

CANTO COMPASSADO: OS CANTARES DE AMIGO E OS CANTARES DE HILDA HILST

CHANTS IN COMPASS: THE GALICIAN-PORTUGUESE TROVADORISM AND HILDA HILST'S CHANTS (*CANTARES*)

Renata Rocha Ribeiro* (UEG)
Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo** (UFG)

RESUMO: Este artigo pretende realizar uma leitura de parte da lírica de Hilda Hilst. Em primeiro lugar, será vista a produção dessa poetisa no panorama da lírica brasileira contemporânea, tentando estabelecer a qual linhagem lírica ela se filia. Num segundo momento, serão vistas algumas características relacionadas às cantigas de amigo galego-portuguesas, tais como a configuração do eu-lírico feminino, a estrutura, os temas. A partir daí, será visto como Hilda Hilst promoveu uma (re)leitura desse gênero dos Cancioneiros do Trovadorismo em sua obra *Cantares*, publicada em 2002.

PALAVRAS-CHAVE: Lírica brasileira. Contemporaneidade. Trovadorismo galego-português. Cantigas de amigo. Hilda Hilst.

ABSTRACT: This article aims to analyze parts of Hilda Hilst's lyrical poems. At first, her production will be analyzed in the scenery of the contemporaneous Brazilian lyrical setting to try to establish which lyrical trend she fits in. After this, some characteristics of the Galician-Portuguese Chants, the *cantigas de amigo*, with a female lyrical self, will be related to Hilst's poems, such as the female self, the structure and the themes. To sum up, it will be discussed how Hilda Hilst has promoted new reading approaches about this genre – the Trovadorism lyrical chants – especially in her book *Cantares*, published in 2002.

KEYWORDS: Brazilian lyric. Contemporaneity. Galician-Portuguese Trovadorism. *Cantigas de amigo* (female lyrical self). Hilda Hilst.

* Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professora de Teoria Literária e Literatura Brasileira na Universidade Estadual de Goiás (UEG - Inhumas). E-mail: renatarribeiro@yahoo.com.br.

** Doutora em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Fez estágio de pós-doutoramento na Universidade de Lisboa sobre poesia contemporânea. Professora de Teoria Literária da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: g.ortiz@uol.com.br.

Traçar um panorama preciso da produção de poesia contemporânea no Brasil é algo praticamente impossível. Isso porque parece não haver mais a ideia de movimento literário, ou seja, um grupo de poetas motivados pelos mesmos objetivos. Talvez o último tenha ocorrido na década de 50, com o Concretismo e seus desdobramentos. Os teóricos e críticos dessa poesia tentam buscar padrões, reconhecer linhas, mas o que parece haver é um emaranhado de dicções.

Benedito Nunes (1991), no artigo “A recente poesia brasileira: expressão e forma”, acredita ser importante pensar na referencialidade histórica para entender os acontecimentos de uma poética atual. Partindo desse pressuposto, chega à conclusão de que a poesia não é mais canônica, mas uma soma de cânones que convivem num pluralismo estético. Em “Caminhos recentes da poesia brasileira”, Antônio Carlos Secchin (1996) parte das poéticas de vanguarda para entender o contemporâneo. Também ele pensa que uma das características da atualidade é a multiplicidade, numa oscilação constante entre vanguarda e tradição. Italo Moriconi (1998), assumindo a postura de “crítico cronista” em “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”, estabelece pontos de contato entre a poesia das décadas de 70, 80 e 90 e concorda com a profusão de vozes poéticas.

Assim, a crítica especializada, representada pelos nomes acima e por outros como José Guilherme Merquior, Heloísa Buarque de Hollanda, Célia Pedrosa e tantos outros, ao tentar pensar em linhas poéticas, entra em consenso ao reconhecer que o que existe é uma mistura de vozes, formas e temas, sem a predominância de um estilo específico. Os poetas contemporâneos parecem eleger de qual antepassado querem descender, escolhendo assim as suas linhagens poéticas, sejam elas de uma tradição mais ou menos remota, para propor as suas (re)leituras.

É, portanto, nesse contexto que a poesia de Hilda Hilst se insere. Nascida em 1930, publicou seu primeiro volume de poesia no ano de 1950, aos vinte anos, intitulado *Presságio*. Também se dedicou à narrativa e ao teatro. São suas as narrativas *A obscena senhora D* (1982), *O caderno rosa de Lory Lambi* (1990) e *Rútilo nada* (1993), e as peças *O verdugo* (1969) e *A morte do patriarca* (1969), por exemplo. Sobre essa versatilidade entre os gêneros, afirma Anatol Rosenfeld (1970):

É raro encontrar no Brasil e no mundo escritores, ainda mais neste tempo de especializações, que experimentam cultivar os três gêneros fundamentais de literatura – a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa – alcançando resultados notáveis nos três campos. A este grupo pequeno pertence Hilda Hilst [...], de início exclusivamente dedicada à poesia e mais conhecida como poeta [...].

