UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JOÃO PAULO DA SILVA FERNANDES

# DE ARIANA PARA DIONÍSIO:
# (Re)criação do mito em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, de Hilda Hilst

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Literatura e Cultura
LINHA DE PESQUISA: Memória e Produção Cultural
ORIENTADOR: Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves

JOÃO PESSOA - PB
2015

João Paulo da Silva Fernandes

# DE ARIANA PARA DIONÍSIO:
# (Re)criação do mito em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, de Hilda Hilst

Tese de doutoramento apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba – Campus I, em cumprimento às exigências necessárias para a obtenção do título de *Doutor em Letras*, na área de concentração Literatura e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves.

João Pessoa - PB

2015

F363d Fernandes, João Paulo da Silva.
De Ariana para Dionísio: (re)criação do mito em Júbilo, memória, noviciado da paixão, de Hilda Hilst / João Paulo da Silva Fernandes.- João Pessoa, 2015.
160f.
Orientador: José Hélder Pinheiro Alves
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA
1. Hilst, Hilda, 1930-2004 - crítica e interpretação.
2. Literatura e cultura. 3. Poesia. 4. Mito. 5. Voz feminina.

UFPB/BC CDU: 82(043)

João Paulo da Silva Fernandes

# DE ARIANA PARA DIONÍSIO:
# (Re)criação do mito em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, de Hilda Hilst

Banca Examinadora

Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves – Orientador
Universidade Federal de Campina Grande – UFCG/PPGL
(Presidente)

Profª Drª Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne – Examinadora
Universidade Federal da Paraíba – UFPB/PPGL
(Membro Interno do PPGL)

Prof. Dr. Fabrício Possebon – Examinador
Universidade Federal da Paraíba – UFPB/PPGL
(Membro Interno do PPGL)

Profª Drª Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega – Examinadora
Universidade Federal de Campina Grande – UFCG/PPLE
(Membro Externo à Instituição)

Prof. Dr. Francisco Fábio Vieira Marcolino – Examinador
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN
(Membro Externo à Instituição)

Aprovado em 29 de maio de 2015.

*Para Rosângela Neres*

motivo de meu canto,

musa e inspiração.

Equilíbrio e melodia,

nota da canção.

Verso e prosa,

Poesia.

# *Sinto-me livre para agradecer...*

Hilda Hilst escreveu "Sinto-me livre para fracassar". Em uma tentativa de paráfrase, o meu silêncio fala: sinto-me livre para agradecer.

*Obrigado!*

Esta seria a forma concisa de agradecer, porém meus sentimentos transbordam e pedem que eu fale, mesmo que eu seja (in)justo por esquecer alguém, quero agradecer àqueles que contribuíram na realização de um sonho, sem ordem de classificação. E nada mais pertinente usar uma fonte que se aproxima daquelas das máquinas de escrever, objeto de desejo que nunca pude ter.

À **Hilda Hilst**, que se fez verso e amalgamou vidas em linguagem poética;

Aos meus pais, **Inácia** e **Antônio**, que em suas simplicidades e ausências me fizeram "gente". Hoje reconheço que suas mãos calejadas pelo trabalho na roça construíam uma base solidificada na honestidade para que seus sete filhos se tornassem pessoas de e do bem. E ao filho mais "curioso" por terem substituído um item da feira para lhe comprar um caderno, deixando de alimentar os estômagos vazios para aguçar uma mente fantasiosa;

À minha avó **Dôra** (*In Memoriam*), que antes de virar estrela me sorriu dizendo "Seje dotô meu neguim". Ao meu "Pai da tenda", que fez foguetes e rojões para festejar São Sebastião, mas que chorou ao ver minha alegria de passar no Vestibular;

Aos meus irmãos, que fizeram suas escolhas, mas que também foram e são motivos para que eu enfrente a vida com todos os espinhos. Em especial às minhas irmãs MariAnas (**Maria Cristina**, **Ana Paula**, **Maria José** e **Ana Raquel**), que são capítulos e versos, e sabem que meus erros e acertos tinham um único objetivo: ser capa que as livrassem da chuva, do sol, das tempestades, para que suas histórias não fossem borradas;

Aos professores que formam a Banca Examinadora **Luciana Calado**, **Marta Nóbrega**, **Fábio Vieira** e **Fabrício Possebon**, pelos olhares cuidadosos, dedicados à minha tentativa de entender Hilda Hilst;

Aos meus professores de ontem, de hoje e de sempre, vocês são amuletos guardados na memória. Um destaque aos que fizeram parte do doutoramento: **Arturo Gouveia**, **Lula Mousinho**, **Fabrício Possebon**, **Luciana Calado**, **Genilda Azerêdo**, **Hélder Pinheiro**, **Amador Ribeiro Neto** e **Liane Schneider**;

Aos poucos e verdadeiros amigos, obrigado por me tolerar! E quem disse que não há amizade na academia? Obrigado **Paloma Oliveira** e **André Bezerra**, vocês me ensinaram que amizade é possível na Academia, sim. E àqueles que não foram citados sintam-se abraçados;

Ao "meu filho" **Jackson**, por estar sempre comigo, acreditando que sou "herói", minimizando minhas inseguranças e o meu medo de fracassar. Filho que não veio de nome Heitor, mas que é guerreiro da vida real, com sua pouca idade me ensinou como suportar a dor, que luta com honra e dignidade para alcançar suas metas, e na sua forma lacônica de expressar sentimentos sei o quanto sou querido, e sua força e vontade de viver me trouxeram até aqui;

Aos meus alunos, por me fazerem um 'fessor sonhador. Em especial **Fátima Cruz**, **Caroline Rodrigues**, **Ana Márcia Targino** e **Antonio Xavier**, com seus fragmentos tenho motivos para rir e chorar, verdadeiramente;

**Fábio Vieira**, com sutileza e discrição me envolveu nos sentidos do silêncio, tornando-se mais que colega de trabalho e companheiro de viagem. Meu Amigo!!!;

À **Genilda Azerêdo**, meu anjo, meu guia. Obrigado pelos sorrisos mais sinceros, pelas leituras mais rígidas e observações precisas, você é verso desse sonho que se torna realidade;

À **Luciana Calado**, Conto?, Verso? Ou Canção? Essa dúvida me lembra "Ou isto ou aquilo", de Cecília Meireles, principalmente por não saber defini-la. Mas é mesmo preciso?. É, na verdade, uma busca de termos que coisifiquem a minha gratidão. Na falta de poeticidade, recorro à memória que guarda carinho e respeito à pessoa que viu em mim qualidades de um pesquisador, nunca antes observadas. A você, minha querida, serei eternamente grato;

À **Dani Lima**, minha flor no deserto, capaz de exalar em sorrisos a melhor fragrância em dias tempestuosos, porque em seu olhar encontro apoio e paz;

À **Marisa Tayra**, que me deu o último "abraço estalado" para celebrar meus 34 anos no dia 26 de março e passou a brilhar no céu desde o dia 22 de abril. Marisinha, você que chegou como o

Sol, aquele da fresta do telhado de minha infância, que despede a noite e chega dando bom dia, com seu abraço marcante e sua voz a me chamar de Jonjon, em momentos de angústia me devolve as melhores lembranças da infância e do agora. Por que partiu tão cedo, quando sempre lhe disse que a casa é sua e pode ficar?;

À **Ana Adelaide**, não agradeço somente os livros compartilhados ou doados, mas toda delicadeza que me fez sentir a brisa nos versos hilstianos e ouvir as vozes femininas com mais calma;

À **Rosilene Marafon**, Rose, mais que a Secretária do PPGL, é fórmula de praticidade e objetividade, mas não é regra, é exceção. Pessoa de meu agrado, que gosto, quero bem. Um obrigado é muito pouco por tudo que representa para mim;

À **Olga Bilenky**, antes de tudo obrigado por me dizer que Hilda se despediu desse mundo em paz. O passeio pela Casa do Sol, da figueira ao pátio da casa, o café servido na sala cheia de fotos e memórias, meu rosto tocado pelo sopro de Hilda quando adentrei o território sagrado de sua biblioteca, e toda a conversa durante aquela tarde de agosto de 2011. Obrigado Olga, você pintou a minha felicidade!;

