

## *Hilda Hilst e Sylvia Plath, as filhas engendram os pais*

Ana Cristina de Rezende Chiara- UERJ

“Os poetas que aprecio são possuídos por seus poemas do mesmo modo que pelo ritmo de sua própria respiração”  
Sylvia Plath

Estou sentado diante de teu texto e tu não te moves de ti...diz o leitor de Hilda Hilst extasiado diante desta “unicórnica”<sup>1</sup>, animal distante e indecifrável, que nos oferece um texto refinadíssimo, cruel e excitante, em meio ao baixo burburinho da cidade moderna, de um sistema comunicacional empobrecido, de um mundo onde o amor parece rebaixado ao comportamento sexual mais epidérmico. Um texto que se furta e não faz concessões...

A poesia de Hilda Hilst recoloca o lirismo no espaço de uma necessidade ardente de recomposição do mundo por meio da linguagem. Trata-se, sem qualquer intenção terapêutico-psicanalítica, de uma manifestação reparadora por meio da poesia de uma falta constitutiva, da busca da linguagem perdida, simbolicamente situada na figura paterna. Também em Sylvia Plath, poeta americana, a escrita converte-se numa experiência de “engendramento dos pai”: a palavra pai pensada tanto no sentido biológico-denotativo do termo, quanto no de herança, de família, poética, de construção *a posteriori* de uma origem, bem como do ‘gendramento’, de feminização da escrita delas. Esta escrita singular e poderosa experimenta e supera (e, portanto, engendra) a ausência de uma origem, refazendo caminhos, performatizando as vozes masculinas (sob as formas tradicionais de poesia) e dialogando com esse destinatário ideal (ou idealizado) presente nos poemas das décadas de 50 e 60. Sob este caráter intensificado, este deslocamento para um estado inaugural da língua, investimento erótico na escrita, Hilda Hilst e Sylvia Plath são duas expressões magistrais de um investimento poético que reúne rigor e paixão pela poesia.

A idéia do poético expandido (cf. *Cadernos de Literatura*)<sup>2</sup> contamina todo o trabalho dessas duas poetisas. Não há limites entre prosa e poesia, o trabalho poético é constante e, nas cartas e anotações diárias das duas, sobressai a obsessão com a literatura. O destinatário dos poemas de Hilda, nomeado “meu amado senhor”, guarda alguma proximidade com o destinatário virtual de Sylvia Plath. Ambas retornam a um princípio estruturante que é, no caso, o memorial do pai de onde partirão, pois, diferentemente, das questões suscitadas pelas atitudes libertárias e de ruptura das gerações mais novas à época, refiro-me aos anos sessenta, penso como essa atitude solene de reconhecimento de uma filiação, da herança poética, pode inseri-las na atualidade.

---

<sup>1</sup> Caio Fernando Abreu abre carta a Hilda Hilst com este tratamento “Querida Unicórnica, acordei hoje com minha mãe me entregando tua carta.” Esta carta está publicada nos Cadernos de Literatura do Instituto Moreira Salles., nº 8, outubro de 1999. p.20. O Unicórnica é um dos personagens intrigantes do livro Fluxofloema que Caio acabara de ler. A simbologia do unicórnica é variadíssima e rica. Remete a pureza, a um erotismo de renúncia e posse, à divindade, à sublimação da vida carnal. Todavia, em Hilda estes significados sofreram a força da sua poesia fusional em que o verbo divino e a carne se recuperam.

<sup>2</sup>HILST, Hilda. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Número 8.outubro de 1999. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

Sylvia atinge o auge de seu trabalho na década de sessenta, mas logo suicida-se, em 1963. Já Hilda vive longa trajetória de escritora prolífera em vários gêneros até 2004, ano de sua morte. Mas é na intercessão destes poucos anos de transição, em que vivenciaram as dificuldades de serem poetisas, que se revelam algumas linhas de força da linguagem que dispararam, da potencialidade de suas poéticas. Dos anos 50 aos anos 60, opera-se uma surda revolução comportamental. Do *glamour*, reconquistado no pós guerra com o *look dior*, o incremento da indústria da moda e da maquiagem, as obrigações de serem mulheres perfeitas (boas dona-de-casa, boas mães e esposas), o aumento do ingresso nos cursos superiores (Hilda cursou Direito e Sylvia, Literatura)- típicos dos cinquenta, à queima de sutiãs em praça pública e o uso de métodos anticoncepcionais, o mundo feminino, nos sessenta, é abalado por situações e demandas contraditórias. Irônica, Sylvia registra em seu diário: “3. \_ um raio súbito de luz azulada cruza oblíquo o assoalho do quarto vazio. Eu sei que não foi a luz da rua, mas o luar. O que é mais maravilhoso do que ser virgem, pura, primorosa e jovem numa noite assim?... (ser violada.)”<sup>3</sup>