Rosenfeld (1970) tece comentários também sobre as leituras e influências da poeta, que justificam o seu modo de fazer poético:

A experiência poética de Hilda Hilst é ampla. Ao lado dos poetas lembrados, ama, ou pelo menos amava durante certa fase, a poesia de Höelderlin, Rilke, John Donne, Eliot, René Char, Saint-John Perse. Alguns deles afinam, em maior ou menor grau, com as tendências místicas e metafísicas de Hilda Hilst, tendências que se situam, aproximadamente, na linha da tradição platônica e gnóstico-teosófica e que se manifestam também — e particularmente — nas elocubrações físico-geométricas da sua poesia e dramaturgia. Matemática e mística, por paradoxal que possa parecer, são terrenos que facilmente se avizinham, sobretudo na literatura contemporânea.

Ainda sobre sua obra, Edson Costa Duarte ([20--], p. 2), em “Hilda Hilst: a poeta da agonia e do gozo”, afirma que a obra de Hilda não tem um lugar claro na literatura brasileira contemporânea:

Em parte, isto se deve à singularidade de sua obra, que nunca se afinou com nenhum movimento ou corrente literários brasileiros de sua época. Por outro lado, os textos que buscam relações da obra de Hilst com a de outros escritores raramente aprofundam o que afirmam.

Além de tratar dessa possível falta de lugar de Hilda no cânone nacional, Duarte ([20--], p. 4) comenta sobre as vozes críticas acerca de sua produção poética:

Nos últimos anos, a crítica acadêmica tem se interessado mais pela obra de Hilst, embora ainda seja pequeno o número de trabalhos produzidos, se comparado à enorme fortuna crítica de outros autores. Isto é dito, tendo-se em conta o reconhecido valor da literatura de Hilst, e o fato de já se passarem mais de cinquenta anos da publicação de *Presságio* (1950), primeiro livro da autora.

Devido às declarações polêmicas em entrevistas e também às obras de cunho fortemente erótico da poeta, a crítica sobre Hilda Hilst vai desde a indiferença, passando pelos fartos elogios e chegando até à raivosa indignação.

Por outro lado, é sabido que Hilda se identificava com os nomes da tradição literária brasileira e portuguesa, como Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa, Jorge de Lima e Cecília Meireles. Assim, a linhagem poética a que Hilda escolheu pertencer é a da lírica mais subjetiva e autocelebrativa. Sobre isso, afirma Moriconi (1998, p. 16):

boa parte das poetas mulheres surgidas no pós-68 é responsável pela onda de subjetivismo identitário, afirmativo e autocelebratório na poesia brasileira recente. A voz avassaladora da mulher indica, como é óbvio, a presença de uma nova subjetividade social, e se traduz de maneira mais imediata na expressão erótica. A poeta mulher celebra seu próprio corpo como signo de diferença na arena pública.

Como mulher, Hilda Hilst não se furtou, em sua obra, de (re)elaborar toda uma poética voltada para o feminino, com destaque para o jogo amoroso: a sedução, o erotismo, os ganhos e as perdas oriundos do relacionamento entre homem e mulher. Moriconi (1998, p. 16) ainda acrescenta: “Está em pauta a emergência no discurso de uma sexualidade de orifícios, líquidos, receptividades, contrastando com a sexualidade fálica. Inaugura-se assim toda uma nova família dentro da poesia brasileira”.

Dentro dessa temática da mulher diante de uma batalha amorosa, destacam-se na obra de Hilda os livros *Cantares de perda e predileção* (1980) e *Cantares do sem nome e de partidas* (1995), que posteriormente foram reunidos num único volume, *Cantares* (2002). Esse momento da poesia hilstiana, a partir da década de 80, principalmente, de acordo com Duarte ([20--], p. 17), se caracteriza pelo fim da

busca da desconstrução da tarefa nomeadora do real, por meio da paradoxal desconstrução metafórica desse mesmo real. O texto poético, resíduo de si mesmo, torna-se um resto do que foi sua produção, a tentativa de constituição e fixação de sínteses mentais. O amor – em todas suas ramificações sensuais e místicas – surge agora com mais vigor. Para além dos despojos da paisagem, dos restos da linguagem, a poesia hilstiana abordará, neste momento, o gozo/prazer a partir do amor e da morte. A poesia, embora possa se tingir de tons de aparente contemplação ou humildade, nos revelará a aceitação da dificultosa tarefa de nomear as relações entre o sagrado e o profano, elevando-se o humano a uma posição equidistante entre o homem e a divindade.