**Victor Hugo**, o terceiro membro da família que nos ama incondicionalmente, e talvez nunca entenda estas palavras, mas sente a reciprocidade do amor;

**Pedro Melo**, seus pequenos gestos devolveram (mesmo que ficcionalmente) uma parte de mim quase esquecida, o que te faz eterno em minha memória;

**Amador Ribeiro Neto**, seria você "Circuladô de fulô?", "Domingo no Parque?", "Ou Balalaica?", opto pela indefinição e agradeço por ser metassemiótico em minha vida acadêmica;

**À Neni**, amiga querida, que desde 2002 compartilha comigo partículas do universo das Letras, acreditando em mim e nos meus sonhos. Agradeço por tudo, principalmente por me ouvir e dedicar com voz delicada tanta atenção;

Aos meus professores de Língua Portuguesa, com carinho especial à professora **Oneide Constantino** (5ª e 6ª séries) e à professora **Dona Zelita** (7ª e 8ª séries), que lá do céu a senhora cantarole os versos de a *Banda* e conte a fábula do *Beija-flor e do Colibri*, para festejar a nossa conquista;

Ao amigo **Francisco**, meu tio Chico, por todo o apoio e confiança. Obrigado por ter acreditado em mim, incentivado a fazer o Magistério, que foi o primeiro passo para a realização desse sonho;

**Edmilson Borborema**, já não sei teu paradeiro, se estás perto ou se estás longe, se sorrindo ou cantando, mas de uma coisa estou certo, do cotidiano à metáfora, no meu mundo és mensageiro;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - **CAPES**, por ter viabilizado recursos financeiros à realização desta pesquisa;

Às coordenadoras do PPGL, **Liane Schneider**, **Ana Marinho**, **Sandra Luna** e **Socorro Pacífico**, pelo trabalho e dedicação;

À **Sandra Marques**, que não hesitou em mobilizar o esposo na busca por um exemplar de "O erotismo", em livrarias lusitanas;

**Mônica**, obrigado pela delicadeza, por ter recebido minha inscrição para a seleção do Doutorado com o olhar de ternura, dando boa sorte com crença de que eu seria aprovado;

À **Rosângela Neres**, mais que esposa, amiga de todas as horas, companheira, alegria constante em minha vida, mesmo quando os dias são tempestuosos, você sabe me acalmar com sua diplomacia adquirida. Minha prosa, poesia, meu verso. Obrigado por estar comigo, sempre, e um dia a mais. Obrigado pela paciência que teve com o seu "cabecinha de vento" ao longo dessa década juntos, desculpas se não cumpri a missão de trazer alegrias e felicidades, mesmo que clandestinas. Sou-lhe grato, e gratidão é, para mim, uma virtude. Este texto não se fez sozinho, ele é nosso, é parte de nós que não dormiu, que não foi ao cinema, que não viu o mar, o sol, a lua. Mas que enxergou no outro a importância de dividir o mesmo espaço;

Ao meu orientador, **Hélder Pinheiro**, que deixou de ser imaginação em 2009, quando declamou os versos do poema *Mapa*, de Maria Dinorah: "Tinha tanto remendo/ A calça de Raimundo/ Que ele estudava nela/ A geografia do mundo.", no primeiro dia de aula da disciplina *Teoria do Texto Poético*, na Universidade Federal da Paraíba. Há coisas que demoramos a entender ou ainda aceitar, como acontece com a leitura de poemas. E conhecer o professor que para mim era mito, que fazia parte de minha vida pelos textos sobre A pesquisa em Literatura e Poesia na sala de aula, foi assim. Para minha alegria, que sou romântico por natureza, ele é de verdade, amante da poesia, de uma simplicidade incalculável, muito sério e comprometido com o que faz. Sou grato por ter me olhado da maneira que precisei ser olhado, dando a oportunidade de ser seu aprendiz, e desculpas se não o fiz por merecer. Agradeço por ter conhecido seu templo ornamentado pelos livros, e sua voz dizendo que tudo me encanta, quando me perguntou se gostei da biblioteca.

Ama-me. É tempo ainda. Interroga-me.
E eu te direi que o nosso tempo é agora.
Esplêndida avidez, vasta ventura
Porque é mais vasto o sonho que elabora

Há tanto tempo sua própria tessitura.

Ama-me. Embora eu te pareça
Demasiado intensa. E de aspereza.
E transitória se tu me repensas.

Hilda Hilst

**RESUMO**

Hilda Hilst (1930-2004) é a âncora deste trabalho, especialmente a sua poesia, a qual lançamos nosso olhar crítico-interpretativo aos poemas sob o título *Ode descontínua para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*, parte da obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2008), considerando seus diálogos com a tradição épica acerca do mito de Ariadne e Dioniso. Observar a (re)criação do mito dionisíaco e suas nuanças na produção literária hilstiana é o nosso principal objetivo, de modo que estabeleçam de compreensão nas retomadas poéticas; bem como, refletir os ecos reverberados pela voz lírico-feminina nos dez poemas, nos quais o corpo e o amor são metáforas do erotismo e, possivelmente, configuram imagens ao leitor através da pluralidade de sentidos. Há, no entanto, articulações com aportes teóricos de Pound (2003), Eliade (2010), Grimal (2011), Cassirer (2000), entre outros que estabeleçam intersecções entre o mito e a literatura. No que tange a essa aproximação, metodologicamente, propomos uma leitura das imagens simbólicas a partir da "concisão", enquanto categoria analítica, articulando significações internas e externas na plasmação lírico-verbal dos poemas. Nessa perspectiva, a inserção de elementos extraliterários na poética de Hilda Hilst, configura atualização da linguagem, (res)significando o mito dionisíaco pela voz feminina no contexto da contemporaneidade.

**Palavras-chave**: Poesia. Hilda Hilst. Mito. Voz feminina.

**ABSTRACT**

Hilda Hilst (1930-2004) is this work anchor, specially her poetry, to which we direct our critical-interpretative view to the poems entitled *Ode descontínua para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio* is based on *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2008), considering its dialogues between the epic tradition about Ariadne and Dionysius' myth. To observe the Dionysian myth (re)creation and its nuances on the hilstian literary production is our main aim, intending to establish a comprehension on poetic recurrences; thus to reflect reverberated echoes expressed by the feminine-lyrical voice present on the ten poems, in which the body and the love are metaphors from the erotic and possibly configure images to the reader, through a plurality of meanings. In this way, there is an articulation with theory approaches by Pound (2003), Eliade (2010), Grimal (2011), Cassirer (2000), among others that establish an intersection between myth and literature. Approaching this tangible proximity, methodologically we suggest the reading of symbolic images throughout "concision" as an analytic category, articulating internal and external meanings on the poems lyrical and verbal plasmation. On this perspective, the inception of extra-literary elements on Hilda Hilst's poetics configures a language actualization, (re)signifying the Dionysian myth through the feminine voice on our contemporary background.

**Keywords**: Poetry. Hilda Hilst. Myth. Feminine voice.

**SUMÁRIO**

1 INTRODUÇÃO 13

2 DA POESIA (D)E HILDA HILST 19

2.1 Elementos poéticos amalgamados pela linguagem 19

2.2 Hilda Hilst: uma mulher ancorada na palavra 32

3 DO MITO AO VERSO: A VOZ LÍRICO-FEMININA EM HILDA HILST 41

3.1 Corpo mitificado? 52

3.2 Vozes secretas que cantam o amor 64

3.3 Os silêncios que falam 75

3.4 As memórias atemporais de Ariana 86

3.5 Segredos violados 94

3.6 Sintaxe da solidão 102

3.7 A metalinguagem do desejo 110

3.8 Gramatologia dos amantes 117

3.9 Dialética do gozo 126

3.10 Dos versos utópicos? 135

CONSIDERAÇÕES FINAIS 144

REFERÊNCIAS 148

# 1 INTRODUÇÃO

*Eu não procurei as palavras complicadas; procurei fazer com que uma emoção se juntasse à outra e com que eu pudesse traduzir isso da melhor forma possível. HILDA HILST.*

Diante dos versos “Das coisas do lá fora”, “Antes de ser mulher sou inteira poeta”, “A alma dos poetas não inflama”, “Uma pequena caixa de palavras”, entre outros que fazem de Hilda Hilst uma mulher ancorada na palavra, reverberam em nós lembranças da infância que se mesclam ao agora, construindo uma memória que teve início a partir das vozes dos repentistas ouvidas pelo rádio de madeira, na residência de meus avós maternos, em Pilõezinhos, ou ainda em duelos entre Sebastião da Silva e Moacir Laurentino, na mesma cidade de onde voou o Pavão Misterioso[1].