Em seu livro *Greenwich Village 1963*<sup>4</sup>, a professora de História do Teatro Sally Banes traça um quadro das mudanças comportamentais e ideológicas que, de certo modo, fizeram do bairro novaiorquino de Greenwich Village, no início dos anos sessenta, um centro irradiador de novas modas comportamentais cujo ideário privilegiava o trabalho coletivo, a recusa do profissionalismo em favor de uma postura amadorística no melhor sentido da palavra, a inclusão do espectador como participante da obra, a busca de novas formas de expressão com ênfase na sensação, no hedonismo sexual e nas posturas libertárias, suscitando propostas comportamentais e de expressão que produziram novas manifestações artísticas tais como as performances, os *happenings* e as edições contemporâneas dos festivais. No entanto, é necessário pensar que essas mudanças na verdade vinham se fazendo ao longo dos anos cinquenta.

Banes desenvolve a tese de que o corpo físico e o corpo sexual são tomados, à época, como meios de libertação e de sublimação dos aspectos repressivos da sociedade. A ênfase na fisicalidade toma, portanto, aspectos políticos contestatórios do Sistema. É a época da difusão das leituras de *Eros e Civilização* de Herbert Marcuse (de 1955), e de *Vida contra a morte* (de 1959) de Norman O. Brown que reinterpreta teorias freudianas no sentido de repensar uma cultura mais libertária. As drogas eram usadas como modo de expansão da consciência na busca geracional pela percepção aguda e absoluta da realidade: “*De fato para alguns desses artistas, era precisamente através da experiência do próprio corpo material que a consciência podia ser iluminada e expandida: o ‘corpo consciente’ era a ‘porta da percepção’ que, como era prometido, levava ao absoluto.*” (BANES, 1999, p.311)

Na França, maio de 1968 ficou conhecido como um dos fenômenos mais importantes da década, assinala uma nova proposição de comportamentos, rompe hierarquias tradicionais e retoma as propostas das vanguardas heróicas do início do século XX, principalmente no tocante à não separação entre vida e obra. Na Inglaterra, os jovens conjuntos de música como os *Beatles* e os *Rolling Stones* abalam as certezas do Reino

<sup>3</sup> PLATH, Sylvia. Os diários de Sylvia Plath: 1950-1962. trad. Celso Nogueira. São Paulo: Globo, 2004. p.20.

<sup>4</sup> BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: a avant-garde, performance e o corpo efervescente*. trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Unido e modificam com sua música e aparência as vidas dos jovens britânicos. A moda deixa de ser um reduto da elite que podia gastar com a *haute couture* e passava a ser um alicerce da indústria e um difusor de comportamento.

No Brasil, depois do surto desenvolvimentista de JK nos anos 50, a presença do Estado autoritário desde 1964, e com acirramento de mecanismos repressores em 1968, deu um contorno fortemente político – até mesmo trágico – às lutas culturais. O panorama cultural brasileiro foi fortemente sacudido por experiências inovadoras importantes como a Bossa Nova, o Cinema Novo, o Teatro Oficina, pelos artistas plásticos da exposição Opinião 65 e pelo movimento Tropicalista. Por outro lado, depois do fechamento político a guerrilha urbana, as cassações de mandatos, as passeatas estudantis e as medidas extremas de cerceamento e de repressão influenciaram de modo extremo a vivência cotidiana<sup>5</sup>.

