

**DIALOGIA CONTEMPORÂNEA: ENTRECruzAMENTO DE VOZES
ENTRE ADÉLIA PRADO, *CANTARES* DE HILDA HILST E *CÂNTICO
DOS CÂNTICOS***

**CONTEMPORARY DIALOGICS: INTERWEAVING OF VOICES
BETWEEN ADELIA PRADO, HILDA HILST'S *CANTARES* AND THE
BIBLE'S *SONG OF SONGS***

Sueli de Fátima Alexandre¹

Resumo: Este artigo procura discutir a noção do dialogismo literário investigado por Bakhtin, mais tarde retomado por Julia Kristeva e expandido para toda a arte como intertextualidade. Discute também a retomada que a literatura contemporânea faz da tradição como fonte de inspiração. Por fim, discute o eco da tradição hebraica na poesia de Adélia Prado e Hilda Hilst.

Palavras-chave: Intertextualidade. Contemporaneidade. Poesia lírica.

Abstract: This article aims to discuss the notion of literary dialogism investigated by Bakhtin, later taken by Julia Kristeva and expanded throughout the arts as intertextuality. It also discusses the contemporary literature return to tradition as a source of inspiration. At last, it discusses the echo of Hebrew tradition in Adélia Prado's and Hilda Hilst's poetry.

Keywords: Intertextuality. Contemporary nature. Lyrical poetry.

As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por traz do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por traz de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede.

(MICHEL FOUCAULT).

Introdução

Iniciamos esta pesquisa com a citação de Michel Foucault, inserida em “Poética do pós-modernismo”, de Linda Hutcheon, por congregar em si toda a representatividade do

¹ Sueli de Fátima Alexandre, Bolsista (PBIC/UEG-2007/2008/), pesquisadora da “Rede Goiana de Pesquisa em Leitura e Ensino de Poesia” (UFG/UEG/UniEvangélica), pesquisadora (PVIC/UEG-2009). E-mail: suelideftima.sueli.alexandre@gmail.com

entrelaçamento de vozes recorrente na literatura, e mais especificamente na poesia lírica, enfocada nessa pesquisa. Procuramos discutir a tessitura de vozes entre a literatura tradicional hebraica e a poesia contemporânea brasileira por meio de dois poemas de Adélia Prado, quatro poemas da obra “Cantares,” de Hilda Hilst e o poema *Cântico dos cânticos*, inserido na Bíblia cristã. Antes, porém, discutimos a noção bakhtiniana de dialogismo e de intertextualidade mais tarde divulgada por Júlia Kristeva.

1 Mikhail Bakhtin e o dialogismo

Embora a existência dialógica seja notória desde os primórdios da arte, somente no começo século XX, por volta de 1920, o semioticista e formalista russo Mikhail Bakhtin, na tentativa de estudar e reconhecer o intercâmbio ou diálogo existente entre os diferentes autores e obras, coloca em pauta a interdependência textual e a toma como um objeto de estudo particular e digno de ser mais bem observada. Antes de suas idéias a eficácia das pesquisas científicas no domínio das ciências da linguagem era questionada, porque se estudava a língua a partir de suas unidades mínimas composta pelos sons, as palavras e as orações, o que não dava respaldo suficiente para explicar com precisão o elemento de maior significância na relação entre os seres humanos, que é a linguagem.

Contudo, a partir dos estudos bakhtinianos a compreensão a esse fenômeno linguístico toma novo rumo, pois Bakhtin se despe das técnicas tradicionais até então tidas como modelo, e busca novas formas de compreender a linguagem como um diálogo que ocorre por meio de enunciados ou unidades reais da comunicação, congregando em si toda uma bagagem sociocultural de um povo. Fiorin (2006, p. 30), ao discutir sobre as idéias bakhtinianas, na obra *Introdução ao pensamento de Bakhtin*, diz ser o discurso o “[...] modo de funcionamento real da linguagem”, ocorrendo por meio de enunciados que na verdade são resultados da apreensão de vários outros enunciados, que em um primeiro momento está relacionado à formação social do indivíduo e à sua não existência por si só e ainda à sua capacidade de influenciar e ser influenciado pelo meio em que vive.

Segundo Kristeva (1977, p. 70), Bakhtin é “[...] um dos primeiros a substituir a desmontagem estática dos textos por um modelo em que a estrutura literária não é, mas onde se elabora em relação à outra estrutura”, uma dinamização do estruturalismo que só se torna possível a partir da concepção de que a palavra literária é um cruzamento de superfícies textuais que se dá em nível horizontal, quando a palavra no texto pertence ao mesmo tempo a quem escreve e ao destinatário, e vertical, quando é orientada na direção do *corpus* literário

anterior ou do contemporâneo, que por fim não deixa de englobar o escritor, o destinatário e o contexto cultural tanto da obra que retoma, quanto da retomada. Para Bakhtin é impossível não ocorrer essa tessitura, pois a língua é viva e o homem é, por natureza, um ser social, que sente necessidade de compartilhar de si com seus semelhantes. Para ele, Bakhtin, (1988:88 apud FIORIN, 2006):

Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar.