Alcir Pécora (2002, p. 7, grifo do autor), no prefácio de *Cantares*, justifica a união dos dois volumes pelo interesse de “trazer para o primeiro plano de leitura a maneira como Hilda se aplica à forma dos *cantares*, ou *cânticos*, tomando-se como matriz o livro bíblico”. Entretanto, o presente artigo não pretende abordar essa relação com a *Bíblia*, mas outra a que a palavra *cantares* alude: a proximidade com certos aspectos das cantigas medievais, mais especificamente a cantiga de amigo. Para tanto, faz-se necessária uma breve explanação sobre as cantigas líricas trovadorescas.

Praticamente toda e qualquer literatura se inicia com obras em verso, devido à facilidade mnemônica para a transmissão oral. Por sua vez, as cantigas trovadorescas, que são a base da literatura portuguesa, não vão fugir à regra. De acordo com a *História da literatura portuguesa*, de Saraiva e Lopes (1996, p. 45-46), os textos literários mais antigos em português

são composições em verso coligidas em Cancioneiros de fins do século XIII e do século XIV, que reúnem textos desde fins do século XII. Mas devemos supor anterior a tal época o culto da poesia testemunhado por estes textos escritos. A literatura oral, com efeito, só se fixa por escrito em época tardia da sua evolução, quando as condições ambientes já divergem muito daquelas que lhe deram origem. Portanto, seria errado pensar que a poesia

portuguesa nasceu com os Cancioneiros: estes não passam de coleções, mais ou menos tardias, de textos que de início circulariam em cópias mais restritas.

Os Cancioneiros (da Ajuda, da Biblioteca Nacional e da Vaticana), portanto, não são coleções de poesia portuguesa, “mas sim de poesia peninsular em língua galego-portuguesa” (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 47). Os gêneros presentes nesses Cancioneiros são as cantigas de amigo, as de amor e as de escárnio e maldizer, sendo que as duas primeiras são as de maior interesse para este artigo.

A poesia dos trovadores, de acordo com Denis de Rougemont (2003, p. 102-103, grifo do autor) em *História do amor no Ocidente*, é aquela em que há a o amor infeliz é exaltado. Para ele, a

Europa não conheceu poesia mais profundamente *retórica*: não somente em suas formas verbais e musicais, mas também, por mais paradoxal que pareça, em sua própria inspiração, já que esta se baseia num sistema fixo de leis que serão codificadas sob o nome de *leys d'amors*. Mas também é preciso dizer que nenhuma retórica foi mais exaltada e ardente.

Na tentativa de explicar a origem do amor infeliz, Rougemont (2003, p. 104) afirma que todos os estudos voltados para o assunto concordam que os trovadores “nada extraíam da realidade social”. Assim, ele considera que um grande fato histórico do século XII foi responsável por essa visão do amor: a religião cátara, vista como uma ameaça na época por discordar de certos dogmas católico-cristãos, como o da Encarnação e o do batismo por aspersão. E continua explicando:

Era concedido nas cerimônias de iniciação aos irmãos que aceitavam renunciar ao mundo e solenemente se comprometiam a consagrar-se unicamente a Deus, a jamais mentir nem prestar juramento, a não matar nem ingerir animal de qualquer espécie e, por fim, *abster-se de todo contato com sua mulher, se fossem casados*. (ROUGEMONT, 2003, p. 109-110, grifo do autor).

Em outras palavras, os “puros” que consagravam sua vida a Deus não deveriam ter relacionamento sexual nem com suas esposas, se já tivessem sido casados anteriormente. Aí estaria uma justificativa para o posterior amor a uma mulher que nunca diz “sim” ao seu admirador, o chamado “amor cortês”, que também tem sua origem remontada à relação feudal entre suserano e vassalo. Vale a pena lembrar que esse tipo de cantiga em que o eu é masculino é a cantiga de amor.

Entretanto, é muito simplista dividir as cantigas de amor e de amigo apenas pelo sexo de seu emissor. As diferentes origens e formas são capitais para a compreensão de uma e de outra. Em linhas gerais, as cantigas de amor têm origem provençal. Foram incorporadas ao galego-português expressões daquela língua, bem como os temas. Para

Saraiva e Lopes (1996, p. 59), foram os provençais que elaboraram o amor cortês, como se fosse

uma aspiração, sem correspondência, a um objecto inatingível, de um estado de tensão que, para permanecer, nunca pode chegar ao fim do desejo. Manter este estado de tensão parece ser o ideal do verdadeiro amador e do verdadeiro poeta, como se o movesse o amor do amor, mais do que o amor a uma mulher. E não só a esta dirigem os poetas suas implorações, queixas ou graças, mas o próprio Amor personificado, figura de retórica muito comum entre os trovadores provençais e por eles transmitida aos galego-portugueses.