Toada, martelo alagoano, redondilhas menor ou maior, os sonetos de Camões, o nacionalismo nos versos de Gonçalves Dias, os heterônimos de Fernando Pessoa e a Banda, de Chico Buarque, provocaram emoções antes de quaisquer categorizações, esta última na voz da professora de Língua Portuguesa da sétima série, em 1995, Dona Zelita, que cantarolou, em uma manhã chuvosa, os versos “Estava à toa na vida/ O meu amor me chamou/ Pra ver a banda passar/ Cantando coisas de amor/ A minha gente sofrida/ Despediu-se da dor/ Pra ver a banda passar/ Cantando coisas de amor [...].”, os quais chegavam aos nossos ouvidos como acalanto à roupa que secava no corpo enquanto sonhávamos em ser “gente”.

Nessa época, assim como a poetisa Hilda Hilst em epígrafe, não procurávamos palavras rebuscadas para explicar tais emoções, até porque o encantamento era mais que satisfatório. Na verdade, o ritmo, as estrofes, os versos, as rimas, sem o menor interesse em caracterizá-los, despertavam em nós os sentidos, a possibilidade de imaginar outras situações paralelas à vida real, na verdade, real e árida, as quais eram minimizadas pelo imaginário fantasioso.

---

[1] Referência ao *Romance do Pavão Misterioso*, escrito em Cordel pelo poeta José Camelo de Melo Rezende.

Com esse imaginário fantástico acerca da poesia e da vida, chegamos à universidade em 2001, acreditando no acréscimo, porém, deparamo-nos com correntes comparativas de poesia inferior (popular) e superior (canônica/clássica). Apesar das eventualidades acadêmicas, apresentamos como trabalho de conclusão de curso um estudo sobre alguns poemas cantados na voz do repentista piloezinhense, Sebastião da Silva, tornando material palpável os versos ouvidos na infância.

Entre idas e vindas, enquanto fazíamos Mestrado em Linguística Aplicada ao Ensino, em 2007, na Universidade Federal da Paraíba, minha esposa Rosângela Neres, que estava iniciando suas aulas de doutoramento em Literatura e Cinema, cursava a disciplina *Teoria do Texto Poético*, com o professor Amador Ribeiro Neto, e me convidou a participar de uma aula, na qual, além de sermos muito bem recebidos pelo referido professor, fomos apresentados aos poemas *Balalaica*, de Maiakovski e *Circuladô de fulô*, de Haroldo de Campos e Caetano Veloso. Diante das interpretações e possibilidades acerca das metáforas e imagens poéticas, sentimos que os caminhos eram apenas de idas, na verdade, de encontros e/ou retorno à poesia.

A memória adormecida de uma infância crente nos versos e rimas, de poetas e repentistas foi despertada pela repetição do “saber com sabor” na voz peculiar do agora amigo, Amador Ribeiro Neto. Voltamos a estudar a poesia e suas intersecções, paralelamente à dissertação, período que consideramos ter feito uma nova graduação, uma vez que tais estudos se estenderam até a seleção do Doutorado em 2010.

Após sermos apresentados à Hilda Hilst, inicialmente pela obra *Cartas de um sedutor,* em oportuno recortada enquanto pornográfica, aspecto sobre o qual discordamos, foi motivo para buscarmos referenciais teórico-críticos, além de cada verso, poema, peça, crônica, novela e outras narrativas da poetisa, sobre as quais nos debruçarmos, conhecendo um pouco mais acerca da produção literária.

Nesta pesquisa, voltamos nosso olhar para a (re)criação do mito dionisíaco, em versos, especificamente pela voz lírico-feminina, que intensifica e revela a imagem representativa do *Eu*. Já que o lirismo, que constitui a maior parte de sua obra, metaforiza o cenário do sujeito, expressando temas indissociados da forma, o que torna emanados a palavra e o sentido, que segundo Hegel, “[...] na lírica não é

bem a coletividade objetiva e a ação individual que fornecem a Forma e o conteúdo, e sim o sujeito enquanto sujeito". (HEGEL, 2004, p. 167).

Segundo Adorno, "o teor de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais" (2003, p. 66). Sob essa ótica, problematizamos nossa pesquisa, acreditando que esta investigação possa contribuir de forma significativa para uma melhor compreensão da poesia hilstiana, no que concerne o lirismo e seus modos de expressão. Nessa perspectiva, as questões principais que norteam nossa proposta são as seguintes: Como se apresenta a voz lírico-feminina na obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, especialmente em *Ode descontínua para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*, de Hilda Hilst? De que forma o mito de Ariadne e Dioniso é (re)criado em versos que revelam o amor, o desejo, a paixão e o erotismo?

Apontadas essas questões e considerando a "concisão" como categoria principal da poesia de Hilda Hilst, procuramos refletir acerca do *Eu*, na construção poética, uma vez que a poesia não se constitui apenas de *ideias*, mas de *palavras*, segundo argumentos de Cohen[2]. Outro aspecto a ser observado é o fazer poético da poetisa, que revela do mais simples ao mais complexo eixo temático, unindo intuição e racionalidade.

Tais questões alcançam relevância no âmbito dos estudos literários, como afirma Pound que "Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível" (2006, p. 40), fato que nos permite transitar pela poesia hilstiana emanada pela linguagem consciente e construção formal. Dessa forma, delimitamos nossa análise a partir da concisão, categoria que nos faz compreender as imagens que se relacionam com a linguagem e com os elementos poéticos, na poesia de Hilda Hilst.

*Júbilo, memória, noviciado da paixão* é delimitado para nossa pesquisa por por trazer os dez poemas a serem analisados sob o título *Ode descontínua remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*[3], registro de sua densidade poética, de modo que a análise permita interpretar as significações acerca do amor, da paixão e erotismo, considerando as premissas míticas de Ariadne e Dionísio.

---

[2] *Ideias* e *palavras* são referências ao contexto "O poeta é poeta não pelo que pensou ou sentiu, mas pelo que disse. Ele é criador não de ideias, mas de palavras" (p. 38), do argumento de Jean Cohen, em Estrutura da linguagem poética, 1974. Ed. Cultrix.

[3] Com esse mesmo título, Zeca Baleiro musicou os dez poemas, só lançado em CD em 2006, dois anos após a morte de Hilst.

Focados nas teorias sobre poesia, vimos que é possível abordar com maior afinco outros aspectos, de modo que o erotismo seja representado de forma (res)significada no território literário da escritora. Para tanto, tomamos o pensamento de Jean Cohen, em que afirma “O poeta é poeta não pelo que pensou ou sentiu, mas pelo que disse. Ele é criador não de ideias, mas de palavras” (COHEN, 1974, p. 38), e, partindo desse conceito, entendemos a necessidade do desdobramento de nosso estudo sobre o lirismo da poesia hilstiana.

Temos como objetivo geral analisar nos dez poemas de Hilda Hilst, antecipados pelo título *Ode descontínua remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio.*, da obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2008), o modo como o mito dionisíaco é (re)criado em versos pela voz lírico-feminina, principalmente a harmonia em que imagens e símbolos (re)criam o amor, o desejo, a paixão e a morte como constituintes do erotismo. Especificamente, propomos os seguintes objetivos: (1) centralizar a análise na obra lírica da poetisa Hilda Hilst: *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2003); (2) investigar a relação existente entre o mito e o lirismo nos dez poemas; bem como, (3) explicitar as imagens e símbolos decorrentes da voz lírico-feminina que revelam entre outros, o amor, o desejo e o erotismo.

Tais objetivos dialogam com o marco teórico, a considerar os procedimentos metodológicos e a organização das ideias, que toma a leitura dos poemas em interface com o legado teórico-crítico de autores que apontam pertinência da poesia hilstiana com outras artes, plasmando no verbal ecos mitológicos e filosóficos.

