

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GABRIEL CAMARGO ONESKO

UMA LEITURA DE *SOBRE A TUA GRANDE FACE* (1986): A POESIA DE HILDA HILST
ENTRE O SAGRADO, O PROFANO E O EROTISMO

CURITIBA

2025

GABRIEL CAMARGO ONESKO

UMA LEITURA DE *SOBRE A TUA GRANDE FACE* (1986): A POESIA DE HILDA HILST
ENTRE O SAGRADO, O PROFANO E O EROTISMO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade
Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Waltencir Alves de Oliveira

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Onesko, Gabriel Camargo

Uma leitura de *Sobre a tua grande face* (1986) : a poesia de Hilda Hilst entre o sagrado, o profano e o erotismo. / Gabriel Camargo Onesko. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Waltencir Alves de Oliveira.

1. Hilst, Hilda, 1930-2004. 2. Poesia brasileira. 3. Erotismo na literatura. 4. Desejo na literatura. 5. O Sagrado na literatura. I. Oliveira, Waltencir Alves de, 1970-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001018016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de GABRIEL CAMARGO ONESKO, intitulada: **UMA LEITURA DE *SOBRE A TUA GRANDE FACE* (1986): A POESIA DE HILDA HILST ENTRE O SAGRADO, O PROFANO E O EROTISMO**, sob orientação do Prof. Dr. WALTENCIR ALVES DE OLIVEIRA, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 19 de Dezembro de 2025.

Assinatura Eletrônica

22/01/2026 09:13:20.0

WALTENCIR ALVES DE OLIVEIRA

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

21/01/2026 14:57:46.0

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

22/01/2026 10:08:38.0

RENATA PRAÇA DE SOUZA TELLES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças às muitas pessoas que contribuíram para ele de modo direto ou indireto. Trago à memória e ao coração algumas delas ao escrever estes agradecimentos:

Agradeço ao milagre da vida e ao sagrado de cada dia, que me permitem seguir por diferentes estradas e aprender em cada uma delas.

Aos meus pais, que me possibilitaram sair da minha cidade natal e confiaram nos meus sonhos.

Às professoras e aos professores que marcaram minha trajetória, em especial às amigas-professoras Katrym e Glenda.

Às amigas que encontrei ao longo da vida e que tornaram este período mais leve com conversas, risadas e trocas sinceras.

Ao Leonardo, pelo amor de cada dia e por me ouvir tantas vezes recitar Hilda Hilst.

Ao meu orientador, professor Waltencir, por me acolher com alegria e por oferecer contribuições que fortaleceram este trabalho, sempre com atenção e cuidado.

Às professoras Patrícia e Renata, que aceitaram integrar a banca de qualificação e cujos comentários foram essenciais para a redação final.

À Hilda Hilst e a todos os escritores que, por meio do seu ofício, ousam questionar normas, formas e dogmas.

“Se eu quiser falar com Deus
Tenho que me aventurar
Tenho que subir aos céus
Sem cordas pra segurar
Tenho que dizer adeus
Dar as costas, caminhar
Decidido, pela estrada
Que, ao findar, vai dar em nada”
(Gilberto Gil, 1981)

RESUMO

A dissertação se dedica a analisar o livro *Sobre a tua grande face* (1986), de Hilda Hilst, com foco na articulação entre desejo, falta e transcendência na construção do eu lírico. O objetivo central é compreender como o livro condensa temas estruturantes da poética hilstiana e tensiona fronteiras entre sagrado, profano e erotismo. Para isso, o trabalho realiza uma leitura detalhada dos dez trechos que compõem o livro, observando aspectos formais como ritmo, cortes, vocativos e variações sintáticas, bem como a progressão temática que sugere uma unidade narrativa. A pesquisa dialoga com autores que pensam o desejo e o erotismo como forças de descontinuidade e transgressão, como Bataille (2023), Paz (1994) e Carson (2022), além de referências sobre o sagrado e sua relação com a experiência humana, como Eliade (2018). Também se apoia em críticos da obra hilstiana, como Pécora (2018) e Moraes (2023), que situam a autora no espaço da fronteira entre gêneros, registros e tradições literárias. A metodologia consiste na análise literária dos poemas, combinada com o exame de estudos críticos que tratam da obra de Hilst e de discussões teóricas sobre lirismo, endereçamento e forma poética. A leitura revela que o erotismo surge como tentativa de criar presença no vazio deixado por um divino que não responde; o corpo, então, converte-se em mediador da transcendência. Além disso, a obra põe em questão os limites do próprio gênero poesia, já que sua divisão em trechos separados apenas por um símbolo gráfico e sua continuidade interna permitem ler o livro como um único poema em partes. Conclui-se que *Sobre a tua grande face* (1986) representa um microcosmo da poética de Hilst, reunindo experimentação formal, inquietação metafísica e uma linguagem atravessada pela procura, pela falha e pela insistência do desejo.

Palavras-chave: Hilda Hilst; erotismo; desejo; sagrado; poesia brasileira.

ABSTRACT

This dissertation examines the book *Sobre a tua grande face* (1986), by Hilda Hilst, with attention to how desire, lack, and transcendence shape the lyrical self. Its central aim is to understand how the book condenses key elements of Hilst's poetics and strains the boundaries between the sacred, the profane, and the erotic. To do so, the study offers a close reading of the ten segments that compose the book, observing formal aspects such as rhythm, cuts, vocatives, and syntactic shifts, as well as the thematic progression that suggests a narrative unity. The research engages authors who understand desire and eroticism as forces of discontinuity and transgression, such as Bataille (2023), Paz (1994), and Carson (2022), along with studies on the sacred and its relation to human experience, such as Eliade (2018). It also draws on critics of Hilst's work, including Pécora (2018) and Moraes (2023), who situate the author at the threshold between genres, modes, and literary traditions. The methodology combines literary analysis of the poems with critical studies on Hilst's oeuvre and theoretical discussions on lyricism, address, and poetic form. The reading shows that eroticism appears as an attempt to produce presence in the void left by a silent divinity; the body becomes a mediator of transcendence. The book also questions the limits of the poem as a genre, since its division into segments separated only by a graphic symbol and its internal continuity allow it to be read as a single poem in parts. The study concludes that *Sobre a tua grande face* (1986) offers a microcosm of Hilst's poetics, bringing together formal experiment, metaphysical unease, and a language marked by searching, failure, and the persistence of desire.

Keywords: Hilda Hilst; eroticism; desire; sacred; brazilian poetry.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – CAPA DO LIVRO <i>SOBRE A TUA GRANDE FACE</i> (1986) NA EDIÇÃO DA <i>POESIA</i> (2017).....	13
FIGURA 2 – <i>AMORE E PSICHE</i>	29
FIGURA 3 - <i>OPHELIA</i>	47
FIGURA 4 – <i>EL TIEMPO</i>	57

SÚMARIO

INTRODUÇÃO	10
1 Sobre a tua grande face (1986)	13
1.1 “Honra-me com teus nada”	17
1.2 “O que me vem, devo dizer-te DESEJADO”	24
1.3 “De tanto te pensar, Sem Nome, me veio a ilusão”	30
1.4 “Vem apenas de mim, ó Cara Escura”	36
1.5 “Quisera dar nomes, muitos, a isso de mim”	41
1.6 “Hoje te canto e depois no pó que hei de ser”	48
1.7 “Desejei te mostrar minha forma humana”	54
1.8 “Lavares, cordas e batalhas”	58
1.9 “De montanhas e barcas nada sei.”	63
1.10 “Escaldante, Obscuro. Escaldante teu sopro”	67
2 A singularidade de Sobre a tua grande face (1986) na obra de Hilda Hilst.....	70
2.1 Trajetória literária e a experimentação estilística.....	71
2.2 A falta como força fundante	79
2.3 O endereçamento lírico: o “tu” e suas máscaras	82
2.4 Eros como fronteira: entre o eu e o outro, entre presença e ausência	84
2.5 A tensão com o sagrado: deus como ausência, escárnio e desejo	90
3 CONCLUSÃO.....	96
REFERÊNCIAS	98

INTRODUÇÃO

A existência humana está marcada pelas relações construídas entre um ser e outro. Através dessas relações, o humano constrói-se à medida que constrói o outro; assim, a própria forma de ver o mundo, tão individual, só pode ser construída com/pelo outro. Essa relação, entretanto, surge de um lugar mais profundo, que reside no interior de cada indivíduo: o desejo. O desejo move o humano para o encontro com a vida, podendo ser considerado um motor da existência, pois é através dele que brotam as sementes da sociabilidade, da curiosidade e da sobrevivência humana.

Para os gregos antigos, Eros não era simplesmente o desejo, mas a personificação de uma forma específica de amor, distinta entre as três modalidades clássicas. Figura do panteão e força primordial, Eros encarna a tensão que impulsiona os corpos e os vínculos. É nesse território que a existência humana germina, ao menos aquela que se expressa pela poesia. Carson (2022), ao analisar os fragmentos de Safo de Lesbos e aprofundar a presença de Eros em sua lírica, mostra que a experiência amorosa constantemente é sempre atravessada pela falta.

Nesse sentido, nosso objeto de desejo sempre é aquilo que jamais poderíamos alcançar, e se porventura alcançamos, logo deixa de ser desejado. Eros é, portanto, aquilo que se levanta na fronteira entre a vontade de ter e o prazer de possuir. A própria palavra grega “Eros” aponta para significados como “querer”, “falta”, “desejo pelo que não está lá” (Carson, 2022). Assim, Eros movimenta as relações humanas, principalmente considerando o desejo como parte de uma relação amorosa, pois, nessa perspectiva, aquele que ama, procura o que não tem. Dessa forma, o desejo pode ser lido como um sentimento paradoxal, pois assim que alcançamos aquilo que desejamos, a busca deixa de fazer sentido. Essa busca, no entanto, ainda que fadada ao fracasso, é cíclica, e é o que movimenta o homem (Carson, 2022).

O que se deseja é sempre o que escapa, e quando finalmente se alcança, deixa de ser objeto de busca. Eros se ergue justamente nesse intervalo entre querer e possuir, nessa vibração que não se resolve. A própria palavra sugere esse campo de sentidos que inclui querer, faltar, aspirar ao que ainda não está. Assim, Eros movimenta as relações humanas porque o amor, nesse registro, nasce da incompletude. O que ama procura o que lhe falta, e a procura, mesmo fadada ao esvaziamento quando chega ao alvo, retorna em ciclos que mantêm o humano em movimento (Carson, 2022).

Hilda Hilst tinha em Eros um velho amigo. Presente desde a sua estreia na poesia, o desejo representa um motor na lírica hilstiana, que brota justamente do lugar, por vezes movediço, de encontrar com o outro e estabelecer com ele uma relação. É esse mesmo desejo que se inscreve

nos versos amargos de quando o amor não é correspondido e deixa de ser uma busca para tornar-se sinal de fracasso e frustração.

Considerando a vasta produção poética de Hilst, chama atenção como Eros aparece de forma insistente em seus versos. O sujeito às vezes se mostra apaixonado, outras vezes solitário, mas sempre movido pelo desejo. Carson (2022) recupera o epíteto doce amargo para falar de Eros. A partir desse epíteto, estabeleço um paralelo com o desejo que atravessa a lírica hilstiana. Em Hilst, assim como em Safo que cunhou esse vocativo, Eros carrega essa natureza agri-doce e apresenta-se de maneira mais contundente na forma como o desejo evoca a falta. Sua lírica parece não buscar um encontro traçado entre dois amantes, mas sim demonstrar o quão instintivo – e, portanto, humano – pode ser o desejo.

Sobre isso, considero essencial apontar para *O Erotismo*, de Georges Bataille (2023), principalmente considerando a maneira como esse conceito nos leva a pensar sobre como a existência humana está moldada através da busca incessante pelo outro que complementa a nossa falta. O erotismo expõe como os seres humanos possuem uma resistência ao considerar a ideia da descontinuidade – o fim da existência, marcado pela morte – e que, por isso, buscam viver em comunidade para estabelecer um prolongamento da sua vida ao encontrar outro ser, também descontínuo, que possa oferecer um momento de continuidade (Bataille, 2023). A morte, nesse contexto, pode ser vista como o que encerra a existência e confirma a descontinuidade do ser, pois um indivíduo não pode existir para além de seu corpo físico. No entanto, há um momento excepcional em que dois seres podem, ainda que por um breve instante, tornar-se um só: o encontro sexual. O erotismo é, portanto, a forma como o desejo atua no humano a fim de impedir o encontro com a morte, com a falta (Bataille, 2023).

Em Hilst, o desejo se constrói a partir da busca do outro, como se ao eu lírico faltasse uma parte fundamental para sua plena existência. É no desejo pelo outro, portanto, que a busca por si próprio se realiza. Entretanto, a poeta, ao longo de sua produção, tensiona cada vez mais os limites do outro, pois muitas vezes ele pode estar além das limitações físicas do humano. É nesse ponto que o objeto de desejo pode se tornar o sagrado.

Moraes (2023), ao tratar da obra de Hilst, inicia seu texto com a seguinte provocação: “E se Deus fosse mulher? E se fosse bicho? Um porco, por exemplo? Ou, melhor ainda: uma porca? E se não fosse nem isso? E se fosse apenas — e tão somente — um Nada?” (Moraes, 2023, p.237). Justamente sobre essa multiplicidade de questionamentos acerca da figura de Deus é que, revela-se na obra de Hilst, uma forma singular de questionamento do humano.

Considerando o contexto de produção da autora, bem como os temas fundantes de sua poética, pretendo, ao longo deste trabalho, analisar o livro *Sobre a Tua Grande Face* (1986). A

escolha desse livro se dá por seu caráter condensador de temas recorrentes na produção hilstiana, especialmente no que diz respeito à presença do erotismo, da experiência do desejo e da tensão entre o sagrado e o profano. Acredito que, além de representar uma fase madura da poesia da autora, esse livro oferece uma chave interpretativa privilegiada para sua poética, pois concentra os dilemas e obsessões que atravessam toda a sua obra. Ao investigar esse *corpus* específico, busco compreender como o desejo, a falta e o apelo ao divino se articulam poeticamente, compondo um projeto que questiona tanto os limites do corpo quanto os da linguagem.

O embasamento teórico para essa análise parte dos conceitos de erotismo desenvolvidos por Bataille (2023) e Paz (1994), que situam o desejo como motor da existência humana e como experiência de transgressão e descontinuidade; da leitura de Eros proposta por Carson (2022), que compreende o desejo como presença da falta e como experiência de fronteira; e, por fim, da noção de sagrado em Eliade (2018), especialmente na articulação entre o sagrado e o profano como modos distintos de habitar o mundo. Além desses autores, também serão considerados pesquisadores que investigam essas questões na obra de Hilst, como Pécora (2018) e Moraes (2023), cuja crítica literária e filosófica ilumina aspectos fundamentais da estética e da ética hilstiana.

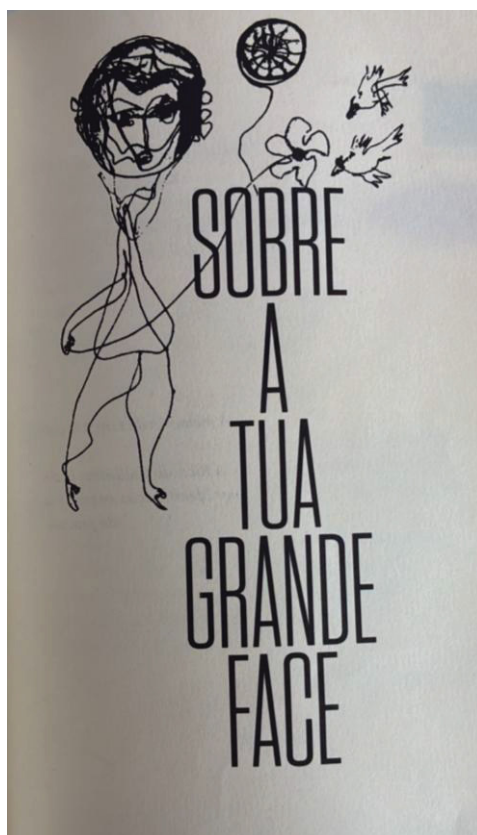
O trabalho está organizado em três capítulos. No primeiro, realizo uma análise aprofundada do livro *Sobre a tua grande face* (1986), considerando aspectos formais da construção do poema, bem como a discussão acerca do erotismo, desejo e sagrado. No segundo capítulo, situo a obra no interior da produção hilstiana, destacando continuidades, inflexões e o lugar do livro em sua trajetória. No terceiro, realizo comentários de conclusão finalizando o trabalho.

1 Sobre a tua grande face (1986)

Sobre a tua grande face (1986) foi lançado por Hilst em uma edição especial de Massao Ohno, trazendo grafismos japoneses intercalados aos poemas. Mais tarde, foi incorporado à coletânea *Do Desejo* (1992), organizada com a participação do crítico Alcir Pécora. No entanto, para esta dissertação, o material de referência para este trabalho é a edição publicada em 2017, pela editora Companhia das Letras, na reunião da produção poética da autora, intitulada *Da Poesia* (2017).

O livro apresenta um desenho na página que precede seu início. Nessa página, o título, em letras maiúsculas e em negrito, é costurado por um dos desenhos feitos pela autora. Além de escritora, Hilst também se dedicava à aquarela e ao desenho em traço livre. No desenho, é possível visualizar uma imagem enigmática, com traços de uma silhueta humana: dois pés, uma cabeça e um braço que segura objetos que parecem flutuar, como se fossem dois balões. Ao lado, há dois pássaros que vão de encontro a essa figura.

FIGURA 1 – CAPA DO LIVRO *SOBRE A TUA GRANDE FACE* (1986) NA EDIÇÃO *DA POESIA* (2017)



Fonte: HILST, H. *Da Poesia* (2017)

Considero que essa imagem não necessariamente tenha relação direta com os poemas do livro. Entretanto, vale pontuar que todos os livros da edição também são precedidos por desenhos feitos pela autora. Em alguns casos, é possível traçar um paralelo entre o conteúdo do desenho e o dos poemas, como em *Odes Maiores ao Pai* (1963-1966), em que a ilustração parece retratar a imagem de um homem, ou em *Da Morte, Odes Mínimas* (1980), cujas ilustrações remetem às imagens presentes nos poemas. Por esse motivo, considero possível estabelecer uma relação entre as imagens e o conteúdo dos livros, como se os desenhos anunciassem, de alguma forma, o que espera o leitor nas páginas seguintes.

Assim, essa imagem humanoide, cujos olhos estão voltados aos balões que sobem ao céu, juntamente com os pássaros, também figuras aladas, parece apontar para esse movimento do terreno em direção ao que está acima. Ainda que os balões, ao contrário dos pássaros, estejam presos à mão dessa figura, podendo ser interpretados como um canal de ligação, já que o fio que parte da mão também está amarrado aos balões, que tocam o céu.

Desse modo, considero que a ilustração não necessariamente condiciona ou é condicionada pela leitura dos poemas; contudo, por ser uma representação gráfica que surge logo na folha que os precede, pode sugerir modos de leitura e instaurar um diálogo entre poesia e pintura, relação também proposta pela autora em outras circunstâncias.

Antes de chegar aos poemas, a dedicatória do livro apresenta dois nomes que antecipam, de certa forma, o conteúdo exposto na obra: Ernest Becker e Ricardo Guilherme Dicke. Becker,

Ernest Becker (1924 – 1974) foi um antropólogo cultural estadunidense, conhecido pelas obras em que reflete sobre os limites da existência humana e a construção da morte no imaginário ocidental. Sua obra mais popular, e a de maior prestígio de crítica, é *A Negação da Morte* (1973), que recebeu o prêmio Pulitzer na categoria de Não Ficção, em 1974. Neste livro, o autor estabelece um panorama geral sobre a concepção de morte na modernidade, recuperando a trajetória do homem frente ao seu destino comum e inevitável. Becker argumenta que o medo da morte é a força motriz por trás de grande parte do comportamento humano, de modo que, “de todas as coisas que movem o homem, uma das principais é o seu terror da morte (Becker, 1991, p.25). Nesse sentido, o autor pontua que desde a antiguidade foram criados sistemas culturais, religiosos e simbólicos para que o ser humano pudesse entender, através da negação ou transcendência, a inevitabilidade da morte. Ainda que o autor retome diferentes sistemas religiosos criados para superar a morte, a postura adotada por ele é a de olhar para ela com a maturidade psicológica necessária para compreendê-la como uma etapa natural da existência.

Na segunda parte da dedicatória, têm-se a seguinte frase: “A Ricardo Guilherme Dicke por identificação no exercício da procura” (Hilst, 2017, p. 428). Referenciando outro autor,

agora brasileiro, Hilst novamente dialoga com a temática da transcendência da morte e a busca pelo sagrado.

Ricardo Guilherme Dicke (1936 – 2008), foi um escritor brasileiro, contemporâneo de Hilst, cuja obra mais popular, *Madona dos Páramos* (1982), trata da reflexão dos limites da existência humana em meio ao sertão brasileiro. A trama desenvolve-se no ambiente rural, onde elementos sobrenaturais são envolvidos em uma realidade fantástica. Dicke explora questões como a solidão, a loucura e a religiosidade através da relação com o homem e a natureza. Em outras de suas obras, Dicke também traz à tona a temática da finitude da vida e o embate com a figura de Deus. Através da frase, “por identificação no exercício da procura” (Hilst, 2017, p. 428), supõe-se que Hilst escolheu citar o autor pela investigação referente à transcendência da vida e compreensão da morte, um dos poemas que integram o livro.

Após a dedicatória, dispõem-se dez poemas em versos livres, não numerados nem titulados, e separados por um simples símbolo gráfico (●). Em uma primeira leitura, talvez a disposição dos poemas não seja o foco central da análise, porém, ao revisitar a obra, a ausência da delimitação por títulos ou números causa certa estranheza no leitor. Assim, pode-se considerar que o livro seja composto por um único poema, em que o eu lírico narra a complexa relação com o outro. Essa leitura unificada pode ser justificada pelas seguintes características, que pretendo explicitar no decorrer da análise: (i) o símbolo gráfico que separa os trechos do poema e (ii) a progressão temática.

Na obra poética de Hilst, especialmente considerando a coletânea na qual se insere o livro aqui analisado, a separação de poemas dentro de um mesmo volume é feita por meio de algarismos romanos, algarismos indo-arábicos ou títulos. Neste caso, porém, a divisão ocorre apenas pelo sinal gráfico. Nota-se, assim, que este livro é um dos únicos na produção da autora a adotar uma forma distinta de divisão entre os poemas. Há, além dele, outros dois casos: o trecho de poemas inéditos — que não considero nesta análise por se tratar de material póstumo e, portanto, não organizado pela autora — e o livro *Ode fragmentária* (1961). A ode, de acordo com a tradição clássica, é um extenso poema lírico, construído em torno de uma unidade temática. Aqui, essa ode, entretanto, é fragmentária, o que indica sua divisão em trechos menores. Além disso, nesse livro, a separação entre os trechos também é marcada pelo mesmo sinal gráfico de ●.

Compreendo, assim, que há uma aproximação entre a ode fragmentada que, embora dividida pelo sinal gráfico, ainda integra um único poema, e o poema que compõe o livro *Sobre a Tua Grande Face* (1986).

Por meio dessa composição, a obra levanta o questionamento sobre o próprio gênero poesia, principalmente com relação ao seu dimensionamento quando em um livro de poesia. O que busco demonstrar com a exposição deste questionamento, levantado pela leitura, é como essa obra pode ser composta por um longo poema narrativo, ou por sua quebra em dez partes diferentes.

A disposição do texto na página em branco, provoca a sensação da desconexão entre os diferentes poemas. Porém, ao considerar a trajetória do eu lírico ao longo do livro, considero possível considerar o poema como uma forma de ficção poética unificada. Sustento essa leitura nas discussões que Dominique Combe apresenta em seus estudos sobre a tipologia do poema, sua construção de ritmo e forma. Ricieri (2018), revisitando estes conceitos na obra de Combe, pontua que o gênero literário parte não apenas de uma nomenclatura classificatória, mas de uma mobilização de formas e conceitos. Nesse sentido, entende-se que os poemas presentes no livro reverberam em outras produções de Hilst e tomam características formais, como a caracterização do eu lírico através do diálogo com o outro, e a progressão de uma possível narrativa que existe ao entender esse livro como uma unidade temática não fragmentada.

Ao discutir o lugar da poesia épica na modernidade, Combe (2008) observa que o texto poético preserva uma memória que, mesmo em estado fragmentado, produz narrativas que não cabem na forma do romance nem podem ser inscritas de modo simples na tradição da epopeia, como destaca Ricieri (2018, p. 102). Partindo dessa ótica, sugere-se que *Sobre a Tua Grande Face* (1986) participa desse tensionamento em torno da forma do poema. A obra reúne uma unidade temática que orienta o deslocamento do eu lírico ao longo do livro, aproximando-se de uma narrativa.

Considerando o que foi discutido, ao longo da análise opto por chamar cada parte do livro de trecho. Assim, quando menciono o “trecho um”, essa designação também pode ser lida como “poema um”, a depender da interpretação do leitor. Em razão da discussão apresentada por Ricieri (2018), e com o propósito de manter aberto o questionamento sobre a forma do livro, escolho adotar o termo trecho em vez de poema. Dessa maneira, preservo a possibilidade de leitura que entende o conjunto como partes de um único poema ou como poemas independentes.

Diante disso, torna-se oportuno voltar o olhar para o livro em sua materialidade. As reflexões anteriores ajudam a situar algumas pistas sobre o campo em que insiro minha leitura da obra, mas não determinam o que se encontra nos poemas. Então, propõe-se ao longo das próximas páginas acompanhar o livro tal como se apresenta, atentando-se às escolhas formais que podem orientar os sentidos de interpretação.

Assim, a análise passa a descrever o funcionamento do texto, observando a disposição dos versos, os cortes, a organização interna do conjunto. Portanto, não se trata de confirmar ideias levantadas na introdução, mas de permitir que o poema indique seus modos de articulação.

1.1 “Honra-me com teus nada”

1. Honra-me com teus nada.
 2. Traduz me passo
 3. De maneira que eu nunca me perceba.
 4. Confunde estas linhas que te escrevo
 5. Como se um brejeiro escoliasta
 6. Resolvesse
 7. Brincar a morte de seu próprio texto.
 8. Dá-me pobreza e fealdade e medo.
 9. E desterro de todas as respostas
 10. Que dariam luz
 11. A meu eterno entendimento cego.
 12. Dá-me tristes joelhos.
 13. Para que eu possa fincá-los num mínimo de terra
 14. E ali permanecer o teu mais esquecido prisioneiro.
 15. Dá-me mudez. E andar desordenado. Nenhum cão.
 16. Tu sabes que amo os animais
 17. Por isso me sentiria aliviado. E de ti, Sem Nome
 18. Não desejo alívio. Apenas estreiteza e fardo.
 19. Talvez assim te encantares de tão farta nudez.
 20. Talvez assim me ames: desnudo até o osso
 21. Igual a um morto.
- (Hilst, 2017, p.429)

O primeiro trecho é constituído por 21 versos dispostos em uma única estrofe, o que pode sugerir certa densidade e continuidade discursiva, como se a fala do eu lírico fluísse sem interrupções. Essa estrutura parece indicar para a ideia de um fluxo interior, quase confessional, em que diversos pensamentos se sobrepõem.

Um dos primeiros aspectos que se destaca é o uso recorrente do modo imperativo, presente nos versos um, dois, quatro, doze e quinze. Essa escolha verbal pode, a meu ver, conferir ao texto um tom de súplica, aproximando-o de uma prece ou de uma invocação. O eu lírico dirige-se a um outro, cuja identidade permanece indefinida, numa possível relação de hierarquia e dependência. O imperativo, nesse contexto, pretende indicar não apenas o pedido, mas a consciência de uma inferioridade diante dessa figura a quem se fala. Assim, o gesto de ordenar pode ser entendido, paradoxalmente, como o gesto de quem se submete em uma tentativa de obter algo pela entrega e pela renúncia.

Inicialmente, vale observar o uso do enjambement, recurso que cria simultaneamente continuidade e ruptura ao longo do trecho. Quase todos os versos se prolongam no verso

seguinte, formando um movimento de encadeamento que dá à leitura uma sensação de fluxo ininterrupto. Apenas cinco versos, contudo, interrompem esse ritmo, funcionando como pausas estruturais que sugerem divisões internas, quase como estrofes implícitas dentro de um único bloco textual.

O primeiro verso — “Honra-me com teus nadas” (Hilst, 2017, p. 249) — aponta para o tom de súplica, perceptível no uso do verbo “honrar” no modo imperativo. Desde o início, portanto, o eu lírico se dirige a um outro de maneira submissa, realizando um pedido que contém tanto reverência quanto entrega. Esse verso é seguido por uma sequência de seis versos em enjambement, cuja continuidade é quebrada pelo verso “Dá-me pobreza e fealdade e medo” (Hilst, 2017, p. 249). Em seguida, há mais uma série de três versos contínuos, novamente interrompida por outro verso de estrutura semelhante: “Dá-me tristes joelhos” (Hilst, 2017, p. 249). Por fim, uma última sequência de dois versos é interrompida pelo verso “Dá-me mudez. E andar desordenado. Nenhum cão.” (Hilst, 2017, p. 249), o mais longo entre eles, que parece condensar as interrupções anteriores e reforçar o padrão rítmico de alternância entre fluxo e pausa.

Na sequência, busca-se explorar cada um desses trechos:

1) “Dá-me pobreza e fealdade e medo”:

Esse primeiro pedido é precedido pelo desejo do eu lírico de que o outro “confunda estas linhas que te escrevo” (Hilst, 2017, p.429). Disso, pode-se interpretar que há um gesto curioso e paradoxal em que a poeta pede que suas próprias linhas sejam confundidas e mergulhadas em indeterminação. Ou seja, que o material de sua criação e, de certo modo, o que o constitui, seja extinto. Ao solicitar que seu texto perca nitidez, o eu lírico parece desejar um apagamento de si, um afastamento da ordem e da clareza que sustentam o ato de escrever.

A imagem do “brejeiro escoliasta” sintetiza essa tensão entre leveza e erudição. O paradoxo contido nessa figura acentua o caráter ambíguo do pedido, pois parece não haver uma busca pela destruição pura e simples da linguagem, mas uma espécie de desestabilização consciente, em que o jogo e a ironia convivem com a renúncia e o despojamento.