As subjetividades encontraram-se atravessadas por uma rede discursiva poderosa. O sujeito individual encontrou-se cindido entre o pensamento progressista que vinha do período desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, as tendências populistas do governo de João Goulart e as forças ideológicas e militares da repressão a partir de 64. A subjetividade era alimentada pelas conquistas comportamentais da contracultura americana, ou seja, pelas lutas feministas, lutas pelos direitos civis, revalorização da negritude, pelo movimento de desrepressão sexual, pelo movimento contra a guerra do Vietnã e, sobretudo, pelas experimentações artísticas no âmbito da dança, do teatro e das artes plásticas. O sentimento dominante nos anos subseqüentes ao Golpe Militar era o do medo e de autocensura, a chamada “paranóia” que Cacaso define assim no poema “Colapso Concreto”: “*vivo agora uma agonia:/ quando ando nas calçadas de Copacabana/ penso sempre que vai cair um troço na minha cabeça.*”<sup>6</sup> (“Colapso Concreto”). Além de lutarem contra as formas mais violentas de censura e de cerceamento político, os artistas e a *intelligentsia* viram-se na contingência de lutar também por novas e revolucionárias formas de expressão. Ocorreu, dessa forma, uma mudança das tendências macropolíticas e ortodoxas da esquerda tradicional para os novos questionamentos (os depois classificados como pós-modernos) das micropolíticas e da atenção que deveria ser dada aos eventos da informação mudando a face do mundo.

As vanguardas intelectuais, políticas e artísticas ligadas, desde 1954/56, aos debates sobre Cultura Popular e desenvolvimentismo, a partir de então, precisaram dialogar com novas perspectivas trazidas por uma forte internacionalização da cultura e pelas inovações difundidas pela cultura de massa e pelos meios de comunicação: a luta de forças parece ser entre os nacionalismos defensivos e as aberturas à Pop Arte e às influências do meios de comunicação de massa.

Quanto à lírica: (“Poesia, esta química perversa, / este arco que desvela e me repõe neste tempo de alquimia” Cacaso), põe-se de saída um problema quando se vai referir ao ‘eu’ representado, já que, por definição, o gênero é paradoxalmente o mais próximo e o mais desviado possível do ‘eu’ que assina embaixo, o que mais se afasta da forma direta de dizer o mundo e dizer as acidentalidades deste. E, embora busque a maior proximidade com o leitor e a maior exposição da própria subjetividade, cumpre estes desígnios sob novas aparências, sob

---

<sup>5</sup> cf. Ventura, Zuenir. 1968. *O ano que não terminou*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 1988

<sup>6</sup> Charles in. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje. Antologia*. 2<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1998. p.233

um novo modo de dizer ou de olhar para as coisas no qual o quadro referencial biográfico está submetido ao processo de transfiguração do real<sup>7</sup>.

Até a Revolução Romântica o “poeta cedia a voz”<sup>8</sup> para os grandes temas, como a visão da beleza cósmica, o canto dos povos, a essência da união entre o homem e o divino. Quando a crise romântica fez com que a poesia se dobrasse escorpionicamente sobre si mesma, essa circunvolução atinge a subjetividade que ascende individualmente ao primeiro plano do enfoque poético. O centramento no ‘eu’, a auto-análise, a metalingüística, o olhar introspectivo e a consciência crítica passam a ser os temas da poesia. A partir de então a complexidade desse ‘eu’ automeado nos poemas não cessou de crescer. A própria linguagem poética foi ferida e, afrouxados os nós das regras canônicas. A linguagem que subverteu as hierarquias revela o indivíduo em sua indisfarçável solidão, surgiu a figura do poeta tenebroso, do viúvo, do inconsolado, do desdichado, do filho da melancolia<sup>9</sup>. O verso se fragmentou, as melodias tradicionais foram esgarçadas em novos ritmos, a própria disposição das palavras na folha de papel reclamava o terrível conluio da linguagem com o acaso cruel.

O poeta teve de lutar sozinho com e contra as armas extremas da liberdade conquistada. A poesia passou a conjugar inteligência e intuição de uma forma jamais vista, e suas verdades a partir de então cada vez menos seriam passíveis de verificação. O ‘eu’ que se inscrevia no poema e o ‘eu’ que assinava o poema estavam cada vez mais próximos e cada vez mais inconciliáveis, pois que nenhum eu pode ser mais uma verdade verificável; permanecerá desde então uma cicatriz entre o que diz ‘eu’ e o ‘eu’ que surge das palavras. O poema radicalizou essa encenação da experiência. O poeta, a partir de então, vive (convive) com seu duplo, com seus duplos, sem a culpa de que outro vive a sua vida. Essa experiência crítica, para o poeta é fonte de criação: o *eu assinado embaixo* no poema é um eu tateado no escuro, sem reportar-se a um referente identificável logo à primeira vista. Qualquer tentativa de circunscrever o ‘eu lírico’ ou por identificação direta à pessoa do poeta ou por total afastamento desta, reduz a complexidade da questão, pois se recusa a falar no amplo espectro de ‘eus’ superpostos, reflexos, contraditórios que vão da pessoa empírica até à virtual categoria da subjetividade. Quais as certezas do poeta sobre si mesmo?