Dessa forma, a tese se organiza em capítulos, partindo das discussões críticas ao que tange à poesia e à poetisa, a fim de apresentarmos as principais vertentes que dialoguem com o objeto de estudo, as quais elucidem e caracterizem o contexto e a produção da poesia de Hilda Hilst, convergindo em análises dos poemas.

Exceto por essa primeira apresentação, no segundo capítulo que trata da fortuna crítica sobre a poesia de Hilda Hilst, trazemos considerações acerca da linguagem poética nos versos líricos da poetisa reverberados diante dos escritos teóricos de Pound e Woolf em paralelo com os olhares críticos de Rosenfeld, Pécora e Coelho, os quais convergem em uma escritura condensada que potencializa as categorias analíticas: concisão e erotismo.

Para Pound, literatura é linguagem carregada de significado, temos o eu-poético que fala aos sujeitos, tornando-se expressão viva de experiências através

dos versos que, na folha de papel, ganham forma. Sinteticamente, o autor acentua a importância da linguagem na literatura quando afirma que “Literatura é novidade que PERMANECE novidade” (POUND, 2006, p. 33). Tal permanência caracteriza o eixo centralizador da questão, ou seja, aquilo que mantém o equilíbrio entre o uso da palavra e a passagem do tempo.

Aparentemente delimitada pelo pornográfico ou obsceno, a produção poética de Hilda Hilst é causadora de tensões críticas desde o lançamento de seu primeiro livro de poesia, *Presságio* (1950), contribuindo com mudanças significativas para o cenário atual da literatura escrita por mulheres no Brasil, marcado pela publicação de *O Quinze* (1930), de Rachel de Queirós, além de *A sucessora* (1934), de Carolina Nabuco, *Floradas na serra* (1937), de Dinah Silveira de Queirós, e contos de Lygia Fagundes Telles (1944) intitulados *Praia Viva,* marcaram uma nova criação literária, a qual Nelly Novaes Coelho (1989), afirma ser uma produção que “Impõe-se também na nova ficção feminina, a consciência da Palavra como agente criador do Real (que é uma das descobertas do nosso século)”.

No terceiro capítulo, seguimos com as análises dos dez poemas, contextualizando os universos da poesia e do mito e suas convergências em versos hilstianos, os quais partem da premissa do mito dionisíaco e estabelecem com o leitor atualizações da mensagem que (re)criam pela voz lírico-feminina situações míticas da tradição épica. Observamos como o erotismo é condensado e revelado através de outras nuanças, a exemplo do amor, do desejo, da paixão, da morte, entre outros que metaforizam o canto amoroso de Ariadne.

Sobre o erotismo, Bataille (1987, p. 27-29) afirma que “é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente fora um objeto de desejo. (...) é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se opõe conscientemente em questão”. Dessa forma, observamos que, na poesia de Hilda Hilst, o erotismo está associado ao mítico, ao sagrado.

Ainda em relação ao mito é pertinente ressaltar as proposituras teóricas de Mircea Eliade e Ernest Cassirer. Para Eliade, em *O sagrado e o profano* (2010), o mito é a mensagem recebida de uma entidade divina por um homo religiosus, onde o mesmo transmite a mensagem recebida no território sagrado para o mundo não sacralizado. Ou seja, a ritualização acontece a partir do momento em que a mensagem é transmitida ao contexto do profano pelo homo religiosus, isto é, o

homem arcaico, ou ainda o homem predisposto à divindade e responsável por compartilhar as experiências vivenciadas com o sagrado.

A experiência amorosa presente na poesia de Hilda Hilst, especificamente em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, oferece ao leitor um panorama do ritual erótico da mulher para com o homem, expressado pela subjetividade do eu feminino, remetendo à construção de uma poesia que se tornou cada vez mais madura.

Em suma, elucidando a subjetividade lírica da poesia hilstiana, buscamos refletir sobre a voz que canta, *De Ariana para Dionísio,* o amor, mantendo uma dialética intuitiva e cerebral. Entre as várias possibilidades de abordar sua poesia, apontamos a poético-crítica que esboça um modelo analítico da condição humana metaforizada pelo mito, imagem e símbolo.

Tangente à conclusão, reforçamos que os elementos imagéticos e simbólicos, na escrita hilstiana, são amalgamados pela significação mítica e imbuídos do amor, do desejo e do erotismo expressos pela condensação e densidade das metáforas. E nessa perspectiva, esperamos que nosso trabalho provoque outras inquietações e tragam aos estudos literários novos olhares acerca da poética de Hilda Hilst.

# 2 DA POESIA (D)E HILDA HILST

## 2.1 Elementos poéticos amalgamados pela linguagem

> *A poesia é o princípio do prazer no uso da linguagem. E os poderes deste mundo não suportam o prazer. (LEMINSKI, 2011, p. 86).*

Iniciar uma discussão sobre poesia trazendo em epígrafe Paulo Leminski é antecipar o convite à linguagem, em que sua afirmação não pretende objetivar um conceito, uma definição, mas, compreender os recursos metalinguísticos que fazem da poesia um campo da metáfora, da dualidade e da multiplicidade de significados, bem como as imagens que iconizam situações ou vivências que aproximam o homem dos sentimentos universalmente conhecidos.

As tessituras poéticas se constituem por um conjunto de considerações teóricas que se estendem desde a tradição greco-romana, moldando-se às atualizações de uma sociedade e seus avanços tecnológicos. No entanto, o princípio do prazer no uso da linguagem prevalece, ou seja, independentemente das considerações teóricas, a poesia quando chega ao leitor norteia-se pela projeção de imagens capazes de (res)significar condição e/ou sentimentos, metaforizados pela linguagem poética.

Dessa forma, julgamos necessário um excurso sobre algumas questões teóricas da poesia, que delineie tanto elementos gerais quanto os mais específicos na compreensão de nosso objeto de estudo. Tais questões visam dialogar, a posteriori, com a análise da materialidade poética hilstiana, autora revestida pela penumbra do desconhecimento, menor no âmbito acadêmico e maior entre outros leitores, mantendo-os distantes de sua obra.

É importante destacar que os excertos teóricos serão trazidos em diálogos com fragmentos das obras de Hilda Hilst. Isto é, mesmo sendo uma autora que materializou narrativas ficcionais e teatrais, versos líricos, e crônicas; acentuam-se pelos “Eus” que ecoam vozes reais e/ou ficcionalizadas.

Nossa inquietação parte de como a voz lírico-feminina ganha autonomia poética, ainda nos meandros do século XX. A participação de Hilda Hilst na literatura

brasileira configura-se por um estilo próprio de linguagem, ou ainda uma nova perspectiva que tange aos escritores de sua época, que vai muito além de sua versatilidade em poesia e prosa, dialoga com as tradições clássicas e constrói uma poética revelada pela subjetividade.

Poesia. Sentimentos. Forma. Conteúdo. Cada um desses aspectos assume, em sua particularidade, significados que verticalizam ou horizontalizam, a depender de suas vivências e seus contextos na plasmação da linguagem poética histiana. Pretendemos pela fusão desses elementos, estabelecer um amálgama dos pensamentos através da palavra, já que o poeta é reconhecido não apenas pelos ideais, mas pelo que se amalgamou em linguagem.

A poética de Hilda Hilst, bem como de qualquer outro poeta, toma ou deveria tomar o pressuposto em epígrafe, uma vez que não há poesia especificamente "iluminada" ou "inspirada" sem uma dose de racionalidade, e por assim dizer, as palavras representam esse comportamento humano de tornar palpáveis seus pensamentos.

Em Hilda Hilst, reitera-se nosso olhar no que tange ao conjunto de elementos poéticos que, a partir de uma linguagem verbalmente plasmada, alude imagens ao leitor, às vezes simples, muitas vezes complexas em seus múltiplos ecos. E no ecoar dessas imagens, às vezes sem respostas, diante de tantos signos, nosso olhar falha, e para contradizê-lo faz-se necessário o exercício da paciência, do retorno, na expectativa de que a dualidade, as metáforas, os símbolos (res)signifiquem não só a ideia do poeta, mas os sentidos de quem as observa.