Uma característica interessante é a maneira como, desde o início, o ofício de ser poeta é posto em questão, de maneira que a primeira imagem evocada no poema é a de um “brejeiro escoliasta”. De acordo com a definição dicionarizada, escoliasta pode ser entendido como a

“pessoa que escreve escólios;comentador, escoliador” (ESCOLIASTA, 2025)¹. O uso do termo, portanto, evoca à longa tradição literária em que autores buscavam esclarecer textos de seus antecessores através de anotações elucidativas. Os escólios, portanto, vão além de anotações, pois auxiliam o leitor a compreender o sentido da obra original.

Já o outro termo evocado é o adjetivo brejeiro, que modifica o termo escoliasta. Uma das definições dicionarizadas que pode ser atribuída a esse termo é a seguinte: “Diz-se de um indivíduo dado a fazer brincadeiras ou gracejos; brincalhão, folgazão, trocista” (ESCOLIASTA, 2025). Neste trecho do poema, portanto, duas imagens opostas são colocadas lado a lado. Ora, é impossível que um escoliasta, figura que representa a autoridade intelectual e inteligência, seja brejeiro. Assim, a imagem do outro é construída através do paradoxo. Nesse sentido, o pedido do eu lírico é para que o seu texto seja confundido e, em último ponto, levado até o fim da existência.

Seguindo na análise, o verso “Dá-me pobreza e fealdade e medo” (Hilst, 2017, p.429) parece marcar um ponto de condensação. O uso reiterado da conjunção “e” cria um ritmo de acúmulo, como se os elementos se sobrepusessem em uma cadeia de pesos sucessivos. Entendo que a repetição reforça a sensação de excesso e de carga, traduzindo a intensidade da súplica e o desejo de ser completamente tomado por aquilo que é precário e disforme. Assim, pobreza, fealdade e medo não aparecem como atributos isolados, mas como camadas que se acumulam sobre o eu lírico, compondo uma experiência progressiva;

2) “Dá-me tristes joelhos”:

Para análise desse verso, vale relacioná-lo à figura do *flâneur*², o sujeito errante que percorre a cidade e dela extrai matéria para seu pensamento e criação. Essa imagem, trabalhada por autores como Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe, associa o ato de caminhar à observação sensível do mundo e, conseqüentemente, ao próprio gesto poético. Nesse sentido, pode-se apontar para a interpretação de que o eu lírico deste trecho do poema pode transformar o movimento em fonte de inspiração, fazendo do caminhar um modo de existir poeticamente.

¹ Para elucidar esta definição, é interessante fazer referência à tradição literária hispânica, por meio da figura do pícaro. Amplamente explorado através da novela picaresca, a figura do pícaro sempre é ilustrada através de um menino travesso e malicioso, que utiliza da sua esperteza para convencer os demais personagens.

² Um “*flâneur*” é um errante urbano que passeia sem pressa pelas ruas, observando a vida ao redor com um olhar curioso e contemplativo. Originado na França do século XIX, o termo descreve um explorador da cidade, um homem de lazer que aprecia as cenas cotidianas como uma forma de arte ou lazer. O conceito foi amplamente desenvolvido por escritores românticos.

No entanto, o pedido por “tristes joelhos” inverte essa lógica. Se o caminhar do *flâneur* representa liberdade e experiência estética, o eu lírico aqui pede por imobilidade e limitação. Ao desejar joelhos tristes, que no verso seguinte serão “fincados num mínimo de terra”, ele pede a interrupção do deslocamento. Assim como no pedido anterior, em que deseja a confusão das linhas, há novamente uma impossibilidade para o fazer poético, uma vez que a escrita, que nasce do movimento, é ameaçada pela paralisia.

Essa imagem dos joelhos fincados reforça o tom de submissão que perpassa o texto. Os “tristes joelhos” podem ser entendidos como símbolo de uma postura devocional e penitente, marcada pela resignação e pelo desejo de permanecer imóvel diante do outro a quem se dirige. Assim, o eu, que antes caminhava pela cidade em busca de sentido, agora ajoelha-se renunciando à liberdade em favor da contemplação estática e do reconhecimento de sua própria limitação.

3) “Dá-me mudez. E andar desordenado. Nenhum cão”:

O último pedido parece condensar todos os anteriores, funcionando como uma espécie de síntese do percurso do eu lírico. O “andar desordenado” retoma a ideia da confusão das linhas, reforçando o desejo de desorganização e perda de forma. No entanto, o verso acrescenta agora um novo elemento: a mudez. Se antes o eu lírico desejava que seu texto fosse confundido, agora ele pede pela supressão total da voz que o constitui enquanto sujeito. A mudez, portanto, pode representar o apagamento definitivo da possibilidade de expressão, o ponto em que o eu se extingue no silêncio.

A voz, entendida como instrumento essencial do fazer poético, é negada. Portanto, o eu lírico, que só existe nos limites da linguagem, pede que sua própria condição de existência seja anulada. Calar-se, nesse contexto, equivale a abdicar de si para dar lugar ao outro em uma entrega radical que completa o processo de esvaziamento iniciado nos pedidos anteriores. Nesse sentido, não há somente o pedido por confundir linhas ou imobilizar passos, mas sim a desapareição completa.

Do ponto de vista sintático, o verso se destaca pela construção fragmentada através de três pequenas frases marcadas por pontos finais. Em todo o trecho, não há outro momento em que a pontuação produza rupturas tão bruscas. Considerando essa escolha formal, pode-se interpretar que se enfatiza o caráter de interrupção e encerramento em uma espécie de pausa que suspende o fluxo de súplicas. Nesse sentido, é como se a fragmentação pudesse indicar que o ato da prece chegou ao limite. Essa quebra, portanto, prepara o terreno para o desfecho, em

que a voz poética, despida de si, aproxima-se do silêncio e da morte como forma última de comunhão com o outro.

O encerramento é feito com um último enjambement, entre os versos 20 e 21, que prolonga a fala do eu lírico até o desfecho. No conteúdo desses versos finais, o eu lírico expressa o desejo de suprimir tudo o que o constitui, de despir-se completamente até restar apenas o corpo reduzido ao osso, “igual a um morto” (Hilst, 2017, p.429).

Essa imagem extrema revela o ponto culminante do processo de anulação que percorre o texto. Depois de pedir pobreza, imobilidade e mudez, o eu lírico chega ao limite da existência e deseja ser como um morto para, paradoxalmente, alcançar o amor do outro. O gesto de esvaziar-se, que começou com a confusão das linhas e a perda da voz, transforma-se agora em uma tentativa de comunhão absoluta. O amor, aqui, só é possível pela negação de si, como uma forma de amor que exige o desaparecimento, a fusão com o outro, e que faz da morte uma metáfora da entrega plena.

Um dos questionamentos que emergem da leitura do poema diz respeito à identidade desse outro a quem o eu lírico se dirige. O texto oferece pistas discretas, mas significativas, sobretudo quando o nomeia ou, mais precisamente, quando escolhe não o nomear. No verso 17, o interlocutor é chamado de “Sem Nome”, expressão que, paradoxalmente, transforma a ausência de nome em uma forma de nomear. O uso de letras maiúsculas nas iniciais confere a essa ausência um peso simbólico, como se o “Sem Nome” adquirisse o estatuto de uma entidade singular, dotada de presença e autoridade.

Do ponto de vista linguístico, a substantivação dos termos pode indicar uma passagem da expressão genérica para a categoria de substantivo próprio. Interpreto essa escolha em diálogo com a tradição judaico-cristã, na qual o nome de “Deus” é cercado de reverência e mistério, sendo um nome que, por ser sagrado, não deve ser pronunciado. Assim, o “Sem Nome” torna-se o signo daquilo que é inefável e absoluto, uma força que ultrapassa a compreensão humana.

Tal interpretação pode ser aprofundada à luz da concepção de Mircea Eliade (2018) sobre o caráter paradoxal do sagrado como sendo aquilo que se manifesta ao homem e, simultaneamente, o transcende. O “Sem Nome”, nesse sentido, é a figura do sagrado que se revela e se oculta ao mesmo tempo, instaurando no poema uma tensão entre presença e ausência.

Como afirma o autor, “o sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades ‘naturais’” e, por isso, “a linguagem apenas pode sugerir tudo o que ultrapassa a experiência natural do homem mediante termos tirados dessa mesma experiência

natural” (Eliade, 2018, p. 12). Nesse sentido, nomear o divino é um gesto inevitavelmente insuficiente, já que toda palavra profana falha em conter o mistério que tenta designar.

A tradição judaico-cristã expressa essa tensão na própria interdição do nome de Deus, cuja revelação a Moisés – “Eu sou aquele que sou” (Bíblia pastoral, 2014, p. 78) – indica uma presença que se afirma sem se deixar apreender pelo nome. O “Sem Nome”, portanto, pode ser compreendido através dessa mesma lógica em que a ausência do nome não é negação da existência, mas afirmação da transcendência. Assim como o Deus que “é” mas não pode ser dito, a figura nomeada pelo eu lírico surge como epifania do inominável, ecoando a experiência do sagrado que, para Eliade, se revela como “realidade absolutamente diferente” (Eliade, 2018, p. 12).

Além disso, na tradição judaica, o nome de Deus é escrito com quatro consoantes hebraicas — YHWH (iod, hé, vav, hé) — conhecido como o Tetragrama Sagrado. Esse nome aparece na Torá, mas não deve ser pronunciado, por respeito à santidade do divino. A proibição nasce de uma compreensão de que o nome não é apenas uma palavra que designa algo, mas participa da essência daquilo que nomeia. Dizer o nome de Deus seria, portanto, uma forma de tocar ou invocar sua própria presença.

Por esse motivo, os judeus substituem a pronúncia do tetragrama por outras expressões, como Adonai (“Senhor”) ou *HaShem* (“O Nome”). Essa substituição revela uma forma de guardar o nome no silêncio porque ele concentra o poder do sagrado.

Essa dinâmica ecoa na estrutura descrita por Eliade em que o sagrado “manifesta-se” mas “é radicalmente outro” — revela-se no mundo e, ao mesmo tempo, permanece oculto (Eliade, 2018, p. 12). Assim como o tetragrama é visível no texto, mas inaudível na voz, o sagrado é presente na experiência, mas inapreensível pela linguagem.

Além disso, o nome “Deus” também pode ser visto como um termo flutuante, que ao mesmo tempo que nomeia, busca evitar dar um nome. Contraposto a outras mitologias, como a greco-romana, em que cada deus possui um nome (Zeus, Hera, Poseidon), ou indiana (Krishna, Vishnu, Kali), na perspectiva cristã, principalmente considerando o uso cotidiano do termo, a nomeação de Deus indica essa impossibilidade de aproximação.

Considerando esse contexto judaico-cristão, o tom de súplica, presente no poema, pode ser associado à linguagem dos salmos bíblicos³ e da prece. O uso do modo imperativo, reiterado

³ Os salmos bíblicos são poemas ou cânticos presentes no Livro dos Salmos, no Antigo Testamento. Tradicionalmente atribuídos ao rei Davi, foram compostos em diferentes períodos da história de Israel e abordam temas como súplica, louvor, confiança, lamento e celebração. São usados tanto na liturgia judaica quanto na cristã e constituem um dos mais antigos registros de poesia religiosa do Ocidente.

ao longo dos versos, aproxima a voz do eu lírico da voz orante que se dirige a Deus com pedidos de amparo, e misericórdia. Assim como nas orações dos salmos, a súplica aqui não é apenas um gesto de submissão, mas também uma forma de comunicação com o divino, uma tentativa de estabelecer contato com aquilo que é inalcançável.

Essa correspondência pode ser fortalecida quando se observam trechos dos próprios salmos, como o de número 6 — “Javé, *presta* atenção às minhas palavras/ *discerne* o meu murmúrio./ *Leva* em conta o meu grito de socorro,/ meu rei e meu Deus,/ pois é para ti que eu rezo!” (Bíblia pastoral, 2014, p. 661, grifos meus); ou o de número 25 — “*Faze-me* conhecer, Javé, os teus caminhos,/ *ensina-me* as tuas estradas./ *Dá-me* instrução em tua verdade/ *ensina-me* que tu és o meu Deus e o meu Salvador.” (Bíblia pastoral, 2014, p. 677, grifos meus). Nesses textos, a conjugação verbal em imperativo é o instrumento por meio do qual o indivíduo dirige-se a Deus.

De modo semelhante, o eu lírico, aqui, adota esse tom de súplica, substituindo a adoração por um pedido de despojamento. Enquanto os salmos clamam por salvação, o sujeito poético implora por “pobreza”, “fealdade”, “medo”, “desterro”, “tristes joelhos”, “mudez”, “andar desordenado”, “estreitez”, “fardo” e “nudez”. Além de pedir por estas coisas, o eu lírico também pede para não ter a presença dos cães, que poderia ser considerada como um alívio.

Este trecho do poema, portanto, parece inverter a lógica da prece, principalmente considerando a tradição religiosa cristã. Tomo como base para essa aproximação temática a influência católica na infância de Hilst, em que as orações, possivelmente, circulavam pelo cotidiano. Dentre elas, escolho traçar um paralelo com a oração do Pai-nosso, principalmente por considerar o tom suplicante presente em sua composição, também empregado neste, e nos poemas do livro. Nessa oração, o fiel pede bênçãos enquanto reconhece a superioridade da figura divina:

Portanto, rezem assim: Pai nosso, que estás nos céus, santificado seja o teu nome, venha o teu reino, seja feita a tua vontade, assim na terra como no céu. O pão nosso de cada dia dá-nos hoje, perdoa-nos nossas dívidas, assim como nós perdoamos aos que nos devem, e não nos deixeis cair em tentação, mas livra-nos do mal (Bíblia Pastoral, 2014, p. 1192).

A poética de Hilst, portanto, dialoga com a tradição da prece, ao mesmo tempo em que a reinventa, pois, na prece, costumam-se pedir benefícios ao fiel. O eu lírico desse poema, no entanto, pede coisas que seriam prejudiciais a si.

Outra característica relevante é o uso da flexão de gênero masculina nos verbos e substantivos que o eu lírico emprega ao referir-se a si mesmo. Essa marca aparece de forma

explícita nos versos 14 e 17, em “prisioneiro” e “aliviado”, e pode ser interpretada à luz da tradição literária e religiosa que o poema evoca.

No contexto dos salmos, a voz orante também se manifesta predominantemente no masculino, refletindo tanto o lugar social e histórico da figura do salmista quanto o uso do gênero masculino como forma de universalização. O masculino, nesse caso, não se refere apenas a um sujeito de gênero específico, mas assume o papel de sujeito coletivo, representando o ser humano em sua totalidade diante de Deus.

Seguindo essa lógica, o uso do masculino pelo eu lírico pode ser entendido como uma estratégia de ampliação da experiência individual do eu lírico para uma dimensão mais universal. Dessa forma, o eu lírico não fala apenas de si, mas de uma condição humana de despojamento e súplica. A forma masculina, portanto, contribui para que a oração poética assuma um caráter abrangente, capaz de representar a voz de qualquer sujeito que, diante do “Sem Nome”, busca sentido na entrega e na renúncia.

Por fim, o trecho que inicia o poema apresenta um eu lírico que se coloca em posição de submissão diante do outro, entendido pela minha interpretação como uma figura de natureza divina ou transcendente. Desde o início, essa voz se constrói pela súplica e pela renúncia, movida pelo desejo de alcançar algum tipo de resposta, revelação ou comunhão.

A trajetória, então, conduz o leitor por um movimento de esvaziamento progressivo: o eu lírico pede a confusão de suas linhas, a pobreza, a mudez e, por fim, a morte simbólica. Nesse sentido, cada pedido parece reforçar a tentativa de apagar os contornos do próprio eu, como se apenas pela supressão total da identidade fosse possível aproximar-se do “Sem Nome”. Nesse gesto extremo de entrega, o sujeito poético aceita a própria dissolução e resta-lhe apenas o corpo reduzido ao osso, imagem que simboliza a busca por uma comunhão absoluta, ainda que à custa da anulação completa de si.

1.2 “O que me vem, devo dizer-te DESEJADO”

1. O que me vem, devo dizer-te DESEJADO,
2. Sem recuo, pejo ou timidez. Porque é mais certo mostrar
3. Insolência no verso, do que mentir decerto. Então direi
4. O que se coleia a mim, na intimidade, e atravessa os vaus
5. Da fantasia. Deito-me pensada de bromélias vivas
6. E me recio corpórea e incandescente.
7. Tu sabes como nasceu a ideia das pontiagudas catedrais?
8. De um louco incendiando um pinheiro de espinhos.
9. Arquiteta de mim, me construo à imagem das tuas Casas
10. E te adentras em carne e moradia. Queixumosa vou indo
11. E queixoso te mostras, depois de te fartares
12. Do meu jogo de engodos. E a cada noite voltas
13. Numa simulação de dor. Paraíso do gozo.

(Hilst, 2017, p.429-430)

Na sequência, após o sinal gráfico de ●, o segundo trecho é composto por 13 versos em uma única estrofe. Assim como no trecho anterior, não há estrutura fixa. Entretanto, mais uma vez chama atenção o uso frequente do enjambement. Se no primeiro havia sequências que eram cortadas por versos isolados, esse novo trecho pode ser dividido em duas grandes partes, pois há uma conexão dos versos um ao seis, que é quebrada pelos versos sete e oito, continuando do verso nove ao 13. Curiosamente, o verso sete é composto por uma pergunta “Tu sabes como nasceu a ideia das pontiagudas catedrais?” (Hilst, 2017, p.430). Assim, pode-se considerar que esse verso divide o trecho em duas partes, ainda que não seja feita uma divisão por estrofes.

Ao contrário do primeiro trecho, em que predominava o modo imperativo para dirigir-se ao outro, aqui é o indicativo que toma a frente no discurso do eu lírico. Ainda assim, o direcionamento é reincidente através da conjugação dos verbos utilizando a segunda pessoa do singular em “tu”. Esse uso aparece em “dizer-te”, “tu sabes”, “tuas Casas”, “te adentras”, “te mostras”, “te fartares” e “voltas”. Nota-se que o uso da segunda pessoa surge apenas uma vez na primeira parte do trecho (antes da quebra do enjambement) e seis vezes na segunda, o que torna possível a interpretação de que o eu lírico organiza a primeira parte para dar voz a si, enquanto na segunda dirige-se ao outro.

Ainda que haja semelhança com o eu lírico do trecho anterior, parece que aqui surge uma voz dotada de coragem para apontar os incômodos gerados pelo outro que afligem o sujeito. O uso das letras maiúsculas na palavra “DESEJADO” dá a impressão de que o eu lírico assume para si o discurso e encontra força para exprimir suas queixas diante do outro, principalmente ao pontuar que é melhor demonstrar “insolência no verso” do que a mentira.

Sobre esse trecho, chama atenção a aliteração presente nos versos dois e três entre as palavras “certo”, “verso” e “decerto”. Analisando os termos, é como se o fonema /s/ marcasse a postura reiterada do eu lírico em assumir a sua voz frente ao outro. Assim, é importante destacar uma imagem que surge no verso seguinte e que também integra essa repetição fonética, o verbo colear é antecedido pela junção de “que se”, que reforça a aliteração e evoca a imagem de uma serpente, pois as serpentes são os animais que se movem sobre o colo, e, portanto, coleiam.

Assim, a repetição do fonema sibilante parece imitar o movimento sinuoso que o próprio verbo sugere. O /s/ reproduz, pela sonoridade, o movimento ondulante de uma cobra, ou de algo que se enrosca e se aproxima lentamente. Essa relação entre som e imagem pode reforçar o sentido do texto.

O eu lírico, então, assume que irá dizer, ou seja, assumir a voz que no trecho anterior pediu para ser cooptada, para exprimir aquilo que se coleia a ele. Considerando as referências apresentadas no poema anterior ao universo da tradição judaico-cristã, vale a pena traçar também um paralelo com o trecho bíblico em que uma serpente oferece aos primeiros humanos algo que havia sido negado por Deus e que, ao ser aceito, inaugura tanto o conhecimento quanto a culpa. A serpente, no livro bíblico de Gênesis, é apresentada como a “mais esperta das feras do campo que Deus havia feito” (Bíblia Pastoral, 2014, p. 25). É ela quem oferece o conhecimento a Eva ao contestar a ordem divina e dizer que, ao comer do fruto proibido, eles não morreriam. Afirmar ainda que, no dia em que provassem da fruta, seus olhos se abririam e se tornariam como deuses, conhecedores do bem e do mal (Bíblia Pastoral, 2014). A voz da serpente surge, assim, como a que incita à consciência, ao desejo e à transgressão.

Nesse paralelo, o eu lírico pode ser visto como alguém que, ao deixar-se “colear”, verbo que evoca o movimento sinuoso e tentador da serpente, aceita também a aproximação desse saber proibido. O gesto de “dizer o desejado” e de confessar “sem recuo, pejo ou timidez” ecoa o mesmo impulso de Eva ao provar o fruto.

A serpente, amaldiçoada a “caminhar sobre o ventre e comer poeira” (Bíblia Pastoral, 2014, p. 25), representa no texto bíblico a punição pela ousadia de atravessar o limite imposto. No poema, porém, essa mesma força parece ser ressignificada: o que “se coleia” ao sujeito não o condena, mas o recria. Ao deitar-se “pensada de bromélias vivas” e renascer “corpórea e incandescente”, interpreto que o eu lírico se reapropria do gesto original de Eva, transformando a queda em experiência criadora. O corpo, antes símbolo de culpa, torna-se o lugar do despertar e do conhecimento.

Além disso, outro aspecto nesse trecho que reforça a evidência de retomada do eu lírico à sua voz é a marcação da mudança de gênero. Enquanto no primeiro encontramos “brejeiro”, “prisioneiro”, “aliviado”, “desnudo” e “morto”, no segundo surgem “pensada”, “corpórea”, “arquiteta” e “queixumosa”. Essa mudança pode sugerir a nova postura do eu lírico, que agora manifesta seu incômodo.

Além disso, a própria corporeidade assume outro patamar nesse trecho, pois a presença física é enfatizada: “Deito-me pensada de bromélias vivas/ E me recrio corpórea e incandescente”. A referência às “bromélias vivas” pode indicar que o eu lírico se deita envolto por bromélias, flores tropicais que crescem presas a outras plantas, cheias de cor e vitalidade. Porém, o verbo “pensada” leva a interpretação para outro lugar, pois ao se deitar, imagina-se feita de bromélias, ou seja, há identificação com algo de natural, vibrante, fértil. Logo, essa imagem pode simbolizar a união entre corpo e natureza, um estado de contemplação e entrega

à vida. Dessa maneira, é possível considerar que o eu lírico se reafirma no corpo e, assim, recupera a autonomia perdida.

A dinâmica apresentada no poema se aproxima do que Bataille (2023) define como o movimento central do erotismo, cujo objetivo é superar o isolamento do ser ao substituir a descontinuidade por um sentimento de continuidade profunda. Essa busca nasce de certa nostalgia da continuidade perdida e se realiza pela “dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua” (BATAILLE, 2023, p. 20). No poema, esse processo se anuncia quando o eu lírico decide deixar-se “colear”, verbo que, além de sugerir o movimento sinuoso da serpente, marca a abertura para um saber interdito. Assim como Eva diante do fruto, ele se aproxima do risco, mas transforma essa aproximação em gesto de criação.

No Gênesis, a serpente é amaldiçoada por ter atravessado o limite imposto. No poema, essa mesma força é ressignificada, pois o que “se coleia” ao sujeito não o condena, mas o recria. O movimento, então, não aponta para queda moral, mas para aquilo que Bataille chama de “domínio da violação”, condição sem a qual não se pode conceber a passagem a um estado essencialmente distinto (Bataille, 2023). A transgressão, aqui, não destrói o sujeito, mas o conduz a outro modo de existir.

Essa passagem se torna visível quando o eu lírico declara: “Deito-me pensada de bromélias vivas / E me recrio corpórea e incandescente” (Hilst, 2017, p.430). A corporeidade ganha centralidade, pois o corpo passa a ser o canal da experiência. As bromélias evocam vitalidade, cor e fertilidade, mas é o verbo “pensada” que desloca a imagem, sugerindo que o eu lírico não apenas se cerca de elementos naturais, mas se imagina feito deles. Essa fusão entre corpo e natureza encena a busca batailleana de continuidade. Ao renascer “corpórea e incandescente”, o sujeito abandona a forma fechada, o estado de existência descontínua, e se abre à comunicação que o corpo revela.

Seguindo no poema, surge uma pergunta que divide o trecho em dois “Tu sabes como nasceu a ideia das pontiagudas catedrais?”, que é respondida por “De um louco incendiando um pinheiro de espinhos”. Considerando as “pontiagudas catedrais”, é possível traçar mais um paralelo com a tradição cristã, agora com relação às construções de igrejas, especialmente as de estética gótica, em que as torres pontiagudas se destacam na fachada. A resposta, no entanto, pode revelar um contraste entre natureza e civilização, pois no rito solene de uma catedral, há um passado mítico que evoca o louco incendiando o pinheiro. É como se o eu lírico, de modo similar, visse que em sua nova postura há um passado de barbárie após o pedido de aniquilamento destacado no trecho anterior.

Em seguida, o eu lírico afirma que “arquiteta de mim, me construo à imagem das tuas Casas/ E te adentras em carne e moradia.” Chamo atenção para o uso da maiúscula em “Casas”, que confere exclusividade e solenidade; assim como no trecho anterior, em que o “Sem Nome” levava iniciais maiúsculas. Portanto, “Casas” pode ser lido como referências a construções únicas, e como anteriormente o eu lírico citou catedrais, é possível entender que são referências aos templos sagrados.

Com isso, vale apontar ao que Eliade (2018) descreve como a consagração do espaço. Ao dizer que a sua imagem é construída à semelhança às casas do Outro, o sujeito parece transformar o próprio corpo em templo, em território habitável pelo sagrado⁴. A maiúscula em “Casas” reforça essa ideia de singularidade e transcendência.

Eliade afirma que o processo de organizar e habitar um espaço é uma consagração, transformando o caos em cosmos por meio de rituais (Eliade, 2018, p.36). Assim, essa passagem do poema pode indicar um gesto semelhante, pois ao arquitetar-se, o eu lírico dá forma a si mesmo e, ao fazê-lo, instaura uma ordem interior, um cosmos próprio. A construção do corpo-templo é, portanto, um ato ritualístico, uma repetição simbólica da criação do mundo.

O próprio corpo é adentrado pelo outro, e o verbo “adentras” carrega uma carga erótica, principalmente pelos complementos do verbo adentrar: carne e moradia. É como se o plano divino descesse ao plano terreno e penetrasse a carne do eu lírico.

Em “Queixumosa vou indo/ E queixoso te mostras, depois de te fartares/ Do meu jogo de engodos” (Hilst, 2017, p.430), evidencia-se a relação contraditória entre o eu lírico e o Outro. Embora se construa no prazer, ele também se coloca no incômodo. Nesse ponto, o substantivo “queixa” transforma-se em um verbo, em um estado do eu lírico. O “queixume”, nesse sentido, surge sempre depois da fartura do jogo de engodos, revelando um movimento de resistência que contrasta com a submissão do primeiro trecho.

Considerando o final do trecho, “E a cada noite voltas/ Numa simulação de dor. Paraíso de gozo” (Hilst, 2017, p.430), percebe-se a tensão entre o eu lírico e o outro. A relação parece estabelecer-se em uma ironia sutil em que a dor não é sentida, mas simulada. A queixa, assim, funciona como pretexto para o reencontro e para a tentativa de contato, ainda que, a cada noite, seja frustrada.

⁴ Além disso, o trecho pode fazer referência ao sentido bíblico da criação humana: “E Deus disse: Façamos o ser humano à nossa imagem e semelhança. Que eles dominem os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos e toda a terra e também os bichos que se remexem sobre a terra” (Bíblia pastoral, 2014, p. 23).

Neste jogo de engodos, composto pelo desejo, é essencial entender a importância da figura dos amantes insatisfeitos, pois o paraíso de gozo só pode ser composto através da simulação de prazer e dor. Considerando essa relação conflituosa, considero interessante considerar o mito grego de Eros e Psiquê. No mito, Psiquê é raptada por Eros, que a leva para um palácio para ser sua esposa. Entretanto, com a condição de que ela jamais possa olhar diretamente para seu amado, com a promessa de que perderia tudo o que possui se fizesse isso. Psique, portanto, passa a viver na dualidade da qual o desejo é composto, o sentimento de ter, e o medo de possuir. Nesse mito, Eros retorna a cada noite para dormir com sua esposa, mas abandona-a durante o dia, encenando o mesmo paraíso de dor e gozo no qual o eu lírico de Hilst habita. Diversos artistas retrataram este mito nas artes visuais, escultura e literatura, dentre essas expressões artísticas, uma delas pode ser citada aqui para representar o desejo que Eros incita:

FIGURA 2 – *AMORE E PSICHE*



FONTE: CRESPI, G. (1707)

Na representação acima, Eros e Psiquê ocupam os dois extremos da tela, mostrando a distância que há entre as duas figuras. Eros, representado pela figura alada envolta nas trevas, oculta-se de Psiquê, caracterizada como uma mulher que, tirando sua venda, procura desvendar o rosto do desejo. É justamente nessa possibilidade de desvendar o desejo, de tocar o outro, que ela perde seu objeto de desejo. É, portanto, o retrato que Anne Carson (2022) busca apresentar ao afirmar que Eros, o desejo, “só pode ser aquilo que falta, não pelo que está à mão, não pelo que está presente, não por algo que alguém possua em seu ser [...]” (Carson, 2022, p. 27).

A leitura do segundo trecho, marcada pela afirmação da voz do eu lírico e pela expressão de seus incômodos na relação com o outro, prepara o terreno para o terceiro. O eu lírico passa a explorar a dimensão da percepção e da ilusão, revelando que só se reconhece plenamente ao se ver refletido no outro. A queixa inicial transforma-se em reflexão, pois não basta existir isoladamente, uma vez que a consciência de si depende do espelho da relação.