Enquanto, nas décadas enfocadas, surgem as preocupações populistas engajadas, as vertentes verbicovisuais, os experimentalismos formais e as vanguardas que buscavam na vivência e dicção coloquial a expressão, na poesia brasileira. Sucedem-se as correntes vanguardistas: Concretismo (1956), Neoconcretismo (1959), Tendência (1957), Práxis (1962), Violão de Rua (1962), Poema Processo (1967) teriam de se confrontar com os Tropicalistas (1968) e com a jovem geração de poetas que misturavam “*curtição e desbunde*”<sup>10</sup> às suas experiências poética... Neste contexto Hilda escreve poemas de amor no mais alto estilo

---

<sup>7</sup> cf. CANDIDO, Antonio na Introdução. In. BANDEIRA, Manuel. Estrela da Vida Inteira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970: “ Há dois modos de ler os poemas deste livro...Um dos modos seria pensá-los com referência aos dois pólos da Arte, isto é, o que adere estritamente ao real e o que procura subvertê-lo por meio de uma deformação voluntária” p.50)

<sup>8</sup> Expressão de Cacaso (Antonio Carlos de Brito) para Chico Alvim

<sup>9</sup> cf. o poema “El desdichado” de Gerard de Nerval in. NERVAL, Gérard. *Poésies et souvenirs*. Paris: Galimard, 1974. p.137.

<sup>10</sup> Cf. , para melhor entendimento das expressões , artigo de SANTIAGO, Silviano. “Os abutres” e “Caetano Veloso enquanto superastro” in. *Uma Literatura nos Trópicos*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

lírico.No nosso estudo, isso implica pensar no quadro das vozes poéticas que se misturam, confundem, propulsionam as de Hilda e Sylvia para que assumam sua singularidade poética.

Retomar essa problemática de quem assina o poema junto à questão no/do feminino cria uma série de dificuldades a mais, pois ambas as poetisas na faixa dos vinte/ trinta anos, nessa época enfocadas, encontram-se cruzadas por forças opostas: o poder da tradição poética masculina e o ímpeto libertário da inovação com relação às questões do feminino. Elas vivem entre a admiração reverente pela poesia dos homens e a necessidade de um estilo próprio. Querem disparar setas que firam o olho ciclópico da linguagem numa atitude de admiração e desejo de ultrapassar os limites da Forma-Objeto. Segundo Roland Barthes, a Forma-Objeto é aquilo com que o escritor se defronta aquilo que ele tem de “olhar, enfrentar, assumir, e que não pode jamais destruir sem se destruir a si mesmo como escritor. A forma se alça diante do olhar como um objeto; faça-se o que se fizer, ela é um escândalo: esplêndida, ela se mostra fora de moda; anáquica, é a-social:particular em relação ao tempo ou aos homens,em todas as maneiras é solidão”<sup>11</sup>

Enfrentarem a solidão da escrita, desapaixionarem-se dos homens que leram e que tomaram como modelos, eis uma tarefa a enfrentar por essas mulheres numa década que antecede as torções mais evidentes do estilo, a maior liberdade dos corpos, a tomada pelas mulheres de seus destinos nas próprias mãos. No caso de Hilda Hilst, Alcir Pécora observa o tom elevado de seus poemas, na esteira de uma retomada drummondiana das formas poéticas da tradição (a partir de *Claro Enigma*, de 1951), como um recuo ainda mais intensificado, “um cantar à antiga” e aponta as duas estratégias desse movimento, primeiramente os poemas que a aproximam das cantigas de amigo: “Neles a *persona* lírica finge ser a amiga medieval ou a pastora quinhentista” e, outra, a retomada da poesia órfica “cuja primeira matriz é evidentemente Rilke”<sup>12</sup>.