Já as cantigas de amigo têm sua origem no folclore popular galego-português. Algumas de suas composições usam a forma do paralelismo, um esquema em que o par de estrofes ou de dísticos é a unidade rítmica. Eles guardam com os demais pares pouca diferença de sentido. Também há o refrão, que segue cada estrofe. Esse esquema repetitivo demonstra que a letra “se subordinava ao canto e ao ritmo da dança, e que a invenção literária desempenhava [...] um papel relativamente secundário” (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 50). Entretanto, há também esquemas paralelísticos mais complexos, como a *cantiga de meestria*.

As cantigas de amigo apresentam grande variação temática. Por meio da leitura de várias dessas cantigas, supõe-se a existência de diversos estratos culturais ou sociais, mas quase sempre elaborados pelo modo cortês. Assim, há cantigas em que o rural é retratado, outras em que o ambiente doméstico é delineado e outras ambientadas na corte. Em muitos cantares de amigo, existe uma equivalência entre estado de espírito do eu e as paisagens naturais, bem como símbolos naturais que ritualizam o erotismo feminino.

De forma geral, de acordo com Saraiva e Lopes (1996, p. 55), o que distingue o típico lirismo dessas cantigas

é sua confinação à estética do paralelismo, mesmo nos espécimes já de certo reelaborados que nos chegaram. Dá-se uma rarefação extrema de elementos narrativos ou descritivos; avultam poucos mas densos símbolos de participação imaginária entre, por um lado, certas coisas naturais e, por outro lado, uma *coita* feminina sem individualidade, sem ambiente doméstico, [...] na presença ou ausência do *amigo*, que todo ele se reduz também à carga amorosa de sinal contrário.

No texto “Aspectos do feminino no cantar dos trovadores: das cantigas de mulher codaxianas aos louvores afonsinos a Santa Maria”, Maria do Amparo Tavares Maleval acrescenta que as cantigas de amigo, consideradas as mais genuinamente galego-portuguesas por sua origem, promoveram uma espécie de louvação e sacralização do corpo, antes anulado pela Igreja e ridicularizado em cantigas de escárnio e maldizer. Para Maleval ([19--]), as cantigas de amigo

não se pautam pelas regras idealizadoras do amor cortês: antes, movem-se no âmbito do desejo natural da jovem pelo namorado, num espaço tantas vezes comprobatório da união entre a natureza, a magia e a religião, marca de substratos pré-cristãos que se perpetuavam na Península Ibérica.

Além de marcar o papel da mulher no jogo de sedução amorosa, Maleval ([19--]) destaca, como traços originais das cantigas de amigo,

a representação dos elementos da natureza em que se (con)fundem o significado literal e o simbólico, principalmente para vincularem o erotismo que a partir deles se insinua. Distanciam-se, dessa foram, da natureza estereotipada do exórdio primaveril da canção provençal, por representarem, antes do mais, a natureza mágica, que congrega em si a religião e a sexualidade.

Em contrapartida, o texto “Duas artes de amar: Ovídio e os trovadores”, de Gerson Gonçalves da Silva e Telma Maria Vieira ([19--]), destaca que o eu feminino não é inovação dos trovadores, mas de Ovídio, no século III, quando escreveu *Heroídes*, que são um conjunto de “cartas redigidas por figuras conhecidas do mundo grego como Penélope, Dido, Ariadne, Fedra e Medeia, entre outras, endereçadas respectivamente a seus heróicos amados: Ulisses, Eneias, Teseu, Hipólito e Jasão”.

Em linhas gerais, os caracteres apresentados acima são os mais relevantes acerca da composição do gênero cantiga de amigo. A leitura de Hilda Hilst das cantigas trovadorescas se revela bem anterior à publicação de seus dois *Cantares*: em 1961 publicou *Trovas de muito amor para um amado senhor*, onde já cantava:

XIII

Dizeis que tenho vaidades.
E que no vosso entender
Mulheres de pouca idade
Que não se queiram perder

É preciso que não tenham
Tantas e tais veleidades.

Senhor, se a mim me acrescento
Flores e renda, cetins,
Se solto o cabelo ao vento
É bem por vós, não por mim.

Tenho dois olhos contentes
E a boca fresca e rosada.
E a vaidade só consente
Vaidades, se desejada.