1.3 “De tanto te pensar, Sem Nome, me veio a ilusão”

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

 3. Da égua que sorve a água pensando sorver a lua.
 4. De te pensar me deito nas aguadas
 5. E acredito luzir e estar atada
 6. Ao fulgor do costado de um negro cavalo de cem luas.
 7. De te sonhar, Sem Nome, tenho nada
 8. Mas acredito em mim o ouro e o mundo.
 9. De te amar, possuída de ossos e de abismos
 10. Acredito ter carne e vadiar
 11. Ao redor dos teus cimos. De nunca te tocar
 12. Tocando os outros
 13. Acredito ter mãos, acredito ter boca
 14. Quando só tenho patas e focinho.
 15. Do muito desejar altura e eternidade

 16. Me vem a fantasia de que Existo e Sou.
 17. Quando sou nada: égua fantasmagórica
 18. Sorvendo a lua n'água.
- (Hilst, 2017, p.430)

O terceiro trecho do poema ocupa 18 versos e, diferentemente dos anteriores, organiza-se em três blocos separados visualmente por dois espaços em branco entre os versos dois e três e entre os versos 15 e 16. Essa divisão gráfica cria a impressão de estrofes mais definidas, mas não estabelece rupturas reais na progressão do discurso. A própria construção dos versos impede qualquer separação mais evidente, já que o poema se move apoiado em versos em enjambement que atravessam as quebras das estrofes.

Esse recurso, que já estava presente nos trechos anteriores, produz aqui um ritmo acelerado que parece imitar um fluxo de pensamentos. O leitor é levado por esse movimento constante que encurta pausas e dilui fronteiras, criando uma impressão de fôlego curto. Essa sensação de sufocamento, no entanto, não vem de excesso de intensidade emocional apenas, mas também do modo como a sintaxe se prolonga-se para o verso seguinte, reforçando a ideia de um sujeito incapaz de conter o impulso de dizer e de imaginar.

A continuidade não se sustenta apenas na disposição dos versos, mas também no vocabulário que retorna como um eco insistente. A construção do trecho permite supor que há um desenho sintático recorrente que se espalha e cria uma espécie de refrão interno. As sequências iniciadas por “De te amar”, “De te sonhar”, “De te pensar” e “De nunca te tocar” retomam o mesmo gesto prepositivo seguido de infinitivo. Esse padrão funciona como uma proposta inicial que empurra o verso para a afirmação que vem depois. É como se cada uma dessas fórmulas preparasse o ritmo para a entrada do verbo “acreditar” que aparece adiante.

Essa repetição cria um modo próprio de avançar, pois o leitor percebe que cada nova construção retoma o impulso anterior e o redobra, reforçando a ideia de fluxo contínuo que o poema inteiro sustenta. Ao mesmo tempo, essa alternância entre fórmula inicial e consequência parece criar um vaivém entre ação dirigida ao outro e efeito interno no sujeito. Dessa forma, é possível considerar que é dentro dessa oscilação que a voz poética constrói sua presença.

Logo, o eu lírico parece só encontrar algum sentido de existência ao se projetar na figura do outro. Cada gesto oferecido a esse outro gera uma resposta subjetiva que ganha forma nos verbos e nas imagens que seguem, sempre ligadas a estados de intensidade sensorial ou existencial. Dessa relação emergem efeitos práticos e reais como “luzir”, “possuir o ouro e o mundo” ou sentir-se “carne” que vagueia ao redor de cimos. Tudo isso sugere que o sujeito depende dessa ligação para articular qualquer visão de si, como se sua identidade só pudesse surgir no movimento de amar, sonhar e pensar esse outro ainda nomeado como “Sem Nome”.

Considerando a separação em estrofes, entendo que a primeira, formada apenas pelos versos 1 e 2, funciona como um momento de preparação interna em que o eu lírico parece recolher fôlego antes de entrar no campo amplo da fantasia. Esses dois versos criam uma espécie de limiar, uma vez que, ao afirmar que de tanto pensar no outro lhe veio a ilusão, o sujeito já anuncia que está prestes a se deslocar para um terreno simbólico que escapa ao real.

Esse breve espaço inicial soa como o instante em que alguém fecha os olhos antes de mergulhar em uma imagem mais profunda. O ritmo contido da abertura contrasta com a sequência de imagens que virá nos versos seguintes, e justamente por isso reforça a sensação de preparação. Assim, a primeira estrofe não apresenta a ilusão em si, mas o momento em que ela se instala.

Na segunda estrofe, entramos por completo no território da imaginação. É ali que se desenvolve a metáfora da “égua que sorve a água pensando sorver a lua” (Hilst, 2017, p.430). Essa imagem ganha força quando lembramos dos trechos anteriores do poema. É como se o eu lírico retomasse, ainda que por um instante, aquele nada que antes desejava receber do outro no primeiro trecho. No entanto, essa sensação é atravessada pela volta da própria voz – segundo trecho – e pela presença inquietante do outro que reaparece, agora filtrado pela ilusão.

Nesse cenário, a relação entre sujeito e desejo se torna mais delicada, pois a metáfora da égua que vê na poça d’água o reflexo da lua e imagina estar bebendo a própria lua apresenta uma dimensão de beleza, mas também de frustração. Nesse sentido, a metáfora parece apontar para a dificuldade que o eu lírico enfrenta para alcançar o outro que deseja, como se sempre tocasse apenas uma superfície, nunca o alvo real. É uma ilusão que sustenta o movimento do poema, mas que também expõe o vazio que o acompanha.

Essa frustração de pensar sorver a lua quando na verdade só se sorve a água da poça se desdobra na ideia de desejar o outro e alcançar apenas seu reflexo ou uma silhueta fantasmagórica. Essa dinâmica é reforçada pela estrofe final, em que ao “desejar altura e eternidade”, o eu lírico afirma: “me vem a fantasia de que Existo e Sou” (Hilst, 2017, p.430). A grafia dos verbos em maiúsculo retoma um padrão presente nos trechos anteriores, mas aqui o efeito muda, ao invés de produzir solenidade, como fazia antes, a capitalização parece criar uma certeza absoluta.

A certeza, no entanto, dura pouco, pois o verso seguinte desmonta tudo de maneira brusca com a afirmação de que “sou nada”. A queda é, dessa forma, imediata. O poema sobe para logo despencar, reforçando a percepção de que qualquer tentativa de afirmar a própria existência longe do outro passa por uma ilusão que se desfaz ao menor toque de realidade.

Com isso, a relação entre o eu lírico e o outro se mostra marcada por fugas sucessivas, aproximações que nunca se completam e tentativas de acesso sempre desviadas. É como se o sujeito narrasse sua experiência de tocar apenas sombras, sempre à beira de alcançar algo que recua, como o reflexo da lua que nunca é a própria lua. A estrofe final, ao ecoar o gesto da água na poça, reforça essa lógica e mostra que a fantasia de existir plenamente só se sustenta enquanto dura a ilusão.

Nesse sentido, vale apontar para o vocativo utilizado para definir o outro, pois novamente retorna o “Sem Nome”, o uso de maiúsculas para tentar dar nome a algo que não pode ser nomeado novamente permite caminhar com a análise para as referências judaico-cristãs e imagem de Deus. A própria metáfora da água ajuda a situar a análise nesse contexto, pois ao mirar o céu – o lugar que o divino habita - e imaginar que também pode habitá-lo, é que o eu lírico se reconhece na terra, e na lama da poça d’água. Dessa forma, é como se o eu lírico mirasse para uma entidade distante, e ao comparar-se à imagem melancólica da “água fantasmagórica” representasse a maneira desolada em que se encontra.

Nesse sentido, vale observar o vocativo que o poema utiliza para definir o outro. O retorno de “Sem Nome”, marcado novamente por maiúsculas, tenta dar forma a algo que permanece irrepresentável. Esse gesto abre caminho novamente para uma leitura que remete a referências judaico-cristãs, já que a figura divina costuma ser associada ao inominável, ao ser que não pode ser circunscrito por linguagem alguma. O uso do nome em suspensão aproxima o outro de uma presença que é simultaneamente central e inalcançável.

A metáfora da água ajuda a situar a análise nesse contexto, pois, ao mirar a lua refletida na poça, a água olha para o alto e para baixo ao mesmo tempo. Mira o céu, lugar que a tradição associa ao divino, mas é no reflexo distorcido da água suja que encontra sua própria condição.

Com isso, pode-se interpretar que o eu lírico, ao imaginar essa cena, também se reconhece na terra e na lama da poça, percebendo a distância entre o desejo de ascender e o limite concreto da realidade em que vive.

Assim, quando se dirige ao outro chamado Sem Nome, o eu lírico parece mirar uma entidade longínqua, uma presença absoluta que escapa a qualquer captura. Logo, a imagem da égua descreve um ser que busca algo grandioso e intocável, mas que não consegue alcançar.

Considerando o contexto religioso, Eliade aponta como é comum, entre diversas mitologias, que a entidade criadora do mundo, o ser divino e supremo, afaste-se de sua criação após concluí-la. O autor aponta que há, no homem religioso, a nostalgia das origens, ou seja, o desejo de “reencontrar a presença ativa dos deuses” e da vida no “Mundo recente, puro e ‘forte’, tal qual saíra das mãos do Criador (Eliade, 2018, p.82). Essa busca, segundo o autor, existe porque há uma característica comum em diversas religiões ao redor do mundo, que é o abandono do ser supremo, do criador do mundo inicial. Para Eliade (2018)

os Seres supremos de estrutura celeste têm tendência a desaparecer do culto; “afastam-se” dos homens, retiram-se para o Céu e tornam-se dei otiosi. Numa palavra, pode-se dizer que esses deuses, depois de terem criado o Cosmos, a vida e o homem, sentem uma espécie de “fadiga”, como se o enorme empreendimento da Criação lhes tivesse esgotado os recursos. (Eliade, 2018, p. 103).

Os versos de Hilst, portanto, ressoam esta busca que surge em diversas expressões religiosas ao redor do mundo. O eu lírico, parece buscar incansavelmente um Deus que desapareceu. Ainda que seu clamor seja intenso e recorrente, não há nenhuma resposta deste ser que lhe deu a vida. A resposta a isso, no entanto, pode ser lida como a justificativa de existência interdependente entre criador e criatura estabelecida pelo eu lírico nos versos desse trecho. Com isso, é possível considerar que se estabelece um questionamento metafísico em sua poesia, em que o eu lírico interroga a existência e a situa na própria criação literária, quase como numa relação em que o autor assume o papel de Deus criador sobre o eu lírico

Além disso, entre os versos 11 e 14 surge uma referência ao processo de animalização que percorre o poema e que encontra na figura da égua sua imagem mais marcante. O trecho em que o eu lírico afirma “de nunca te tocar/ Tocando os outros” (Hilst, 2017, p.430) revela um deslocamento expressivo que merece atenção. Como o outro permanece no plano da ilusão, inacessível e distante, o sujeito tenta reencontrá-lo por meio do corpo. O gesto de tocar os outros surge como uma tentativa desesperada de suprir a ausência daquele que não pode ser alcançado.

Esse movimento dialoga com o poema anterior e retoma a dimensão física como um caminho possível para enfrentar o vazio. Mãos e boca são os órgãos sensoriais destacados, instrumentos que permitem contato, reconhecimento e desejo. Ao mencioná-los, o poema

intensifica o vínculo com o erotismo e com o mundo mediado pelos sentidos. No entanto, a frustração retorna logo em seguida, pois o eu lírico admite que, apesar de acreditar possuir mãos e boca, só tem patas e focinho.

Essa queda brusca para a animalização revela que, mesmo quando tenta se afirmar como corpo desejante, o sujeito se percebe reduzido a uma condição instintiva, incapaz de sustentar uma identidade plenamente humana diante da ausência do outro. É exatamente nesse contraste entre desejo e degradação que o poema reforça seu tom melancólico. O apelo ao corpo não conduz à presença do outro, mas apenas a uma percepção ainda mais dolorosa da própria limitação.

Esse apelo ao corpo dialoga com o trecho anterior e pode ser lido por meio da ótica do erotismo. De acordo com Bataille (2023), “a atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, apenas os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, ou seja, uma busca psicológica independente do fim natural dado a reprodução [...]” (Bataille, 2023, p. 35). O movimento erótico, portanto, inicia-se através da atividade sexual, porém vai além dela, uma vez que os integrantes da atividade erótica performam sua sexualidade para além da reprodução, mas que nasce dela.

O autor pontua que os seres humanos são gerados por meio da reprodução sexual, um processo que coloca em contato dois seres descontínuos. Como afirma Bataille: “os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles de que provieram. Cada ser é distinto de todos os outros” (Bataille, 2023, p. 36). Ao utilizar tais termos para descrever a existência humana, Bataille remonta ao momento da própria criação da vida. Para ele, cada ser humano é único, e, embora existam aspirações comuns, as experiências são sempre individuais.

Nesse sentido, os seres humanos são, para o autor, “seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas [que] temos a nostalgia da continuidade perdida” (Bataille, 2023, p. 39). Essa “continuidade perdida” é evocada por Bataille ao refletir sobre a união entre seres microscópicos.

A morte, segundo o autor, é o que encerra a existência e confirma a descontinuidade do ser: um indivíduo não pode existir para além de seu corpo físico. No entanto, há, para ele, um momento excepcional em que dois seres podem, ainda que por um breve instante, tornar-se um só: o encontro sexual. Para ilustrar essa ideia, recorre ao exemplo da união entre o óvulo e o espermatozoide. Nesse encontro singular, ao mesmo tempo, físico e simbólico, dois seres descontínuos se fundem, originando um novo ser. Este novo ser também é descontínuo, mas nasce justamente desse instante efêmero de continuidade:

Existe um ponto em que o um primitivo se torna dois. Desde que há dois, há de novo descontinuidade de cada um dos seres. Mas a passagem implica entre os dois um instante de continuidade. O primeiro morre, mas aparece, em sua morte, um instante fundamental de continuidade de dois seres. (Bataille, 2023, p. 38).

Portanto, é a partir da morte dos dois indivíduos primitivos que emerge a vida e a existência de um novo ser. Esse novo indivíduo contém os dois anteriores, mas já não é nenhum deles. A relação entre continuidade (vida) e descontinuidade (morte) é, segundo Bataille, o que define o erotismo. A busca erótica, assim, é impulsionada pelo medo da morte, que o indivíduo reconhece como o fim da existência. No instante de união sexual com o outro, busca-se, ainda que brevemente, uma possibilidade de continuidade diante da finitude.

O erotismo, nesse sentido, é essencial para a existência humana, instigando o homem para além da conformação da vida cotidiana. Com a atividade erótica, no entanto, surge o que Bataille (2023) define como o interdito. De acordo com o autor: “A experiência interior do erotismo exige daquele que a faz uma sensibilidade não menor à angústia que funda o interdito do que ao desejo que leva a infringi-lo” (Bataille, 2023, p. 62). O interdito, portanto, pode ser entendido como aquilo que o desejo humano busca superar, mas precisa para manter a sua regulação.

Como meio de exemplificar, o autor utiliza o trabalho, que foi o que serviu para criar regras nos primeiros homens. Para o autor “[...] vestígios do trabalho aparecem desde o Paleolítico inferior e o sepultamento mais antigo que conhecemos data do Paleolítico médio”, a relação entre a regulação do trabalho e da morte, correspondem ao tempo em que o homem superou o estágio de animalidade, e que “saiu dela trabalhando, compreendendo que morria e deslizando da sexualidade sem vergonha à sexualidade envergonhada, de que o erotismo decorreu (Bataille, 2023, p. 55). O interdito, portanto, pode ser definido como uma experiência, um objeto ou uma sensação que faz com que o homem estabeleça um espaço de normalidade, e outro em que pode extravasar seus sentimentos.

Realizo esse resgate teórico acerca do erotismo por acreditar que esse conceito é essencial para compreender a poética de Hilst. O que parece haver em *Sobre a tua grande face* (1986) é um eu lírico que usa da sua corporeidade para estabelecer um vínculo com o outro. A transgressão do interdito é justamente a paixão desenfreada que há entre o eu lírico que tenta tocar Deus através de um movimento erótico. O sublime, portanto, é rebaixado, enquanto o humano eleva-se.

Desse modo, até então, o poema parece sugerir que o eu lírico só se reconhece como humano quando se vê refletido no outro, como se a própria identidade dependesse dessa troca

intensa que o erotismo possibilita. Esse movimento implica uma abertura radical, pois o eu lírico não busca apenas comunicar-se com Deus, mas expor-se à própria possibilidade de dissolução diante dele. A relação erótica, nesse sentido, funciona como um espelho que devolve ao sujeito a percepção da própria humanidade. Assim, a dimensão humana só se completa quando atravessada pelo risco do encontro, pela tensão entre entrega e perda, e pela consciência de que é no outro que o eu encontra a prova viva de sua própria existência.

1.4 “Vem apenas de mim, ó Cara Escura”

1. Vem apenas de mim, ó Cara Escura
 2. Este desejo de te tocar o espírito

 3. Ou és tu, precisante de mim e de minha carne
 4. Que incendeias o espaço e vens muleiro
 5. Montado em ouro e sabre, clavina, cinturões
 6. Rebenque caricioso
 7. Sobre a minha anca viva?
 8. Ou há de ser a fome dos teus brilhos
 9. Que torna vadeante o meu espírito
 10. E me faz esquecer que sou apenas vício
 11. Escureza de terra, latejante.

 12. Vem de mim, Cara Escura, a ramagem de púrpura
 13. Com a qual me disfarço. As facas
 14. Com os fios sabendo a tangerina, facas
 15. Que a cada dia preparo, no seduzir
 16. Tua fina simetria. E vem de ti, Obscuro,
 17. Toda cintilância que jamais me busca.
- (Hilst, 2017, p.431)

O quarto trecho se organiza em 17 versos sem adesão a qualquer métrica fixa, algo que se mantém em relação às partes anteriores do poema. O que se destaca, no entanto, é o uso constante do enjambement, que promove um fluxo contínuo entre as unidades rítmicas. Essa fluidez faz com que a separação visual em três estrofes não produza um corte rigoroso no discurso. A divisão entre os versos dois e três, assim como entre os versos 11 e 12, sugere pausas apenas gráficas, já que o encadeamento das imagens e a continuidade sintática mantêm os blocos conectados. Há, portanto, uma espécie de grande estrofe, sustentada pela ligação entre os versos finais de um segmento e os primeiros do seguinte.

A exceção é a terceira estrofe, em que o verso anterior não se prolonga com o uso do enjambement. Esse descolamento parece criar um espaço em que se condensa o conteúdo das estrofes anteriores, interrompendo o movimento que unia as demais partes.

Nas duas primeiras estrofes, sobretudo na segunda, o eu lírico se dedica a construir a imagem do outro e lançar diversas hipóteses. Já a terceira estrofe, ao romper com essa

continuidade anterior, marca o retorno do discurso ao próprio eu, que passa a assentar as hipóteses sobre as posições da relação com o outro.

É possível notar que o eu lírico se dirige diretamente ao outro por meio de formas próprias da segunda pessoa, como “tu”, “incendeias”, “vens” e “ti”. Essa escolha reforça a tentativa de estabelecer uma interlocução direta, ainda que marcada pelo descompasso. Além dos verbos que apontam para essa relação imediata, surgem dois novos vocativos. Se antes o poema apresentava a figura do “Sem Nome”, agora aparecem “Cara Escura” e “Obscuro”. Embora diferentes, seguem o mesmo padrão gráfico, sempre iniciados em maiúscula, o que confere certa solenidade ao outro.

A aproximação entre esses três vocativos parece acentuar a dificuldade do eu lírico de fixar o outro em uma imagem estável. “Sem Nome” já sugeria a impossibilidade de nomear, apesar do ato de nomear. “Cara Escura” e “Obscuro” ampliam esse impasse, deslocando-o da nomeação para a percepção. Dessa forma, não se trata apenas de não conseguir dar um nome, mas de não conseguir ver plenamente. Logo, o outro surge como presença quase velada, como figura que se impõe e ao mesmo tempo escapa, sempre envolta em sombras.

Essa dificuldade torna-se ainda mais evidente quando o eu lírico indica que há “um desejo de te tocar o espírito” (Hilst, 2017, p.431), mas que não se realiza, pois é do outro que vem “toda cintilância que jamais me busca”. A escolha do advérbio jamais intensifica o afastamento, deixando claro que a relação é construída por um afastamento radical em que o eu tenta tocar, mas o outro se mantém inacessível.

O jogo entre luz e sombra reforça esse desencontro, pois apesar de o outro ser descrito a partir de imagens escuras, como “Cara Escura” e “Obscuro”, a ele também são atribuídos “brilhos” e “cintilância”. A convivência de opostos constrói uma figura que ao mesmo tempo atrai e afasta, como se a claridade viesse sempre filtrada por uma camada de opacidade. Assim, percebe-se que a mesma descrição paradoxal do outro, presente nos outros trechos, conserva-se aqui, retratando-o sempre através de uma imagem instável e indecifrável.

Seguindo a trajetória do eu lírico, este trecho retoma o tom questionador que já aparecia no segundo bloco do poema. Através dessa voz, o eu lírico parece contrapor a imagem da água refletida na água, pois se antes sugeria-se que o eu só se reconhece porque se vê refletido no outro, agora a perspectiva se inverte e o outro também passa a existir apenas porque o eu lírico o imagina. Portanto, no jogo entre criação e reflexo o próprio discurso se organiza como um movimento de dúvida sobre quem funda quem nessa relação.

Assim, o verso inicial estabelece a hipótese de que “vem apenas de mim” o desejo de tocar o outro. A construção do verso com a forma oblíqua do pronome pessoal, “mim”, parece

sugerir que o eu lírico delimita em si mesmo a origem do impulso que move toda a cena. No entanto, essa aparente segurança se desfaz logo na sequência, pois a segunda estrofe se abre com a conjunção “ou”, que permite introduzir alternativas e reabrir o campo de possibilidades. Ao usar esse “ou” logo no início, o poema cria um contraponto explícito à afirmação anterior, como se colocasse em suspensão aquilo que parecia estabilizado.

Essa escolha sintática permite lançar mão de duas possibilidades: i) a ligação entre as estrofes não é de ruptura, mas de continuidade argumentativa, uma vez que o eu lírico não abandona a ideia inicial, mas a submete à reflexão, oferecendo uma variação que pode substituí-la. ii) o uso da conjunção marca o surgimento de uma fabulação em que o eu lírico começa a levantar hipóteses novas, criando cenários que não estavam previstos no enunciado anterior. O “ou”, portanto, não funciona apenas como alternativa lógica, mas como abertura imaginativa, sendo o ponto em que o discurso se dobra sobre si mesmo e passa a reescrever o próprio movimento, colocando em cena o gesto de pensar, duvidar e reconstruir o outro e o eu dentro do poema.

A hipótese que se apresenta após o “ou”, portanto, permite indicar que é o outro quem necessita do eu lírico, como sugerem os versos de três a sete. Para essa simulação, o poema volta-se ao universo animal, já presente no trecho anterior, retomando especialmente a figura do cavalo. Se antes o eu lírico se aproximava da imagem melancólica da égua que sorve a poça, agora ocorre uma inversão simbólica em que o outro aparece como cavaleiro, enquanto o eu ocupa a posição da montaria. Essa leitura é sustentada pelo vocabulário nitidamente ligado ao campo semântico equino, com termos como “muleiro”, “montado”, “clavina”, “cinturões”, “rebenque” e “anca”⁵.

O outro, portanto, “vens muleiro, montado [...] sobre a minha anca viva”. O gesto de montar pode indicar uma relação que envolve domínio, pois o cavaleiro se posiciona sobre o corpo do animal e, assim, pode orientar sua direção. A cena sugere uma forma de entrega do eu lírico que, enquanto égua, torna-se superfície viva sobre a qual o outro se inscreve. Há um traço de submissão simbólica, como se o movimento do eu estivesse condicionado ao avanço do outro.

Mesmo assim, esse controle não se manifesta como violência, como poderia se supor. O “rebenque”, chicote usado para incitar o cavalo, aparece qualificado pelo adjetivo

⁵ De acordo com a definição dicionarizada, estas palavras possuem os seguintes significados: “Muleiro: indivíduo que conduz mulas”; “Clavina: espingarda curta de cano geralmente estriado”; “Rebenque: chicote curto de palma de coroa para incitar o cavalo” (Dicionário Priberam Online)

“caricioso”. Nesse sentido um instrumento feito para estimular pelo golpe é transformado em gesto de toque suave, criando uma relação paradoxal. O poema cria assim uma ambiguidade em que o contato entre eu e outro envolve tensão, mas não se reduz à dor. A imagem instala um erotismo que se articula na fricção entre poder e cuidado, como se o próprio instrumento de dominação fosse subvertido para produzir carícia. Essa ambivalência reforça o caráter instável da relação, em que submissão e desejo se misturam de maneira indissociável.

Normalmente, o sagrado manifesta-se em objetos e contextos que atingem o nível de sublime, de algo que é elevado além das condições humanas, como a vida dos santos e monges que negam seus desejos carnis para estar em contato com o divino (Eliade, 2018). Aqui, no entanto, a experiência religiosa é subvertida, pois o corpo assume um papel principal. De acordo com Lee (2015), o sujeito lírico se “transforma em um espaço sagrado no prazer carnal, rompendo ainda mais a divisão entre as noções tradicionalmente opostas de santidade e perversidade” (Lee, 2015, p. 218). Ora, se a noção tradicional de santidade é aquilo que afasta o eu dos prazeres corporais, entendo que, em *Sobre a tua grande face* (1986), o sujeito só pode estar em contato com Deus através de sua corporeidade. A carne ganha destaque, sendo um canal de conexão, como pode-se perceber através dos seguintes versos: “Ou és tu, precisante de mim e de minha carne/ Que incendeias o espaço e vens muleiro/ Montado em ouro e sabre, clavina, cinturões/ Rebenque caricioso/ Sobre a minha anca viva?” (Hilst, 2017, p. 241). A anca, de acordo com a definição dicionarizada, pode ser entendida através da seguinte definição: “Cada uma das regiões laterais do corpo humano, da cintura à articulação da coxa; quadril, cadeira” (ANCA, 2025). Ou seja, o outro, Deus, assume sua corporeidade ao tocar as ancas do eu lírico.

Tal relação, no entanto, não oferece conforto ao eu lírico. Ao contrário, coloca-o em um estado de sofrimento constante, ainda que entremeado de prazer. Anne Carson (2022), ao analisar Eros na poesia grega, sublinha que os sintomas do desejo são simultaneamente prazerosos e dolorosos, já que a falta é o que anima Eros e constitui sua essência. O sujeito que deseja é atravessado por um duplo movimento que o fragiliza e o motiva, mantendo-o sempre no limite entre entrega e perda. No poema, ao tentar alcançar o outro, o eu lírico se expõe a uma experiência que o dilacera e o sustenta ao mesmo tempo. O desejo torna-se aquilo que o mantém em movimento e o lança repetidamente na mesma zona de ausência que jamais se resolve.

A segunda estrofe, embora pareça contínua à primeira vista, pode ser lida como dividida em duas partes. Na primeira metade, a responsabilidade pelo desejo é projetada sobre o outro, como se fosse ele quem buscasse o eu lírico. A partir do oitavo verso, parece haver outra metade, em que essa responsabilização retorna ao próprio eu. Por meio de mais uma conjunção

“ou”, o eu lírico aponta que talvez seja a “fome dos teus brilhos que torna vadeante o meu espírito” (Hilst, 2017, p.431), reconhecendo que o impulso nasce nele, e não no outro. Dessa forma, o desejo não é mais algo provocado de fora, mas uma força interna que o motiva.

É nesse movimento que a voz volta a reconhecer-se como “escureza da terra”, retomando sua condição de matéria. A imagem, além de marcar uma opacidade, também permite ler um eco da tradição cristã segundo a qual o homem é formado do barro. O verso aproxima o eu lírico dessa origem primordial, evocando o trecho bíblico em que Deus “modelou o homem com o pó do solo, soprou-lhe nas narinas um sopro de vida, e o homem tornou-se um ser vivente” (Bíblia pastoral, 2014, p. 24). Através desta leitura, pode-se supor que a mitologia cristã, onde Deus dá ao homem a vida através de seu sopro, pode servir de pano de fundo para a criação do eu lírico, um sujeito que atribui ao outro a motivação de sua existência.

O uso do termo “vadeante” também merece atenção. A palavra evoca foneticamente o “vadiar” que apareceu no trecho anterior, quando o eu lírico imaginava que, ao sonhar-se com o outro, poderia “ter carne e vadiar”. Ainda que as palavras tenham sonoridade próxima, seus sentidos divergem. “Vadiar” implica perambular sem direção, andar à toa. “Vadear”, por sua vez, refere-se ao ato de atravessar um rio pela parte rasa, o vau. Não há relação de sentido entre vadiar e vadear, mas há uma relação clara entre “vadear” e “vau”. Essa relação remete ao segundo trecho do livro, entre os versos quatro e cinco, quando o eu lírico anunciava que diria aquilo que se coleava a si e que atravessava “os vaus/ Da fantasia” (Hilst, 2017, p.431). Assim, vadear e vau formam um par que ecoa imagens já construídas anteriormente.

Algumas das palavras não são comuns ao uso cotidiano comum do idioma, o que pode indicar que a composição da poética de Hilst também é feita através de pesquisa de vocabulário. Por outro lado, também há palavras criadas em sua produção, como é o caso neste poema de “precisante” e “vadeante”, em que a poeta utiliza o gerúndio em verbos que usualmente não costumam receber tal conjugação, levando a certa estranheza pelo leitor, mas compreensão do significado que há nesse uso.

Nota-se que esse tipo de recorrência não é isolado e que compõe uma rede de reverberações ao longo do poema. A reaproximação entre vadiar e vadeante, mesmo que apenas pela sonoridade, cria um jogo de aproximação e afastamento semelhante ao que ocorre com as imagens do cavalo e do cavaleiro. Termos retornam levemente transformados, reaparecem com nuances novas, costurando os trechos do poema por meio de pequenos ecos semânticos ou fonéticos. Considero que esse entrelaçamento acentua a sensação de que o eu lírico vive sempre entre repetições e desvios, atravessando de novo os mesmos lugares, mas nunca da mesma forma.

A última estrofe do poema parece organizar e fixar as hipóteses levantadas pelo eu lírico ao longo do trecho. Aqui os papéis de cada figura são distribuídos com clareza, sustentados pelas estruturas paralelas “vem de mim”, no verso 12, e “vem de ti”, no verso 16. Os termos funcionam como marcas de oposição e, ao mesmo tempo, como mecanismo de definição em que cada personagem dessa relação assume um lugar específico no jogo que o poema compõe.