Nesta década, precisamente, em 1963, interessa saber que Hilda “Passa a viver na Fazenda São José, propriedade de sua mãe, a 11 quilômetros de Campinas. Abdica da vida de intenso convívio social para se dedicar integralmente à literatura.”( HILST,1999), a retirada da vida pública – neste caso social - envolve a mítica do autoconhecimento e um devotamento radical à literatura. Começa, nessa época, a lendária Casa do Sol, reduto da poesia, lugar da criação, espaço de reinado de Hilda. Em alguns versos de *Iniciação do poeta*, em *Trajatória do ser (I)* que reúne poesia de 1963 a 1966, encontramos esses versos que ecoam a simbólica do sol, ligado às idéias apolíneas de clareza e pensamento, e sua importância para esse desenrolar da trajetória poética de Hilda: “ Terra, de ti é que vêm essas portas de mim. E sendo de sol/ A planície de pedra, de sol, o vestíbulo da casa, de sol/ o dorso que também foi meu, impaciente das aves, fecho-me/[ ...] A mais viva palavra: um só templo:/ Nítido sobre a colina, limpo na luminosidade da hora.” (HILST, 2002,p.104). No caso exemplar de Sylvia, a retirada de cena, ao enfiar a cabeça no forno de seu fogão, está assombrada por vários antecedentes autodestrutivos, como as frequentes doenças, surtos e tentativas de suicídios. Mas é certo que desde seu casamento com Ted Hugues, poeta inglês, eles buscam moradias afastadas do tumulto das metrópoles, onde poderiam dedicar-se integralmente à poesia.

---

<sup>11</sup> BARTHES, Roland. *O Grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974. p.118-119)

<sup>12</sup> PÉCORA, Alcir. “Nota do Organizador”. In. HILST, Hilda. [ organização e plano de edição Alcir Pécora] *Exercícios*. São Paulo:Globo, 2002. p.7-10

Ambos gestos, podem, de certo modo, ser tomados simbolicamente como repetição de comportamentos que desejam o abandono aparente do circundante e refúgio em lugar onde se busca algo inatingível, que é ao mesmo tempo o risco e o motor de suas escritas. Em uma carta de 16 de outubro de 1962, escrita à sua mãe, Sylvia Plath confessa que não pode retornar aos Estados Unidos, onde nasceu, e que deseja “começar nova vida. Sou uma escritora....Sou um gênio da escrita, tenho isto em mim. Estou escrevendo os melhores poemas da minha vida; eles farão meu nome. Eu poderia terminar o romance em seis semanas trabalhando o dia inteiro. Eu ganhei como dom inspiração para outro.”<sup>13</sup> Seu casamento com Hughes havia terminado, ela tinha problemas recorrentes de saúde e de falta de dinheiro, não conseguia babá para cuidar das crianças para que pudesse escrever, mas tinha alcançado este nível de consciência com relação à necessidade de escrever que parecia dar-lhe forças para não sossobrar totalmente diante das dificuldades que enfrentava.

No caso das mulheres, a necessidade do reconhecimento como escritoras constitui uma conquista a mais. Ter visibilidade no circuito das Letras garante-lhes uma existência social que para os homens é quase “naturalizada”, sabe-se que ainda nos anos enfocados, ser escritora é ser visto como um caso excepcional. Apesar disso, e além disso, tanto Hilda quanto Sylvia parecem ter atingido a autoconsciência sobre o caráter irrenunciável da escrita que passa a ser, como diz Roland Barthes: “a área de uma ação, a definição e espera de um possível” (BARTHES, 1974, p.121). A literatura deixa de ser para elas um espaço confessional, espaço de intimidade, como rezou durante muito tempo a crítica com relação à literatura feminina, não se trata apenas de uma luta por direitos, embora o seja. Trata-se da encarnação do desejo de escrita, uma condição irrevogável da existência, algo que confere sentido à vida, ultrapassando qualquer caráter circunstancial.