Portanto, a formação de opiniões a partir das idéias do outro é uma característica primordial do ser humano, e está em voga desde sua existência nesse mundo.

Em um segundo momento, ainda segundo Fiorin (2006, p. 32), o diálogo é a “incorporação do enunciado da voz ou das vozes de outro(s) no enunciado”, apresentando para o leitor outras possíveis vozes inferidas no discurso retomado. Assim, para Bakhtin, o conhecimento e a análise do diálogo intertextual são muito importantes, bem como ainda, a diferente forma de leitura e desenvolvimento de uma mesma temática por diferentes autores, em diferentes épocas e espaços. Nesse sentido, sendo o discurso de caráter social, um autor ao escrever uma obra expressa com palavras próprias idéias sociais que estão infundidas em seu pensamento. Para Rocha (1979, p. 5), “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida”. Sendo, portanto, é uma realidade que não deve ser ignorada, porque torna possível melhor apreender o sentido e a estrutura de uma obra literária quando a compara com seus arquétipos possibilitando perceber, embora uma seja alusão à outra, as diferenças existentes entre elas. Aludindo, assim, à idéia de que o diálogo produzido por uma pessoa ou mesmo uma obra construída por um autor, não é uma criação totalmente dele, mas o resultado do entrelaçamento de idéias alheias que estão em sua mente.

2 Julia Kristeva e a intertextualidade

Como dito anteriormente, Julia Kristeva retoma, em 1969, a idéia de dialogismo de Bakhtin e o expande por toda a arte como intertextualidade. Para ela o diálogo é na verdade,

“um mosaico de citações” e que “constitui a absorção e transformação dum texto em outro texto” (KRISTEVA apud SILVA, 1982, p. 45). Um entrecruzamento de vozes que para a pesquisadora, ocorre em forma de atração e rejeição, resgate e referência a textos preliminares. Para Leitch (apud HUTCHEON, 1991, p. 166):

A intertextualidade pressupõe um invólucro histórico não centralizado e um alicerce descentralizado e sondável para a linguagem e a textualidade; ao fazê-lo, expõe todas as contextualizações como sendo limitadas e limitadoras, arbitrárias e restritas, auto-abastecedoras e autoritárias, teológicas e políticas. Por mais paradoxal que seja sua formulação, a intertextualidade proporciona um determinismo liberador.

Reforçando assim, a noção de que um texto não existe sem o outro, quer seja na forma de atração ou rejeição. É essa alusão intertextual que torna possível o diálogo entre duas ou mais vozes e, ainda, entre dois ou mais discursos, tanto escritos quanto falados, que embora sendo pessoal, congrega em si um aglomerado de opiniões pertencentes ao social. Este fenômeno é natural e próprio de qualquer discurso, partindo da comunicação interativa entre os homens. Como a língua é viva e sofre variações de um indivíduo para outro, bem como entre os grupos sociais, uma mesma temática pode assumir diferentes significados.

3 Literatura contemporânea e intertextualidade

Segundo Friedrich (1991, p. 141), “a lírica do século XX não traz mais nada de fundamentalmente novo”. São poesias que trazem em seus traços vestígios da tradição e das “novas realidades da civilização técnica: telefone, telegrama, aviões [...]” (FRIEDRICH, 1991, p. 148). Uma literatura que, pelo fato de desfrutar de certa liberdade temática e estética, busca inspiração ou apoio em outros textos ou obras, resultando em outro texto que na verdade não é uma invenção do autor, mas uma idéia formada a partir de idéias alheias.

Para Bosi (2000, p. 32), esse entrelaçamento de vozes “acha meios de trazer a matriz à tona, de explorar as suas entranhas, de comunicá-la”, oportunizando o leitor a conhecer detalhes da obra gênese que antes ele não teve condições de perceber, se é que ele a conhece. Resultando, então, em múltiplas idéias dentro de um único texto, como alega Hutcheon (1991, p. 164): “A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade tanto literária como mundana”. Para a pesquisadora, o que se distingue entre a paródia pós-moderna e a imitação medieval e renascentista é aparentemente apenas a indicação irônica.