Anteriormente, o eu lírico já afirmava que sua ligação com o outro se constituía como um “jogo de engodos”. Aqui, essa ideia parece retornar, pois quando declara que vem de si “a ramagem de púrpura/ Com a qual me disfarço” (Hilst, 2017, p.431), o eu lírico parece admitir uma forma de ocultamento. Ele também não se mostra por inteiro, assim como o outro, designado como “Obscuro”. Assim, ambos participam de uma dinâmica de máscaras, embora por vias diferentes em que o eu lírico cobre-se de ramagens, mas o outro brilha. Desse modo, enquanto um esconde-se sob camadas densas, o outro é descrito como portador de uma “cintilância que jamais me busca”. São imagens opostas, mas que se encontram no ponto comum de afastamento em que a luz do outro não se volta ao eu, e o disfarce do eu não o aproxima do outro.

A relação entre eles assume, então, a forma de um embate sutil, quase ritualístico, como sugerem os versos 13 a 16. As facas, cujo fio sabe a tangerina, introduzem uma metáfora ambivalente. Há o frescor do fruto e, ao mesmo tempo, a ameaça das lâminas. A ideia de que as facas se preparam a cada dia para seduzir a fina simetria reforça a noção de um duelo que é também atração. O fio que se perde é parte do processo, pois o desgaste é inevitável quando duas lâminas se encontram. Ainda assim, elas continuam a afiar-se, insistindo no contato. O jogo entre o eu lírico e o outro, portanto, pode ser entendido como um jogo de facas em que se sabe que o fio se desgasta, mas segue-se nesse movimento incessante de aproximação e choque, como se o risco fosse a própria forma de desejo que os sustenta.

1.5 “Quisera dar nomes, muitos, a isso de mim”

1. Quisera dar nomes, muitos, a isso de mim
2. Chagoso, triste, informe. Uns resíduos da tarde
3. Algumas aves, e asas buscando tua cara de fuligem.
4. De áspide.
5. Quisera dar o nome de Roxura, porque a ânsia
6. Tem parecimento com esse desmesurado de mim
7. Que te procura. Mas também não é isso
8. Este meu neblinar contínuo que te busca.
9. Ando em grandes vagezas, açoitando os ares
10. Relinchando sombras, carreando o nada.
11. Os que me vêem me gritam: como tem passado
12. A aldeã de sua alteza? E há chacotas e risos.
13. Mas vem vindo de ti um entremuro de sons e de cicios

14. Um labiar de sabores, um sem nome de passos
 15. Como se águas pequenas desaguassem
 16. Num pomar de abios. Como se eu mesma
 17. Flutuasse, cativa, ofêlica, sobre a tua Grande Face.
- (Hilst, 2017, p.431-432)

Sinalizando a metade do livro, o quinto trecho é formado por 17 versos reunidos em uma única estrofe extensa. Não há métrica regular nem rimas que organizem o ritmo, o que favorece a sensação de fluxo contínuo de fala. Assim como em trechos anteriores, o enjambement atua como um recurso central. Cada rompimento da frase no fim do verso cria suspensões que se convertem em transições temáticas, como se a própria voz oscilasse entre momentos de aceleração e momentos de redirecionamento. Assim, o poema constrói um movimento interno marcado por avanços bruscos e desvios sutis, e essas quebras revelam as variações de intensidade que atravessam o discurso.

Ao iniciar com o verbo “querer” no pretérito-mais-que-perfeito, o trecho parece propor que há um tom de desejo não realizado, algo que o eu lírico gostaria de ter feito, mas que permaneceu no campo da possibilidade. Esse desejo é o de nomear aquilo que identifica como “isso de mim”, expressão que soa vaga de propósito, marcada por um certo desamparo diante do próprio estado interno. Considerando o movimento do poema até aqui, esse “isso” remete ao impasse que o eu vive em relação ao outro, um ponto de tensão que ainda não se deixa apreender por completo e que a própria voz tenta delimitar ao longo da passagem.

O que vem logo depois funciona como uma primeira tentativa de definição, pois esse estado é chamado de “chagoso”, “triste”, “informe”. Pensando no significado dos termos, podem ser entendidos como palavras que sinalizam desgaste, aflição e falta de forma. Em seguida, surgem imagens metafóricas ligadas ao fim da tarde, “aves” e “asas” que procuram a cara do outro, e esse rosto é marcado pela fuligem. A fuligem, além do aspecto visual escuro e opaco, reforça a impressão de algo encoberto, difícil de ver, como se o outro se apresentasse sob uma camada que perturba a nitidez. Esse rosto de fuligem se articula com a leitura anterior da “Cara Escura”, pois ambos evocam a ideia de uma presença marcada pela obscuridade, por uma espécie de opacidade que atrai e desorienta ao mesmo tempo.

A estrofe, no entanto, sofre uma interrupção repentina. O quarto verso traz apenas a sentença “De áspide”, que aparece isolada e traz a impressão de um corte seco. Apesar do isolamento, o contexto deixa perceber que a referência continua ligada à descrição da face do outro. A fuligem se desdobra agora em uma imagem mais agressiva, associada a uma espécie de víbora peçonhenta que costuma habitar fendas e entulhos. Esse deslocamento modifica o sentido da cena anterior, pois se as aves e asas buscavam essa face escurecida, agora fica

sugerido que se dirigem também à presença da serpente, o que faz o gesto ganhar uma conotação quase suicida. As aves, ao se aproximarem da áspide, parecem avançar rumo à própria destruição.

Também há outra possibilidade de leitura. Em vez de remeter apenas à ideia de morte, a aproximação das aves pode sugerir um estado de alerta. A procura pela serpente seria um movimento tenso de busca pela fonte do perigo, uma tentativa de reconhecer aquilo que ameaça. Essa ambiguidade ecoa o modo como o eu lírico se relaciona com o outro nos trechos anteriores, sempre em um movimento de aproximação cautelosa, como quem tenta alcançar uma presença que se oculta entre sombras. Assim como a víbora áspide se esconde sob pedras, o outro também parece se recolher em zonas cinzentas, convocando uma busca insistente, mas sempre arriscada.

Na sequência, o eu lírico tenta nomear esse sentimento e o faz por meio de “Roxura”, palavra grafada com inicial maiúscula que permite distingui-la como algo singular. A Roxura é descrita como semelhante à ânsia que impele o eu em direção ao outro, o que se evidencia nos verbos dos versos seis e sete. O uso das maiúsculas chama atenção porque retoma o procedimento observado anteriormente com “Queixumosa”, tratada quase como um nome próprio. Nesse sentido, Roxura como se o eu tentasse circunscrever uma emoção única que o ultrapassa. Além disso, a palavra ecoa o matiz cromático do trecho anterior, em que o eu lírico se ocultava sob uma “ramagem de púrpura”. Há, portanto, um prolongamento desse campo semântico das cores, que reforça a continuidade entre as partes do poema e amarra as sensações que atravessam a voz do eu.

No entanto, quando o poema parece se aproximar de uma definição clara, o verso seguinte inverte a lógica ao utilizar conjunção “mas”. Assim, ao invés de estabilizar o sentimento nomeado, o eu lírico recua e declara que “não é isso/ Este meu neblinar contínuo que te busca” (Hilst, 2017, p.432). A palavra neblinar chama atenção por transformar neblina em verbo. Neblinar parece sugerir, nesse contexto, tanto a capacidade de lançar névoas que dificultam a visão quanto o movimento de uma neblina que se espalha sem contorno, envolvendo tudo em sua passagem. Logo, o neblinar permite compreender que a busca do eu lírico por uma definição de seu sentimento não é clara e definitiva, mas é constante, permeando o espaço.

Nesse ambiente rodeado de neblinas é que o eu lírico caminha vagarosamente, “carreando o nada”, como é possível perceber nos versos nove e 10. Essa busca é marcada por imagens que parecem demonstrar como é uma busca inútil, nas imagens “açoitando os ares” e “carreando o nada” é possível perceber como o eu lírico trilha um caminho que beira a inutilidade, pois açoitar os ares representa uma ação sem propósito, assim como carrear o nada,

uma vez que o verbo “carrear” carrega o significado de levar algo, normalmente com peso. Nesse contexto, reverbera a imagem do cavalo, aqui presente através de “relinchando sombras”. Assim como as ramagens púrpuras, o relincho parece prolongar-se de um trecho ao outro do poema, trazendo essa ideia de continuidade.

Em seguida, surge uma imagem que se desvia do tom mais introspectivo do poema. Pela primeira vez entram em cena figuras externas ao eu lírico, sinalizadas pelo uso da terceira pessoa no verso: “Os que me veem me gritam” (Hilst, 2017, p.432). Essa aparição repentina de outras vozes desloca a composição para um espaço social mais amplo e sugere que o eu não está completamente isolado em seu universo interior, mas circula entre outros sujeitos que o observam e comentam sua condição. O que esses outros gritam conduz o leitor a um cenário diferente: “como tem passado/ A aldeã de sua alteza?” (Hilst, 2017, p.432). O vocabulário empregado, especialmente “aldeã” e “alteza”, carrega uma atmosfera medieval. Essa escolha lexical permite imaginar o eu lírico como alguém situado em uma comunidade pequena, quase feudal, onde sua posição é marcada por subordinação. Ele se entende como uma aldeã, enquanto o outro é figurado como a alteza, aquele que ocupa o lugar alto e distante que ela tenta incessantemente alcançar.

A sequência “E há chacotas e risos” reforça esse contraste. Se para o eu a busca pelo outro é uma força vital que mobiliza energia, desejo e angústia, para os que o cercam essa dedicação é vista com ironia e deboche. A intensidade da procura, tão cuidadosamente elaborada nos versos anteriores por meio das imagens de vagueza, relincho e neblina, é reduzida pelos demais. Nesse sentido, a relação hierarquizada entre aldeã e alteza ganha um aspecto ainda mais assimétrico. Enquanto o eu se debate na tentativa de alcançar uma presença que o escapa, o entorno social trata sua devoção como exagero ou ingenuidade. Assim, a busca, que já parecia desgastante, torna-se agora também solitária, pois não encontra compreensão na comunidade que o presencia.

Ainda que o trecho seja composto por 17 versos dispostos em uma única estrofe, o verso 13 parece instaurar uma quebra nessa unidade. Ele cria um novo ponto de inflexão, sobretudo porque inaugura uma cadeia contínua de enjambements que se estende até o verso 17. Essa sequência alongada, quase sem pausas, produz uma sensação de expansão repentina do discurso, como se a fala se abrisse para um outro plano. O que vinha sendo apresentado de modo mais fragmentado e interrompido passa, a partir desse ponto, a adquirir um impulso mais fluido marcado pela acumulação de imagens.

A estrutura que se desenvolve após o “mas” — “vem vindo de ti” (Hilst, 2017, p.432) — reforça a ideia de continuidade por meio da repetição do verbo vir. Esse movimento verbal

dialoga com formulações de trechos anteriores do poema, nas quais o eu lírico alternava entre “vem de mim” e “vem de ti”. O gesto de retomada produz um efeito de espelhamento entre eu e outro, mas agora o foco recai no que irrompe a partir desse outro.

O que chega desse outro é definido como um “entremuro de sons e de cicios” (Hilst, 2017, p.432). O termo cicios, nesse contexto, remete a murmúrios breves, sussurros que mal se deixam ouvir. São sons associados ao outro, como indica o pronome “ti”, mas que permanecem encobertos pelos muros que os abrigam. Essa imagem amplia a sensação de afastamento já presente nos trechos anteriores, uma vez que antes o eu via apenas sombras e vagezas e agora percebe uma voz que nunca se expõe diretamente. A presença do outro continua marcada por um contato que não se realiza plenamente.

A materialidade sonora desse trecho reforça essa atmosfera. Os cicios parecem atravessar o próprio poema quando se observa a forte aliteração do fonema /s/, que se repete insistentemente. Esse sibilo constante mimetiza o som dos sussurros, como se o poema passasse a murmurar junto ao eu lírico. No trecho abaixo, grafa-se com vermelho a repetição fonética:

Mas vem vindo de ti um entremuro de sons e de cicios
 Um labiar de sabores, um sem nome de passos
 Como se águas s pequenas s de saguasssem
 Num pomar de abioss.
 (Hilst, 2017, p.432)

Essa aliteração pode produzir um efeito formal que aproxima o som do poema da experiência do eu lírico. Os cicios e murmúrios que ele percebe parecem ganhar corpo no próprio ritmo dos versos, já que o som recorrente do /s/ cria uma espécie de fluxo contínuo. Esse movimento sonoro ecoa a imagem final da sequência, em que pequenas águas desaguiam em um pomar de abios. A sonoridade sibilante acompanha a imagem de algo que escorre, sugerindo que os murmúrios que vêm do outro se acumulam até formar esse movimento de deságue.

O pomar de abios, nesse contexto, evoca um espaço denso, composto por abieiros, que são árvores de folhagens grandes e numerosas. Logo, o pomar pode ser imaginado como um ambiente quase labiríntico, onde o olhar se perde entre galhos e frutos. Essa configuração parece ampliar a sensação de que o eu lírico se desloca por um espaço intrincado em sua busca pelo outro, como se caminhando por entre camadas de sons, sabores e passos sem nome. No entanto, apesar desse movimento de deságue e dessa multiplicidade de estímulos, a busca culmina em um lugar estático em que o eu chega a um espaço saturado de sinais do outro, mas ainda assim permanece sem alcançá-lo.

O lugar em que essas águas desembocam está descrito nos últimos versos do poema, em que o eu lírico afirma “Como se eu mesma/ Flutuasse, cativa, ofélica, sobre a tua Grande Face” (Hilst, 2017, p.432). São justamente esses versos que dão nome ao livro, o que evidencia seu papel central dentro do conjunto. Lee (2015) observa que a primeira leitura possível seria imaginar a tentativa de descrever a face de alguém. A partir dessa hipótese inicial, a pesquisadora questiona a escolha do termo “face” em vez de “rosto”, já que, nesse contexto, os dois poderiam funcionar como sinônimos. Esse questionamento a leva a uma segunda interpretação, mais produtiva: “É muito provável que Hilst tenha selecionado a palavra ‘face’ por seu significado simultâneo de ‘superfície’, enfatizando a multiplicidade (de ser multifacetado) em vez da singularidade, que tende a se associar com o rosto humano” (Lee, 2015, p. 208).

A palavra “face”, portanto, amplia a cena. Ela não remete apenas a um rosto, mas a uma superfície extensa sobre a qual o eu lírico se projeta. Quando o poema sugere que o eu flutua de modo cativo e “ofélico”, a imagem cria a impressão de suspensão sobre essa superfície do outro. A referência a Ofélia intensifica esse quadro, pois convoca a figura trágica que flutua à deriva, marcada pela entrega e pela impotência diante de forças maiores que ela.

Assim como propõe Lee (2015), entende-se nesta análise que a “face” pode ser lida como uma superfície pela qual o eu navega. A imagem sugere que a busca pelo outro não acontece em direção a um espaço externo, mas sobre algo que a voz poética ocupa de modo contínuo. Assim, a navegação se dá sempre por cima dessa superfície ampla, que acolhe e dispersa ao mesmo tempo.

A referência direta à peça *Hamlet*, de Shakespeare, pode reforçar essa leitura. O adjetivo “ofélica” convoca imediatamente a imagem de Ofélia flutuando sem direção, entregue à correnteza e suspensa sobre a água. Essa imagem desloca a “Grande Face” para um campo líquido, um espaço em que o corpo não se firma e onde qualquer tentativa de domínio se desfaz. Ao aproximar o eu lírico dessa figura trágica, o poema permite a interpretação da ideia de deriva, fragilidade e entrega, qualidades que já percorrem o texto, mas aqui ganham mais expressividade.

Na peça de teatro, Ofélia é uma jovem dividida entre as exigências da corte e o amor por Hamlet. Ao longo da trama, ela perde o apoio emocional que sustentava sua identidade, sobretudo depois da morte do pai e do afastamento brusco de Hamlet. Sua fragilidade cresce até romper e, em um dos momentos mais marcantes da peça, ela cai na água enquanto colhe flores e acaba morrendo por afogamento. A cena costuma ser lida como um misto de abandono, entrega e suspensão.

A figura de Ofélia flutuando na correnteza, cativa da própria dor, cria uma imagem que se ajusta ao poema. Quando o eu parece flutuar, de modo cativo e ofélico sobre a face do outro, emerge a ideia de uma entrega semelhante, como se ele se deixasse conduzir pela superfície alheia, preso a uma força que o atrai e ao mesmo tempo o consome. Portanto, a suspensão não é apenas física, mas afetiva, pois traduz a condição de quem busca e, ao mesmo tempo, se dissolve no ato de buscar.

A “Grande Face” soma-se ao repertório de vocativos direcionados ao outro e mantém o uso constante de iniciais maiúsculas, o que reforça a construção simbólica dessa figura. Ao longo do poema, essas nomeações elevam o outro a uma dimensão quase abstrata, como se cada termo tentasse capturar um aspecto dessa presença impossível de fixar.

O poema, que se inicia com a tentativa de nomear um sentimento e atravessa momentos de hesitação e recuo, termina por construir uma imagem potente do eu lírico projetado sobre o outro. Essa imagem, embora marcada pela melancolia, carrega certo traço de quietude. Assim como na pintura de Ofélia realizada por John Millais, em que a jovem morta parece conservar serenidade no rosto, aqui também há uma sugestão de calma. A morte trágica na pintura não se expressa como dor explícita, mas como entrega a um flutuar suave sobre uma superfície contínua. De modo semelhante, o eu lírico parece existir em um “neblinar contínuo”, movendo-se em direção ao outro com a mesma mistura de abandono, imobilidade e leveza que envolve a figura de Ofélia.

FIGURA 3 - *OPHELIA*



FONTE: Millais, J. (1851)

Ao observar a pintura, é possível perceber que há certa conexão com a interpretação proposta do poema, sobretudo pelo modo como o corpo de Ofélia aparece entregue ao movimento da água, rodeado por flores que parecem tanto sustentá-la quanto anunciá-la à

deriva. A paleta suave, marcada por verdes e marrons úmidos, cria um clima de suspensão que ecoa a ideia de flutuação cativa sugerida pelo poema. Além disso, o olhar perdido, a postura relaxada e o contraste entre a serenidade do rosto e a instabilidade do ambiente ampliam a sensação de que ela está num limite tênue entre presença e apagamento. Esses elementos visuais ajudam a pensar a “Grande Face”, no poema, como um espaço semelhante, onde o eu lírico também se mantém à tona, sem ancoragem, habitando um território que acolhe e dissolve ao mesmo tempo.

1.6 “HOJE TE CANTO E DEPOIS NO PÓ QUE HEI DE SER”

1. Hoje te canto e depois no pó que hei de ser
 2. Te cantarei de novo. E tantas vidas terei
 3. Quantas me darás para o meu outra vez amanhecer
 4. Tentando te buscar. Porque vives de mim, Sem Nome,
 5. Sutilíssimo amado, relincho do infinito, e vivo
 6. Porque sei de ti a tua fome, tua noite de ferrugem
 7. Teu pasto que é o meu verso orvalhado de tintas
 8. E de um verde negro teu casco e os areais
 9. Onde me pisas fundo. Hoje te canto
 10. E depois emudeço se te alcanço. E juntos
 11. Vamos tingir o espaço. De luzes. De sangue.
 12. De escarlate.
- (Hilst, 2017, p.432)

O sexto trecho do poema é formado por 12 versos em uma única estrofe. Aqui, diferente de outras partes do poema, não se percebe uma divisão implícita, já que o enjambement costura os versos quase sem pausa. O fluxo contínuo reforça a sensação de fôlego curto, como se o próprio discurso fosse arrastado pela intensidade do desejo que conduz o eu lírico.

Além disso, a repetição de “te”, “ti” e “tua” espalha uma aliteração que marca quase toda a sequência, surgindo como um eco que sugere a insistência do eu lírico na presença do outro. Assim, não se trata apenas uma repetição formal, mas um gesto de retorno contínuo, como se o sujeito estivesse preso à necessidade de chamar. Quando esses pronomes não aparecem, como ocorre nos versos cinco e 11, a referência ao outro não se perde. Ela reaparece no vocativo “Sutilíssimo amado”, que concentra a atenção na figura invocada e, no verso 11, ressurgem na forma verbal “vamos tingir o espaço”, que pressupõe a ação compartilhada.

Assim, todos os versos, com exceção do último, mantêm alguma forma de vínculo direto com o tu. Logo, a estrofe inteira parece se organizar ao redor dessa presença e o outro se torna a força que atravessa a estrutura do texto, seja por meio dos pronomes explícitos, seja pela construção sintática ou pelo próprio movimento verbal. Essa onipresença reforça a ideia de que

o eu está envolvido em uma busca incessante, que não se interrompe nem mesmo quando o poema parece tentar respirar.

Em grande parte da produção poética de Hilst, há um eu lírico que dirige-se ao outro, quase partindo para um diálogo, por sua constante intenção de contato. A marca da segunda pessoa é recorrente em diversas obras, como acontece em *Amavisse* (1989), *Cantares de Perda e Predileção* (1983), *Poemas aos Homens do Nosso Tempo* (1974), *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974) e *Da Morte. Odes Mínimas* (1980). Nesses livros, o “tu” assume múltiplas funções e revela uma voz poética que busca incessantemente o outro, seja para confessar, provocar, amar ou transcender. Essa estratégia discursiva intensifica o tom íntimo e existencial da poesia hilstiana, tornando o poema um espaço de encontro e tensão entre o eu e o outro.

Voltando ao poema, percebe-se que não há um esquema métrico rígido ao longo do trecho, mas três versos revelam uma forma que se repete. São eles: “Te cantarei de novo”, no verso dois, “Onde me pisas fundo”, no verso nove, e “Vamos tingir o espaço”, no verso 11. Cada um desses versos é formado por duas frases separadas por ponto final e, no núcleo da frase principal, há um ritmo de seis sílabas poéticas, um hexassílabo, o que cria uma espécie de refrão métrico que retorna em momentos estratégicos. Esse retorno dá ao trecho um pulso que reforça a fala do eu lírico e marca pequenas unidades de sentido dentro do fluxo contínuo do poema.

Além da semelhança rítmica, a variação pronominal nesses três versos sugere um movimento interno do eu lírico. No verso dois, o foco recai no outro, marcado pelo “Te” de “Te cantarei de novo”. No verso nove, o centro desloca-se para o eu, indicado pelo “me” em “Onde me pisas fundo”. Já no verso 11, surge o nós em “Vamos tingir o espaço”. Essa sequência sugere que há um arco em que olhar vai para o outro, volta-se a si, e reencontra-se o outro num gesto conjunto. Dessa forma, o poema parece desenhar uma pequena trajetória afetiva condensada nesses três pontos.

Esse percurso ecoa, em menor escala, o que se nota nos trechos anteriores do livro. No início do livro, o eu lírico dirigia-se ao outro com um tom de súplica. Depois, recolhia-se para si, às vezes de modo tenso como mostra o verso do segundo trecho “Porque é mais certo mostrar/ Insolência no verso do que mentir decerto”, que traz uma ponta de ironia. Aqui, no entanto, o tom muda. Através da forma conjugação do verbo “ir” na primeira pessoa do plural, há uma sensação de acerto e de aproximação possível. Portanto, o eu e o outro já não estão em polos separados e a relação se apresenta como se a voz poética reconhecesse que sua própria existência pulsa dentro da presença que invoca.

É através do canto que essa relação se firma. O eu lírico abre o trecho dirigindo-se ao outro ao afirmar “Hoje te canto e depois no pó que hei de ser/ Te cantarei de novo”. A imagem do pó retoma o ciclo de vida e morte presente na tradição judaico cristã, especialmente o trecho do Gênesis em que Deus declara ao homem: “Você é pó, e ao pó há de voltar” (Bíblia pastoral, 2014, p.25). No entanto, o uso dessa referência não se esgota no sentido de finitude. O retorno ao pó, no poema, não simboliza o encerramento da existência, mas se abre como possibilidade de reinício, como se a morte apenas preparasse o terreno para um novo surgimento da voz.

O eu lírico, ao se afastar de uma leitura estritamente doutrinária, reinventa esse ciclo e lhe confere um sentido de continuidade que se aproxima de uma ideia de renascimento sucessivo. Isso fica evidente quando afirma “E tantas vidas terei/ Quantas me darás para o meu outra vez amanhecer/ Tentando te buscar” (Hilst, 2017, p.432), pois aqui já não se trata apenas do destino bíblico de voltar ao pó, mas de um movimento repetido de amanheceres que parecem brotar de vidas concedidas pelo outro. O poema, assim, projeta um fluxo que se assemelha a uma lógica de reencarnação simbólica, na qual o eu lírico reaparece sempre em função da busca que o move.

A busca, nesse contexto, torna-se o eixo de um eterno retorno que estrutura toda a relação entre eu e outro. Dessa forma, a voz poética não procura uma única vez nem encerra sua jornada em uma só existência, mas se entende como parte de um ciclo em que nascer, morrer e renascer são etapas de uma mesma tentativa de alcançar o outro. Esse outro, por sua vez, assume a função de provedor da vida, já que é dele que vêm as vidas multiplicadas e é graças a ele que o movimento pode se repetir. Logo, o poema configura uma dinâmica em que o canto, a morte, o retorno e a nova procura formam um mesmo gesto contínuo, que mantém o eu lírico preso ao desejo que o rege e ao ser que o convoca.

Entre os versos quatro e oito reaparece o tema que já havia surgido no quarto trecho, marcado pela tensão entre “vem de mim” e “vem de ti”. Aqui, o eu lírico dirige-se ao “Sem Nome” e afirma “Porque vives de mim”, sugerindo que a existência do outro depende de sua própria voz. Essa declaração desloca o polo de força para o eu, que se percebe como suporte do ser amado, quase como se a figura invocada só pudesse existir enquanto for cantada ou lembrada.

No entanto, essa aparente centralidade logo se desestabiliza, pois nos versos seguintes o eu declara “e vivo/ Porque sei de ti e a tua fome” (Hilst, 2017, p.432). A sintaxe estabelece um vínculo direto entre a vida do eu e o conhecimento que ele tem da fome do outro, o que cria uma relação de dependência recíproca. Se o outro vive do eu, o eu vive da demanda constante

que percebe no outro. A fome, nesse ponto, não parece ser apenas uma necessidade biológica, mas uma imagem que concentra a ideia de desejo ininterrupto, quase voraz, que move ambos.

Essa fome, vinda do outro, parece funcionar como motor da busca. Ela devora e convoca ao mesmo tempo, como se o eu lírico não apenas respondesse ao apelo do outro, mas também encontrasse sua razão de existir na intensidade dessa demanda. Assim, os versos constroem uma codependência marcada por uma circulação de forças em que o outro precisa do eu para existir e o eu precisa da fome do outro para continuar cantando. Dentro dessa dinâmica, nenhum dos dois se sustenta sozinho, e o poema acentua esse entrelaçamento ao colocar a vida de cada um condicionada ao desejo que o outro desperta.

Além disso, é importante destacar a imagem do “relincho do infinito”, que funciona como uma caracterização direta do outro, reforçada pelo vocativo “Sutilíssimo amado”. Entende-se que a escolha das palavras não é casual, uma vez que, nos trechos anteriores, o poema havia associado o eu lírico à figura da égua e o outro à figura do cavaleiro, estabelecendo uma relação hierárquica, de condução e submissão. Aqui, porém, a lógica se desloca. Quando o outro é nomeado como relincho, ele passa a carregar uma marca essencialmente equina, já que quem relincha é o cavalo. Se o outro relincha, ele deixa de ocupar apenas o lugar do cavaleiro e passa a compartilhar a natureza animal que antes pertencia exclusivamente ao eu lírico.

Esse movimento parece produzir uma espécie de equalização, na qual ambos passam a habitar o mesmo campo de sentido. O cavaleiro e a égua já não aparecem como polos distintos, mas como figuras correspondentes que podem se interpenetrar. A relação, antes marcada por assimetria, ganha um tom mais nivelado, como se o poema colocasse eu e outro sob o mesmo signo animal para revelar que a troca entre eles é mais intensa e menos hierárquica do que parecia. A figura animal serve, assim, como meio de aproximação e fusão, dissolvendo fronteiras entre sujeito e objeto do desejo e criando um espaço onde as forças que circulam entre ambos se tornam equivalentes.

Donna Haraway, em *O Manifesto das Espécies Companheiras: Cachorros, Pessoas e Alteridade Significativa* (2016), desenvolve conceitos interessantes para pensar nesta análise, principalmente considerando a relação que há entre o homem e o humano. Ao longo do livro, a autora define que nós e os animais “somos, constitutivamente, espécies companheiras” (Haraway, 2016, p. 8). Definitivamente pertencemos a espécies diferentes, que destoam no modo de existir no mundo, mas que partilham dessa existência de maneira constitutiva, principalmente se pensarmos na figura do cachorro – da qual parte Haraway aborda em grande parte da obra – ou na figura do cavalo, que é aqui analisada. O que a autora aponta é que os

humanos e as demais espécies que os cercam estão em constante processo de interdependência, não sendo mais possível sustentar uma relação de inferioridade e superioridade. Para ela, as espécies que coabitam o mesmo espaço são também “coconstitutivas” (Haraway, 2016). Para dar exemplo desse pensamento, Haraway apresenta o comportamento que as pessoas têm com os cachorros ao realizar uma comparação com “crianças peludas”, isso, segundo a autora, “rebaixa cachorros e crianças – e faz com que crianças sejam mordidas e cachorros, abatidos” (Haraway, 2016, p. 23). Para a coexistência, portanto, é preciso reconhecer a individualidade de cada espécie de maneira essencial, rejeitando o que há de sentimentalismo em um sistema hierárquico.

Com essa coexistência, são estabelecidos modos de vida interdependentes, moldando os costumes tanto humanos como animais. Com relação aos cachorros, Haraway (2016) afirma que a relação profunda entre as duas espécies foi fundamental para a evolução de ambas, e que, nesse contexto, “flexibilidade e oportunismo dão as cartas do jogo para ambas as espécies, que se moldam uma à outra ao longo da sua continuada história de coevolução” (Haraway, 2021, p. 22). O que a autora aponta em sua teoria é que não deveria haver uma relação de superioridade ao considerar a relação entre animais e homens, ambos habitam o mesmo ambiente, e, portanto, possuem necessidades diferentes.