A opção de Hilda por formas clássicas, por exemplo, pode resultar numa espécie de ponto de mutação de onde ela divisa novas possibilidades não tão estreitamente submissas às formas praticadas pelos poetas no período em questão. Nelas, parece experimentar uma temporalidade que se desgarras das contingências do cotidiano, da dicção coloquial (de herança modernista), experimental (concretismo) ou engajada (violão de rua), para anunciar: “ Vereis um novo tempo estranho ao vosso./ Tempo presente mas sempre um tempo só/ Onipresente.” Ou seja, a idéia da linguagem da poesia surge nestes versos como uma espécie de abertura, revelação, linguagem capaz de ir ao mais além do que se divisa, capaz de captar a dimensão temporal de uma forma inédita (novo tempo estranho) e, portanto, sendo capaz de ver no tempo o aqui/agora e o que se redimensiona além-tempo. A poeta é aquela que pratica o ‘Canto’, ingressa no orfismo, assumindo uma atitude lírico-contemplativa elevada e devotada a refletir sobre os mistérios da existência.

O poeta órfico, sabemos, está comprometido com Mnemosýne e com Lethé no sentido que Marcel Detienne recupera para a ingerência destas duas fontes tensionadas da palavra poética “O campo da palavra poética se equilibra pela tensão de potências que se correspondem duas a duas: de um lado, a Noite, o Silêncio, o Esquecimento; do outro, a

---

<sup>13</sup> PLATH, Sylvia. *Letters home. Correspondence 1950–1963*. Selected and edited with commentary by Aurelia Schober Plath. NY: Harper & Row, 1975. p.468.

Luz, o Louvor, a Memória”<sup>14</sup>. A complementariedade destas forças se faz pela triangulação com a Alethéia, com o caráter judicial e advinhatório da palavra poética. “Alethéia é um dom da vidência; é uma onisciência, como a Memória, que engloba passado, presente e futuro” (DETIENNE, 1988, p. 31) A poesia órfica assume caracteres xamânicos e a palavra torna-se revelação.

Nos poemas desta década fica claro que Hilda busca “uma estranha alquimia” onde repercutam as “muitas vozes” ouvidas de outros e que constituem o solo poético de onde brota sua dicção própria. Não se trata aqui de estudo de influência, mas de interlocução. Esses interlocutores ocultos, poetas amados e homens amados, parecem desembocar todos na boca do pai de Hilda, o poeta Apolonio de Almeida Prado Hilst. A relação conflituosa de Hilda com o pai funda a sua experiência com a palavra: “Trinta e tantos anos e livros depois, sim – não importa aonde vá o trem da literatura, para Kafka, Joyce (sim) . Beckett (não se saberá nunca, no silêncio não se sabe), para leitor algum (dormentes nas estantes), não importa, sim, não importa: ainda que o tempo espere o tempo longo necessário, a obra daquela filha, Hilda Hilst, vai estar de pé ali” (HILST, 1999, p.5)

Também Sylvia Plath sofre dessa imantação pela figura do pai morto. Maurício Arruda Mendonça em “Sylvia Plath: técnica & máscara de tragédia”<sup>15</sup>, procura desfazer alguns enganos de leitura que persistem em ver a poesia de Sylvia apenas como o grito ou lamento da condição da mulher, o que poderia inseri-la facilmente num contexto epocal, mas que negaria sua condição de poeta crítica. O crítico analisa e aponta os procedimentos formais utilizados por Sylvia que demonstram a acuidade crítica e o conhecimento refinado da poeta com relação ao seu trabalho. Ao examinar *The Colossus and Other Poems*, o crítico observa: “No volume mencionado, que veio à lume em 1960, Plath tentou exaustivamente novos ritmos, novas combinações de rimas, e arriscou metáforas. Porém ainda sob influência de poetas de sua eleição: Theodore Roentke, Ted Hugues, Dylan Thomas, Robert Lowell, Wallace Stevens, Emily Dickinson, Elizabeth Bishop, Anne Sexton, entre outros.” As vozes desses outros poetas funcionam como uma espécie de aprendizado poético, um esforço em busca de uma dicção própria, mas de certa forma ocupam vicariamente o lugar privilegiado da interlocução com o pai.

A figura dos pais, ainda mais pelo fato de os terem perdido cedo, o de Hilda pela contingência da separação, quando ela contava dois anos, e posterior internamento por esquizofrenia e o de Sylvia pela morte dele quando tinha 8 anos, funciona para as duas como utopia da palavra poética. A escrita das duas é reservada ao pai, espaço de destinatário virtual dos poemas, lugar de onde emanam as forças criativas, sem que isso aponte também para nenhuma hipótese falocêntrica, mas apenas pela coincidência de que no caso das duas poetisas, as figuras intelectuais de seus pais acabam por criar no imaginário da filhas um padrão de rigor quase inatingível e que as obrigam a esses constantes exercícios poéticos, a esses desafios de superação dessas outras vozes, o que torna a interlocução com eles um fantasma a ter de ser enfrentado e derrotado.