Vale dizer, porém, que parodiar não é destruir o passado, é antes sacraliza-lo e questioná-lo ao mesmo tempo. De certa maneira, a paródia intertextual da metaficção historiográfica traz até ao leitor a presença do passado, só que agora por outro olhar. Dessa forma, uma obra literária não pode ser considerada original, e se o fosse, não teria sentido para seu leitor, porque é o diálogo que lhe dá sentido e importância (ibidem, 1991).

Assim, segundo Rocha (1979, p.11-12), a intertextualidade nos parece hoje essencialmente ligada à poeticidade e à evolução literária, que não só condiciona o uso do assunto, como também está explicitamente presente no nível do conteúdo formal da obra, relação que pode ocorrer por meio da epígrafe, citação, paráfrase, paródia, pastiche, repetição, entre outras. Agora, no que diz respeito à percepção da originalidade da obra, é preciso conhecer tanto a estilizada, quanto a original. Portanto, a leitura intertextual exige do leitor maior experiência de leitura, pois, quanto mais rica sua bagagem cultural, mais significativa se torna a leitura. É interessante observar ainda que a sensibilidade do leitor pode variar ao ler o texto “original” e o texto reescrito, para Rocha (1979, p. 7) essa diferença de sensibilidade “[...] existe evidentemente em função da cultura e da memória de cada época, mas também das preocupações formais dos seus escritores”. Assim, as obras literárias nunca são simples memórias, mas são reescritos das lembranças e influências que a obra anterior causou no escritor. Assim, o olhar intertextual é definido por um olhar crítico. Mesmo a poesia lírica, que é considerada um estado de alma do poeta, traz entrelaçado em seus versos as marcas intertextuais, que podem estar em forma de astúcia, fingimento ou retomada da obra como modelo.

4 Literatura feminina contemporânea em diálogo com a tradição

Entre os fenômenos mais significativos do fim do século XX, no âmbito da literatura e da crítica, está sem dúvida o interesse pela produção literária feminina, destaco aqui a poesia lírica, porque é uma literatura diferente da masculina, ou mesmo da feminina tradicional. É uma poesia que busca apresentar o *eu* feminino que vive oprimido pelo sistema de valores dominantes, que enquadram a figura da mulher nas chamadas classes inferiores. (COELHO 1993). São poetas que tematizam o cotidiano da mulher contemporânea, elevando, assim, sua produção ao pólo da novidade, e ainda desperta, a partir de 1970, o interesse da crítica literária em conhecer essa exposição intimista do ser feminino nunca antes visto em uma produção poética. Agora, vale dizer, que o interesse da crítica não é discutir se a literatura de

cunho feminino é melhor ou pior que a literatura de cunho masculino, mas sim, descobrir o que ela é, como se constrói e porque trilha caminhos, às vezes, tão diferentes do caminho trilhado pelos homens. De acordo com as pesquisas que analisam cuidadosamente a literatura feminina, essa diferença é um espelhamento da crise vivida pela mulher do século XX, que questiona sua condição enquanto ser, inserido num mundo dominado pelo machismo.

Portanto, trata-se de uma literatura que espelha o processo de mudança do próprio mundo feminino e a condição da mulher que tenta se redescobrir e se reequacionar em sintonia com as novas forças dominantes. Coelho (1993, p. 14), ao tratar da poesia feminina, diz:

[...] somos mutantes, mulheres em transição. Como nós, não houve outras antes. E as que vieram depois serão diferentes. Tivemos a coragem de começar um processo de mudança. E porque ainda está em curso, estamos tendo que ter a coragem de pagar por ele. [...] Saímos de um estado que embora insatisfatório, embora esmagador, estava estruturado sobre certezas. Isso foi ontem. Até então ninguém duvidava do seu papel. Nem homens, nem muito menos mulheres. [...] Mas essa certeza nós a quebramos para poder sair do cercado.

Assim, somente a partir dessa perspectiva de um mundo em acelerada mutação, é possível compreender melhor o processo de transformação que ocorre na voz feminina da literatura brasileira.

Para Parente (apud PEGGY SHARP, 1997, p. 107), ao discutir a respeito da poesia feminina no Brasil, “nunca se falou tanto de mulher e literatura como nestes últimos anos, em flagrante desvio da tradição crítica, que só tinha olhos para textos fiéis ao cânone e compostos no registro do masculino”, o que significa que até aos anos 70, pouquíssimas vozes femininas haviam alcançado o reconhecimento literário, e isto inclui a escassez de estudos relativos à mulher e à literatura, justamente porque é uma literatura que até então estava “reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto”, e se fechava “em um autismo altivo; e só pensa em si, e fala dos seus códigos mais secretos e expõe a nu o último deus” (ibidem, 1993, p. 143). Porém, esse distanciamento da tradição tida como modelo, permite à poesia feminina trazer de volta para o leitor a beleza da liricidade, que até então está soterrada pelas imposições canônicas. São poetisas que segundo Vianna (1995, p. 13), saem

do confinado espaço das cozinhas e alcovas, espalha-se e apossa-se também das salas varandas, jardins e do resto, dividindo com os homens espaços, ocupações e principalmente linguagens que eram antes inacessíveis.