Tocante à observação, as prerrogativas de Ezra Pound sobre a poesia consistem em, pelo menos, dois ou três aspectos: *olhar*, *escutar* e talvez, *pensar*. Diante de um poema, por exemplo, tais aspectos tangenciam ao clichê "O que o autor/poeta quis dizer?", atribuindo ao leitor[4] tal função, ou seja, considerando-se os léxicos que remetem ação, associados aqui ao legado poundiano, é dado àquele que lê poesia permissão às inferências acerca de suas abordagens temáticas, sem que negligencie a forma, tornando-os imanentes.

O deleite a poesia enquanto unidade plural não é uma tarefa fácil, ponderamos. A unidade poética presume imanência, no entanto, as leituras nem sempre seguem esse ritmo, tendendo a recortes, geralmente temáticos. A propósito,

---

[4] O leitor aqui considerado segue as premissas de Antonio Candido, quando aborda as questões Interpretação e Comentário, aspectos norteadores para análise do poema.

a poesia não se propõe ao consumo, ao didatismo, assim, mantém muitas vezes o leitor distante, e suas ações impedem aproximações com o objeto artístico. Na tentativa de minimizar essa distância, compreendamos as ações no que tange a olhar, escutar e/ou pensar a poesia.

> Se alguém quiser saber alguma coisa sobre poesia, deverá fazer uma das duas coisas ou ambas. I. É, OLHAR para ela ou escutá-la. E, quem sabe, até mesmo pensar sobre ela. [...] No caso da poesia, há ou parece haver uma porção de coisas a olhar. E parece haver muito poucas descrições autênticas que tenham alguma utilidade. (POUND, 2003, p. 34).

A primeira ação que ganha destaque é o OLHAR. O que nos faz compreender gradações, ou seja, não se exige que tenhamos uma ideia imediata do poema, tão menos rapidez na emissão de nossa compreensão do conteúdo. Arriscamos afirmar que este primeiro momento volta-se ao deleite, ao prazer oferecido pela linguagem, ritmicamente harmoniosa; complementando-se pelos sons que reverberam no tocante ao ESCUTAR, distanciando a ditadura da utilidade, enfaticamente criticada por Leminski.

O ato de PENSAR é destacado enquanto unidade semântica, que se articula com as ações anteriores de olhar e escutar a unidade poética. Por termos considerado como gradações, essa nuança chega pela racionalidade, em busca da compreensão, seja de ordem temática ou não, desde que não exclua a forma, já que, imanentemente, constitui-se inseparável do conteúdo, mas antes é preciso enfatizar o olhar sobre determinada coisa ou aspecto, como afirma Ezra Pound que, “No caso da poesia, há ou parece haver uma porção de coisas a olhar.” (2003, p. 34).

Dessa forma, o tripartite legado por Pound, a considerá-los em conjunto, ou seja, observando a relação estreita que é estabelecida pelo ponto de interseção entre eles, surgindo o seguinte questionamento: *Olhar – Escutar – Pensar*, estreitam-se por elementos em comum, quais seriam? Pragmaticamente, algumas respostas seriam suscitadas, imediatamente. No entanto, o diálogo estabelecido, a nosso ver, vai muito além da ênfase pragmática, já que dados metalinguísticos ou ideológicos corroboram à compreensão do sujeito enquanto participante, seja de ordem do emissor ou do receptor da mensagem, como podemos observar em palavras que se fundem de autoria hilstiana, a seguir.

A poetisa brasileira Hilda Hilst, durante todo seu excurso literário, materializou suas ideias nos mais diversos escritos, que vão desde as crônicas, as peças teatrais, as narrativas ficcionais, até os mais líricos dos versos. O que nos faz acreditar em uma escrita bastante peculiar, que não significa a negação de ecos de outras influências literárias. Alegamos tal particularidade por considerar um registro de autoria que vai muito além de categorizações formais e temáticas no que tangem à Literatura e suas classificações cronológicas.

Por transgredir padrões e criar uma Literatura exclusiva, com uma linguagem predominantemente poética, debruçamos nossa atenção ao seu legado literário, com enfoque maior ao conjunto de poemas presente na obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, que teve sua primeira publicação em 1974, fazendo-se necessário situar a obra como premissa delimitativa ao nosso leitor.

Concernente a essa questão é válido considerar que críticos, a exemplo de Anatol Rosenfeld, que acentuou em notas de prefácio da primeira edição de *Fluxo-floema*, narrativa ficcional publicada em 1970, a importância de os escritos que faziam de Hilda Hilst uma escritora diferente, e ao mesmo tempo, distante da crítica e do leitor.

> É raro encontrar no Brasil e no mundo escritores, ainda mais neste tempo de especializações, que experimentam cultivar os três gêneros fundamentais da literatura - a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa - alcançando resultados notáveis nos três campos. A esse pequeno grupo pertence Hilda Hilst (...). (ROSENFELD, 1970, p. 10).

Rosenfeld estabelece uma discussão pertinente no que diz respeito à Literatura e à Crítica, de modo a acentuar a figura de uma escritora, até então desconhecida. Tangente à questão, é importante destacar que o “desconhecimento” da obra de Hilda Hilst, em contexto atual, se distancia da década de 1970, principalmente por ter seu conjunto de obras publicado pela Editora Globo, em 2001, além de os bancos de dados[5] de pesquisas acadêmicas terem registrado um número significativo de trabalhos acerca de seu legado literário.

Em oportuno, verticalizamos nossa ótica à voz feminina e sua presença na Literatura brasileira contemporânea, trazendo uma breve excursão pelas conquistas

[5] Usamos os números informativos da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior e do Instituto Casa do Sol.

em territórios predominantemente habitados por homens, ou seja, espaços da ficção, da poesia e outras artes, o que talvez justifiquem as provocações anteriores postas por nós e pelo registro da autora em epígrafe, além, é claro, de pontuar aspectos relevantes quanto ao político e o estético.

Na tradição anglo-americana, os primeiros esboços documentados sobre o feminismo foram registrados por Mary Wollstonecraft, em 1792, abordando a subordinação das mulheres em contextos sociais, com a publicação *A vindication of the rights of woman*, o que torna público a preocupação e luta por igualdades política e econômica, conforme Andrew Edgar & Peter Sedgwick:

> A essência do feminismo é a crença de que as mulheres são subordinadas aos homens na cultura ocidental. O feminismo procura libertar as mulheres dessa subordinação e reconstruir a sociedade de forma que o patriarcado seja eliminado e se construa uma cultura completamente inclusiva em relação aos desejos e propósitos das mulheres. (EDGAR & SEDGWICK, 2003, p. 125).

Essencialmente, os autores conceituam o termo feminino pela marca de liberdade da subordinação patriarcal, incurso ainda pelo binarismo homem e mulher, que tenta estabelecer um modelo de inclusão. Assim, não estariam as mulheres estabelecendo uma tensão conflituosa de gênero, em vez de reclamar sua inclusão em sociedade, especificamente, patriarcal?

À medida que os acontecimentos sociais surgem, a Literatura, defendida aqui pela imanência do texto, capta e recria parte desses eventos pela linguagem (res)significada e verossímil. A partir desse argumento, defendemos que a Literatura, independentemente de sua autoria, seja reconhecida como território da palavra, em vez de torná-la pretexto de valores, ideologicamente, recortados. Ainda nesse aspecto, a mulher torna-se sujeito social, o que implica participação não apenas em práticas civis, mas também em contextos artístico-literários.

Segundo Edgar & Sedgwick, os valores, supostamente universais, impostos pelo masculino, que subordinam as mulheres, são contestáveis e requerem novos olhares, agora pela própria mulher. “Em vez destes valores, sustentam, as mulheres, para se emancipar totalmente do patriarcado, devem observar as próprias experiências a fim de criar seus próprios valores e identidades.” (2003, p. 125). Nessa perspectiva, levantamos as questões: após as conquistas civis, nada mais pertinente que adentrar também no campo das artes, mas, seria a escrita feminina

diferente da masculina? O observatório feminino difere do masculino? Será que, após as revoluções sociais e direitos adquiridos pelas mulheres, alguns homens não tenham adquirido uma nova postura? Se o feminismo consiste na inclusão, o que seria emancipar-se "totalmente do patriarcado"?

Como resposta a tais questionamentos, recorremos à voz ecoada pela escritora brasileira Lygia Fagundes Telles, em sua obra *As meninas*: "Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos." (2012). Observamos assim, que não há prática, ao menos na Literatura, mais consistente que o uso adequado da linguagem, que recobre valores e identidades, não se colocando em posição inferior, mas requerendo pela palavra sua participação na Literatura.