E além de vós
Não desejo nada. (HILST, 1980)

Nesse poema, a moça conversa com o rapaz sobre a própria vaidade. Ele acredita que jovens mulheres não devem se entregar às veleidades para que não se percam. Mas ela justifica seus cuidados consigo mesma como uma espécie de oferta ao seu amado, para que ele se encante mais e mais com seus atributos. Além disso, a vaidade nela só foi despertada pelo desejo do outro, que por sua vez é o único desejo da jovem. A mulher, então, louva seu próprio corpo ao adorná-lo para o amor e demonstra por meio disso seu desejo pelo homem. Os enfeites são as armas de sedução de que ela dispõe para que o outro a deseje ainda mais. Ao se dirigir ao rapaz, ela usa a palavra “senhor”, o que indica um compromisso. Além disso, vários elementos citados aparecem na tradição dos cantares de amigo: as flores, as rendas, os cetins, os olhos e a boca rosada. A fita, por exemplo, simbolizava compromisso, como se vê na cantiga de Pero Gonçalves Portocarreiro, um trovador do reinado de D. Afonso III e da alta fidalguia:

Par Deus, coitada vivo:
pois non ven meu amigo:
pois non ven, que farei?
meus cabelos, con sirgo
eu non vos liarei.

Pois non ven de Castela,
non é viv', ai mesela,
ou mi-o deten el-rei:
mias toucas da Estela,
eu non vos tragerei.

Pero m'eu leda semelho,
non me sei dar conselho
amigas, que farei?
En vós, ai meu espelho,
eu non me veerei.

Estas dõas mui belas
el mi-as deu, ai donzelas,
non vo-las negarei:
mias cintas das fivelas,
eu non vos cingerei.

A moça, nesse caso, recebeu presentes (*dõas*) que indicam compromisso: o *sirgo* (fita) e a touca, por exemplo. Ela não nega que os ganhou para firmar uma espécie de noivado, porém, diante da demora de seu amigo, promete romper com a relação caso ele não retorne e diz isso as suas amigas. A jovem praticamente ameaça seu amado, dizendo que não vai mais se enfeitar com os agrados recebidos dele para dar a entender que está desimpedida.

Já em *Cantares*, a celebração das núpcias dos cânticos bíblicos é “trocada por um registro de batalhas e lutas, no qual o tom elegíaco, pesaroso, alterna com o francamente

belicoso [...]” (PÉCORA, 2002, p. 7). No primeiro livro, é retratada a “memória dos lugares de convivência e disputas amorosas” (PÉCORA, 2002, p. 8), enquanto no segundo, “as penas de amor tomam formas menos furiosas e vingativas, embora ressentidas” (PÉCORA, 2002, p. 9). Hilst realiza, portanto, uma releitura da tradição medieval. Nesta, a jovem podia tanto cantar o sofrimento e a saudade do amigo ausente, da partida desse amigo, como a alegria que antecede o encontro com o rapaz e o prazer de sua presença. Além do amigo, as cantigas geralmente tinham como interlocutoras as amigas, irmãs e mães das jovens apaixonadas.

A epígrafe de Camões que abre *Cantares do sem nome e de partidas* já anuncia a visão do amor a ser tratada nas dez composições do livro: “Ó tirânico Amor, ó caso vário/ Que obrigas um querer que sempre seja/ De si contínuo e áspero adversário”. O amor camoniano, que por sua vez bebeu na fonte de Petrarca, é aquele que proporciona sensações contrárias, é o sentimento de opostos. Alegria e tristeza, prazer e dor convivem paradoxalmente. Esse tipo de amor renascentista de raízes platônicas também existiu, de certa forma, na Idade Média, principalmente nas cantigas de amor: “a concepção do amor provençal está informada de platonismo, aliás por via cristã: a Mulher aparece ali, não como uma companheira humana, mas como um ser angélico que sublima e apura a alma dos amantes” (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 335). Assim, esses dez poemas revelam a *coita* feminina no campo do jogo do amor.

Os setenta poemas de *Cantares de perda e predileção* têm como epígrafe duas passagens da Sórora Juana Inés de la Cruz. Ela era mexicana, freira católica e, nascida no século XVII, dedicou-se à poesia barroca. Autodidata, sua erudição lhe permitiu escrever obras centradas na liberdade, nos direitos da mulher e na crítica ao sexismo. Seus escritos renderam-lhe duras críticas, já que às mulheres da época era vedado o direito de escrever. Enfim, as passagens escolhidas por Hilst são: “en liquido humor viste y tocaste/ mi corazón deshecho entre tus manos”¹ e “A mi, no el saber (que aún no sé) solo el/ desear saber me ha costado gran trabajo”². Pressupõe-se, a partir daí, o cantar de um amor passado mas que ainda traz ressentimentos; um amor que exigiu demais, mas que talvez não tenha sido correspondido em toda sua intensidade.