E ganham um novo espaço para expressar seus mais íntimos desejos, por meio de uma linguagem que torna possível ao leitor conhecer tanto a beleza e simplicidade, quanto a complexidade que compõem o ser feminino, um universo singular, que representa para Adélia Prado e Hilda Hilst, não só uma inovação para a arte poética, como também a oportunidade do fazer poético com uma linguagem despida das máscaras do patriarcalismo, ou seja, uma poesia que exteriorize a coragem da mulher em dizer o que pensa e sente.

Partindo da idéia de liberdade temática e dialogicidade da poesia contemporânea, Adélia Prado e Hilda Hilst buscam inspiração na tradição hebraica, por meio do poema *Cântico dos cânticos*.

5 Breve comentário sobre o poema *Cântico dos cânticos*

A história da interpretação de *Cântico dos cânticos* é deslumbrante, provavelmente nenhum outro livro tenha sido interpretado por tão diferentes modos ao passar de um período para outro. Na Idade Média, por exemplo, poucos o viam como um livro que trata poeticamente a sexualidade humana, porque fazer essa interpretação era perigoso e poderia resultar em excomunhão do meio religioso. Porém, vale lembrar que o Antigo Testamento é permeado de histórias eróticas (PAZ, 1994, p. 23), então, provavelmente não há motivo para o questionamento da possibilidade da interpretação não teológica do poema e o porquê de sua inserção no cânon bíblico, apesar das implicações obviamente eróticas. Diante de tanta rejeição, o poema só foi aceito como parte das Escrituras Sagradas depois que o rabino Akiba (100 d.C.) fez a seguinte declaração: “O mundo inteiro não é digno do dia em que *Cântico dos cânticos* foi dado a Israel; todos os escritos são santos, e *Cântico dos cânticos* é o santo dos santos” (AKIBA apud LASOR, 1999, p. 558). Discurso que apaziguou os religiosos e garantiu o lugar do poema nos Escritos Sagrados. Além, ainda, de garantir-lhe o primeiro lugar entre os cinco rolos do cânon judaico empregados em ocasiões festivas, sendo designado para leitura durante a páscoa, uma das festas mais importantes para o povo judaico, por ser um memorial da saída dos judeus da escravidão egípcia. (LASOR, 1999).

Segundo Dilland (2006), a interpretação do poema *Cântico dos cânticos* parte de duas vertentes: a primeira refere ser a obra um drama ou uma série de poemas de amor, a segunda diz respeito ao fato de *Cântico dos cânticos* ser ou não uma alegoria do relacionamento de Cristo com a Igreja. Uma interpretação alegórica que para Dilland (2006) e Paz (1994), foi durante muitos séculos, considerada como principal e quase exclusivo modo de abordagem do livro, tanto para os judeus que o interpretam como uma alegoria do amor entre Javé e Israel,

quanto para os teólogos cristãos que defenderam o livro como uma louvação do amor entre Cristo e a Igreja (Efésios 5:22-33). Porém, para Paz (1994, p. 23) é impossível distinguir seu sentido erótico profano do religioso, pois é considerado uma “coleção de poemas de amor profano, uma das obras eróticas mais belas já criadas pela palavra poética”, e que nunca deixou, ao longo destes mais de dois mil anos, “de alimentar a imaginação e a sensualidade dos homens”.

Além do amor sublime, do erotismo, do sentido teológico, atribui-se também ao poema certa dramaticidade, porque a “Amada”, as “Amigas” e o “Amado” são as personagens que compõem a trama que gira em torno da fidelidade da sulamita a seu amado. A presença de diálogos, monólogos e do coro, lembrando os poemas de gênero dramático, é outro fator que muito chama atenção no poema. Além, ainda, de certa aparência com a poesia de amor egípcia e as canções que eram cantadas durante as cerimônias de casamento nas aldeias sírias, em que há descrições das belezas e das virtudes de ambos os noivos, sem contar que é parecido com o famoso poema sânscrito de Jayadeva, “Gitagovinda”, que retrata a relação amorosa adúltera entre o deus Krisma (o Senhor Obscuro) com a camponesa Radha (PAZ, 1994).