Verificamos ainda que não se trata de embate quanto aos pontos de vista, já que olhares e construções de personagens femininas em obras ditas hegemônicas e escritas por homens continuam sendo lidas, estudadas e aceitas, inclusive pelas mulheres. E se há alguém contrário, uma coisa é certa, não será por questões artísticas, e julgar essas obras pelo viés político é, no mínimo, injusto, tomado apenas por um recorte anacrônico.

Que o sexismo existiu, e em menor escala continua a ser praticado em territórios do oriente e ocidente até os dias atuais, todos sabemos. No entanto, o filósofo francês Condorcet, além de fazer parte da redação da Constituição revolucionária, registrou em 1790 o ensaio "Sobre a admissão das mulheres no direito da cidade[6]", tornando-se um dos primeiros homens a reconhecer a mulher como um problema social[7], e talvez tenha aguçado a criação de clubes e associações, nos quais as mulheres reivindicavam justiça e liberdade.

Ao eclodir essa revolução, as mulheres tidas como donas de casa e submissas aos maridos, o modelo familiar, as atividades domésticas entre outras questões passam a ser vistas por outros prismas e adequações, já que:

> A Revolução Industrial, porém, foi-lhes tirando pouco a pouco todas as suas atribuições: o sabão era comprado nas mercearias, a população urbana cresceu e havia cada vez menos hortas e menos animais, a saúde passou a ser domínio dos médicos. Em suma, a mulher ficou sem um lugar próprio no mundo. (MONTERO, 2009, p. 15).

---

[6] *In*: A casa da Louca, de Rosa Montero.

[7] Expressão utilizada por Rosa Montero para esclarecer que "[...] em meados do século XIX, criou-se a *questão da mulher*, ou seja, pela primeira vez a mulher foi encarada como um problema social." (MONTERO, 2009, p. 14).

Estamos, pois, diante das questões antes requeridas pelas feministas Olympe e Théroigne e, brutalmente negadas, bem como da necessidade de educação às mulheres, presente no discurso de Condorcet, e uma inovação criada pelo homem, que a princípio atribuiria à inutilidade da mulher, uma vez que suas funções domésticas haviam dissipado em função da maquinofatura.

Na tentativa de um diálogo com a historicidade e a mulher, tornando-se personagem ativa, buscamos subsídios para compreendermos como "[...] a mulher ficou sem um lugar próprio no mundo." (MONTERO, 2009, p. 15). Nesse propósito, é pertinente estabelecermos com a Literatura um ponto de intersecção, já que nosso estudo, por mais que dialogue com o social, o sujeito e suas ações em grupos, objetivamos observar a voz feminina, isto é, no âmbito da Poesia, e para tanto, ressoamos ao legado de Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, que registra aspectos importantes acerca da inserção da mulher na ficção.

Aproximamos aqui a mulher ao cenário da Literatura, apenas como delimitação de nossa proposta, uma vez que outras profissões foram assumidas pelas mulheres na busca de novos lugares, além de serem consideradas "apenas" como "Anjo do lar". No caso da Literatura, segundo Woolf, faziam-se necessários, em caráter de urgência, alguns bens materiais, a exemplo de um lugar exclusivo (um quarto com chaves), e uma quantia em dinheiro (quinhentas libras anuais).

Tais bens simbolizam a liberdade, a autonomia, a própria independência das mulheres, já que durante séculos foram propriedades e submissas ao patriarcado, desenvolvendo suas atividades domésticas, e apenas isso. Quantas dessas mulheres foram inconformadas por desempenharem papéis apenas domésticos? O que fariam se tivessem autonomia financeira? Seriam as mulheres incapazes de travar conversas, que perpassassem os limites domésticos?

Sabemos que todas as conquistas das mulheres permitem escolhas, as quais muitas podem optar pela submissão, e se dizerem felizes. No entanto, àquelas que optarem pelo exercício plural em sociedade, acrescentam sim, novos papéis profissionais em sociedade, ampliando também suas responsabilidades.

E com isso, começamos a explicitar a importância de terem, as mulheres, um teto todo delas, já que entendemos *Um teto todo seu* como a metáfora da autonomia financeira e prática de liberdade, o que significa dizer que antes de qualquer coisa, o

princípio é sócio-político-econômico, incidindo, pois, no direito à educação, na qual o conhecimento é sistematizado pela leitura, podendo resultar em novos escritos.

> Ao pensarmos em todas aquelas mulheres trabalhando ano após ano e sentindo dificuldades em reunir duas mil libras, e que trabalharam tudo o que perderam para obter trinta mil libras, irrompemos numa explosão de escárnio diante da repreensível pobreza de nosso sexo. O que estavam fazendo nossas mães que não tiveram nenhuma riqueza para nos legar? (...) (WOOLF, 2004, p. 26).

O destaque acima acaba por responder o questionamento anterior. E pode ser complementado com “Em todos os séculos antes disso, o dinheiro teria sido propriedade do marido (...)” (WOOLF, 2004, p. 28). Em pequena proporção remunerada, as mulheres trabalhavam “(...) endereçando envelopes, lendo para senhoras idosas, fazendo flores artificiais, ensinando o alfabeto a crianças pequenas num jardim de infância. Tais eram as principais ocupações abertas às mulheres antes de 1918.”. (WOOLF, 2004, p. 44).

Tendo *Um teto todo seu*, a mulher poderia escolher um novo papel na sociedade, dentre ele enveredar-se pela Literatura. A essa questão, Virginia Woolf, centraliza o tema que seria abordado em sua palestra sobre “As mulheres e a ficção”, e nós, partimos de suas observações para compreendermos, além dos objetivos de seu ensaio, questões que permanecem novidade até hoje quando o assunto remete à mulher e à Literatura.

Sentenciada por “As mulheres e a ficção” e o que acrescentaria de relevante em sua fala, algumas indagações foram suscitadas por Woolf: “Por que os homens bebiam vinho e as mulheres, água? Por que um sexo era tão próspero e o outro, tão pobre? Que efeito tinha a pobreza na ficção? Quais as condições necessárias para a criação de obras de artes?” (WOOLF, 2004, p. 31).

No trabalho com a ficção, agora escrito também por mulheres, apresentar diferenças entre os sexos não traria nada novo, incorreria no binarismo, em expressões de ódio e fúria, o que poderia prejudicar a linguagem literária. Uma vez que os homens tiveram e têm livre arbítrio para escrever o que pensam sobre as mulheres, já “As mulheres não escrevem livros sobre os homens.” (WOOLF, 2004, p. 33). Tais contrapontos não justificam que apenas as mulheres sabem falar sobre elas, mas que, suas vozes serão ecoadas também por elas na Literatura.

De que forma as mulheres poderiam se impor à dominação masculina na Literatura, mostrando que não são inferiores aos homens? Para Virginia Woolf, além dos principais materiais básicos, que são um lugar só seu e alguma quantia em dinheiro, a mulher necessita ir além dos ressentimentos e mágoas deixados pelas submissões e castrações do patriarcado, aquelas que se dedicarem à escrita ficcional, devem entender que “Não preciso odiar homem algum: ele não pode ferir-me.” (WOOLF, 2004, p. 45).

Enquanto montava sua palestra, Woolf transitava nas estantes com os conceitos históricos, críticos e literários, a fim de tecer suas considerações acerca das mulheres e a ficção. Em um determinado momento encontra-se com relevâncias às personagens shakespearianas, as quais são adjetivadas pelo professor Trevelyan pela fortaleza de caráter e personalidade, já que de volta à realidade, tais adjetivos permanecem ao plano imaginário de seu criador, quando “Algumas das mais inspiradas palavras, alguns dos mais profundos pensamentos saem-lhe dos lábios na literatura; na vida real, mal sabia ler, quase não conseguia soletrar e era propriedade do marido.” (WOOLF, 2004, p. 51).