Os dez poemas de *Cantares do sem nome e de partidas*³ têm, entre si, uma espécie de interligação. É como se um fosse a continuação do outro e assim por diante. Um exemplo é justamente a passagem do primeiro poema para o segundo, ou melhor, o último verso do primeiro e o primeiro verso do segundo: “Que este amor só me veja de partida” e “E só me

¹ “em líquido humor viste e tocaste/ meu coração desfeito entre tuas mãos”. [Tradução nossa].

² “A mim, não o saber (que ainda não sei) só o/ desejar saber me custou grande trabalho”. [Tradução nossa].

³ Como, a partir de agora, será usada a edição de 2002 de *Cantares*, só será colocado o número de página.

veja/ No não merecimento das conquistas” (p. 17-18). No começo, trata-se de um desejo (“Que este amor não me cegue nem me siga”, p. 17); da tentativa de explicação desse desejo, que não é propriamente amor nem parece ter nome (“Não tem nome de amor. Nem é celeste/ ou terreno”, p. 19); da sensação de eterna despedida que esse sentimento produz (“E isso sem nome, o despedir-se sempre/ Tem muito de sedução, armadilhas, minúcias/ Isso sem nome fere e faz feridas”, p. 20), cuja partida é relacionada ao “Nunca Mais”. Apesar de tudo isso, esse sentimento deve ser cantado (“Mas assim mesmo/ Canta! Ainda que se desfaçam ilhargas, trilhas.../ Canta o começo e o fim. Como se fosse verdade/ A esperança”, p. 25), a fim de encantar, que é uma das funções da arte, do poema (“Como se fosse verdade encantações, poemas/ Como se Aquele ouvisse arrebatado/ Teus cantares de louca, as cantigas da pena”, p. 26). Já os setenta poemas de *Cantares de perda e predileção* não apresentam uma sequência elaborada da mesma forma, mas cantam as dores e prazeres do relacionamento, antes tido como “sem nome” e aqui já nomeado como “ódio-amor”.

Das características levantadas sobre a cantiga de amigo, a mais óbvia presente nos poemas de Hilda Hilst é a voz feminina; fato que pode ser comprovado por meio de vários versos: “Que me exclua do estar sendo *perseguida*” (p. 17; grifo nosso); “Aldeia é o que sou. *Aldeã* de conceitos” (p. 23; grifo nosso); “Me vias/ *Partida* ao meio” (p. 37; grifo nosso); dentre outros.

A questão do amor como que irrealizável pode ser verificada em algumas composições, como a de número III do primeiro livro: “Isso de mim/ É novo: Como quem come o que nada contém./ A impossível oquidão de um ovo./ Como se um tigre/ Reversivo,/ Veemente de seu avesso/ Cantasse mansamente./ [...] Como pode ser isso? [...] E preferir ausência e desconforto/ Para guardar no eterno coração do outro” (p. 19). Para o eu, esse sentimento é novo por se colocar como impossível: impossível como um ovo oco, como um tigre manso. É um sentimento que prefere a ausência para sempre tê-lo no coração. Paradoxalmente, a presença do amado acabaria por matar o “sem nome”.

Alguns temas recorrentes nas cantigas de amigo, como o da partida e o da esperança de volta, estão presentes nos poemas hilstianos. Exemplo do primeiro é o poema II:

E só me veja

No não merecimento das conquistas.
De pé. Nas plataformas, nas escadas
Ou através de umas janelas baças:
Uma mulher no trem: perfil desabitado de carícias.
E só me veja no não merecimento e interdita:
Papéis, valises, tomos, sobretudos

Eu-alguém travestida de luto. (E um olhar
de púrpura e desgosto, vendo através de mim
navios e dorsos.)

Dorsos de luz de águas mais profundas. Peixes,
Mas sobre mim, intensas, ilhargas juvenis
Machucadas de gozo.

E que jamais perceba o *rocío* da chama:
Este molhado fulgor sobre o meu rosto. (p. 18)

Esses versos contêm algumas imagens de partida, como a da mulher em pé em plataformas, escadas ou por trás de janelas, num trem; vestida de luto pela ausência e com o rosto molhado que não deve ser percebido pelo outro. Remonta também à tradição portuguesa da navegação, com a imagem dos navios, dorsos e águas profundas. A esperança da volta aparece, por exemplo, no poema VIII do segundo livro:

Me vinha:
Que se tecesse
Hastes de compaixão
Corolas de caridade

Sopro e saudade tecidos
Na rede do coração

Eu nunca mais sentiria
Teu nome de hostilidade.

Me vinha:
Se desfizesse
O que já trançado tinha

Meu nome é que ficaria
Amor na tua eternidade.