Quanto à autoria e data, não se sabe ao certo quem é o autor, porém, levando em conta o subscrito que abre o livro: “Cântico dos cânticos de Salomão” (Cântico dos cânticos 1:1), acredita-se na hipótese de que a maioria dos poemas que compõem esse cancioneiro seja de Salomão, rei de Israel no período compreendido entre 973-933 a.C. Como a própria Bíblia diz, Salomão compôs 1005 poemas: “Compôs três mil provérbios, e foram os seus cânticos mil e cinco” I Reis 4:32, (Bíblia Sagrada, 2004, p. 362, Velho Testamento).

6 Ecos do amor-paixão de *Cântico dos cânticos* urdidos pela voz poética em Adélia Prado

Carlos Drummond Andrade, em depoimento citado no artigo: *A bíblica poesia de Adélia Prado*, de Ester Mian da Cruz (2001, p. 1), diz que “Adélia é lírica, bíblica existencial, faz poema como bom tempo”. Ela busca inspiração no amor e erotismo de *Cântico dos cânticos* (tradição bíblica), para tecer sua poesia. Segundo Queiroz (1994, p. 11), a poesia adeliана representa:

[...] o resgate do corpo politicamente erotizado, a denúncia dos mecanismos de poder que atuam nas instituições sociais e disseminam-se nas relações intersubjetivas, a descaracterização da macropolítica como instância única capaz de levar a cabo as transformações exigidas pela sociedade.

O erotismo, busca por uma realização plena, presente em *Cântico dos cânticos*, ecoa na poesia adeliana por meio da citação, paráfrase, por exemplo, que entremeadado ao seu poema cria as mais belas imagens, formando, assim, um mosaico de citações. Como se pode ler no poema “Para o Zé” e em *Cântico dos cânticos* (1:6):

Eu te amo, homem, hoje como
Toda vida quis e não sabia,
Eu que já amava de extremoso amor
O peixe, a mala velha, o papel de seda e os e os eixos
De bordado, onde tem
O desenho cômico de um peixe-os
Lábios carnudos como os de uma negra.
Devogo, quando o que quero é só dizer
Te amo. Teço as curvas, as mistas
E as quebradas, industriosa como abelha,
Alegrinha como florinha amarela, desejando
As finuras, violoncelo, violino, menestrel
e fazendo o que sei, o ouvido no teu peito
para escutar o que bate. Eu te amo, homem, amo
o teu coração, o que é, a carne de que é feito,
amo sua matéria, fauna e flora,
seu poder de parecer, as aparas de tuas unhas
perdidos nos casos que habitamos, os fios
de tua barba. Esmero. Pego tua mão, me afasto, viajo
pra te saudar, me calo, falo em latin para requisitar meu gosto:
“Dize-me, ó amado da minha alma, onde apascentar
o teu gado, onde repousas ao meio-dia, para que eu não
ande vagueando atrás dos rebanhos de teus companheiros”.
Aprendo. Te aprendo, homem. O que a memória ama
Fica eterno. Te amo com a memória, imperecível.
Te alinho junto das coisas que falam
Uma coisa só: Deus é amor. Você me espeçaça como
o desenho do peixe da guarnição de cozinha, você me garante,
tira de mim o ar desnudo ma faz bonita
de olhar-me, me dá uma tarefa, me emprega,
me dá um filho, comida, enche minhas mãos.
Eu te amo, homem, exatamente como amo o que
Acontece quando escuto oboé. Meu coração vai desdobrando
Os panos, se alargando aquecido, dando
A volta ao mundo, estalando os dedos pra pessoa e bicho.
Amo até a barata, quando descubro que assim te amo,
O que não queria dizer amo também, o piolho. Assim,
Te amo de modo mais natural, vero-romântico,
Homem meu, particular homem universal.
Tudo que não é mulher está em ti, maravilha.
Como grande senhora vou te amar, os alvos linhos,
A luz na cabeceira, o abajur de prata;
Como criada ama, vou te amar, delicioso amor:
Com água tímica, toalha seca e sabonete cheiroso,
Me abaixo e lavo os teus pés, o dorso e a planta deles eu beijo.
(Adélia Prado, 1991, p. 101 -102).

* * * * *

Dize-me, ó amado de minha alma:
Onde apascentas o teu rebanho,
onde o fazes repousar pelo meio-dia,
para que não ande eu vagando
junto ao rebanho dos teus companheiros?
(Cântico dos cânticos, 1:6).

Assim, a poeta mineira busca inspiração na tradição bíblica e mescla sua poesia de erotismo e religiosidade, como dito por Secchin (1996, p. 110) “Poemas de palavras comuns postos a serviço de um momento de revelação”.