Em oportuno, observamos que não se trata de a mulher opor-se ao homem, mas de ocupar na sociedade papéis que lhe foram negados pelo exercício do poder e dominação masculina. E o primeiro direito a ser assegurado deve acontecer pela educação, ou seja, além da conquista do direito ao voto, elas só podem exercer determinadas profissões restritas aos homens se passarem a conhecer sua língua. E, segundo Virginia Woolf, após terem esse direito conquistado, devem evitar os ranços cometidos por Charlotte Brontë, ao escrever Jane Ayre, bem como nos versos de *Lady* Winchilsea, provocando em Woolf o seguinte: “É mil vezes lastimável que uma mulher capaz de escrever assim, cuja mente estava em sintonia com a natureza e a reflexão, tenha sido levada à raiva e à amargura.” (WOOLF, 2004, p. 68).

Uma escritora por mais que busque uma terminologia e/ou marca de sua autoria, deve se comunicar pela linguagem, caso contrário tende apenas à exposição de ideias, perdendo talvez, a importância de sua plasmação pela palavra e/ou à estética, a exemplo de a observação feita por Woolf quanto ao excesso cometido pela autora de Jane Ayre.

Ainda para Woolf, “Era estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção, até a época de Jane Austen, eram não apenas vistas pelo outro sexo, como

também vistas apenas em relação ao outro sexo.” (2004, p. 91). Apesar de Jane Austen não ter um quarto com fechadura e uma quantia em dinheiro, mostrou sua universalidade através de suas percepções e criou seus personagens, sem duelar com o masculino. Trocou a agressividade pela sutileza e ironia, (res)significando os espaços femininos na Literatura, utilizando-se de o mecanismo linguístico comum a homens e mulheres, a palavra.

> A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres têm tido menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não têm tido a mínima chance de escrever poesia. Foi por isso que coloquei tanta ênfase no dinheiro e num teto todo seu. (WOOLF, 2004, p. 118).

O direito à palavra, à poesia, às conversas, ao lazer entre outros, foi negado às mulheres. E ao enfatizar coisas materiais, Woolf estabelece uma aproximação entre a mulher e a ficção, condicionando-os à liberdade de expressar sua condição e ecoar pela Literatura suas vozes. E, em contextos brasileiros, especificamente na Literatura, como as mulheres têm alcançado suas liberdades como escritoras?

O ensaio de Woolf, mesmo que marcado por uma época e contexto britânicos, antecipa questões de ordem político-sócio-econômico-literárias não restritas, as quais são reverberadas universalmente. E nessa universalidade, observamos que no Brasil, tais questões são refletidas e repensadas pela Literatura, inclusive por obras de autoria feminina.

A participação da mulher na Literatura brasileira pode ser observada a partir do Século XIX, com os primeiros registros narrativos e poéticos, nos quais a busca pela autorrealização era exaltada pelas queixas e lamentos, contrapondo os resquícios do patriarcado acerca da imagem feminina construída e idealizada. Nessa fase é possível suscitar elementos poucos universais, uma vez que ecoava um grito de liberdade, sem que necessariamente houvesse prioridade à estética, ou seja, é comum a ênfase aos temas.

E quando mencionamos que os temas ganharam ênfase no início da produção literária escrita por mulheres, não estamos buscando nivelamento e/ou equiparações entre homens e mulheres, mas, trazer à tona que as influências sociais incidem no processo de criação de qualquer sujeito, logo, as escritoras não

estariam imunes de tais influências. Porém, “É no nosso século, por volta dos anos 30, que a reação feminista vai-se fazer notar.” (COELHO, 1989, p. 6).

O destaque de Nelly Novaes Coelho pertence à obra *Feminino singular* (1989), em que se observa, no Brasil, a reação da mulher no papel de escritora, e traz reflexões importantes acerca das produções literárias escritas por mulheres, organizando-as em três momentos de conscientização. O primeiro acontece nos anos 30/40 e o enfoque parte do social e/ou ética, no segundo momento, nas décadas de 40/60, a preocupação estava voltada ao rompimento da visão tradicional, já o terceiro momento, durante os decênios 60/80, girava em torno da multiplicação das tendências criadas nos anos anteriores.

Nessa perspectiva, o cenário da literatura feminina no Brasil, que teve início com a ruptura do modelo patriarcal, notadamente com a publicação de *O Quinze* (1930), de Rachel de Queirós, além de *A sucessora* (1934), de Carolina Nabuco, *Floradas na serra* (1937), de Dinah Silveira de Queirós, e contos de Lygia Fagundes Telles (1944) intitulados *Praia Viva,* marcaram uma nova criação literária[8].

E com os novos aspectos da criação literária, os escritos por mulheres ganham novos olhares. Em oportuno, Nelly Novaes Coelho apresenta, na abertura do Seminário Feminino Singular (1989), momentos decisivos que têm como cerne a mulher e sua produção na literatura, e que se multiplicam, uma vez que “Impõe-se também na nova ficção feminina, a consciência da Palavra como agente criador do Real (que é uma das descobertas do nosso século)” (COELHO, 1989, p. 10). Entre as vozes representativas desse período, em diferentes segmentos, listamos Maria Alice Barroso – *História de um casamento* (1960), Nélida Piñon – *Guia mapa de Gabriel Arcanjo* (1961), Hilda Hilst - *Fluxo-floema* (1970) e *A obscena senhora D* (1982).

> São romances ou contos que já resultaram de uma nova criação literária, discurso mais despojado, mais objetivo, como evidente influência de técnica cinematográfica e do estilo jornalístico. Há uma concisão de linguagem muito significativa da nova visão-de-mundo; diálogos funcionais (diálogos que fazem a ação dramática avançar), quebra da linearidade, etc. Entretanto, em todos eles ainda persiste a resignação ou o endosso à imagem feminina que a Sociedade romântica consolidou e impôs como definitivo padrão de comportamento. O amor ainda é eixo. (COELHO, 1989, p. 6).

[8] Referenciamos estas autoras para exemplificar o contexto de produções literárias escritas por mulheres, o que não significa estreitamento, ou seja, a lista se atualiza a cada dia em torno, inclusive da poesia.

As questões postas por Coelho nos fazem pensar em novas perspectivas tangentes à escrita literária, utilizando-se de técnicas que dialogam com outras linguagens para a composição das narrativas, inclusive da concisão, característica fundamental a poesia que passa a corroborar para a ruptura da tradição patriarcal, e não apenas pela seleção dos elementos composicionais, mas também por tentar desvencilhar-se dos rótulos impostos pelo ideal romântico.

Sendo assim, reconhecemos a presença da mulher autora na literatura, mostrando que não há disparidade intelectual entre homens e mulheres. Entretanto, a resignação e o padrão ideal à mulher ainda são endossados nas obras *O quinze*, *A sucessora*, *Floradas na serra* e *Praia viva*; as quais conseguem ecoar vozes femininas heroicas ou as frustações amorosas, além de revelar atitudes que questionam valores impostos pela sociedade patriarcal.

Acreditamos que “O amor ainda é eixo.”, não refuta o princípio amoroso, mas aponta para o segundo momento de conscientização literária feminina, que tangencia o amor individualizado e se aproxima da nova imagem de mulher, ou seja, àquela trazida por Clarice Lispector em *Perto do coração selvagem* (1944), que rompe com a visão tradicional, focando nas abordagens existenciais do sujeito, interseccionando buscas, isto é, “[...] busca-se, para além das formas consagradas e já estereotipadas, uma nova maneira de ver, de saber, de viver, de fazer. Tem início a verdadeira ruptura com as estruturas tradicionais.” (COELHO, 1989, p. 7).

O momento das rupturas tradicionais iniciou-se com Lispector, e pungente à ambivalência feminina, Lygia Fagundes Telles revela-se com a narrativa *O cacto vermelho* (1949), configurando agora um cenário onde a mulher perde a imagem padronizada de perfeição e adjetiva-se pela dualidade dos sentimentos, enquanto reveste-se de maldade e tenciona um novo comportamento à mulher perante a sociedade.

> Nos anos 50, multiplicam-se os textos de romance ou contos que mostram a crescente consciência de que o problema da mulher só será resolvido quando os limites tradicionais, mantidos pela Sociedade, forem ultrapassados e ela puder se projetar como ser humano, para além do circulo amoroso, homem/mulher, que se apresenta como único caminho de realização para ela. (COELHO, 1989, p. 9).