---

<sup>14</sup> DETIENNE, Marcel . *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor., 1988.p. 20.

<sup>15</sup> MENDONÇA, Maurício. “Sylvia Plath :técnica & máscara de tragédia” IN. PLATH, Sylvia. *Poemas/ Sylvia Plath; organização, tradução, ensaios e notas Rodrigo Garcia Lopes, Maurício Arruda Mendonça*. 2ªed. São Paulo :Iluminuras, 2005. p. 130

Em entrevista ao *Cadernos de Literatura*, Hilda declara: “Quase todo o meu trabalho está ligado a ele porque eu quis. Eu pude fazer toda a minha obra através dele. Meu pai ficou louco, a obra dele acabou. E eu tentei fazer uma obra muito boa para que ele pudesse ter orgulho de mim [a voz embarga nas últimas palavras]. Eu estou ficando rouca, não é nada...Então eu me esforcei muito, trabalhei muito porque eu escrevia basicamente para ele”. Ted Hughes, em poema do livro *Cartas de Aniversário*, escreve sobre a devoção filial de Sylvia: “Como se a cada noite você entrasse/ na tumba do seu pai [...] Qual era a liturgia/ Daquele culto noturno/ Do qual você era a sacerdotisa/ Aqueles poemas eram fragmentos dele, resgatados?”<sup>16</sup>.

Uma interessante observação ajuda a entender a complexidade dessa relação, trata-se da anedota reportada por Ana Cecília Carvalho em seu *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, na medida que essa notação aponta espacialmente para a figura metafórica do solo lingüístico de onde emerge a fala poética de Sylvia: o dicionário do pai, a Língua do Pai. Esta Língua, no entanto, permanece inalcançável, estrangeira. O esforço de Sylvia será sempre o de aproximar-se dolorosamente deste modelo perdido.

“Como já foi mencionado, vamos encontrar indícios desses aspectos nos hábitos familiares, que valorizavam a expressão verbal e o culto pela língua, e também na prática que a autora tinha de escrever sobre as páginas abertas de um velho *Thesaurus* herdado de seu pai, Otto Plath. Embora o idioma alemão fosse a língua de Otto e também a dos avós maternos de Sylvia Plath, e apesar de se esforçar para aprendê-lo, ela sempre encontrou dificuldades insuperáveis nessa aprendizagem...”<sup>17</sup>

Apolônio Hilst e Otto Plath inscrevem-se no lugar ao qual se reporta o gesto das filhas de veneração e assassinato, para que deles as suas escritas possam disparar. Este Pai colige nele as vozes múltiplas da tradição literária. Ocupam o lugar do *Thesaurus*, ao mesmo tempo desejado e inalcançável, a que a filiação poética se dirige. Origem e escatologia se reúnem de forma inaudita e indiscernível nesses nomes onipresentes<sup>18</sup>. Memória e esquecimento retornam nos cantos que celebram as suas presenças desmesuradamente fantasmáticas.

Nos poemas de Hilda de *Odes maiores ao pai* podemos observar essa potência da figura paterna. A fulguração de uma presença oculta no secreto da morte construída na e pela memória da filha no ato da escrita. No espaço de seis partes introduzidas por uma notação musical (*Largo Pesante*), adequada ao grave da recordação, o sujeito em primeira pessoa reconstitui o convívio com a figura paterna por meio de vestígios externos que vão se internalizando, tornando-se memória (“E datas/retratos” “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...”) (HILST, 2002, p.95). E pela também ordem dos afetos, persistentes na memória, note-se o uso insistente da expressão tocar (no sentido de afetar) nesta seção I do poema. A recuperação sempre traz os

---

<sup>16</sup> HUGHES, Ted. “Vida onírica” In. *Cartas de aniversário*. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 1999. p.291

<sup>17</sup> CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo-Horizonte: Editora UFMG, 2003. p.142.