Portanto, uma interpretação possível para o poema é a de que se realiza uma aproximação entre o humano e o divino por meio da figura animal, que funciona como um território intermediário onde ambos podem se encontrar sem que um se imponha sobre o outro. Ao atribuir ao eu lírico e ao outro características animais, o texto desfaz a distância tradicional entre criatura e divindade e constrói um espaço em que ambos se movem no mesmo nível. O animal aparece como esse ponto de equilíbrio, pois não pertence inteiramente ao âmbito terrestre nem ao espiritual, mas ocupa uma zona híbrida que permite que o eu e o “Sem Nome” coexistam com mais simetria.

Outro aspecto importante para ampliar a leitura do poema é considerar que o este trecho talvez aponte para uma reflexão sobre o próprio fazer poético. No primeiro trecho do livro, já havia uma referência direta à escrita por meio do pedido “Confunde estas linhas que te escrevo”. Agora, a imagem se desloca, mas permanece ligada ao ato criador. Quando o eu lírico afirma que o pasto do outro é o seu “verso orvalhado de tintas”, riscado pelo casco do outro, estabelece-se uma metáfora em que o poema se torna alimento e território, ao mesmo tempo consumido e marcado pelo ser invocado. O verso é pasto, o outro se nutre dele, e o movimento de risco feito pelo casco sugere tanto a presença ativa do outro na criação quanto o gesto de inscrição que funda o próprio texto.

Isso permite interpretar que a inspiração que alimenta o fazer poético vem desse outro, ao mesmo tempo em que o sustenta. O poeta cria porque é convocado, mas o outro também existe porque é nomeado. Assim, ser poeta constitui-se como condição essencial para que esse outro permaneça vivo, funcionando como força que impulsiona o ciclo descrito no poema.

Com isso, pode-se considerar que essa dinâmica está profundamente ligada ao espaço do desejo, que no poema se dá em uma zona liminar, uma fronteira em que o alcance pleno não é possível. Isso fica claro quando o eu lírico afirma “E depois emudeço se te alcanço” (Hilst, 2017, p.432). O uso da conjunção condicional “se”, denota que a realização do encontro anularia o canto e, portanto, a própria poesia. Assim, o desejo só se mantém enquanto não se cumpre por completo e a voz se sustenta no intervalo entre a busca e a conquista, e é nesse espaço de falta que nasce o poema encontra sua força.

Sobre esse espaço da fronteira, a reflexão de Carson (2022) oferece um ponto de apoio teórico bastante fértil. Ao debruçar-se sobre o conceito de Eros para os gregos, analisando a produção poética clássica, principalmente de Safo, tece importantes considerações sobre a figura de Eros como fronteira. Para além de uma figura mitológica do panteão grego, Eros traduz-se em um sentimento recorrente na poética clássica. De acordo com Carson (2022), “a palavra grega Eros denota “querer”, “falta”, “desejo pelo que não está lá”. Quem ama quer o que não tem. É, por definição, impossível para o amante ter o que deseja se, assim que ele tem, não quer mais” (Carson, 2022, p. 27). Ou seja, em Eros, o desejo é paradoxal, pois aquele que deseja só deseja enquanto não possui. A partir do momento em que o indivíduo alcança o que desejava, essa busca deixa de fazer sentido. A busca de Eros, portanto, se resume no que Carson aponta como uma ação que é fadada ao fracasso, e, por isso, é cíclica e movimenta o homem (Carson, 2022). O que a autora aponta em sua obra é a forma como o ocidente construiu sua visão acerca do desejo pautado na falta, ou, de forma mais específica, na própria fronteira. Para ela:

Eros tem a ver com fronteira. Ele existe porque certas fronteiras existem. É no intervalo entre se esticar para tentar alcançar e de fato agarrar algo, entre olhar de relance e receber o olhar de volta, entre um “eu te amo” e “eu também te amo”, que a presença ausente do desejo ganha vida. Mas as fronteiras do tempo e do olhar e do “eu te amo” são apenas efeitos secundários da fronteira principal e inevitável que cria Eros: a fronteira da carne e do eu que existe entre você e eu. E é, de repente, apenas no momento em que eu ia dissolver a fronteira, que percebo que nunca vou conseguir fazer isso. (Carson, 2022, p. 55)

É justamente em torno dessa “presença ausente” que gira a busca do erotismo, pois o desejo se constitui no espaço que há entre estender a mão e de fato agarrar a mão que lhe é estendida. Nesse espaço fronteiro reside o que move o humano: o limite intransponível que há entre eu e o outro. Carson (2022) aponta para essa fronteira indissolúvel, pois a partir do

momento que o objeto de desejo é alcançado, deixa de ter o seu lugar de exceção dentre os demais objetos que compõem a vida humana.

Justamente na tensão dessa fronteira entre o eu e o outro, é que se constituem os versos de Hilst. Portanto, percebo que o que Carson (2022) nota ao debruçar-se sobre a poesia clássica grega, também se apresenta na poética de Hilst, construída por meio de um eu lírico que deseja o outro, mas que perde sentido a partir do momento em que o encontra.

1.7 “Desejei te mostrar minha forma humana”

1. Desejei te mostrar minha forma humana
 2. Afastada de todo da velhice. Por isso
 3. É que te chamo a ti desde criança
 4. E adolescente e mulher, também contigo
 5. Em chamamento convivi. E tive corpo e cara preciosos
 6. E brisas crespas numa voz tão rara
 7. Que se tivesses vindo àquele tempo
 8. Me verias a mim num corrido de horas
 9. Um demoroso estar de muitos noivos.
 10. E de todos, Soturno, nenhum foi tão coalescente

 11. Tão colado à minha carne, como tu foste, ausente.
 12. Dirás demasiado. Mas fosca e acanhada, hoje,
 13. Peço-te com o luzir dos ossos
 14. Com a fragilidade de uma espuma n'água
 15. Que me visites antes do adeus da minha palavra.
- (Hilst, 2017, p.432-433)

O trecho sete apresenta 15 versos divididos visualmente em duas estrofes, separadas por uma linha em branco. No entanto, quando observamos o uso constante de enjambement, a organização do trecho sugere uma divisão em três movimentos. Na primeira parte, que compreende os versos um a nove, a continuidade sintática é evidente. Essa sequência é interrompida entre os versos nove e 10 pelo uso de um ponto final, que quebra o ritmo anterior. Já os versos 10 e 11, embora pertençam a estrofes distintas por causa da linha em branco, mantêm a ligação por meio de um enjambement que funciona como uma espécie de costura entre elas, insinuando a existência de uma terceira unidade. A partir daí, o verso 11 se separa do 12 com outro ponto final. Por fim, do verso 12 ao 15, o poema retoma o encadeamento por enjambement, fechando o trecho em um novo movimento contínuo.

Essa divisão parece sugerir que o poema se articula em três eixos:

1) No início do trecho, o eu lírico revela que busca o outro desde a infância, passando pela adolescência e chegando à vida adulta. Essa linha de continuidade aparece nos versos “É que te chamo a ti desde *criança*/ *E adolescente e mulher*” (Hilst, 2017, p.433, grifos

meus). A repetição da conjunção aditiva “e” cria um efeito de acumulação que reforça a constância dessa busca, como se cada etapa da vida se sobrepusse à anterior. O uso alternado dos pronomes de segunda pessoa, tanto átonos quanto tônicos como “te” e “ti”, intensifica o direcionamento direto ao outro e retoma o caráter quase obsessivo que já havia surgido em trechos anteriores. O eu lírico olha para o próprio percurso como quem revisita uma vida inteira marcada por essa convocação permanente.

Essa retrospectiva encontra sustentação no início do trecho, quando o poema afirma: “*Desejei* te mostrar minha forma humana/ Afastada de todo da velhice” (Hilst, 2017, p.433, grifo meu). O verbo “desejar”, conjugado no pretérito, sinaliza uma intenção situada no passado e ligada a um eu ainda jovem, cuja “forma humana” não estava submetida aos efeitos visíveis da velhice. A velhice, aliás, parece atuar como um eixo temático que atravessa o trecho inteiro, pois não se trata apenas da passagem do tempo, mas das marcas que ele inscreve no corpo e na voz. O poema permite refletir sobre a distância entre esse desejo juvenil de ser vista e o presente em que o eu lírico, agora consciente do desgaste, revisita o passado para compreender a persistência dessa busca que o acompanha desde sempre.

Nesse sentido, enquanto jovem, o eu lírico possuía “corpo e cara preciosos” e “brisas crespas numa voz tão rara”. Esses atributos, associados a uma vitalidade inicial, contrastam com a condição atual marcada pela perda. Assim, o poema sugere que, com o passar dos anos, essas qualidades foram se esvaziando, e o que restou foi a consciência de que todo esse tempo de espera não encontrou resposta. Surge então a queixa de que houve sempre um chamamento dirigido ao outro, um apelo contínuo que nunca foi atendido.

Ao retomar essa frustração, o poema volta à imagem do “Sem Nome” oculto, figura recorrente que só se manifesta por murmúrios e cícios, mas nunca se revela de maneira plena. Essa presença reforça a sensação de ausência que atravessa o texto, pois o eu lírico chamou por alguém que jamais se mostrou, e é justamente essa falta que acentua o desgaste provocado pelo tempo e ilumina a tensão entre a juventude passada e o presente marcado pela espera não correspondida.

2) O segundo movimento do trecho se concentra nos versos 10 e 11, onde ocorre uma pausa visual marcada pela linha em branco, ainda que o enjambement mantenha a continuidade do sentido. A caracterização do outro como “Soturno”, em novo vocativo e novamente com inicial maiúscula, reforça sua condição de figura distante, quase inacessível. O eu lírico sugere que, caso esse outro tivesse vindo, poderia ter permanecido num “demoroso

estar de muitos noivos”, expressão que cria a imagem de uma convivência longa e que é carregada de intensidade.

No entanto, os versos seguintes revelam que nenhum desses noivos deixou marca comparável à do outro, descrito como aquele que foi “tão colado à minha carne” justamente por sua ausência. A aparente contradição, em que a ausência se torna a marca mais profunda, estabelece a seguinte lógica: quanto mais presentes foram os outros, mais se evidencia que nenhum deles correspondeu ao que o eu lírico buscava, porque todos existiram apenas enquanto substitutos provisórios para aquele que nunca veio. Assim, a medida em que esses “noivos” puderam estar com o eu lírico acaba sendo diretamente proporcional à ausência do verdadeiro destinatário do chamamento.

Nesse contexto, parece ressurgir aqui a imagem já apresentada no terceiro trecho, quando o eu lírico afirmava: “De nunca te tocar/ tocando os outros” (Hilst, 2017, p.430). Há uma busca dirigida ao outro que se desdobra em uma procura desenfreada por substitutos, figuras que poderiam ocupar o mesmo lugar, mas que jamais correspondem ao valor desejado. Cada tentativa reforça a impossibilidade do encontro original e sublinha o movimento repetitivo de tentar preencher a ausência com presenças provisórias.

Além disso, a corporeidade desempenha papel central nessa leitura. O verso “colado à minha carne” conduz diretamente para essa dimensão, pois sugere que o corpo é o espaço onde a relação entre eu e outro se inscreve e se tensiona. Assim como em trechos anteriores, o corpo aparece como um terreno simbólico, ao mesmo tempo íntimo e conflituoso, onde se manifesta o desejo de encontro e, ao mesmo tempo, sua impossibilidade.

Assim, nota-se que o poema aproxima o divino do material justamente por meio dessa insistência no corpo. O outro, que pode ser lido como uma figura elevada ou transcendente, é trazido para o campo do sensível, onde o toque seria possível. No entanto, mesmo quando parecem estar no mesmo plano, eu e outro permanecem separados por um limite que não se deixa atravessar. O corpo se torna então o lugar onde o desejo de união se afirma, mas também o lugar onde a frustração desse desejo se repete, perpetuando a distância entre ambos.

3) O verso seguinte, “Dirás demasiado.”, introduz uma estrutura que se destaca dentro do poema. Assim como ocorria no trecho anterior, há aqui um verso de apenas seis sílabas, um hexassílabo, mas, diferentemente do caso anterior, ele não estabelece uma ressonância interna. Em vez disso, funciona como uma quebra, de modo que a ausência de outro verso de mesma medida reforça seu isolamento e marca o início de um novo movimento do poema. É a partir desse corte que se abre o terceiro eixo de leitura.

O verso sugere que o outro talvez considere tudo o que foi dito até então como excessivo, como se o eu lírico tivesse ultrapassado a medida. Mesmo assim, o poema não se encerra nesse possível julgamento. O eu lírico imediatamente introduz a conjunção adversativa “mas” e a utiliza para contrariar a ideia de exagero. Ele reafirma seu pedido e volta a solicitar a presença do outro, insistindo na convocação que percorre todo o texto.

A forma como o eu lírico se descreve nesse trecho contrasta de maneira brusca com as imagens de juventude presentes nos versos cinco e seis. Se antes possuía “corpo e cara preciosos” e “brisas crespas numa voz tão rara”, agora apresenta-se como “fosca e acanhada” (Hilst, 2017, p.433). A transformação corporal aparece como evidência da ação do tempo que desgasta e apaga o brilho inicial. O que antes reluzia agora se torna opaco. Dessa forma, a mudança parece reforçar o tema da velhice que atravessa o trecho, sugerindo uma degradação gradual da figura do eu.

Essa debilidade é intensificada pela metáfora “Com a fragilidade de uma espuma n’água” (Hilst, 2017, p.433). A espuma, leve e efêmera, desaparece ao menor movimento, e essa imagem sublinha o estado vulnerável do eu lírico. É difícil não relacionar essa figura à imagem trabalhada no trecho cinco, quando o eu era associado a Ofélia flutuando sobre a “Grande Face”. Assim como Ofélia repousava sobre a superfície da água, a espuma também flutua e se desfaz. Surge então uma possível reverberação entre as imagens, como se o poema retomasse e transformasse seus próprios símbolos para enfatizar a precariedade da existência e a fragilidade do corpo diante do tempo.

Considerando a interpretação, o poema parece construir uma imagem que dialoga com a pintura *El tiempo*, do espanhol Francisco de Goya.

FIGURA 4 – *EL TIEMPO*



FONTE: Goya, F. (1810)

Na obra, uma mulher idosa ocupa o primeiro plano, destacada pelo vestido branco. Sua aparência é quase cadavérica, tanto pelo branco que remete ao tom dos ossos quanto pelas rugas profundas que marcam sua pele. Ao lado dela, encontra-se outra figura feminina, ainda mais próxima da imagem da morte, com o rosto deformado e vestida de preto, o que permite reforçar essa leitura simbólica.

A mulher de branco leva um batom aos lábios e olha para um espelho segurado pela figura de preto. No verso do espelho lê-se a frase “¿*Qué tal?*”, que pode ser traduzida como “O que acha?”. A cena adquire então um tom irônico e perturbador, porque o gesto de arrumar-se diante do espelho se dá no limite extremo da vida, como se a personagem buscasse preservar um último traço de vaidade enquanto encara seu fim iminente.

No segundo plano, surge uma figura alada, de barbas brancas, segurando algo que combina a forma de vassoura e foice. Essa figura pode tratar-se de uma representação do deus grego Cronos, o tempo personificado. Sua presença indica que a cena captura o instante final da vida da mulher de branco, prestes a ter sua existência ceifada. A pintura reúne, assim, velhice, morte e passagem do tempo em uma única composição, o que permite promover o diálogo com os temas que o poema explora ao tratar do desgaste do corpo, da fragilidade e da aproximação do adeus.

Assim como na pintura, o eu lírico observa no próprio corpo os sinais da passagem do tempo. A imagem da senhora diante do espelho, prestes a ser alcançada por Cronos, ecoa no poema quando o eu lírico parece encarar seu reflexo e perceber que o tempo também está a ponto de alcançá-lo. Essa consciência se condensa no último verso do trecho, que enfatiza a urgência do pedido ao outro: “me visites antes do adeus da minha palavra”.

O adeus da palavra, considerando a interpretação do eu lírico enquanto poeta, destacada na análise do trecho seis, aproxima o verso de uma reflexão sobre a própria morte. Se a palavra é o que garante sua presença no mundo, sua interrupção equivale ao fim. Por isso, o pedido dirigido ao outro se torna ainda mais intenso: o eu quer ser visitado antes que sua voz se extinga, antes que a palavra deixe de existir e, com ela, sua própria possibilidade de continuidade.

1.8 “Lavores, cordas e batalhas”

1. Lavores, cordas e batalhas
2. O que me vem da alma. Labor
3. Porque trabalho sobre o teu rosto
4. De palha: construo o impossível
5. Meu senhor. Cordas, porque te amarro
6. Com as turquesas informes do desejo.
7. E um sem fim de batalhas

8. Porque prender a ti num coração de fêmea
 9. É querer labores: o quebradiço constante
 10. Porque tento com a palha
 11. A finura perfeita de um semblante.
 12. E o que deve fazer
 13. Quem não se lembra mais do mais perfeito
 14. E de si mesma só tem o humano gesto?
- (Hilst, 2017, p.433)

O trecho apresenta 14 versos reunidos em uma única estrofe. Assim como ocorre em outras partes do poema, o enjambement aparece de modo recorrente e cria uma linha de pensamento que se prolonga de um verso ao outro sem solução de continuidade. Nos pontos em que essa passagem é interrompida, como entre os versos seis e sete e entre 11 e 12, o ritmo sofre uma quebra. Essas interrupções não apenas quebram a cadência, mas também realçam o impacto da conjunção e que abre os versos sete e 12. A conjunção “e”, apesar de ser uma ligação aditiva, funciona quase como um recomeço breve ao marcar uma nova inflexão da voz poética e sublinha momentos em que a frase se rearticula. Essa oscilação entre continuidade e pausa reforça o vai e vem que atravessa o poema como um todo, aproximando a estrutura sintática do movimento interno do eu lírico.

Logo na abertura do trecho, três palavras aparecem alinhadas por vírgulas. Essa enumeração inicial estabelece uma espécie de ritmo lógico que orienta a progressão do poema. O eu lírico parece anunciar os três núcleos que irá desenvolver em seguida. Primeiro, dedica-se aos “laveres”, explorados entre os versos dois e cinco. Depois, passa às “cordas”, que ocupam os versos cinco e seis. Por fim, aborda as “batalhas”, que se estendem dos versos sete a 11. Essa sequência não é apenas estrutural, pois ao afirmar que “laveres, cordas e batalhas” são coisas que lhe “vêm da alma”, o eu lírico sugere que esses elementos representam diferentes modalidades de seu vínculo afetivo com o outro. Cada termo abre um campo de imagens e gestos que articulam desejo, construção e conflito.

A partir dessa organização interna, a análise pode ser dividida nos seguintes três tópicos:

- Laveres: o termo *lavor* remete ao trabalho manual, tanto em atividades remuneradas quanto em tarefas artesanais que dependem do toque direto e da paciência do fazer. O eu lírico aponta que seu *lavor* consiste em trabalhar sobre o “rosto de palha” do outro, e desse gesto nasce a ideia de construir o impossível. O pronome “teu” em “o teu rosto” parece indicar que essa ação se dirige ao outro, reforçando a relação entre eles. O vocativo “meu senhor” amplia essa percepção. Ele sugere uma relação marcada por hierarquia e distância, em que o eu se coloca em posição de menor poder ou de entrega.

A escolha da palha como matéria para esse rosto acentua a fragilidade envolvida no processo, pois a palha é leve, quebradiça, difícil de moldar com precisão, o que combina com a imagem de um trabalho delicado e incerto. Assim, ao unir o labor e a palha, o poema sugere que a tentativa de dar forma ao outro é um gesto condenado a enfrentar limites. O eu se dedica a um artesanato que exige minúcia, mas o material oferece resistência, como se a própria natureza do vínculo fosse instável e sempre à beira de se desfazer.

Além disso, nota-se que os versos três e quatro, ao dizerem sobre o teu rosto de palha, dialogam com a imagem anterior da navegação sobre a “Grande Face”. Se antes havia uma referência direta à face, agora surge o termo rosto, que funciona quase como um sinônimo, mas introduz uma nuance importante. Em vez de navegar, o eu lírico afirma que trabalha sobre esse rosto, como se estivesse fixado nele, tentando moldá-lo.

Essa aproximação entre face e rosto amplia o comentário feito por Lee (2015), que mostrava como o poema alterna esses termos para construir a figura do outro. Aqui, o uso de rosto no lugar de face reforça a ideia de materialidade. A face podia sugerir algo mais amplo, quase mítico. Já o rosto de palha traz o outro para um plano mais concreto e precário. Esse deslocamento lexical acentua a tentativa do eu de lidar com uma figura que ao mesmo tempo atrai e escapa, que exige ser moldada, mas se apresenta em condição frágil, sempre sujeita a se desfazer no gesto do labor.

- Cordas: as cordas retomam a ideia de algo produzido com as mãos, o que mantém o trecho dentro do mesmo campo semântico dos labores. Ainda assim, elas não funcionam como cordas comuns, uma vez que as que surgem no poema são feitas de turquesas informes do desejo. A imagem é curiosa porque turquesas são pedras duras, mas aqui aparecem como matéria informe, quase sem forma definida. Uma corda construída desse modo não teria firmeza para cumprir sua função básica de prender.

Supõe-se assim, que essa forma expõe o próprio modo como o desejo opera no poema, pois o eu lírico tenta amarrar o outro, mas o faz com um material instável, movediço, que não garante controle algum. Dessa forma, o desejo funciona como força que aproxima, mas também desfaz. As cordas do poema, portanto, não prendem de fato. Elas anunciam o esforço de manter o outro por perto e, ao mesmo tempo, revelam o fracasso previsto nesse gesto, já que a matéria que as compõe não sustenta aquilo que se quer segurar.

- Batalhas: o tema das batalhas ocupa o maior espaço dentro do trecho, estendendo-se dos versos sete ao 11. Esses versos aparecem de modo mais isolado dentro do

fluxo criado pelos enjambements, o que sugere uma ênfase própria. A pausa estrutural reforça a impressão de que aqui o poema concentra uma tensão que vinha sendo preparada pelos labores e pelas cordas. O campo semântico da luta acaba reunindo as duas imagens anteriores, como se o trabalho manual e o desejo convergissem para esse enfrentamento que marca o vínculo entre eu e outro.

O “sem fim” de batalhas indica uma luta contínua, retomando o caráter cíclico que já havia aparecido em trechos anteriores. A batalha é descrita como um esforço de prender o outro, demarcado pelo pronome “ti”, em um “coração de fêmea”. Essa formulação apresenta uma virada importante na estrutura do poema. Até aqui, a considerou-se ao longo desta análise o eu lírico em sua forma masculina, mas o poema sugere outra direção. A expressão “coração de fêmea” desloca a posição do eu e abre a possibilidade de que essa voz seja feminina, o que altera o modo de ler a relação de poder e afeto que atravessa o texto.

Além disso, em outros trechos do poema também se marca o gênero feminino por meio de pronomes ou da flexão dos substantivos. No segundo trecho do poema, no verso “deito-me pensada de bromélias vivas”, o termo “pensada” trata-se de um particípio que concorda em gênero com o sujeito implícito eu lírico. Em português, particípios e adjetivos variam em gênero, então “pensada” só é coerente se o sujeito se apresentar no feminino, o que sugere a autoidentificação feminina do eu-lírico.

No mesmo trecho, logo em seguida, em “e me recrio corpórea e incandescente”, os adjetivos “corpórea” e “incandescente” aparecem no feminino. Embora o verbo não marque gênero, a sequência de adjetivos em forma feminina obriga a leitura do sujeito como feminino. A mesma regra vale para “queixumosa vou indo”, onde “queixumosa” é adjetivo feminino que permite qualificar o eu lírico nessa marcação gramatical. Além disso, na autodenominação “arquiteta de mim, me construo à imagem das tuas Casas”, o substantivo feminino “arquiteta” é uma escolha léxica que posiciona o eu lírico no gênero feminino.

A imagem animalizante, no trecho três, também traz marca feminina. Em “da égua que sorve a água” e em “quando sou nada: égua fantasmagórica” (Hilst, 2017, p.430), a palavra “égua” é um substantivo feminino; junto com o adjetivo “fantasmagórica” no feminino, compõem uma figura em que o sujeito se identifica por meio de um termo feminino e por adjetivação coerente com esse gênero. Assim através da metáfora, também é possível considerar sobre a identidade feminina do eu lírico.

Há ocorrências que dependem de pronomes para indicar o gênero, como no quinto trecho. Em “como se eu mesma flutuasse”, o pronome “mesma” é feminino, pois concorda com eu em gênero; o verbo “flutuasse” sozinho não marca gênero, mas o conjunto pronome + verbo

permite uma leitura feminina do sujeito. Do mesmo modo, expressões como “eu mesma” reaparecem e reafirmam essa marcação pronominal.

Quando o poema, no trecho sete, utiliza pronomes possessivos como em “mostrar minha forma humana”, o “minha” aponta posse e concorda em gênero com o possuidor, aqui o eu lírico. Embora “minha” seja um determinante que acompanha substantivo feminino “forma”, em conjunto propõe a autodescrição do eu como feminino. A enumeração “criança e adolescente e mulher” nomeia explicitamente o papel social e corporal feminino, com “mulher” como substantivo de gênero feminino.

No mesmo trecho há casos menores, mas significativos: adjetivos como “fosca” e “acanhada”, ou a expressão “fragilidade de uma espuma n’água”, onde fragilidade e espuma são substantivos femininos e os adjetivos concordam formalmente com o sujeito quando os vincula. Na estrofe que traz “cativa, ofélica, sobre a tua Grande Face” (Hilst, 2017, p.432), os termos “cativa” e “ofélica” são adjetivos no feminino que podem reiterar a marcação do eu lírico.

Voltando para o trecho que está sendo analisado nesse ponto do trabalho, ao mencionar a dificuldade de prender o outro em um “coração de fêmea”, o poema sugere que esse coração pertence ao próprio eu lírico. O conflito não se dá apenas entre eu e outro, mas dentro da própria voz que fala, que se percebe incapaz de conter ou sustentar aquilo que deseja. O termo “fêmea” chama atenção justamente por fugir da designação mulher, assim, a escolha parece deliberada e dialoga com uma ideia de universalização por meio do animal. Dessa forma, fêmea não remete a um papel social, mas a uma condição biológica compartilhada com os animais, nomeados com pares como macho e fêmea.

Os versos que encerram o trecho retomam a imagem da palha para mostrar o quanto essa batalha também envolve a tentativa de reconstruir, no próprio eu, o rosto do outro. A palha, portanto, volta a funcionar como matéria quebradiça, difícil de moldar, o que reforça a ligação com o labor mencionado antes. O eu lírico parece empenhado em tornar esse material mais maleável, mesmo sabendo que isso não é possível. O gesto revela uma insistência quase artesanal, em que cada tentativa de dar forma ao outro exige cuidado e paciência, mas também enfrenta limites.

Dessa forma, o poema sugere que reconstituir o outro é uma tarefa extensa e delicada, sempre sujeita a falhas. Não se trata de alcançar uma forma definitiva, mas de lidar com um rosto que está sempre em transformação. O processo se aproxima de um artesanato contínuo, no qual o eu trabalha sobre algo que nunca se estabiliza e que exige recomeços sucessivos. Essa

oscilação reforça a ideia de que a relação entre eu e outro é feita de construções frágeis, mantidas por um esforço que, embora constante, nunca chega a se completar.

O trecho final sugere que a voz poética tenta reconstruir a si mesmo à imagem do outro, e isso aparece com nitidez na pergunta que encerra a estrofe. Ao questionar “o que deve fazer/ Quem não se lembra mais do perfeito”, o termo perfeito parece remeter ao rosto do outro, aquele mesmo que se tenta recompor com a palha. Logo, a pergunta parte de uma falta em que a memória do que era perfeito se perdeu, e essa perda compromete o esforço de reconstrução.

O pronome “quem” pode ser lido como o próprio eu lírico, já que a sequência e de si mesma “só tem o humano gesto” reforça essa interpretação. A conjunção “e” funciona como continuação natural da pergunta e acrescenta a constatação de quem tenta reproduzir o rosto do outro é humano. No entanto, se o outro se aproxima do divino ou do perfeito, o eu, ao contrário, reconhece em si apenas o gesto humano, falho e incompleto.

A dualidade entre humano e divino reaparece, então, como possível eixo interpretativo. O eu esforça-se para recriar o rosto perfeito, mas o material que tem, a palha, e o gesto que o move, humano, impedem que a forma seja recuperada plenamente. O trecho final sublinha essa distância inevitável. Reconstruir o outro é sempre um ato de desejo e perda, ao mesmo tempo em que reconstruir-se à imagem do outro é ainda mais complexo, pois o eu só dispõe de um gesto limitado, incapaz de alcançar a perfeição.

1.9 “De montanhas e barcas nada sei.”

1. De montanhas e barcas nada sei.
 2. Mas sei a trajetória de uma altura
 3. E certa fundura de águas
 4. E há de me levar a ti uma das duas.
 5. De ares e asas não percebo nada.
 6. Mas atravesso abismos e um vazio de avessos
 7. Para tocar a luz do teu começo.
 8. Das pedras só conheço as ágatas.
 9. Mas arranco do xisto as esmeraldas
 10. Se me disseres que é o verde a dádiva
 11. Que responde as perguntas da Ilusão.
 12. E posso me ferir no gelo das espadas
 13. Se me quiseses banhada de vermelho.
 14. Em minhas muitas vidas hei de te perseguir.
 15. Em sucessivas mortes hei de chamar este teu ser sem nome
 16. Ainda que por fadiga ou plenitude, destruas o poeta
 17. Destruindo o Homem.
- (Hilst, 2017, p. 434)

O penúltimo trecho do poema é composto por 17 versos. Não há uma estrutura fixa, mas aqui são dispostas duas estrofes, uma que abarca os versos um ao 13, e a outra que contém os

quatro restantes. Ao contrário dos trechos anteriores, em que havia uma longa sequência de versos em enjambement, aqui, e no próximo trecho, não se percebe a mesma estrutura. Em um total de 17 versos, apenas 10 seguem uma estrutura de continuação da sentença no próximo verso. Essa mudança causa certa estranheza no leitor, que estava acostumado a um ritmo um tanto quanto frenético pela falta de pausas e agora percebe uma estrutura mais truncada, em que diversos pontos finais surgem ao longo do texto. Uma possível interpretação para essa mudança é justamente uma fala mais pausada do eu lírico, um pensamento de certo modo mais conciso e consciente com o que surge ao longo deste trecho. No início da análise do poema, pontuou-se o que parecia ser um caminho para a maturidade do eu lírico que se construía ao longo do poema. Nesse sentido, parece que a pausa entre os versos exige uma reflexão maior a cada fala, o que escapa do ímpeto da juventude, e que, por isso, pode marcar certa maturidade do eu.