Então teci
Sóis e vinhas:
Ouro-escarlata-paixão

E consumida de linhas
Enovelada de ardência
Te aguardo às portas da minha cidade. (p. 40-41)

Além de o tema da esperança da volta pertencer a parte das cantigas de amigo, esse poema remonta a uma outra tradição, mais remota: a de Ulisses. A ideia dessa mulher de tecer para lembrar o amor sem hostilidades liga-se à astúcia de Penélope para enganar seus pretendentes e esperar por seu marido. O eu desse poema, então, espera por seu amado consumida, enovelada em sentimentos piedosos (compaixão, caridade) e de desejo (ardência).

Outro caractere encontrado nas cantigas de amigo chama a atenção em algumas passagens da poesia de Hilst: a *coita* feminina, seja pela lembrança de um tempo passado, seja pela dor de um amor não-correspondido. Isso pode ser verificado nos poemas III, V, XIV e XXVI do segundo livro. O III pode servir de exemplo:

Se a tua vida se estender
Mais do que a minha
Lembra-te, meu ódio-amor,
Das cores que vivíamos
Quando o tempo do amor nos envolvia.
Do ouro. Do vermelho das carícias.
Das tintas de um ciúme antigo
Derramado
Sobre o meu corpo suspeito de conquistas.
Do castanho de luz do teu olhar
Sobre o dorso das aves. Daquelas árvores:
Estrias de um verde-cinza que tocávamos.

E folhas da cor de tempestades
Contornando o espaço
De dor e afastamento.

Tempo turquesa e prata
Meu ódio-amor, senhor da minha vida.
Lembra-te de nós. Em azul. Na luz da claridade. (p. 35)

Nesse caso, a mulher pede ao homem que se lembre do tempo em que eram envolvidos pelo amor. Há o sofrimento por parte dela porque já é um tempo passado, que só pertence ao campo da lembrança e que talvez não volte mais. É interessante notar o cenário montado para os momentos de amor: as cores são tons de dourado, vermelho, turquesa, prata. São cores fortes, luminosas e que podem transmitir a paixão, o amor. Assim, há a equivalência entre estado de espírito do eu e o cenário a sua volta, como costumava acontecer em boa parte das cantigas de amigo. A dor do amor não-correspondido pode ser vista em diversas passagens, como esta, do poema XIV: “Sem ser amada/ pertença” (p. 47), e melhor no poema XXVI, em que há a clara referência ao ato de trovar:

De sacrifício
De conhecimento
Da carne machucada

Os joelhos dobrados
Frente ao Cristo

Meu canto compassado
De mulher-trovador.

Ai. Descuidado
Que palavras altas
Que montanha de mágoas

Que águas
De um venenoso lago
Tu derramaste
Nos meus ferimentos.

Que simetria, justeza
Para ferir-me a mim
Como se a cruz quisesse
De mim ser a moradia.

E eu canto
Porque é esse o destino
Da minha garganta.
E canto

Porque criança aprendi
Nas feiras: ave e mulher
Cantam melhor na cegueira. (p. 59-60)

A louvação do corpo pode ser depreendida do poema IX do primeiro livro: “E pensas maravilha quando pensas anca/ Quando pensas virilha pensas gozo” (p. 25), numa referência ao desejo sexual. O erotismo é simbolizado e insinuado por meio da enumeração de diversos animais, objetos e sensações ao longo de toda a obra, como: navios, dorsos, água, tigre, planície e fendas, lençóis, carne, virilha, gozo, anca, fome, lobos, leopardos, cadela, língua, cavalos, volúpia, entre outros.

Ainda em relação à sedução, ao erotismo, a mulher demarca bem o seu papel nesse jogo, como em alguns casos de cantares de amigo. Só que Hilda Hilst leva esse papel a níveis quase que paroxísticos. A mulher aqui é capaz de praticamente dar a vida para a continuação da vida do outro. A sedução, a persuasão se dá pelo que de mais precioso e extremo a mulher pode doar. É o que se pode perceber em poemas como o de número XVIII, do segundo livro:

Para tua fome

Eu teria colocado meu coração
Entre os ciprestes e o cedro

E tu o encontrarias
Na tua ronda de luta e incoesão:
A ronda que persegues.

Para tua sede
As nascentes da infância:
Um molhado de fadas e sorvetes.

E abriria em mim mesma
Uma nova ferida

Para tua vida. (p. 51)

Nesses versos, a mulher se coloca como provedora de todas as necessidades – físicas e afetivas – de seu amado: oferta seu coração (afetividade), sua infância (prazeres inocentes) e a própria vida ou integridade em prol da vida dele. Também no poema XXII há essa mulher que oferece tudo a fim de saciar o seu amor. É a mulher que se sacrifica em nome do outro:

Toma para teu gozo
Este rio de saudade.
Nenhum recobrirá teu corpo
Com tamanha leveza
E com tal gosto

Ainda que sejam muitos
Os largos rios da Terra.