<sup>18</sup> cf. DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005. (p. 19-21)

índícios da perda “és presente como um vento que corre entre portas abertas”, “respirei teu mundo movediço” (HILST, 2002 p.93- 94). A mesma dificuldade em recuperar inteira a imagem (do pai) é vivenciada no poema de Sylvia Plath, “Colosso”<sup>19</sup>: “Nunca conseguirei juntar-te todo,/compor-te, colar-te e unir-te devidamente...”. A imagem da incapacidade de atingir a palavra paterna que aparece no poema de Hilda “ Em minha boca, nem sei dizer da morte e o que te ouvi dizer no eco de umas noites.” (HILST, 2002,p.93) , surge de forma tenebrosa e cruel no de Sylvia: “Talvez te considere um oráculo,/ porta-voz dos mortos, ou de um outro deus./ Há trinta anos que trabalho/ para dragar o lodo da tua garganta.”, mas aponta a mesma impotência em livrar-se deste modelo extenuante aponta para a sustentação do desejo de escrita da poeta “O sol ergue-se sob o pilar da tua língua,/ as minhas horas casam-se com a sombra.” (PLATH, 1990, p.11 e13).

Essa força dos modelos interlocutivos com que se defrontam as duas poeta, os quais confluem para as figuras paternas, não deve ser entendida como mera influência, modos discursivos introjetados, repetição de traços distintivos, apropriação de recursos formais dos poetas com os quais dialogaram. Trata-se do desejo da escrita numa ordem de filiação como princípio perdido, uma genealogia da cena primária de onde, do fulgor dessa falta, a escrita projeta-se num jato, para usar a bela metáfora de Sylvia Plath “O jato de sangue é poesia,/Não há nada que o detenha.” (PLATH, 2005, p.87)<sup>20</sup>.

Uma hipótese a ser pensada é que o conhecimento da tradição poética, o empenho no apuro formal, o rigor da reescrita nas duas poetas que nesses anos libertários poderiam ser tomados como passadismo, alienação do tempo presente, distanciamento das questões que giravam também em torno da condição feminina; demonstram, ao contrário, o esforço em se inscreverem em igualdade de condições na cena do tempo presente. O movimento interno de conquista de uma dicção poética própria passa não pelos sucessivos cortes das vanguardas dos anos sessenta, como foi mapeado, na primeira parte desse artigo, nem pela adesão impensada aos modismos comportamentais. A retirada de cena e o movimento introspectivo que as deixa cara a cara com os modelos inatingíveis dos pais agem como vetores do tempo presente. Hilda no poema ao pai demonstra a plena consciência do tempo em que está mergulhada “Este é um tempo de cegueira. Os homens não se vêem sob as vestes/ um suor invisível toma corpo e na morte nosso corpo de medo/ É que floresce./ Mortos nos vemos. Mortos nos amamos. E de olhos fechados/uns espaços de luz rompem a treva. Meu pai: este é um tempo de treva.” (HILST, 2002, p.91).

Estas duas poetas, estas duas mulheres, sentaram-se diante das figuras de seus pais e poderiam ter dito a eles “ tu não te moves de ti”. O esforço, a tarefa, do movimento tomaram-no para si mesmas. Torna-se delas o movimento de ir além de si mesmas, ir além de suas pequenas confissões, dos limites do cotidiano para ferirem a língua poética, vigiada por *Arkhé* ( princípio, arquivo), *Léth* (esquecimento), *Mneme* (memória): trabalhando sob o comando do princípio do sangue, da herança, o poder do arquivo, da tradição são obrigadas a lembrarem para esquecer e enfrentarem a dissolução de si mesmas para dos restos constituírem-se as suas singularidades poéticas. Se pensarmos que os pais de ambas só ficaram mais conhecidos em virtude do trabalho das filhas, vemos que aqui o engendramento, com todos os sentidos da moderna crítica sobre a questão *gendre*, deu-se às avessas, elas pariram seus pais. Essa revolução interna, esse superar de seus próprios

---

<sup>19</sup> PLATH, Sylvia. *Pela água*. Ed. Bilingüe. Trad. Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Ass'rio & Alvim. 1990. p.11.

<sup>20</sup> cf. o poema *Kindness* “The blood jet is poetry./There is no stopping it.”

limites torna-se desta forma a sua contribuição ao tempo presente, ao mundo em que vivem. Não são poetas panfletárias, não desfraldam bandeiras libertárias, pois estão ocupadas com a efervescência de uma revolução em surdina, a revolução da escrita do feminino conquistada na dor de uma falta.

Por Ana Cristina de Rezende Chiara