Na primeira estrofe repete-se uma estrutura por três vezes, nos versos um e dois; cinco e seis; oito, nove e 11. Nos versos um e dois há duas orações coordenadas que se contrapõem. A primeira é construída com um sintagma preposicional deslocado para a posição inicial seguido do verbo “saber” negado: “De montanhas e barcas nada sei” (Hilst, 2017, p.434). Esse arranjo cria uma ênfase no campo semântico do qual o eu se exclui. Em seguida surge a segunda sentença, “Mas sei a trajetória de uma altura”, que repete o verbo saber, agora afirmado, retomando o fluxo anterior com a mesma ordem básica: conectivo adversativo, verbo “saber”, objeto direto. O paralelismo nasce dessa repetição do verbo, do uso de um sintagma nominal abstrato e do contraste entre o nada sei e o sei.

Nos versos cinco e seis o padrão se repete com pequenas variações, mas a estrutura sintática é quase espelhada. O sintagma preposicionado “De ares e asas” ocupa o início do verso e antecipa o verbo perceber negado. A oração seguinte retoma o contraste com o conectivo “mas”, agora acompanhada de um verbo de movimento atravessar. Apesar da troca verbal, a construção mantém a mesma lógica em que há primeiro a declaração de ignorância vinculada a um campo sensorial, depois uma ação que afirma a potência do eu em um terreno abstrato. Assim o paralelismo se sustenta tanto pela sintaxe quanto pelo jogo semântico entre negação e afirmação.

Nos versos oito e nove o esquema volta a se repetir. “Das pedras só conheço as ágatas” apresenta mais uma vez um sintagma preposicional deslocado, seguido do verbo “conhecer”, acompanhado de restrição “só”. A estrutura soma-se às anteriores e reforça o campo do desconhecimento ou do conhecimento limitado. Na sequência, “Mas arranco do xisto as esmeraldas” retoma o conectivo adversativo e apresenta um verbo de ação física “arranco”, que instaura um contraste semelhante aos anteriores. A ordem dos constituintes é tão similar aos

versos anteriores que a repetição se torna perceptível não apenas pelo sentido, mas pelo próprio esquema da sintaxe que se replica.

O efeito da estrofe parece nascer dessa cadência marcada pela repetição. Assim, cada par de versos formula a mesma oposição sintática entre uma frase inicial que delimita o que o eu não sabe ou só conhece parcialmente e uma frase seguinte que afirma uma ação mais intensa. Esse paralelismo cria uma progressão rítmica e semântica que sustenta todo o trecho.

No verso 11 surge uma oração coordenada iniciada pelo conectivo “e”. O sujeito é recuperado pelo contexto, seguido do verbo modal “posso” e de um verbo pronominal “me ferir”. A construção “me ferir no gelo das espadas” segue o mesmo padrão das estrofes anteriores, em que um sintagma preposicional complexo “no gelo das espadas” marca o campo imagético no qual o eu se coloca. A sintaxe continua a apresentar ações que assume para si, agora com verbo no infinitivo regido por posso. A força dessa estrutura está no paralelismo com as ações afirmadas nos outros conjuntos de versos, “atravessar”, “arrancar”, e agora “ferir”.

O verso seguinte traz uma oração condicional iniciada por “se”. Aqui o sujeito é o outro, expresso pelo verbo transitivo “quiseres”. A forma “banhada de vermelho” funciona como predicativo que recai sobre o eu, mesmo sem aparecer explicitamente o pronome. Dessa forma, a ação do verso anterior nasce como possibilidade, mas só se concretiza caso o outro a deseje. Mesmo sem o “mas” adversativo, a estrofe mantém o esquema em dois passos. Um verso apresenta a ação ou potencial do eu; o outro verso introduz uma condição que tensiona o que foi dito, criando mais uma vez esse jogo sintático de dois movimentos que se complementam e se opõem.

Voltando à interpretação geral do trecho, considera-se que o eu lírico inicia pontuando que não sabe de “montanhas e barcas”, mas que sabe da “trajetória de uma altura” e de uma “certa fundura de águas”. Montanhas, nesse contexto, está diretamente relacionado à trajetória da altura, considerando que as montanhas são elevações na superfície da paisagem. Barcas também estão relacionadas à água, pois são elas que navegam pelas águas. Em seguida, pontua-se que é a “altura” ou a “fundura” – uma curiosa palavra inventada para o poema – que vai levá-la ao outro. Há uma escolha radical que parece ignorar os meios para ir direto ao fim. Em seguida também há uma formulação semelhante, pois o eu lírico mesmo sem saber de “ares e asas” assume atravessar “abismos” e “vazios” para tocar a luz do outro. Mesmo sem asas a tarefa impossível de atravessar abismos torna-se como um desafio.

A sequência seguinte parece deixar mãos claro como a tarefa de tocar o outro parece assumir um tom hercúleo. O eu lírico afirma “das pedras só conheço as ágatas”, que são pedras normalmente em tons escuros, como marrom ou cinza. O verso seguinte, que inicia com a

conjunção adversativa “mas”, indica que se o outro disser que “o verde é a dádiva/ Que responde às perguntas da ilusão” (Hilst, 2017, p.434), ele irá arrancar as esmeraldas do xisto. O xisto de esmeraldas é uma formação rochosa na qual ocorre uma amálgama de esmeraldas com outras formações rochosas. Assim, retirar a esmeralda que está aglutinada a outra rocha é uma tarefa quase impossível, e lembra da dedicação artesanal do trecho anterior. Além disso, vale notar como a sentença é construída através de uma hipérbole. Seu uso parece causar certa intensidade para dar ênfase à tarefa de arrancar as esmeraldas.

Sobre a ilusão, parece haver certo paralelismo com o terceiro trecho do poema, principalmente considerando os versos “De tanto te pensar, Sem Nome, me veio a ilusão” (Hilst, 2017, p.430). A ilusão, no trecho anterior, aludia à ilusão da água que sorve a água pensando sorver a lua. Considerou-se que o eu lírico pensava estar com o outro quando não havia possibilidade deste contato. Aqui parece que essa ilusão se prolonga, ou melhor, aqui parece surgir uma resposta à essa ilusão. Se estivesse no verde das esmeraldas o eu se propõe a arrancá-lo dos xistos.

A última estrofe do poema retoma o tema da existência cíclica, construída em uma relação de morte e vida. O eu lírico afirma que “em minhas muitas vidas hei de te perseguir”. O pronome em segunda pessoa, “te”, pode indicar para o outro. Já o verbo “haver” pode indicar para um tempo cíclico no futuro, como uma promessa. Se nesse verso destaca-se a vida, no verso seguinte surge a morte, “em sucessivas mortes”. A repetição “hei” marca uma reverberação e o “Sem nome” surge aqui através da descrição “este teu ser sem nome”.

A maneira como este trecho finaliza pode somar-se a interpretação de que o poema se refere ao fazer poético. O eu lírico pontua que a causa dessas sucessivas mortes pode ser que “por fadiga ou plenitude” o outro destrua o poeta, “Destruindo o Homem”. Estabelece-se assim uma ligação direta em consequência, se o poeta é destruído, o homem, por consequência, também. O uso de maiúscula em “Homem” parece assumir uma dualidade entre o outro, que em todos os seus vocativos leva a inicial maiúscula. Assim, novamente parece haver uma equiparação de forças, em que agora o humano é alçado à qualificação do eu como um sujeito único. Por outro lado, esse uso de Homem pode apontar para o termo como uma descrição universal do gênero humano. É curioso notar que para um eu lírico que até o momento estava sendo marcado como feminino através da flexão de gênero gramatical, aqui “o poeta” assume o gênero masculino.

Pode-se considerar que o poeta enquanto homem pode ser destruído, o eu lírico em seu coração de fêmea continua a reviver e perseguir o outro. Haveria possibilidade de interpretação

para essa possibilidade. Por outro lado, considerando o primeiro trecho do poema, que se assemelha a uma oração, o eu lírico pode assumir esse papel do masculino enquanto universal.

Para além dessa questão, é possível considerar que o poema faz referência à própria inspiração poética. Essa inspiração vem do outro, e a batalha que o eu lírico enfrenta ao longo de seus versos é justamente a busca pela inspiração que nem sempre é alcançável. Considerando o panorama da poesia grega, pode haver uma referência à inspiração da Musa. O último trecho do poema parece caminhar para essa interpretação também.

1.10 “Escaldante, Obscuro. Escaldante teu sopro”

1. Escaldante, Obscuro. Escaldante teu sopro
 2. Sobre o fosco fechado da garganta.
 3. Palavras que pensei acantonadas
 4. Ressurgem diante do toque novo:
 5. Carrascais. Gárgulas. Emergindo do luto
 6. Vem vindo um lago de surpreendimento
 7. Recriando musgo. Voltam as seduções.
 8. Volta a minha própria cara seduzida
 9. Pelo teu duplo rosto: metade raízes
 10. Oquidões e poço, metade o que não sei:
 11. Eternidade. E volta o fervente langor
 12. Os sais, o mal que tem sido esta luta
 13. Na tua arena crispada de punhais.

 14. E destes versos, e da minha própria exuberância
 15. E excesso, há de ficar em ti o mais sombroso.
 16. Dirás: que instante de dor e intelecto
 17. Quando sonhei os poetas na Terra. Carne e poeira
 18. O perecível, exsudando centelha.
- (Hilst, 2017, p.434-435)

O último trecho do poema apresenta 18 versos distribuídos em duas partes. Os primeiros treze versos formam um bloco denso, que se mantém preso a imagens corporais e materiais de forte impacto sensorial. Os cinco últimos alteram ligeiramente o eixo da fala, deslocando-se para uma reflexão meta-poética e também para um olhar que se volta ao próprio fazer do eu lírico, como se houvesse um salto da experiência corpórea para um plano quase intelectual.

Desde o primeiro verso, percebe-se um trabalho de paralelismo sintático que serve de entrada para o campo semântico da intensidade. O poema abre com “Escaldante, Obscuro. Escaldante teu sopro” (Hilst, 2017, p.434). A repetição imediata de “Escaldante” produz um efeito de ênfase e, ao mesmo tempo, revela um método estrutural recorrente ao longo do trecho: um substantivo ou adjetivo isolado, seguido de um verso que o desenvolve. Essa construção dá ritmo à leitura e cria pequenas unidades de sentido que se expandem no verso posterior. A presença da vírgula e do ponto final no primeiro verso, por exemplo, cria uma sequência rápida

de pausas que intensifica o impacto da abertura e marca a chegada súbita dessa força obscura que o poema descreve.

A partir daí, o movimento sintático parece surgir de forma encadeada. O segundo verso, “Sobre o fosco fechado da garganta”, mantém a tensão criada no verso inicial ao deslocar o foco para uma imagem corporal concreta. O sintagma nominal composto por dois adjetivos em sequência enfatiza a opacidade e o bloqueio, o que insinua uma garganta interditada ou comprimida. Não há verbo no verso, e essa ausência cria uma impressão de suspensão, como se a imagem ficasse sem ação, reforçando o caráter denso da cena. Esse recurso, comum no poema, evidencia uma preferência por frases nominais que oferecem blocos imagéticos compactos, sem que o verso precise recorrer à movimentação verbal para progredir.

A progressão discursiva se intensifica nos versos seguintes, quando o eu lírico confessa que “Palavras que pensei acantonadas/ Ressurgem diante do toque novo” (Hilst, 2017, p.434). O uso do particípio “acantonadas” ajuda a construir a sensação de que havia algo guardado, longamente retido, como se as palavras estivessem armazenadas em compartimentos internos e só agora encontrassem um modo de aparecer. Sintaticamente, os dois versos criam uma relação de causa e consequência que não é marcada explicitamente por conjunção, mas sugerida pelo encadeamento: primeiro as palavras contidas, depois o ressurgimento provocado pelo toque. A estrutura funciona como uma cadeia de efeitos e reforça a ideia de que o corpo do eu é atravessado por algo externo, que desperta novamente o que estava oculto.

O verso “Carrascais. Gárgulas. Emergindo do luto” (Hilst, 2017, p.434) retoma o padrão de substantivos isolados, que surgem como pequenas explosões imagéticas. A escolha de palavras duras, com consoantes fortes, produz um ruído fonético que dialoga com a rudeza das imagens. Mais uma vez, a construção frasal é fragmentada, marcada por pontos finais que interrompem a linearidade e destacam cada elemento como se fossem visões súbitas que emergem sem aviso. A ideia de que algo emerge “do luto” amplia o campo semântico e sugere uma ressurgência que não é apenas verbal, mas emocional e talvez espiritual.

Nos versos seguintes, o ritmo passa a se organizar por meio de orações mais longas. “Vem vindo um lago de surpreendimento/ Recriando musgo. Voltam as seduções.” (Hilst, 2017, p.434) A repetição do gerúndio cria a sensação de continuidade, e o uso de “surpreendimento” acrescenta ao poema uma palavra que, embora pouco usual, encaixa-se no campo sensorial da estrofe e reforça o gesto de revelação. Além disso, o verso oito aponta para uma retomada da circularidade do poema, que aparece também com a repetição do verbo voltar. Essa sintaxe de retorno parece indicar que o eu lírico se percebe novamente tomado por algo familiar, mas que chega com novas faces.

A imagem do “duplo rosto”, por sua vez, cria uma clivagem no outro. O poema qualifica o rosto como “metade raízes/ Oquidões e poço, metade o que não sei” (Hilst, 2017, p.435). Essa divisão construída sintaticamente por paralelismo deixa clara a natureza ambígua ou enigmática dessa figura. A primeira metade é concreta e subterrânea; a segunda, indefinida e pertencente ao campo do inesgotável. A enumeração de substantivos sem verbos no verso das “oquidões e poço” produz um efeito de acúmulo, como se o leitor fosse sendo conduzido por camadas de profundidade. Em contraste, a segunda metade do rosto é resumida em “Eternidade”, palavra que não recebe desdobramento sintático, funcionando como um núcleo solitário que concentra em si o sentido do desconhecido.

A partir desse ponto, o trecho retoma a materialidade sensorial ao afirmar: “E volta o fervente langor/ Os sais, o mal que tem sido esta luta/ Na tua arena crispada de punhais” (Hilst, 2017, p.435). Aqui, a sintaxe cria uma estrutura de enumeração que alterna elementos físicos e abstratos. O uso de “langor”, “sais” e “mal” aproxima sensações táteis de uma dimensão mais simbólica. A última imagem, “arena crispada de punhais”, encerra o primeiro bloco com força. A palavra “arena” sugere combate; “crispada” traz tensão e contração; “punhais” introduz o perigo. A combinação de substantivo e adjetivo no sintagma cria uma imagem dura que funciona como síntese do conflito experimentado pelo eu lírico.

É nesse ponto que notamos a virada discursiva introduzida pelos versos finais. A construção muda, passando a incluir verbos mais diretamente vinculados ao pensamento, e o eu lírico passa a projetar um julgamento futuro do outro. A frase se organiza em um período mais longo, sustentado pelo verbo “há de ficar”, que carrega uma ideia de destino, algo que permanecerá apesar da intensidade do que foi vivido.

O verso “Dirás: que instante de dor e intelecto” (Hilst, 2017, p.435) parece revelar de modo ainda mais claro essa mudança. O verbo “dizer” antecipa a fala do outro, e o poema entra em um campo de meta-discursividade, pois aquilo que o outro dirá diz respeito ao próprio processo poético. Há uma construção indireta que sugere um comentário posterior, quase crítico, e a combinação entre “dor e intelecto” retoma o duplo presente ao longo de todo o poema: corpo e pensamento, material e abstrato, impulso e reflexão.

Do ponto de vista estrutural, o trecho combina dois modos de organização sintática: fragmentação e fluxo contínuo. As frases nominais curtas, muitas delas formadas apenas por substantivos isolados, funcionam como cortes bruscos, criando imagens que surgem quase de forma abrupta. Já os períodos mais longos, presentes sobretudo na segunda metade, articulam ideias em sequência e situam o eu lírico num espaço de reflexão. Esse jogo entre interrupção e continuidade serve de base para toda a construção de sentido. Os momentos de corte

correspondem ao impacto sensorial, enquanto as sequências discursivas funcionam como momentos de interpretação e consciência.

Além disso, a repetição de certas estruturas frasais, como substantivos isolados seguidos de um verso explicativo, cria um padrão que dá coesão ao primeiro bloco do poema. Esse método de montagem produz um efeito semelhante ao de uma série de flashes, em que cada imagem se impõe antes que o eu lírico possa elaborá-la plenamente. Já no trecho final, a alternância entre períodos curtos e longos confere à análise interna do eu uma sensação de oscilação entre lucidez e excesso, o que combina com o próprio comentário que ele faz sobre si: “exuberância e excesso”.

Há também um uso constante de substantivos que remetem ao subterrâneo ou ao escuro: “obscuro”, “fosco”, “fechado”, “luto”, “oquidões”, “poço”, “sombroso”. A sintaxe favorece essas densidades semânticas, pois muitas vezes os versos se organizam em torno desses termos, que funcionam como centros de gravidade da estrofe. Em contraste, em dois pontos estratégicos o poema apresenta termos que apontam para o ilimitado ou o transcendental, como “Eternidade” e “centelha”. Essa distribuição bem controlada das imagens indica um movimento entre o peso material e uma abertura para o indefinido.

Por fim, o poema articula corpo, linguagem e transcendência por meio de uma sintaxe que ora se fragmenta, ora se encadeia, criando o ritmo de uma consciência que oscila entre ser alcançada pelo outro e tentar explicar-se. O primeiro bloco é marcado pela irrupção de imagens que invadem o eu lírico, enquanto o segundo apresenta um comentário quase ensaístico sobre o que restará dessa experiência. A estrutura não separa essas duas camadas por estrofes, mas a mudança de tom e de construção sintática evidencia que o poema trabalha com duas formas de relação com o outro: a entrega corporal e a reflexão intelectual.

2 A SINGULARIDADE DE SOBRE A TUA GRANDE FACE (1986) NA OBRA DE HILDA HILST

A análise de *Sobre a tua grande face* (1986) revela um eu lírico atravessado pela súplica, pela tensão entre corpo e transcendência, pela busca de uma voz que se esvazia para tentar alcançar o outro. Todos esses elementos, que emergem já nos primeiros versos, não são circunstanciais; eles reaparecem, sob outras formas, ao longo de toda a obra da autora. Por isso, ao fechar a análise do poema, torna-se inevitável ampliar o olhar e situar esse livro dentro de um percurso mais amplo da escritora.

Essa necessidade de ampliação não surge como um desvio, mas como uma consequência natural da própria leitura. O poema, ao trabalhar a falta, o erotismo, o trânsito entre o humano e o sagrado, já aponta para temas que estruturam a poesia de Hilst desde os primeiros livros. Em *Sobre a tua grande face* (1986) esses temas aparecem mais concentrados, quase como se a autora reunisse ali alguns dos vetores principais que sustentaram sua escrita por décadas. Essa condensação permite que o livro seja lido como um microcosmo da obra, um espaço onde se cruzam tradição, ruptura formal, e uma experiência extrema da linguagem.

É por essa razão que, depois de percorrer o poema e observar a maneira como a voz poética se constrói, pretendo voltar agora para a trajetória literária da autora, entendendo como esses temas foram sendo elaborados ao longo do tempo. A experimentação formal, o diálogo com a tradição, a construção da imagem pública da escritora, assim como os eixos temáticos da falta, do desejo e do sagrado, ajudam a explicar por que esse livro ocupa um lugar singular na produção de Hilst.

Ao retomar esses aspectos, busco mostrar que o livro não emerge isolado, mas se inscreve em um processo contínuo de amadurecimento estético e filosófico. Com isso, passo à discussão da trajetória de Hilst, dos diálogos que estabelece com outras tradições e das marcas estilísticas que se consolidam ao longo dos anos. Esse percurso permitirá compreender de que maneira o livro de 1986 não apenas participa, mas concentra, os movimentos essenciais da lírica hilstiana.

2.1 Trajetória literária e a experimentação estilística

A construção da imagem pública de Hilst, marcada por contradições e isolamento, reflete-se em sua trajetória literária. Se a mídia a relegou ao estereótipo da excentricidade, sua obra, por outro lado, pode ser entendida como um desafio às categorizações, transitando entre gêneros com uma liberdade estilística única. Pretendo analisar abaixo como essa experimentação formal, iniciada já em seus primeiros trabalhos, evidencia como a autora subverteu convenções literárias ao mesmo tempo em que dialogava com tradições poéticas milenares.

Após a publicação de sua primeira obra, *Presságio* (1950), Hilst dedicou-se à poesia pelos próximos 17 anos, tendo produzido 10 livros do gênero até a sua primeira publicação no teatro, em 1967. Na dramaturgia, escreveu oito peças até 1969, quando estreou na ficção com seu livro *Fluxo-floema*, em 1970 (Duarte, 2014). Ao observar a linha do tempo da produção de

Hilst, chama atenção a frequência com que seus livros eram publicados, chegando a trabalhar em livros com mais de um gênero ao mesmo tempo.

Em seu primeiro livro de poemas, *Presságio* (1950), alguns temas centrais da obra da autora já despontam, mas de maneira um pouco mais tímida e com uma estrutura formal sem muitas inovações. É o que se pode perceber no poema XIII, que integra seu livro de estreia:

Me falaram de um deus.
Eu chorava na quietude
dos dias sós.

A irmã morta sorria
o riso pálido dos santos.

Me falaram de um deus.
Deus em branco.
Deus que faz de flores, pedras.
E de pedras, compreensão.

Deus amargurado.
Chora e geme na quietude dos dias sós.
Consolo.
(HILST, 2017, p. 29)

Apesar de o poema trabalhar com imagens relativamente tradicionais do sagrado, ele já deixa entrever uma espécie de fissura na representação da divindade. A repetição do verso “Me falaram de um deus” sugere que a experiência do eu lírico não nasce de uma revelação direta, mas de um discurso que lhe chega mediado, quase herdado. É como se a figura de Deus fosse apresentada por terceiros, nunca vivida plenamente. Isso já instala um distanciamento: o deus do poema não é encontrado, é apenas referido.

Nesse cenário de silêncio e solidão, a presença da “irmã morta” introduz um deslocamento importante. Ao aparecer sorrindo com o riso pálido dos santos, a personagem cria um curto-circuito entre morte e santidade, entre aquilo que desapareceu e aquilo que permanece como aura. É um sorriso que não ilumina, mas esmaece. O pálido, aqui, pode surgir como metáfora de uma transcendência que não consola, que já anuncia a relação paradoxal que Hilst irá desenvolver com o sagrado ao longo da obra.

A nomeação Deus em branco também merece atenção. A cor branca, ao invés de significar pureza, pode ser lida como uma superfície vazia onde nada se inscreve. Não se trata de um Deus luminoso, mas de um espaço neutro, quase inócuo, cujas ações são descritas por uma série de imagens antitéticas: faz de flores, pedras, e de pedras, compreensão. A conversão entre elementos tão díspares sugere uma transformação incompleta, que não toca o eu lírico, não altera “a quietude dos dias sós” (HILST, 2017, p. 29).

É nesse ponto que surge a imagem do Deus amargurado que chora e geme. Atribuir afeto negativo ao divino desmonta qualquer idealização e insere a figura num regime humano de fragilidade. Além disso, a escolha por escrever deus com minúscula marca um gesto de rebaixamento simbólico. Não se trata apenas de desobedecer à norma gráfica, mas de desmontar a aura da entidade, transformando-a em figura falha, vulnerável, incapaz de oferecer o consolo prometido.

Esse deus que sofre não está acima do eu lírico. Está ao lado, preso na mesma quietude. O consolo que encerra o poema talvez seja o reconhecimento de que o divino compartilha a mesma impotência.

Assim, embora o poema pertença a uma fase inicial, ele já anuncia o desvio que marca toda a poética de Hilst. A figura de Deus aparece fragmentada, ambígua e humanizada, oscilando entre presença e falha. É nessa oscilação que se inscreve o movimento que, mais adiante, surgirá como a impossibilidade de uma relação estável com o sagrado e a busca incessante por um outro que nunca se completa.

No início de sua produção poética, Hilst apresenta-se como uma grande leitora de poesia que, apesar de suas raízes tradicionais, ainda não havia encontrado sua forma de expressão característica, que viria mais adiante. Em outro de seus livros iniciais, o tema do amor – recorrente na produção da autora – também aparece:

Ah! Se ao menos em ti
eu não me dissolvesse.
E se ao menos contigo
ficar pouco de mim
lembrança de algum dia
ou meu nome guardar
um momento de sol...

Se ao menos existisse
em nós a eternidade.
(HILST, 2017, p.45)

Embora o poema se organize em torno de uma dicção simples, a relação amorosa apresentada é construída sobre uma dinâmica de perda e instabilidade. Desde o primeiro verso, o eu lírico se coloca diante do risco de desaparecer no outro, dissolver-se, perder a própria identidade ao contato com a presença amada. Essa imagem parece nascer de uma percepção concreta do amor como força que desestabiliza, desfigura e pode apagar quem ama.

A imagem do momento de sol reforça essa percepção, pois não se trata de uma eternidade grandiosa ou de um entusiasmo idealizado, mas de um instante fugidio, uma claridade breve que o eu lírico gostaria que sobrevivesse no outro. O sol, que pode ser entendido

como símbolo de plenitude, aparece aqui reduzido a um momento, como se a própria luz estivesse sujeita ao desgaste e ao fim.

O último dístico concentra esse movimento, uma vez que “Se ao menos existisse em nós a eternidade” (Hilst, 2017, p.45) não expressa um pedido, mas um lamento. A eternidade é colocada como hipótese irrealizável. O verso final evidencia a consciência de que o amor, tal como experimentado, não sustenta a permanência que promete. Há, portanto, um desalento contido na formulação condicional, que funciona como reconhecimento de que o que une essas duas figuras não é o eterno, mas a finitude.

Já aqui, portanto, percebe-se a inclinação de Hilst para tensionar a experiência amorosa, revelando o que nela há de limite, de falha e de desamparo, uma marca que se tornará cada vez mais nítida nos livros posteriores.

Além disso, o diálogo com a tradição também é uma marca representativa da escrita de Hilst. Como aponta Heringer (2017), a obra poética inicial da autora possui fortes ligações com a herança da poesia em língua portuguesa e latina, pois há momentos em que “retorna às origens da língua e se deslumbra com os cantares galego-portugueses” (Heringer, 2017, p. 236). É o caso do livro de poemas *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), em que o eu lírico assume uma postura semelhante à dos poetas galego-portugueses ao cantarem o sofrimento de amor pela donzela amada. Em um dos poemas do livro, intitulado como XVII, percebe-se a referência formal e de conteúdo às trovas portuguesas:

Moças donzelas
Querem cantar amor
Sem mais aquelas

Canto eu por elas.

Se forem belas
Ficam melhor à tarde
Ai, nas janelas.

Fico eu por elas.

E se as cancelas
Das casas onde vivem
Ai, cuidam delas

Saio eu por elas.

E em sendo belas
Pretendam conseguir
Grinalda e perlas

Velo eu por elas.

Mas ai daquela

Que em vós deitar o olhar...
Solteira e bela

Ai, pobre dela.
(Hilst, 2017, p.128)

O poema parte de uma matriz medieval, visível tanto na forma quanto na voz. A repetição de expressões, a cadência marcada e o uso constante da redondilha menor evocam de imediato a música das cantigas, sobretudo as de amigo e as de amor. Essa aproximação não é apenas estética. Hilst cria um cenário que imita o tom ingênuo, quase pastoral, das moças que cantam o amor à janela, mas logo introduz uma voz masculina que se coloca como intermediária. Esse narrador que canta por elas, fica por elas, sai por elas, vela por elas assume um papel protetor que, à primeira vista, reforça o funcionamento típico da lírica medieval.

A repetição do “por elas” pode funcionar como um refrão que, em vez de reafirmar a cortesia, parece esvaziar o gesto. O eu lírico se apresenta como guardião, porém esse zelo nunca se cumpre de fato; ele cria mais impedimentos do que proteção. Cada estrofe aumenta a distância entre as moças e qualquer possibilidade de encontro amoroso. O teatro do amor cortês aparece aqui levado ao limite, quase como uma paródia em que o guardião que deveria servir às damas se torna, na prática, o obstáculo principal.

A advertência “ai, pobre dela”, na última estrofe, desmonta todo o teatro anterior. A moça que ousar lançar o olhar sobre o cantor será punida com o amor frustrado. Assim, Hilst aciona o mesmo mecanismo de frustração que marca tantas cantigas portuguesas. Com isso, recupera-se a música e o ritmo das cantigas, mas tensiona o gênero por dentro. Mantém a forma leve, e ao mesmo tempo expõe o funcionamento desigual desse código amoroso.

O resultado é um poema que, enquanto ecoa a tradição, a desmonta. O amor cortês aparece como gesto teatral, incapaz de cumprir suas próprias promessas. A autora, então, intensifica o teatro frustrado do amor, não apenas repetindo um motivo medieval, mas revelando a mulher idealizada, protegida e silenciosa que, ao tentar agir, perde tudo.

Além das cantigas medievais, as referências vão além e encontram-se com a lírica latina, como é o caso do agrupamento de dez poemas intitulado “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, que compõem o livro *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974). Ao longo destes poemas, Hilst busca referenciar os personagens da literatura clássica ao reinventar a narrativa de abandono de Ariana por Dionísio:

É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas
Voz e vento apenas
Das coisas do lá fora

E sozinha supor

Que se estivesses dentro

Essa voz importante e esse vento
Das ramagens de fora

Eu jamais ouviria. [...]
(Hilst, 2017, p.256)

Assim como no poema acima, ao longo dos demais presentes no livro, é possível perceber a maneira como a poeta faz referência ao universo clássico em seus versos, trazendo ao leitor uma nova forma de representar os clássicos greco-latinos.