Toma para teu gozo
Minha dor e insanidade
De nunca voltar a ver
Meu próprio rosto.
E aguarda uma tarde sem tempo
Quando serei apenas retalhada

Um espelho molhado de umas águas. (p. 55)

Como se pôde perceber, Hilda Hilst foi realmente uma leitora da tradição medieval, especialmente das cantigas de amigo. Entretanto, a poeta resguarda diferenças em relação a essa produção lírica. No que diz respeito à forma, não há o retorno ao paralelismo medieval. Acontecem algumas repetições, mas nada tão esquematizado como a estrofação tradicional.

Hilda Hilst, além da mudança na questão formal, também adicionou outros elementos como contemporâneos, como a presença de referências ao processo de escrita poética e a elaboração das metáforas, bem mais complexas que as dos trovares medievais. Exemplos do primeiro elemento são as composições LIII e LVIII:

LIII

Cadenciadas
Vão morrendo as palavras
Na minha boca.
Um sudário de asas
Há de ser agasalhado
E pátria para o corpo.
Anônimo, calado
O poeta contempla
Espelho e mágoa

Fragmentos de um veio
Berçário de palavras.

Umás lendas volteiam
O poeta vazio de seus meios:
Escombros, escadas
Amou de amor escuro
E fugiu de si mesmo
De sua própria cilada.

O poeta. Mudo.
Aceitável agora para o mundo
No seu sudário de asas. (p.90)

LVIII

O bisturi e o verso
Dois instrumentos
Entre minhas mãos.
Um deles rasga o Tempo
O outro eterniza
Aquele tempo-ouro sem medida.

Rompem-se sílabas e fonemas
Estanco meus projetos.
E o que se vê
É um só comum-complexo
Coração aberto.

E nunca mais
Na dimensão da Terra
Hei de rever as moradas, os tetos
Os paraísos soberbos da paixão. (p. 95)

No poema LVIII, o eu tira a veste feminina e encarna a do poeta. As palavras proferidas morrem na boca para serem eternizadas e prolongadas pela escrita. No outro, o ato de escrita poética é colocado ao lado de uma espécie de dissecação. Enquanto “opera” o tempo, o eu o eterniza pela escrita. Palavras como “rompem-se”, “estanco” e o “coração aberto” comprovam a “cirurgia” feita pelo eu. Sobre a elaboração metafórica, em todos os textos escolhidos poder-se-ia destacar exemplos, como a própria espécie de alegorização proposta neste último poema.

Pelo que foi exposto, Hilda Hilst, escritora multifacetada, versátil e também polêmica, pode ser colocada, no painel da literatura brasileira contemporânea, como mais uma poeta dona de sua voz e escolhedora de sua ascendência poética. É uma poeta que conseguiu sintetizar bem traços do tradicional e do contemporâneo, revelados em suas leituras dos cantares medievais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELTRAN, Vicenç. Tópicos y creatividad en la cantiga de amigo tradicional. In: *Santa Bárbara Portuguese Studies*. Santa Barbara: University of California, 2002. V. VI. p. 5-21.

DUARTE, Edson Costa. Hilda Hilst: a poética da agonia e do gozo. *Revista Agulha*. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/hilda_hilst_poetica_da_agonia.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2007.

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

_____. Poema XIII de *Trovas de muito amor para um amado senhor*. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/ptrovas.html>>. Acesso em: 13 ago. 2007.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Aspectos do feminino no cantar dos trovadores: das cantigas de mulher codaxianas aos louvores afonsinos a Santa Maria*. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/anais/anais_012.html>. Acesso em: 13 ago. 2007.

MORICONI, Italo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, Célia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando. *Poesia hoje*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1998. p. 11-26.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: *Novos Estudos CEBRAP*. n. 31, outubro 1991. p. 171-183.

ROUGEMONT, Denis. *A história do amor no Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2 ed. São Paulo: Ediouro, 2003.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. Prefácio de *Fluxo-floema*. São Paulo, 1970. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>>. Acesso em: 13 ago. 2007.

SARAIVA, Antonio José; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1996.

SECCHIN, Antonio Carlos. Caminhos recentes da poesia brasileira. In: _____. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 93-110.

SILVA, Gerson Gonçalves da; VIEIRA, Telma Maria. Duas artes de amar: Ovídio e os trovadores. Disponível em: <http://www.fatea.br/angulo/angulo_89/angulo_89/angulo89_artigos04.htm>. Acesso em: 13 ago. 2007.

Recebido em 28 de março de 2010.

Aceito em 20 de junho de 2010.