Além do aspecto religioso, a poesia de Adélia Prado, segundo Coelho (1993, p. 31), é permeada de força erótica e sedução amorosa, “[...] sua poesia se manifesta com a dureza do ferro e o inexorável de uma engrenagem (tão distante da lírica e frágil poesia feminina de ontem!)”, um metafóricismo que anuncia a ruptura com as imposições da civilização ocidental a respeito do sexo. Implícita ou explicitamente a poeta, por meio da poesia, rejeita a sexofobia castradora da sociedade cristã ocidental. Percebe-se ainda, em Adélia Prado, uma poesia com versos e ritmos amplos ancorados no confessinalismo e contrária ao distanciamento crítico, que “tangencia um transbordamento antimoderno, residindo aí, paradoxalmente, um dos fatores de seu sucesso”. (SECCHIN, 1996, p. 110).

Sendo assim, a reflexão sobre o misticismo católico da contemporaneidade é uma temática de suma relevância para a poesia adeliana, uma influência provavelmente da religião hebraica, que tem por costume materializar a linguagem por meio de expressões fantasiosas (Antigo Testamento). A *Bíblia* muitas vezes é empregada na íntegra ou reescrita em seus poemas, dando significado ímpar ao seu discurso poético. Como se pode ler no poema: “A invenção de um modo”, de Adélia Prado,

[...].
Porque tudo que invento já foi dito
nos dois livros que eu li:
as escrituras de Deus,
as escrituras de João.
Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão.
(Adélia Prado, 1991, p. 26).

Assim, pode-se associar a construção poética de Adélia Prado ao que diz Friedrich (1991, p. 142): “A liberdade na poesia leva a acolher todos os assuntos sem limitação, sem ter em conta seu nível”. Liberdade que é tomada pela autora para dar ênfase aos seus poemas.

7 Os descaminhos do Amor-Paixão de *Cântico dos cânticos*, em Ódio-Amor de Cantares de Hilda Hilst

Hilda Hilst, assim como Adélia Prado, é um dos mais instigantes e controvertidos nomes da literatura brasileira contemporânea, dedicou-se, além do ofício de poetizar, ao teatro e à ficção, experimentando diversos tons, que variam desde o mais puro lirismo até à pornografia escancarada (SILVA, 2004). Dentre suas várias produções poéticas, limita-se nessa pesquisa a obra “Cantares”, composta pela união dos livros “Cantares de partida e predileção” (1983), e “Cantares do sem nome e de partida” (1995), obra que se situa no pólo do lirismo que ora se reveste de tons apaixonados, ora amargos, uma união cujo objetivo é trazer para o primeiro plano de leitura a maneira como Hilst dialoga com o livro bíblico *Cântico dos cânticos*.

A poesia hilstiana é uma das mais intensas do nosso cancionário, assumindo a condição de poesia que “prima pela busca do eu em face do amor e da arte” (SOUZA, 2006, p. 193). Para ela encontro com a subjetividade pessoal significa encontrar o amor, o amado. Um encontro íntimo que é alcançado por meio da linguagem poética, a linguagem representativa das paixões (PAZ, 1994). Assim, direcionada para um sentido de busca íntima, sua poesia resulta plena de erotismo, que encerra as mesmas facetas do exercício poético: incompletude, embate, dor e alegria, ainda que seja fugaz e marcada pela dúvida.

Segundo Souza (2006), são poucos os poetas contemporâneos que conseguem, assim como Hilda Hilst, representar poeticamente as paixões que norteiam a subjetividade humana, representação que se torna possível devido ao entrelaçamento íntimo entre poesia e paixão, em que a busca de uma é a busca da outra.

Hilda Hilst aborda em sua poesia, entre as várias temáticas, algumas das transformações mais significativas da Era contemporânea, uma discussão que se norteia por meio de uma voz autêntica voltada para a subjetividade e ao mesmo tempo atenta aos acontecimentos e transformações do mundo exterior. São transformações resultantes, além de outros fatores, das influências do pensamento filosófico religioso dominante do momento, que busca compreender a relação homem/divindade, e ainda redescobrir as condições em que se encontra o ser humano. Inserida nesse contexto, a mulher contemporânea busca ser compreendida no “[...] encaço de sua própria imagem e de seu novo lugar no mundo” (COELHO, 1993, p. 79). Há também a busca pela compreensão da urgente recuperação que a mulher faz de seu espaço, que no momento se encontra em plena transformação e

desequilíbrio. Segundo Coelho (1993), essas transformações estão fundidas na poesia de Hilda Hilst, por meio de um tom ora interrogativo e ora em forma de resposta reflexiva, que não só fala dos conflitos interiores do indivíduo feminino, mas que também questiona tais conflitos. Como podemos ler no poema a seguir:

Tens a medida do imenso?
Contas o infinito?
E quantas gotas de sangue
Pretendes
Desta amorosa ferida
De tão dilatada fome.