A presença de Dionísio não surge aqui como invocação cerimonial nem como gesto de reverência ao mito. Sua presença aparece como algo que vem de fora, reduzido a voz e vento, elementos que carregam movimento, intensidade, mas também certa impalpabilidade. Esse Dionísio não invade o espaço íntimo, não se manifesta em forma plena. Ao contrário, ele é percebido apenas como rumor, presença tênue, quase dispersa. A poeta, então, transforma uma figura marcada pelo excesso num elemento que se dissolve no ambiente, perdendo peso e rito.

Essa operação se repete em outros poemas do livro. As figuras clássicas aparecem como fragmentos, sombras, sugestões, nunca como entidades totalizadas. Hilst incorpora o repertório greco-latino, mas o transporta para uma paisagem subjetiva onde o mito perde o caráter monumental e se torna matéria íntima, como se os deuses passassem a habitar a mesma precariedade que marca a experiência humana na obra.

Assim, em vez de reproduzir as imagens consagradas, reconfigura-as dentro de uma sensibilidade que privilegia a dúvida, a escuta e o espaço interior. A tradição não é somente evocada, mas reinterpretada. O resultado é um trânsito constante entre o grandioso e o cotidiano, entre o mito e o murmúrio, que revela a habilidade da autora em atualizar referências antigas sem perder a marca pessoal de sua lírica.

Através dessa tensão entre tradição e ruptura, abre-se caminho para a consolidação da voz poética da escritora nos anos de 1970, principalmente após uma longa pausa de sete anos, realizada após a publicação de *Exercícios de uma ideia* (1967). Em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974), inaugura-se uma nova fase na poesia de Hilst. Como aponta Duarte:

Júbilo memória noviciado da paixão é um livro mais denso e “roteirizado”, nele Hilst se apoia a maioria dos poemas num único fio temático, e a partir dele desenrola teias ou centros significativos, em torno dos quais todos os poemas orbitam, ao mesmo tempo que os eles guardam sua autonomia, dando-nos um roteiro de reflexões sobre um mesmo tema. (Duarte, 2014, p. 136)

É neste livro que estão presentes os poemas em que Hilst reinventa a relação entre Ariana e Dionísio, além de outras subdivisões em que a busca pelo outro, enquanto acontece a

busca pela própria identidade, surge de maneira recorrente. Em um dos poemas, o eu lírico representa a angustiante busca pela própria identidade, em que a clareza e opacidade se fundem:

Ah, se eu soubesse quem sou.
Se outro fosse o meu rosto.
Se minha vida-magia
Fosse a vida que seria
Vida melhor noutro rosto.

Ah, como eu queria cantar
De novo, como se nunca tivesse
De parar. Como se o sopro
Só soubesse de si mesmo
Através da tua boca

Como se a vida só entendesse
O viver
Morando no teu corpo, e a morte
Só em mim se fizesse morrer.
(Hilst, 2017, p. 241)

O intenso diálogo com o outro, que na segunda estrofe aparece condensado na imagem do sopro, não funciona apenas como metáfora do amor ou do desejo, mas como fundamento da própria existência do eu lírico. O sopro que atravessa a boca do outro e dá sentido à vida sugere que a identidade do sujeito não se sustenta sozinha; ela depende desse contato que lhe devolve forma, voz e continuidade. É uma relação que ultrapassa o plano afetivo e se aproxima do vital, porque o eu lírico precisa desse outro para respirar e, sobretudo, para reconhecer a si mesmo. No limite, o poema afirma que a vida só se deixa compreender quando passa pelo corpo alheio.

Essa oscilação entre o que se é e o que se gostaria de ser desemboca na tensão entre vida e morte que atravessa o poema. Viver só faz sentido porque há o risco constante da morte, e morrer só se cumpre plenamente ao tocar esse corpo que sustenta o eu lírico. O texto constrói uma relação em que vida e morte não aparecem como opostos, mas como forças que coexistem e se modulam mutuamente. A vida só se reconhece como vida quando confrontada com a possibilidade de fim, e a morte só se faz morte quando toca aquele que ama. É uma dialética sem resolução, marcada pela precariedade e pela consciência de limite.

Esses elementos delineiam de modo claro o que busco nomear como fase da maturidade da poesia hilstiana⁶. Trata-se de um momento em que o outro não é mais figura abstrata, mas presença que funda a própria experiência. Da mesma forma, a morte deixa de ser apenas tema

⁶ Baseado nos demais autores que estudam a obra de Hilst (Duarte, 2014; Pécora (2018); Moraes (2023)), acredito que, a partir de 1970, a voz poética de Hilst torna-se facilmente identificável entre demais produções contemporâneas a ela, principalmente pela ironia expressa através da sofisticação do trabalho com a palavra.

e passa a operar como estrutura do pensamento poético. Hilst desenvolve uma escrita que se move entre a entrega e o esvaziamento, entre o desejo de fusão e a certeza de perda, elaborando uma visão de amor e existência marcada por intensidade, lucidez e inquietação. É nessa confluência de sopro, corpo e finitude que sua lírica atinge um grau maior de complexidade, abrindo caminho para os desdobramentos que aparecerão nos livros posteriores.

A partir dos anos de 1970, com as publicações que seguem até seu último livro de poemas, *Cantares do sem nome e de partidas* (1995), Hilst radicaliza sua experimentação, desafiando a fronteira que há entre os diferentes gêneros literários. Para Duarte, a partir destas publicações, "há um movimento de verticalidade da poesia hilstiana, que se deve ao assentamento de uma linguagem poética que ganha corpo e forma, pelo definitivo estabelecimento de marcas estilísticas que singularizam o estilo da poeta" (Duarte, 2014, p. 135). Assim, após cerca de 20 anos publicando e escrevendo poesia, Hilst alcança um patamar de singularidade em sua produção poética, inclusive pelo intenso diálogo entre gêneros que se dá após a publicação de seu primeiro romance, *Fluxo-floema* (1970), e as peças teatrais.

Em suma, a produção poética de Hilst é constante ao longo dos anos, intercalando e convergindo para textos em prosa e para dramaturgia, dos quais também recebe influência ao construir poemas narrativos e narrativas poéticas. A fronteira, em Hilst, é constantemente desafiada, assim como foi desafiada pela própria personalidade da escritora ao não se encaixar no círculo social que habitava em São Paulo⁷.

Através desta recuperação, pontuei os temas que são recorrentes ao longo da produção da autora: a busca pelo outro, a falta e o sagrado. Todos esses temas, no entanto, estão condensados no livro que me aventuro a nomear como um "microcosmo" da poética hilstiana, principalmente por sua originalidade e transgressão, que se destacam como características singulares em sua obra.

Sobre a tua frande face (1986), foi lançado por Hilst, inicialmente, em uma cuidadosa edição de Massao Ohno, seu amigo e editor de grande parte das suas obras. Anos mais tarde, em um lançamento organizado pela autora, com o auxílio de Alcir Pécora, o livro foi inserido na coletânea *Do Desejo* (1992). A coletânea é formada pelos seguintes títulos: *Sobre a tua*

⁷ O afastamento do seu círculo social em São Paulo de fato aconteceu, pois, após realizar a leitura da obra *Relatório ao Greco*, do escritor russo Nikos Kazantzákis, Hilst teve uma mudança repentina de vida, retirando-se de São Paulo – fugindo das "invasões cotidianas" e da multiplicidade de "contatos agressivos" – para viver com o marido em uma fazenda perto de Campinas (Rosenfeld, 1970, p. 13). Sobre esse afastamento de São Paulo, a própria escritora afirmou que "tinha que ser só para compreender tudo, para desaprender e para compreender outra vez. Aquela vida que eu tinha era muito fácil, uma vida só de alegrias, de amantes" (Hilst, 1999, p. 31).

grande face (1986), *Amavisse* (1989), *Via espessa* (1989), *Via vazia* (1989), *Alcoólicas* (1990), *Da noite* (1992) e *Do Desejo* (1992).

De acordo com o organizador, a disposição dos livros não foi realizada pela sequência cronológica, nem pela reverberação na crítica, mas sim por uma nova possibilidade de leitura dos poemas que integram o material. Nesse sentido, a organização da coletânea “traz consigo possibilidades semânticas interessantes de cruzamentos entre eles [os poemas], que o tornam verdadeiramente um livro novo, único” (Pécora, 1992, p. 8).

Explorada a contextualização do livro na obra poética de Hilst, pretendo, nos pontos seguintes, analisar com um olhar atento os três eixos temáticos sobre os quais a poeta compõe *Sobre a Tua Grande Face* (1986), e acredito serem essenciais para compreender minha leitura do livro como uma síntese da lírica hilstiana.

2.2 A falta como força fundante

Começo pelo tema da falta como força fundante da lírica de Hilst, em que buscarei explorar a experiência da incompletude como motor da escrita. Partindo de uma noção biográfica, é possível perceber que a figura do pai, ausente e esquizofrênico, é uma marca profunda na vida e na de Hilst.

Apolonio de Almeida Prado Hilst foi um importante fazendeiro de Jaú (SP), cidade natal de Hilst, e também poeta. Ainda que tivesse certo prestígio econômico e social, Apolonio não foi um pai presente na vida de sua filha. Essa ausência se deu principalmente após o ano de 1935, ao ser diagnosticado como esquizofrênico paranoico – quando a filha tinha apenas cinco anos de idade. O diagnóstico da loucura, e a posterior falta da presença paterna, de certa forma, impactaram a escritora.

Sobre isso, Moraes (2023) aponta que “por três décadas Hilda conviveu, mais ou menos de perto, com a insanidade de um pai cujo desafortunado destino interrogava sem cessar o sentido da vida, deixando no ar uma pergunta sem resposta” (Moraes, 2023, p. 241). Dessa situação familiar delicada, Hilst herdou uma das bases que fundamentou sua produção poética, e que se repete em muitos de seus poemas: a busca incessante pelo outro e a relação com a loucura. Vale pontuar que, com essa aproximação não busco reduzir a literatura de Hilst às características biográficas, mas lançar possibilidades sobre como o tema da falta é recorrente em sua produção.

Em seu livro de poemas *Odes Maiores ao Pai* (1963-1966), a imagem do pai, do luto e da perda surge de maneira mais facilmente identificável. No poema III, a presença do pai,

identificada através de sua ausência, é paradoxal, assim como outras imagens presentes na literatura da autora:

Não é teu este canto porque as palavras se abriram sobre a mesa.
 Se chegavas era em silêncio e tocavas as coisas
 Com a leveza dos meninos arrumando os altares
 Uma rosa tardia
 Mesmo assim desmanchava-se e tua presença na noite eu procurava.
 Ninguém jamais nos via quando nos falávamos.
 As perguntas de sempre,
 Os castiçais, o adro vazio da capela em frente.
 (E as persianas fechadas,
 Para que o sal de fora não pousasse
 Nas baixelas incríveis da memória).
 Aquele mar repetindo seu canto
 E as vozes partindo teus cristais!
 Como te abrigavas do ruído das estradas
 E os teus livros abertos como se desfizeram naqueles areais!
 Nem sei de onde me vêm estes musgos, açoites, esta fonte que é nova
 Em minha boca, nem sei dizer da morte o que te ouvi dizer no eco de umas
 noites.

Enquanto te celebro, as janelas do ocaso trazem risos.
 E um hóspede atravessou incógnito teu jardim, afundou-se na névoa
 Cansou-se do teu hálito nas arestas, nas muradas, nos cálices, em mim.

És presente como um vento que corre entre portas abertas.
 (Hilst, 2017, p. 201)

O poema elabora a ausência por meio de um jogo de presença espectral e memória sensorial que atravessa toda a composição. As imagens iniciais, como a leveza dos meninos arrumando os altares e os castiçais da capela, não funcionam como referências religiosas diretas, mas como signos de solenidade e cuidado. É uma liturgia que se desdobra no espaço íntimo. Esse campo ritualístico, que se instala pela escolha das imagens, convoca uma figura que não se deixa tocar plenamente. O outro, sugerido como pai, aparece menos como pessoa e mais como gesto que toca as superfícies das coisas.

Quando o poema afirma que “ninguém jamais nos via quando nos falávamos”, cria um ambiente de comunicação que não depende do mundo exterior. É um diálogo suspenso, quase clandestino, que reforça o caráter liminar dessa presença. É nesse entre-lugar que o fantasma opera, como marca de uma falta que insiste. O fantasma pode ser lido, portanto, como efeito poético da ausência.

A oscilação entre o ritual e o profano intensifica essa ambiguidade. Os altares e castiçais organizam um imaginário sacralizado, enquanto os cristais partidos e os livros desfeitos introduzem o campo da ruína. A poeta constrói uma atmosfera em que o sagrado não é estável nem oferecendo amparo pleno, e o profano também não libera o eu lírico da fissura.

O movimento final, ao dizer que essa figura é presente como um vento que corre entre portas abertas, sintetiza a percepção do outro como sopro ou deslocamento. Essa forma de presença, que não se fixa, permite compreender a falta como um traço constitutivo da obra, não como dado circunstancial da vida da autora. Trata-se de um modo de existir no poema, uma poética da ausência que reaparece em diferentes livros, sempre articulada à relação entre voz, memória e silêncio. Assim, não procuro reduzir o texto a um marcador pessoal biográfico, mas mostrar como a poeta transforma a experiência da falta em matéria literária.

Em outro poema do livro *Odes Maiores ao Pai* (1963-1966), há mais uma identificação entre a produção poética e a relação da escritora com seu pai:

Sobrevivi à morte sucessiva das coisas do teu quarto.
Vi pela primeira vez a inútil simetria dos tapetes e o azul diluído
Azul-branco das paredes.
E uma fissura de um verde anoitecido
Na moldura de prata.
E nela o meu retrato adolescente e gasto.
E as gavetas fechadas.
Dentro delas aquele todo silencioso e raro
Como um barco de asas.
Que fome de tocar-te nos papéis antigos!
Que amor se fez em mim, multiforme e calado!
Que faces infinitas eu amei para guardar teu rosto primitivo!

Desce da noite um torpor singular, água sob o casco de um velho veleiro
Calcinado. Em mim, o grande limbo de lamento, de dor, e o medo de
esquecer-te
De soltar estas âncoras e depois florir sem ao menos guardar tua ressonância.
Abraça-me. Um quase nada de luz pousou na tua mesa
E expandiu-se na cor, como um pequeno prisma.
(Hilst, 2027, p. 202)

Ao refletir sobre o luto e a perda, o eu lírico enfrenta um processo que não é pontual, mas contínuo. A morte sucessiva das coisas revela que a ausência se infiltra de forma lenta, quase orgânica, corroendo o espaço antes partilhado. Cada objeto observado no quarto carrega um resíduo do outro, como se o ambiente ainda guardasse ecos de uma convivência que já não se sustenta. A simetria inútil dos tapetes, o azul diluído das paredes e a fissura verde na moldura de prata não são apenas elementos descritivos, mas surgem como sinais de uma presença perdida.

Além disso, o poema avança para um campo ainda mais sensorial ao apresentar o torpor singular que desce da noite. A imagem do veleiro calcinado sintetiza a condição de suspensão do eu lírico. É uma embarcação velha, desgastada, que ainda permanece de pé, mas já não se move. Essa imagem sustenta a consciência dolorosa de que a ausência é uma força que paralisa e ameaça dissolver a identidade de quem fica.

O pedido final, “Abraça-me”, por sua vez, pode ser lido como um gesto de desejo de contato. É a tentativa de instaurar, no lugar da perda, um encontro impossível, feito apenas pela linguagem. A pequena luz que pousa na mesa e se expande como prisma funciona como contraponto: um resto mínimo que ainda pode multiplicar sentidos e iluminar, mesmo que brevemente, a escuridão da falta.

Assim, a noção de falta que atravessa a obra de Hilst, dialoga diretamente com o movimento que *Sobre a tua grande face* (1986) estabelece desde seus primeiros versos. Ao longo da análise foi possível notar que a falta – seja do amado, de Deus ou de um outro indeterminado – organiza a voz poética e modela o próprio desejo de enunciação. Aqui, essa falta assume contornos concretos sem perder sua dimensão simbólica. O pai pode aparecer como figura recorrente, mas não se reduz a um dado biográfico; ele ocupa um lugar estrutural, funcionando como imagem maior da ausência que atravessa toda a obra.

2.3 O endereçamento lírico: o “tu” e suas máscaras

Uma das questões principais sobre a qual se articula o conteúdo presente em *Sobre a tua grande face* (1986), é o diálogo que há entre o eu lírico e o outro. O endereçamento nesta obra, e em demais trabalhos de Hilst, é um tópico recorrente. Ao longo de todos os poemas do livro, pode-se perceber que o eu lírico dirige-se ao outro através do vocativo “Tu” ou dos possessivos “teu”, “tua”, entre outros. Na sequência, há uma relação de versos extraídos de todos os poemas, do primeiro ao último, respectivamente, em que ocorre tal endereçamento: “E de ti, Sem Nome/Não desejo alívio. Apenas estreitez e fardo.” (Hilst, 2017, p.429); “Tu sabes como nasceu a ideia das pontiagudas catedrais?” (Hilst, 2017, p.430); “De tanto te pensar, Sem Nome, me veio a ilusão” (Hilst, 2017, p.430); “Ou és tu, precisante de mim, e de minha carne/ Que incendeias o espaço e vens muleiro [...]” (Hilst, 2017, p.431); “Este meu neblinar contínuo que te busca” (Hilst, 2017, p.432); “Hoje te canto/E depois emudeço se te alcanço. E juntos/Vamos tingir o espaço. [...]” (Hilst, 2017, p.432); “E de todos, Soturno, nenhum foi tão coalescente/Tão colado à minha carne, como tu foste, ausente.”; (Hilst, 2017, p.433); “[...] Lavor/ Porque trabalho sobre o teu rosto/ De palha: construo o impossível/ Meu senhor. [...]” (Hilst, 2017, p.433); “Em minhas muitas vidas hei de te perseguir” (Hilst, 2017, p.434); “E destes versos, e da minha própria exuberância/E excesso, há de ficar em ti o mais sombroso” (Hilst, 2017, p.435).

Em *O Indicionário do Contemporâneo* (2018), os autores apontam que uma das importantes discussões sobre a poesia se dá em torno do conceito de endereçamento. De acordo

com eles, uma das características importantes para caracterizar o endereçamento é a “a presença do pronome em segunda pessoa na retórica da correspondência e da conversação” (Andrade *et al.*, 2018, p.98). Nesse sentido, o endereçamento se dá através do estabelecimento de um destinatário na poesia, não sendo somente o leitor, mas um outro personagem definido pelo autor ao longo de sua criação poética. Este outro, ao qual são endereçados os versos, estabelece uma conexão frequente por meio do diálogo, ou no caso destes poemas de Hilst, uma espécie de monólogo⁸.

O outro, portanto, caminha lado a lado da poeta desde o início de sua produção; e, na obra analisada neste trabalho, expande-se até transfigurar-se na figura de Deus. Ao negociar com este outro através da palavra, Hilst subverte a própria concepção do que seria o divino. Hilst não só sabia da importância da palavra na tradição religiosa, como provavelmente pode ter lido que em Gênesis, livro da Bíblia em que é narrada a mitologia de criação do mundo cristão, Deus usa da palavra para delimitar sua criação, ainda que não houvesse ninguém para ouvi-lo: “No princípio, Deus criou o céu e a terra. A terra era um caos vazio, a escuridão cobria até as profundezas e um vento e Deus se agitava sobre a superfície das águas. E Deus disse: ‘Haja luz!’ E houve luz” (Bíblia Pastoral, 2014, p. 22). Em outro contexto, ao falar sobre a existência de Deus, João, o escritor de um dos evangelhos da Bíblia, descreve que: “No princípio existia a Palavra, e a Palavra estava junto de Deus, e a Palavra era Deus” (Bíblia pastoral, 2014, p. 1293). Portanto, a Palavra, a própria voz daquele que se projeta ante o outro, é de extrema importância para a tradição cristã. É dessa importância que Hilst utiliza para subverter e escrever sua poesia, pois aqui, o eu lírico é aquele que se coloca em diálogo com Deus, porém nunca obtém respostas.

O endereçamento, dessa maneira, parece surgir no livro como forma de projeção do eu lírico ao encontro do outro. Como aponta Sermet (2019), “o endereçamento lírico é apenas, no máximo, a captação e a anexação da figura do outro: pura projeção metafórica do espaço subjetivo que se cinde em sujeito e objeto” (Sermet, 2019, p. 274). Ou seja, a projeção da figura de abandono do eu lírico ao longo dos versos, demonstra-se como uma projeção do abandono de si mesmo.

O eu lírico, portanto, se constrói a medida em que molda a ideia do outro. Essa é uma das possibilidades de interpretação do poema, pois há pontos em que o eu lírico percebe que

⁸ Ainda que seja um monólogo, pois só há queixas e pedidos por parte do eu lírico endereçados ao outro, a progressão temática ao longo da obra pode ser entendida como uma forma de resposta que gera um poema seguido de outro. Nesse sentido, o fato de não receber uma resposta do outro pode ter sido o que motivou a queixa do segundo poema, e assim por diante.

vem de si mesmo a dependência do outro – “Vem apenas de mim, ó Cara Escura/ Este desejo de te tocar o espírito”; “Vem de mim, Cara Escura, a ramagem de púrpura/ Com a qual me disfarço. [...]” (Hilst, 2017, p. 431) - contrapostos a outros em que delega ao outro o interesse por si - “Ou és tu, precisante de mim e de minha carne/Que incendeias o espaço [...]”(Hilst, 2017, p. 431) e “E vem de ti, Obscuro,/ Toda cintilância que jamais me busca.” (Hilst, 2017, p. 431).

Construído na dualidade, o eu lírico compõe a existência do outro através de seus versos à medida em que compõe a si mesmo. Nesse sentido, através do endereçamento no poema, pode-se supor que “o eu se constitui no poema com o outro, pelo gesto mesmo de ser escrito pelo outro [...]” (Andrade *et al.*, 2018, p.104). Esse movimento duplo de constituição do eu lírico que busca chegar ao outro passa pelo leitor e constitui a interpretação poética nesse fluxo do diálogo interrompido. Pode-se perceber como o eu lírico volta ao mesmo tema de modo recorrente, como se o leitor fosse convidado a fazer parte do processo de aceitação e questionamento do abandono.

O “tu”, portanto, é figura essencial para compreender o endereçamento na obra de Hilst. Como apontam Andrade *et al.* (2018), a preocupação com o outro torna-se uma questão incontornável na poesia, principalmente pela cisão que há “entre o eu e o mundo” (Andrade *et al.*, 2018, p.101).

Assim, além de pensar o lugar do sujeito lírico na poesia moderna, a obra de Hilst também convoca ao debate o lugar do outro ao qual esse sujeito dirige-se. A figura do poeta converge com o que Sermet (2019) define como a de um “despossuído”, pois “à diferença da narrativa autobiográfica, o poema reconstitui a emergência não só de uma subjetividade, porém da subjetividade, fenômeno para o qual concorre a função de ‘indeterminação’ dos determinantes” (Sermet, 2019, p. 264). Logo, ainda que o contexto autobiográfico possa ajudar a entender certas motivações e imagens presentes nos poemas, o eu lírico não se reduz à voz da poeta. Ele se forma como uma outra voz, atravessada pelas experiências da autora, mas também aberta à leitura de quem a encontra. Esse movimento de endereçamento na obra de Hilst cria um terreno fértil para uma leitura erótica, pois o Eros que atravessa seus versos nasce justamente do desejo de alcançar o outro.

2.4 Eros como fronteira: entre o eu e o outro, entre presença e ausência

Nos anos 1990, com a trilogia obscena, Hilst subverte o gênero pornográfico, misturando vocabulário elevado e cenas grotescas. Essa tensão entre alto e baixo, sublime e

vulgar, sagrado e profano, também aparece em *Sobre a tua grande face* (1986) de forma mais contida, porém igualmente intensa. Vejo nessa virada, longe de ser mera provocação, uma estratégia literária para confrontar o apagamento crítico que a autora enfrentou durante décadas⁹.

A busca erótica em Hilst, entretanto, sempre foi marcada pela dicção e pelo vocabulário elevado. Como aponta Moraes (2023), ao longo de grande parte de sua obra a poesia de Hilst perseguiu o sublime, de modo que sua produção foi marcada pelo "poder encantatório da poesia" (Moraes, 2023, p. 254). É a estrutura que se percebe ao ler os poemas de estreia de Hilst, onde a busca pelos modelos idealizados, tanto de forma quanto de conteúdo, apresenta-se de maneira mais explícita (Duarte, 2014; Pécora, 2018; Heringer, 2017).

Nos anos 90, entretanto, Hilst tem uma virada em sua produção literária, com o lançamento da seção que seria conhecida como trilogia obscena e composta pelos livros *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'Escárnio/Textos Grotescos* (1990) e *Cartas de um Sedutor* (1991). Em uma entrevista concedida à TV Cultura em razão do lançamento do primeiro destes três livros, Hilst pontua o desgosto que sentia com relação à baixa circulação de sua obra. Nessa ocasião, a autora afirma que ao longo de 40 anos produziu literatura séria, mas que ao não perceber nenhum resultado, pensou em escrever, de acordo com suas próprias palavras, pornografia (Hilst, 1990).

Ao longo da entrevista, Hilst afirma que seu objetivo ao produzir tal material é, principalmente, a vontade de ser lida. De acordo com ela:

Eu acho assim que o escritor deseja ser lido. Essa é a meta e a vontade do escritor. Não adianta nada dizerem para mim que eu sou excelente. Aí eu pergunto: o senhor leu? 'Não senhora, nunca li'. Então eu espero que dessa vez me leiam [...] (Hilst, 1990).

Em outra entrevista, a autora afirma o seguinte: "Embora eu não procure mais a fama, esses textos pornográficos significam minha vontade de me chegar ao outro" (Hilst, 2017, p. 446). Dessa forma, pode-se compreender que um dos grandes desejos de Hilst foi ser lida e comentada por seus contemporâneos. A literatura pornográfica, portanto, foi uma forma que a

⁹ Considerando a popularização da obra da escritora, Pécora (2018) tece diversas considerações importantes ao analisar sua fortuna crítica, compilada por Cristiano Diniz (2018). De acordo com o professor, desde 1949, data das primeiras publicações de Hilst, até 2001, o número anual de trabalhos sobre a autora ficava entre um e, no máximo, dois, "sendo que, em muitos anos, não havia trabalho algum sobre a obra de Hilda Hilst" (Pécora, 2018, p. 9). Com isso, percebo que a crítica especializada, e particularmente as universidades e demais instituições de pesquisa, não se preocupavam o suficiente para debruçar-se sobre Hilst enquanto ela ainda estava escrevendo. Vale destacar que, por muitos anos, não houve sequer um artigo publicado tratando a respeito da sua obra, ainda que tenha produzido e reeditado seus livros diversas vezes.

autora concebeu para tentar realizar seu desejo. Nesse sentido, considero que a obscenidade, em Hilst, como uma tentativa de aproximação com o público em uma carreira marcada pelo isolamento.

Pécora (2018), ao analisar a fortuna crítica da autora, pontua que a estratégia de atrair a atenção foi bem-sucedida – em partes. De acordo com o pesquisador, o lançamento das obras pornográficas "aumentou muito a repercussão de sua obra na imprensa, mas teve pouca influência no aumento de teses e dissertações dentro das Universidades" (Pécora, 2018, p. 10). Considerando as universidades como centros de pesquisa e produção de conhecimento teórico acerca de obras literárias, é notável que, embora o alvoroço da mídia em torno da nova produção de Hilst tenha sido grande, não foi o suficiente para despertar o interesse do público no restante da sua obra. Sendo assim, ainda que a autora ficasse mais conhecida pelo público, não havia o mesmo crescimento na recepção profissional de sua obra (Pécora, 2018).

Em outra entrevista posterior ao lançamento dos livros, ela afirma que a produção da obra pornográfica foi uma forma de buscar alegria em face ao desencanto com a recepção da crítica e do público. Hilst afirma que “tinha uma certa alegria sabendo que escrevia muito bem, mesmo não sendo lida. Mas de repente eu quis me alegrar. Comecei a sentir um afastamento completo de todo mundo. Eles nunca me liam, nunca. Então decidi fazer o livro [o caderno rosa de lory Lamby]” (Hilst, 1999, p.29). Sendo assim, uma possível interpretação para a obscenidade em Hilst é a forma como o caráter performático da sua obra surge como uma resposta irônica ao apagamento que vivia, mesmo tendo tido uma intensa produção no cenário da literatura brasileira.

A escolha da autora pela ficção pornográfica, no entanto, é realizada não apenas com o objetivo de chocar o público, mas de subverter o gênero. De acordo com Moraes (2023), esse tipo de literatura ocupa um lugar de menor prestígio em relação aos demais gêneros literários, pois "trata-se, geralmente, de escritos sem pretensões literárias, nos quais os efeitos estilísticos são relegados a segundo plano em função de uma lei maior: a repetição" (Moraes, 2023, p. 231). Portanto, esse gênero tem como objetivo estimular o leitor estritamente ao que está presente no texto, tendendo a uma repetição que limita a própria capacidade reflexiva e imaginativa da literatura.

Hilst, por outro lado, rompe essa lógica ao elevar o obsceno, não pela repetição de clichês, mas pela junção de um conteúdo baixo dentro de uma alta forma de linguagem. A autora utiliza dos mesmos padrões elevados de linguagem que possuía em seus livros de estreia, mas, agora, para tratar de temas que não são sublimes. Com relação a isso, Moraes (2023) afirma que

o potencial de subversão dos livros eróticos está diretamente ligado à sua capacidade de colocar em xeque os códigos do sistema literário vigente em cada sociedade — transtornando a ordem dos discursos a partir da qual se organizam as culturas. O escândalo acontece, pois, quando os temas obscenos abandonam o gueto em que se confinam os gêneros inferiores e se associam às expressões legitimadas como superiores. Ou, dizendo com Hilst, quando a putaria das grossas se aproxima da metafísica. (Moraes, 2023, p. 232).