Tens a medida do sonho?
Tens o número do tempo?
Como hei de saber do extenso
De um ódio-amor que percorre
Furioso
Passadas dentro do vento?
Sabes ainda meu nome?
(Cantares de perda e predileção LXIII, p. 100)

Talvez resida neste tom de questionamento o grande valor da poesia hilstiana. Para Coelho (1993, p. 80), “Há uma diferença essencial entre o primeiro e o último interrogar: aquele que vai do Eu que se vê em distância, como que de fora, procurando se conhecer objetivamente, e a de um Eu que se assume por dentro, força ou luz que existe e irrompe fulgurante”. Isso nos leva a pensar em Ungaretti (1994), quando diz que escritor, obra e história andam juntos, que o escritor observa os fatos históricos decorridos e apresenta-os ao leitor por meio de uma linguagem literária. Uma linguagem que para Guimarães (2006, p. 31), não é “apenas um espelho do mundo”, mas é também a forma escrita de constituir-lo.

Assim, Hilda incorpora em si a busca da mulher brasileira contemporânea pela liberdade de dizer o que sente, pensa, e expressar os desejos mais íntimos e o desejo de ser valorizada enquanto mulher e enquanto produtora de seus próprios textos por meio de uma linguagem tipicamente do indivíduo feminino.

Trata-se de um eu lírico feminino que anseia mostrar o valor de sua produção literária ante um mundo tradicionalmente masculino. Assim, envolto pela incerteza quanto à sua aceitação ou não, questiona o porquê da resistência a essa inovadora e misteriosa poesia feminina que, despida do tradicionalismo, procura concretizar, assim como em Adélia Prado, os mistérios subjetivos do amor e da poesia presentes na alma feminina.

O diálogo da poesia hilstiana com o poema bíblico começa a partir do título do livro: “Cantares”, porém, apesar de tomá-lo como matriz, o amor e as núpcias são apresentados em

forma de batalhas e lutas, em que há a inversão do tom triste, pesaroso, por um tom belicoso. Em Hilda Hilst a voz que fala é tipicamente feminina e não se nomeia Amor-paixão, como “[...] amada minha [...]”, de *Cântico dos cânticos*, mas Ódio-Amor. Supondo assim, certa discordância ao amor sublime, do campo imaginário, vivenciado por um ser feminino que não existe por si só, mas é resultante da idealização do poeta, é, portanto, o eco da voz do próprio poeta, o ideal de mulher para suas composições poéticas, o tipo de amor que ele idealiza nos poemas. Conforme dito por Hilda no poema abaixo:

Talvez eu seja
O sonho de mim mesma.
Criatura ninguém
Espelhismo de outra
Tão em sigilo e extrema
Tão sem medida
Densa e clandestina.

Que a bem da vida
A carne se fez sombra.

Talvez eu seja tu mesmo
Tua soberba e afronta.
E o retrato
De muitas inalcançáveis
Coisas mortas.

Talvez não seja.
E ínfima, tangente
Aspire indefinida
Um infinito de sonhos E de vidas.
(Hilda Hilst, 2004, p. 82).

Vemos aqui uma mulher que não tem identidade, é a sobra do amado. Que desfalece e esvai-se junto com ele,

Resolvi me seguir
Seguindo-te.
A dois passos de mim
Me vi:
Molhada cara, matando-se.
Cravado de flechas claras
Ramo de luzes, de punhaladas
Te vi. Sangrando de morte rara:
A minha. Morrendo em ti.
(Hilda Hilst, 2004, p. 106).

Enquanto que a voz em Hilda Hilst é criação de uma mulher real, contemporânea, que rejeita o domínio patriarcalista e tem consciência dos prazeres e dos sofrimentos que o amor acarreta para os amantes:

[...]
Como se o corpo soubesse
Desses caminhos da sede
Porque nasceu conhecendo
Da paixão seu descaminho.
(Hilda Hilst, 2004, p. 78).

A voz feminina que ressoa em *Cântico dos cânticos* nos parece feliz e realizada pelo amor dispensado pelo esposo que a considera, no decorrer do poema, como a mais formosa entre as mulheres:

[...].
Quão formosa, e quão aprazível és,
ó amor em delícias!
Esse teu porte é semelhante à palmeira,
e os teus seios a seus cachos.
Dizia eu: Subirei à palmeira,
pegarei em seus ramos.
Sejam os teus seios como os cachos da vide,
e o aroma da tua respiração como
o das maçãs.
Os teus beijos são como o bom vinho,

Esposa

vinho que se escoia suavemente para o meu amado,
deslizando entre os teus dentes.
Eu sou do meu amado,
e ele tem saudades de mim.
[...].
(Cântico dos cânticos 7:1-10).

Há entre eles, como se percebe no final do poema, um amor capaz de vencer a própria morte

[...].
As muitas águas não poderiam apagar este amor,
Nem os rios afogá-lo;
Ainda que alguém desse todos os bens da sua casa pelo amor,
Seria de todo desprezado.
(Cântico dos cânticos 7:1-10).

Considerações finais

Concluir uma pesquisa pode se dizer, é impossível, principalmente quando diz respeito à poesia lírica de Adélia Prado e Hilda Hilst, duas grandes representantes da literatura brasileira contemporânea, que muito tem a contribuir com seu legado poético resultante da tessitura de diversas vozes que imageticamente perpassam cada poema. Com expressão de cunho confessionalista, ambas são um suporte para a existência e permanência da poesia lírica. Sendo assim, deixo aqui minhas considerações finais dessa pesquisa que é resultado da busca pela compreensão dessa arte literária que busca o resgate da poesia gratuita, uma poesia lírica que almeja intensamente a liberdade de revelar a voz interior do ser feminino por meio de uma imagética pluralística, convidando, assim, o leitor a mergulhar em sua própria subjetividade e a repensar sua condição enquanto ser que busca uma totalidade.

Referências

- ALMEIDA, João Ferreira de. (tradutor) **A Bíblia Sagrada**. Edição Revista e Corrigida. São Paulo: Scripturoe, 2004.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
_____. Imagem, discurso. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 19-45.
- COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- CRUZ, Ester Mian da. **A bíblica poesia de Adélia Prado**. Artigo publicado pela revista Plural, ano de 2001, da academia Araçatubense de Letras – Disponível no site: WWW.Portras.dasletras.com.br/pdtl2/sub.php?op=literatura/docs/biblicaadeliaprado – Consultado no dia 03 de julho de 2008.
- DILLAND, Raymand B. **Introdução ao Antigo Testamento**. SARAIVA, Sueli da Silva (Tradutora). São Paulo: Vida Nova, 2006.
_____. Cântico dos cânticos. São Paulo: Vida Nova, 2006.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtn**. 1 ed. 1 impressão. São Paulo: Ática, 2006.
_____. O dialogismo. São Paulo: Ática, 2006. P. 18-55.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GUIMARÃES, Maria Severina Batista. **O canto imantado: um estudo da obra poética de Adélia Prado, Dora Ferreira e Hilda Hilst**. Goiânia: UFG, 2006. Tese (Doutorado) Universidade Federal de Goiás.

HILST, Hilda. **Cantares**. São Paulo: Globo, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 163-181.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. FERRAZ, Lúcia Helena F. (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 1977.

LASOR, William S. **Introdução ao Antigo Testamento**. São Paulo: Vida Nova, 1999.

_____. Cântico dos cânticos. São Paulo: Vida Nova, 1999.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. **A outra voz**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. São Paulo: Siciliano, 1991.

QUEIROZ, Vera. **O vazio e o pleno a poesia de Adélia Prado**. Coleção Orfeu nº 1. Goiânia: UFG, 1994.

ROCHA, Clara Crabbé (Tradutora). **Poétique**. Revue de Théorie et Analyse littéraires nº 27. Intertextualidades. Portugal-Coimbra: Livraria Almeida, 1979.

SECCHIN, Antônio Carlos. **Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa**. Topbooks, 1996.

SHARPE, Peggy (Org.) **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da poética da narrativa brasileira de autoria feminina**. Florianópolis: Ed. Mulheres, Goiânia: Ed. Da UFG, 1997.

SILVA, Domingos Carvalho da. **Uma teoria do poema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Cantares**: Hilda Hilst. Vestiletras: a leitura do vestibular, parte 1 e 2. O Popular: Segunda – feira, 18 de outubro de 2004.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas de. **Os cantares hilstianos: incompletude amorosa e poética**. In: SIGNÓTICA. Revista do programa de pós-graduação em Letras e Linguística/Faculdade de Letras. Signótica, V. Especial, Estudos Literários, N. 1. 2006.

UNGARETTI, Giusepp. **Razões de uma poesia**. Maria Betânea Amoroso (Trad.). Lúcia Watahim (Org.). São Paulo: Edusp, 1994.

VIANNA, Maria José Mota. **Do sótão à vitrine**: Memórias de mulheres. Belo Horizonte, UFMG, 1995.

Texto recebido em 15/06/09

Aprovado em 24/09/09