O encontro que há entre o conteúdo trazido pela autora, – cenas de sexo explícito, nudez e violência – choca-se com a linguagem utilizada pela autora e pela reflexão causada pela sua obra. Hilst, sendo uma grande leitora de filosofia, busca, através do texto erótico, uma forma de encontrar o sublime. Em sua produção madura, a autora revisita sua busca inicial, pelo outro, por Deus, mas agora os temas que aborda conflitam com a própria concepção de literatura erótica. Vejo nisso um paradoxo interessante com relação à sua obra, uma vez que ela alta demais para ser aceita pelo pornográfico, e baixa demais para ser aceita pelo sublime. Dessa maneira, Hilst, mais uma vez, encontra-se no limiar ao desestabilizar as fronteiras entre alto e baixo, sagrado e profano.

Ao retomar a produção inicial de Hilst em comparação com a fase de "expansão formal", Heringer (2017) pontua que o cantar de amor pastoril, presente nos livros iniciais, torna-se insuficiente para descrever a ausência provocada pela figura amada, “o corpo, então, e enfim triunfantemente, entra em cena. A carne, que antes cheirava a fumaça de incensório ou a velhos alfarrábios, agora passa a exalar odores de homens e mulheres” (Heringer, 2017, p. 547). O corpo, portanto, é atravessado pelo erotismo e recria o desejo através da linguagem poética. Um retrato desse fazer poético está presente no poema XIII, que integra o livro *Cantares de Perda e Predileção* (1983):

E batalhamos.
Dois tigres
Colados de um só deleite
Estilhaçando suas armaduras
Amor e fúria
Carícia, garra

Tua luz

E a centelha rara
De um corpo e duas batalhas.
(Hilst, 2017, p. 362)

Ao longo do poema, o eu lírico dirige-se ao outro e projeta nesse encontro a imagem poderosa de dois tigres. Essa metáfora não apresenta apenas um embate físico, mas um tipo de vínculo em que desejo e violência se confundem. Os corpos colados, envolvidos num só deleite, criam uma cena em que a proximidade extrema revela tanto a entrega quanto o risco. O

estilhaçamento das armaduras mostra que, nesse contato, não há defesa possível; o amor expõe, a fúria rasga, e a luta torna-se o modo próprio de existir ao lado do outro.

O poema trabalha com pares que se atritam: amor e fúria, carícia e garra. Hilst constrói o erotismo não como um espaço de harmonia, mas como uma experiência radical que aproxima o sujeito da vida e da morte. Os tigres, ao mesmo tempo majestosos e selvagens, incorporam a força do desejo e a fragilidade que nasce quando o corpo do outro se torna indispensável. É dessa fricção que surge a centelha rara, não como iluminação espiritual, mas como lampejo de existência compartilhada.

Dessa forma, pode-se considerar que o erotismo em Hilst é sempre atravessado pela consciência da finitude. A batalha dos corpos não é apenas confronto, mas um modo de afirmar o vínculo que sustenta o eu lírico, porque, em Hilst, amar é também enfrentar a iminência da perda.

Paz (1994) pontua que o erotismo e a poesia possuem uma relação íntima. De acordo com o autor:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem - som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas - é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal - é cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. (Paz, 1994, p. 12).

A leitura realizada por ele é a de que a poesia ocupa um espaço não utilitário na linguagem, que vai além da simples comunicação efetiva cotidiana. É importante considerar que o objetivo principal da linguagem é a comunicação, mas seu uso poético pode ser entendido como a experimentação que a move. Assim também acontece com o erotismo, pois vai além do simples ato de reprodução animal, elevado à condição de cerimônia inventiva.

Para além disso, Paz (1994) utiliza de uma metáfora interessante para explicar sua definição, o autor relaciona a linguagem cotidiana com um rio, que segue seu curso normalmente de maneira linear. Já na linguagem poética, este rio assume novos contornos, muitas vezes caudalosos, em que a linguagem se transforma, atropelando seus próprios passos e serpenteando, como se o curso linear do rio desse lugar a um círculo ou espiral (Paz, 1994). Nesse sentido, torna-se mais clara a afirmação do autor ao definir que “a poesia interrompe a comunicação como o erotismo, a reprodução” (Paz, 1994, p. 13).

Além disso, o movimento erótico em Hilst também aproxima-se do entendimento de Carson (2022), pois, para a autora, Eros não é um estado alcançado, mas uma força que se instala exatamente no intervalo entre dois corpos. O que define essa força não é a posse nem a

harmonia, mas a tensão que nasce do afastamento necessário para desejar. Em outras palavras, Eros é a energia criada pela distância. Essa distância não é ausência plena, mas um espaço vibrante que mantém os corpos em direção um ao outro sem jamais permitir que se fundam de forma definitiva (Carson, 2022).

Como forma de contornar Eros, Hilst parece buscar na animalização do humano e do divino uma forma de trazer ao mesmo plano de importância formas de existência tão distantes. Essa relação intensa permeou sua obra, dando nome a um de seus romances *Com os meus olhos de cão* (1986), e aparecendo de forma recorrente em sua produção poética. Entendo, assim, que a animalidade em sua obra funciona como espelho que refrata fragilidade constitutiva dos seres humanos.

Moraes (2023), pontua que três são os eixos fundamentais do imaginário literário da autora: “o desamparo humano, o ideal do sublime e a bestialidade” (Moraes, 2023, p.253). É neste último que se explicita outro paradoxo hilstiano: se os animais são “puros” por sua inconsciência (HILST, 1999, p.34), eles simultaneamente desnudam no homem seu núcleo mais visceral, aquilo que representa a mesma matéria perecível compartilhada entre todas as criaturas.

Em *Sobre a tua grande face* (1986), os animais aparecem de maneira recorrente nos seguintes trechos: “Da égua que sorve a água pensando sorver a lua./ De te pensar me deito nas aguadas/ E acredito luzir e estar atada/ Ao fulgor do costado de um negro cavalo de cem luas” (Hilst, 2017, p. 430); “Ou és tu, precisante de mim e de minha carne/ Que incendeias o espaço e vens muleiro/ Montado em ouro e sabre, clavina, cinturões/ Rebenque caricioso/ Sobre a minha anca viva?” (Hilst, 2017, p. 431); Ando em grandes vagezas, açoitando os ares/ Relinchando sombras, carreando o nada” (Hilst, 2017, p. 432); “Sutilíssimo amado, relincho do infinito, e vivo/ Porque sei de ti a tua fome, tua noite de ferrugem/ Teu pasto que é o meu verso orvalhado de tintas/ E de um verde negro teu casco e os areais/ Onde me pisas fundo” (Hilst, 2017, p. 432).

Como foi possível perceber nas análises, os cavalos tomam espaço de destaque, pois são eles os responsáveis por, ora assumirem o papel do eu lírico, ora assumirem o papel do outro. Em minha leitura, o cavalo, por sua imponente, representa todo o apetite voraz do desejo, que permeia os poemas do livro. Mas, além disso, o relincho também assume um papel de destaque onde tanto o eu lírico anda “relinchando sombras” quanto o outro é definido como “relincho do infinito”. Através dessa aproximação, o que proponho é que Hilst usa da imagem do cavalo para animalizar o homem, mas não de maneira negativa.

Nesse sentido, sustento a análise de que o eu lírico em Hilst apoia-se na figura do animal não para rebaixar-se, como poderia ser esperado, mas para assumir um lugar outro, um lugar de equiparação com a figura do divino, que também assume o posto animal.

Dessa forma, a animalização em Hilst não carrega a carga de degradação, mas opera como uma forma de deslocamento e de aproximação. Ao desestabilizar as hierarquias tradicionais entre o humano, o animal e o divino, a autora não apenas desafia os limites do sagrado, mas também propõe uma coexistência em que todos partilham da mesma matéria da existência.

2.5 A tensão com o sagrado: deus como ausência, escárnio e desejo

A relação ambígua de Hilst com o sagrado ecoa em sua abordagem da morte. Assim como Deus, a morte em sua obra oscila entre a sedução e o pavor, personificada ora como amiga, ora como inimiga. Essa dualidade reflete uma angústia existencial que transcende o literário, manifestando-se em entrevistas nas quais a autora confessava seu terror diante da decomposição do corpo e do silêncio do não ser.

Como aponta Duarte (2014), os temas nas obras de Hilst se dispersam e se amalgamam, entretanto, a morte é uma recorrência que possui certa força simbólica. A escritora, no entanto, não a trata apenas como um clichê ou uma abstração, mas dá a ela um contorno quase humano, de forma que se torna uma presença que seduz e é seduzida.

De acordo com Heringer (2017), “a morte é presença constante e tema fundamental na poesia de Hilst, assim como o amor e o sagrado” (Heringer, 2017, p. 540). Em *Da morte. Odes Mínimas* (1980), a morte aparece como uma amiga. No poema abaixo, que integra este livro abaixo, é possível perceber a forma como o eu lírico estabelece uma relação de proximidade com essa temida figura:

Cavalo, búfalo, cavalinha
Te amo, amiga, morte minha,
Se te aproximas, salto
Como quem quer e não quer
Ver a colina, o Prado, o outeiro
Do outro lado, como quem quer
E não ousa
Tocar teu pelo, o ouro

O coruscante vermelho do teu couro
Como quem não quer.
(Hilst, 2017, p.326)

O poema constrói uma relação marcada pela ambiguidade, e esse movimento dá força à leitura de que a morte aparece como amiga, quase uma irmã que acompanha o eu lírico num passo a passo hesitante. Logo no início, a enumeração “cavalo, búfalo, cavalinha” cria um trio que mistura força, docilidade e vulnerabilidade. Essa variação já indica que a figura nomeada não é apenas um animal, mas algo que assume muitas faces. Quando o eu lírico diz “te amo, amiga, morte minha”, a morte deixa de ser ameaça distante e passa a integrar o campo afetivo. O vocativo “amiga” sugere intimidade, e morte minha reforça esse vínculo paradoxal, como se ela fosse uma presença que ele aceita e reconhece.

A oscilação entre desejo e medo aparece no gesto descrito em “se te aproximas, salto” como quem quer e não quer. O eu lírico avista a “colina, o prado, o outeiro do outro lado”, como quem quer e não ousa, e essa imagem do outro lado reforça a ideia de passagem. Não é só um espaço físico, mas uma fronteira simbólica que aproxima a morte da figura de uma irmã mais velha que convida para atravessar, mas sem impor a travessia.

A referência ao pelo, ao ouro e ao “coruscante vermelho do teu couro” intensifica essa relação. As cores sugerem brilho, vitalidade, quase um fascínio sensorial que afasta a ideia de morte como vazio. Esse corpo luminoso pode ser visto como a materialização dessa irmã ambígua, que mistura sedução e perigo. O poema, portanto, não apresenta a morte como ruptura súbita, mas como uma companheira com quem o eu lírico mantém um laço tenso e afetivo, marcado por aproximações sucessivas e por uma cautela que nunca se desfaz.

A morte atravessa grande parte da produção de Hilst como um eixo insistente, mas em *Sobre a tua grande face* (1986) ela aparece de forma mais concentrada, quase como o núcleo que organiza o poema. O livro inteiro parece movido pela consciência de finitude, mas não por uma finitude que transita no espaço do eu e do outro. Por isso, a morte deixa de ser apenas tema e se torna estrutura do pensamento. Além disso, foi possível perceber através da análise que a morte não surge como fim, mas como parte de um ciclo que abre caminho para a fala poética. Quando o sujeito tenta alcançar o outro, o que encontra sempre é a oscilação entre presença e ausência, como se toda relação fosse sustentada pela ameaça de perda. O erotismo, por exemplo, surge sempre marcado por essa consciência, pois amar é, desde o início, tocar o limite do que vai desaparecer.

Esse inquietamento face ao fim da vida é o que movimenta a poesia de Hilst para o campo metafísico em que a busca por Deus e a blasfêmia surgem como faces complementares de uma mesma moeda, onde o sagrado e o profano se confundem.

De acordo com Heringer (2017), um dos pontos importantes na biografia de Hilst foi sua sólida formação católica. Desde 1937, com sete anos de idade, Hilst estudou como aluna

interna no colégio Santa Marcelina, em São Paulo. Esse tempo conventual, foi o “suficiente para o ambiente conventual se entranhar na memória e reaparecer, décadas mais tarde, em sua produção literária” (Heringer, 2017, p. 543). O surgimento desta temática, entretanto, não tratou do catolicismo, pelo contrário, a religião regrada deu lugar à busca independente pelo sagrado, que se tornou um dos temas principais da obra de Hilst (Heringer, 2017). Nesse sentido, apesar da autora ter se afastado do catolicismo institucional, sua obra permanece marcada por uma constante busca pelo sagrado. Em uma de suas entrevistas, ao relatar sobre o passado no colégio de freiras, conta uma pequena anedota que ajuda a entender a maneira como ela, enquanto criança, observava a vida católica. Ao ser questionada sobre a vontade de ser santa, ela responde:

Houve. Quando eu tinha oito anos, minha maior vontade era ser santa. Eu estudava em colégio de freiras, rezava demais, vivia na capela. Sabia de cor a vida das santas. Eu ouvia a história daquela Santa Margarida, que bebia a água dos leprosos, e ficava impressionadíssima. Vomitava todas as vezes que as freiras falavam disso. Elas diziam: “Não é pra vomitar!”. Eu queria demais ser santa (HILST, 1999, p.30).

Desde criança, portanto, a dualidade entre o sagrado e o profano chamou a atenção da escritora. Ainda criança, impressionava-se pela história das santas, talvez não pela santidade como forma de renúncia, mas sim pelo quão comovida ficava ao saber das histórias de vida das santas. Assim, essa vivência expandiu-se para além da prática religiosa, reverberando em sua literatura e convertendo-se em uma tentativa de nomear o inefável.

A tensão entre sagrado e profano se manifesta também na maneira como concebe a ideia de Deus – não como uma figura engessada e dogmática, mas como uma presença muitas vezes ambígua, tão boa quanto má, tão escura quanto doce. Ao ser questionada por seu amigo e escritor, Caio Fernando de Abreu, sobre qual era a sua concepção de Deus, responde que

Deus é quase sempre essa noite escura, infinita. Mas ele pode ser também um flamejante sorvete de cerejas. É uma escuridão absoluta, mas de repente te vem uma volúpia doce lá dentro. Como se fosse esse sorvete de cerejas. Te vem o gosto de um divino que você não sabe nomear. (Hilst, 2013, p. 75).

A imagem inusitada de um flamejante sorvete de cerejas revela a concepção paradoxal que possuía de Deus. Para a autora, Deus também se encontra no limiar entre o sagrado e o profano. Nesse sentido, sua literatura torna-se uma forma de delinear essa imagem que a assombra desde o início de sua vida, e pela qual ela reflete ao longo de suas obras.

Portanto, entendo que a sua literatura pode ser vista como um exercício metafísico que se materializa entre o que é humano e o que é abstrato. Em *Sobre a tua grande face* (1986), por exemplo, subverte-se a lógica da prece cristã e o eu lírico, através da impossibilidade de nomear

o outro, realiza um embate entre a pequenez humana e o abandono do divino. Ao analisar a obra, foi possível notar que, na tentativa de nomear Deus, Hilst utiliza nomes como “Desejado”, “Cara Escura”, “Sem Nome”. Ainda que sejam muitas vezes termos que rebaixem a imagem do divino, conserva-se sempre o uso de iniciais maiúsculas, denotando que, ainda que exista um afastamento da imagem de Deus, Hilst mantém certo temor por essa figura.

Entretanto, se em alguns momentos a autora tenta nomeá-lo através de epítetos solenes, em outros ela subverte radicalmente a imagem divina, reduzindo-a ao grotesco. Moraes (2023), tendo como base a obra de Hilst, tece os seguintes questionamentos: “E se Deus fosse mulher? E se fosse bicho? Um porco, por exemplo? Ou, melhor ainda: uma porca? E se não fosse nem isso? E se fosse apenas — e tão somente — um Nada?” (Moraes, 2023, p.237). Assim, Deus pode ser grande, da mesma maneira como pode ser nada. Esses questionamentos, porém, não são meras provocações, uma vez que podem ser entendidos como parte de um desafio às hierarquias sagradas. Ao associar Deus a um porco, por exemplo, a autora não apenas realiza uma blasfêmia, mas equaliza, de certa forma, o humano e o divino em um mesmo plano de existência. Sobre isso Moraes (2023) afirma que: “Rebaixado ao máximo, o Deus-porco de Hilst supõe um confronto entre o divino e o humano que coloca em xeque a hierarquia entre os dois planos, depondo o Senhor de suas alturas celestes para despejá-lo no vale lamacento onde habitam homens e porcos” (Moraes, 2023, p. 248). Portanto, como pontuado anteriormente, Hilst eleva o homem à condição divina, e rebaixa Deus à condição humana através da equiparação de ambos com o animal.

Por fim, o paradoxo final dessa busca aparece na conclusão trágica que Moraes (2023) identifica como o confronto entre o alto e o baixo, que, além de subverter a hierarquia entre os dois planos, tem “como consequência última a destituição da figura divina como modelo ideal do homem” (Moraes, 2023, p. 258).

Essa leitura se articula diretamente com o que venho apontando ao longo da análise. No livro, a busca por Deus nunca se realiza como encontro, e sim como insistência. A voz que chama é sempre devolvida ao silêncio, ou a uma resposta incompleta, distorcida, quase sempre marcada pela falha. Deus surge não como figura de plenitude, mas como algo que se desfaz no instante em que o eu lírico tenta tocá-lo. Em vez de epifania, o que se instala é a percepção de limite.

Por isso digo que Hilst não encontra alívio. Assim, a erotização do divino aparece não como provocação, mas como tentativa última de produzir contato. Quando a linguagem religiosa falha e o pedido não obtém resposta, Hilst desloca o sagrado para o corpo, porque é no corpo que o desejo ainda pode criar uma forma mínima de presença. O erotismo, tal como

observado nas análises, funciona como força que aproxima vida e morte, paixão e finitude. A autora erotiza o divino não para vulgarizá-lo, mas porque o corpo é o único território capaz de sustentar o desejo por aquilo que falta. Assim, em *Sobre a tua grande face* (1986), o erotismo não é oposto ao sagrado, mas seu substituto¹⁰.

O sujeito lírico, portanto, estabelece um vínculo com o outro através do endereçamento. Como aponta Lee (2015), esse "outro" pode ser interpretado como uma representação de Deus, de uma figura divina. Compartilho dessa mesma visão e considero que, ao longo dos poemas, é estabelecido um diálogo entre o eu lírico e Deus. Assim como em outras obras de Hilst, os ecos da tradição religiosa são perceptíveis, tanto pela temática, quanto pela estrutura que seguem algumas de suas produções. A busca por Deus, no entanto, configura-se através de uma "paixão tumultuosa" (Lee, 2015, p. 211), principalmente por não se dar aos moldes tradicionais religiosos, em que o indivíduo busca estabelecer uma ligação com o sagrado moldada através do temor e da hierarquia. Pelo contrário, o eu lírico busca nesta "paixão tumultuosa" uma maneira de encontrar-se com Deus. Portanto, essa maneira de dirigir-se à Deus pode ser entendida como um desafio, ao que a autora, em uma de suas entrevistas, afirma: "E eu desafiei-O muitas vezes em meus livros como uma blasfêmia, para ver se de repente dava um furor Nele e Ele dizia: 'Está bem, eu estou aqui' [...]" (Hilst, 1986).

Com isso, Hilst tensiona a dualidade entre o sagrado e o profano ao compor sua obra. Sobre essa dualidade, vale considerar o que aponta Eliade (2018) ao afirmar que a primeira a primeira definição que se pode dar do sagrado, é a sua oposição ao profano (Eliade, 2018). Ou seja, são dois conceitos que só existem através da dualidade que os molda.

Nesse sentido, o homem existe em um mundo que pode ser dividido entre esses dois polos; com relação a isso, o autor pontua que é a própria visão do homem sobre o mundo, tendo seu inconsciente como base, é o que dita as regras de sua existência. Eliade (2018) afirma que "o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano" (Eliade, 2018, p. 17). Definido através do termo hierofania, esta manifestação do sagrado é o que produz no homem o modo de classificar sua existência no mundo. Para explicar, o autor fala sobre a atribuição de sacralidade que se dá à objetos comuns do mundo, como uma pedra. Uma pedra que passou por um processo de hierofania, ou seja, de manifestação do sagrado, deixa de ser apenas um objeto que existe na realidade material, pois, "para aqueles a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, sua realidade

¹⁰ Bataille (2023) observa que o sagrado constitui outra face do erotismo, pois ambos compartilham a busca por uma forma de continuidade que passa, paradoxalmente, pela suspensão ou eliminação momentânea do eu.

imediatamente transmuda-se numa realidade sobrenatural” (Eliade, 2018, p. 17). Essa pedra, portanto, deixa de ser um objeto qualquer – profano – e passa a assumir um caráter especial, decorrente de sua sacralidade. Assim, “para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania” (Eliade, 2018, p. 17).

A experiência religiosa, portanto, se dá através de manifestações do inconsciente que fundam a sacralidade do mundo. O sagrado, portanto, é aquilo que assume um papel sobrenatural na realidade do cotidiano, sendo o que separa a vida comum, da vida religiosa.

Os versos de Hilst, portanto, ressoam esta busca que surge em diversas expressões religiosas ao redor do mundo. O eu lírico, busca incansavelmente um Deus que desapareceu. Ainda que seu clamor seja intenso e recorrente, não há nenhuma resposta deste ser que lhe deu a vida. A resposta a isso, no entanto, pode ser lida como a justificativa de existência interdependente entre criador e criatura estabelecida pelo eu lírico nos versos: [...] Porque vives de mim, Sem Nome,/ Sutilíssimo amado, relincho do infinito, e vivo/ Porque sei de ti e da tua fome [...] (Hilst, 2017, p. 432).

O fazer poético, inclusive, assume um caráter sobrenatural, sendo um espaço de existência do divino, uma vez que o eu lírico diz “Teu pasto que é o meu verso orvalhado de tintas” (Hilst, 2017, p. 432). Pode-se entender, dessa maneira, que se estabelece um questionamento metafísico em sua poesia, em que o eu lírico interroga a existência e a situa na própria criação literária, quase como numa relação em que o autor assume o papel de Deus criador sobre o eu lírico¹¹. Sobre isso, Lee (2015), pontua que

a especificidade da figura do poeta evoca a locutora, unida, ao menos em parte, com a mesma Hilst, como autora do texto que contém o Deus que ela procura. Há, assim, o efeito de uma dinâmica encaixada na qual o Deus e o humano criam-se mutuamente nos espaços intra e extratextuais que o leitor deve desvelar em camadas.” (Lee, 2015, p. 220)

A existência deste eu lírico é marcado pelo sofrimento, dentre os poemas apresentados até agora, todos refletem o caminho doloroso que o sujeito enfrenta para tentar estabelecer uma ligação com o outro. Para Pécora (1992), “[...] o que os poemas de *Sobre a tua grande face* sobretudo revelam é que a condição da permanência do desejo é uma dolorosa via de destruição do humano” (Pécora, 1992, p.10). Sobre a experiência religiosa, Eliade (2018), também pontua

¹¹ Em *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, o narrador é um personagem da narrativa, que tem a consciência de existir somente dentro do universo criado pela autora ao escrever o livro. A possível aproximação entre esta obra e *Sobre a tua grande face* (1986) pode permitir entender como Hilst também produz uma poesia com características metalinguísticas.

que é constituída através de uma série de provas e condições que desafiam os limites da existência humana. Por isso, ao contextualizar o processo doloroso de iniciação que há em diversas religiões, o autor reflete que “na medida em que se realiza, a própria existência humana é uma iniciação” (Eliade, 2018, p. 170). Neste contexto, justifica-se a definição dada por Lee (2015) ao relacionar esta busca por Deus a uma paixão tumultuosa.

Dessa forma, entendo que os poemas de *Sobre a tua grande face* (1986) podem ser interpretados como um espaço de tensão e reinvenção da experiência religiosa, em que o sagrado e o profano se entrelaçam por meio da corporeidade, da dor e do desejo. O eu lírico hilstiano não apenas busca Deus, mas o interpela, o desafia, e se oferece como espaço de revelação do divino, subvertendo os parâmetros tradicionais. Ao incorporar a carne como mediadora do sagrado e ao atribuir à criação poética um estatuto hierofânico, Hilst confere à linguagem um poder de fundação ontológica, em que a própria existência do eu e do outro se dá em uma relação de mútua dependência.

3 CONCLUSÃO

Ao longo desta dissertação, busquei acompanhar o movimento que funda a poética de *Sobre a tua grande face* (1986). O percurso feito pelo eu lírico revela uma voz que se constrói sempre em relação ao outro, mas que encontra nessa procura um limite impossível de ser ultrapassado. É dessa impossibilidade que nasce a força do livro. A falta, o desejo e o apelo ao divino costuram cada trecho e sustentam a tensão que organiza a fala poética. Em vez de oferecer respostas ou consolação, Hilst expõe o espaço fraturado entre o humano e o sagrado, tornando essa fratura a própria matéria do poema.

A leitura dos trechos mostrou que essa tensão não é apenas temática. Ela aparece na forma, no modo como os versos se quebram, na variação entre fluxo e interrupção, no uso insistente do vocativo e na oscilação entre entrega e recusa. A relação com o outro, seja Deus, seja uma figura humana, seja uma presença que não se deixa nomear, atravessa todo o livro. O “tu” muda de máscara, mas não perde intensidade. Ele sustenta o eu lírico e o desestabiliza ao mesmo tempo. Por isso, o poema se constrói como busca e como falha, como desejo por continuidade e como experiência de descontinuidade.

A análise também permitiu perceber que *Sobre a tua grande face* (1986) concentra os principais vetores da obra hilstiana. A experimentação formal, o diálogo com tradições distintas, a investigação da linguagem como modo de tocar o que escapa, a tensão com o sagrado e a presença do erotismo como força que aproxima corpo e transcendência: todos esses

elementos já estavam presentes em livros anteriores, mas aqui aparecem reunidos de forma condensada. O resultado é uma obra que não apenas representa uma etapa da obra madura da autora, mas que funciona como um microcosmo de sua poética.

Essa condensação se expressa também na forma como o livro questiona o próprio gênero poesia. A divisão em trechos separados apenas por um símbolo gráfico, a progressão interna do eu lírico, a recorrência de temas e imagens e a continuidade do endereçamento ao outro permitem pensar o conjunto como um único poema em dez partes. Esse tensionamento entre unidade e fragmento, entre narrativa e lirismo, entre silêncio e excesso, reafirma o lugar da obra na fronteira. Hilst faz o poema avançar até o limite de sua forma, sem nunca permitir que ele se estabilize.

Além disso, o erotismo e sagrado surgem como modos distintos de tentar produzir contato, mas não opostos. Quando o divino não se oferece, o corpo assume a tarefa de sustentar o vínculo. Quando a linguagem falha, o desejo tenta instaurar presença. Assim, o erotismo não é provocação, mas último recurso. Ele revela o que resta quando toda outra via se esgota. É nesse ponto que o livro revela sua grande força: não oferecer o encontro, mas insistir na procura.

Ao final do percurso, o que permanece é a consciência de limite. Talvez não haja epifania, talvez não se trate de desolação ou desistência. O eu lírico continua chamando, mesmo sabendo que a resposta talvez nunca venha. Essa insistência, longe de indicar derrota, marca o lugar onde a poesia de Hilst se funda: na borda entre vida e morte, entre matéria e transcendência, entre linguagem e silêncio. É desse lugar que a obra fala e é nele que a obra da autora parece encontrar sua forma mais intensa.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, G. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.
- CARSON, A. **Eros: o doce-amargo – um ensaio**. Tradução de Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- ANTONIO, A.; CÁMARA, M.; KLINGER, D.; PEDROSA, C.; WOLFF, J. (Orgs.). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DUARTE, E. As várias faces da poesia de Hilda Hilst. **Nau Literária: crítica e teoria de literaturas**, Porto Alegre, v. 10, n. 2, 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/49481/32456>. Acesso em: 25 nov. 2025.
- HARAWAY, D. **O Manifesto das Espécies Companheiras**: Cachorros, Pessoas e Alteridade Significativa. Tradução de Pê Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HERINGER, V. Posfácio para **Da poesia**, de Hilda Hilst. 1. ed., p. 532-550. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HILST, H. **Da poesia**. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HILST, H. **Das sombras**. Cadernos de Literatura Brasileira, n. 8, out. 1999, p. 24-41.
- HILST, H. Hilda Hilst, o excesso em dois registros. [Entrevista concedida a Vilma Arêas e Berta Waldman]. In: HILST, Hilda. **Da poesia**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HILST, H; DINIZ, C (Org.). **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013.
- LEE, H. Traduzir as faces de Deus. In: REGUERA, N.; BUSATO, S. (Orgs.). **Em torno de Hilda Hilst**. São Paulo: Editora UNESP, 2015. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/wbzech/pdf/reguera-9788568334690.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2025.
- MORAES, E. Hilda Hilst: A obscena senhora Deus. In: MORAES, Eliane Robert. **A Parte Maldita Brasileira**: literatura, excesso, erotismo. São Paulo: Tinta da China, 2023.
- MORAES, E. "Hilda Hilst: A prosa degenerada". In: MORAES, Eliane Robert. **A Parte Maldita Brasileira**: literatura, excesso, erotismo. São Paulo: Tinta da China, 2023.
- MORAES, E. "Hilda Hilst: Da medida estilhaçada". In: MORAES, Eliane Robert. **A Parte Maldita Brasileira**: literatura, excesso, erotismo. São Paulo: Tinta da China, 2023.
- PAZ, O. **A dupla chama**: amor e erotismo. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PÉCORA, A. Nota do Organizador. In: HILST, H. **Do desejo**. São Paulo: Globo, 1992.

PÉCORA, A. Notas sobre a fortuna crítica de Hilda Hilst. In: DINIZ, Cristiano. **Fortuna Crítica de Hilda Hilst**: levantamento bibliográfico atualizado (1949 — 2018). Campinas: UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018.

RICIERI, F. A noção do 'poema' em Dominique Combe: revisitando o poema longo e o poema narrativo. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 99-115, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18780/15728>. Acesso em: 25 nov. 2025.

ROSENFELD, A. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. Prefácio. In: HILST, H. **Fluxo-Floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

SERMET, J. O endereçamento lírico. Tradução de Francine Fernandes Weiss Ricieri e Maria Lúcia Dias Mendes. **Revista Lettres Françaises**, n. 20, v. 2, 2019. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/13565/8975>. Acesso em: 25 nov. 2025.