Além de extrapolar limites de convenção patriarcal e de estruturas tradicionais, as tendências alcançam o estágio da consciência, principalmente no que diz respeito à nova projeção da mulher e sua ótica ao que é intrínseco ao ser humano, bem como ao entendimento sobre as tessituras amorosas. Quanto a essa conscientização, a exemplo dos escritos hilstianos, a ruptura da linearidade das narrativas tradicionais, não se retira do amor, mas torna a ausência uma categoria amorosa, ficcionalizando a problemática através de um eu-feminino.

Ainda sobre a década de 50, podemos acrescentar que além de redimensionar a figura tradicional da mulher, antecipa as tendências das duas décadas seguintes, pautadas pela multiplicação da racionalização, alargando o leque de escritoras inovadoras, as quais tangenciam a imagem da mulher perfeita, vertendo novas vozes e personagens femininas.

As tendências que acompanham as décadas de 60/80 partem da multiplicação do que foi estabelecido nas décadas anteriores, período em que se acrescenta à racionalização na ficção feminina com “a consciência da Palavra”. Nessa lógica, Coelho acrescenta que “O amor deixa de ser o tema absoluto para ceder lugar às sondagens existenciais; ao ludismo da invenção literária; às fantasias intertextuais; à metafísica; à descoberta dos mitos; ao erotismo.” (COELHO, 1989, p. 10). Acrescentamos, porém, que o amor aqui, baseia-se na tradição romântica de idealização da mulher, aludindo à perfeição, imaginariamente, criada pelo homem.

Percebemos diante dessa recusa, que a mulher, ao menos na Literatura, traria outras nuanças à imagem feminina construída anteriormente, uma vez que o observatório de mundo seja representado por outro crivo, a exemplo de Maria Alice Barroso, Nélida Piñon, Hilda Hilst, Ana Maria Martins, Julieta de Godoy Ladeira, Marina Colassanti, Sônia Coutinho, Márcia Denser, Helena Parente Cunha, Heloísa Maranhão, Sarah Pinheiro de Las Casas, entre outras que revolucionaram a criação literária feminina.

## 2.2 Hilda Hilst: uma mulher ancorada na palavra

Dentre as escritoras citadas, lançamos nosso olhar a Hilda Hilst. Em um país que valoriza sua língua, sua cultura, como o Brasil, sentimos a necessidade de tecer algumas considerações sobre a poetisa, uma vez que quase nada se sabe a seu respeito, e nem estamos falando de traços biográficos, mas de seu legado literário, já que "[...] o nosso mundo todo, visível e invisível, está na poesia de Hilda Hilst. Está na sua prosa, fragmentada, insólita, metafórica, poderosa, desafiante. É ler para saber." (COELHO, 1989, p. 137).

Ler Hilda Hilst provoca um constante estranhamento. E isso a torna diferente, poética, sábia, sagaz, irônica, apenas para citar algumas forças motrizes que fazem de Hilda Hilst uma das mais significativas escritoras brasileiras, apesar de ser pouco conhecida pelo grande público, a crítica especializada reconhece sua importância à Literatura, a exemplo de Anatol Rosenfeld, Leo Gilson Ribeiro, Nelly Novaes Coelho, Alcir Pécora, Eliane Robert Moraes, entre outros críticos.

Nosso diálogo consiste nas reflexões críticas dos autores citados em intersecção aos versos líricos, os quais reverberam em nós imagens e ideias que permitem (re)pensar o (in)visível das ações humanas. Dos versos aqui mencionados, mapeamos a partir das obras *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2003), *Bufólicas* (2002), *Cantares* (2004), *Exercícios* (2002), *Da morte. Odes mínimas* (2003), *Baladas* (2003), *Do desejo* (2004) e *Poemas malditos, gozosos e devotos* (2005).

A menção às obras foi feita de acordo com a organização feita pela *Editora Globo*, sob coordenação do professor e crítico literário Alcir Pécora, na qual a poesia, a prosa e o teatro são trazidos em vinte volumes. Em nota no livro *Por que ler Hilda Hilst* (2010), Alcir Pécora situa a extensa obra da escritora enumerando a reunião de quarenta títulos distribuídos, em pelo menos quatro gêneros. Tudo isso para introduzir, o que foi durante muito tempo motivo de queixas da escritora:

> Embora a autora tenha alcançado grande notoriedade pessoal, por conta de uma inteligência incomum, de um temperamento exuberante, e de uma prontidão de espírito capaz de surpreender as pautas das entrevistas, me parece justo repetir aqui o que ela própria dizia, queixosa: a sua obra, de rara extensão e variedade, ainda é largamente desconhecida. (PÉCORA, 2010, p. 8).

Aqui, fundem-se as ideias de Rosenfeld e Pécora, no tocante à elevação das qualidades da escritora, e ao mesmo tempo o não reconhecimento de sua obra pelo público, uma vez que Hilda Hilst desejou que, ainda em vida, fosse reconhecida pela qualidade de seus textos. O posicionamento de Alcir Pécora inclui os trabalhos realizados, desde dissertações, teses que somam 46 registros[9], segundo levantamento de Cristiano Diniz, colaborador da obra organizada pelo autor, que insistem em analisar os aspectos mais comuns e/ou rotulados em sua obra.

Entre esses aspectos, e talvez por não entender a poética de Hilst ou por não estar ligada a nenhuma escola literária, leitores e críticos foram presenteados pela autora com um artifício de se tornar popular. Segundo Pécora (2010, p. 9), alguns críticos dizem que a autora teria utilizado "(...) a estratégia escandalosa de chamar atenção para a sua obra por meio da suposta adesão ao registro pornográfico". Logo, o reconhecimento de que, mesmo com polêmica ideia de ter construído escritos de traços temáticos pornográficos, Hilda Hilst não deixou de receber notório reconhecimento por essa literatura, principalmente fora do Brasil, por críticos franceses que destacaram em resenha publicada no Jornal Libération, a importância dos escritos hilstianos.

Mais uma vez é importante destacar os diálogos que a obra de Hilda Hilst produz. Ou seja, não se trata de amontoados de palavras que remetem ao corpo, mas um erotismo que estabelece com as tradições míticas ecos de efeito sinestésico no leitor contemporâneo, ritualizando o sagrado, a considerar os versos seguintes:

> Se te pareço noturna e imperfeita
> Olha-me de novo. Porque esta noite
> Olhei-me a mim, como se tu me olhasses.
> E era como se a água
> Desejasse.
>
> (HILST, 2003, p. 17).

[9] Tais registros são mencionados no material publicado sob organização do professor da UNICAMP, Alcir Pécora, com contribuição de Cristiano Diniz, referentes ao ano de 2010. Desses registros, destacamos a dissertação de Mestrado de Karyne Pimenta de Moura, pela Universidade Federal de Uberlândia, intitulada "Hilda Hilst e o canto amoroso em mitos, imagens e símbolos", de 2009. Confere ainda olhar que esse é um dos poucos trabalhos que tensionam a poesia de Hilda Hilst, uma vez que os olhares têm maior ênfase nas narrativas, as quais não tangenciam da poeticidade. No entanto, observa-se muito ao que a crítica acadêmica chamou de "pornográfico", ou seja, escritos que se voltam à trilogia pornográfica escrita por Hilda Hilst.

Uma avalanche de sentimentos surge pelo desejo, no qual o amor é complemento ao erotismo cantado. Tais aspectos não devem ser considerados apenas em circunstâncias do que escreveram os críticos, mas como premissas acerca da invenção hilstiana e acréscimos vislumbrados pelo olhar de outros leitores, ou seja, trouxemos tais assertivas ao nosso texto como prerrogativas que instigam nossas inquietações, e mesmo que não encontremos respostas, trilhamos as imagens da subjetividade dos (des)encontros dos sujeitos poetizados pela escritora.

O pedido feito pelo eu lírico afirma-se pelo verbo olhar, uma vez que segmenta as incertezas estabelecidas pelos adjetivos /noturna/ e /imperfeita/, os quais antecipam a insistência da observação. Isso permite-nos ao oblíquo, em que o olhar por si só é vasto, incompleto, mas tangencia pela /água/ uma forma, mesmo que instável. E nessa vastidão proposta pelas irregularidades dos versos, observamos além dos ângulos oscilantes, o clivo atenuante do desejo que se equilibra pelo pedido ordenado, oscilando pelas imagens refletidas de um olhar interior.

Diante do desafio de olhar o erotismo que se faz matéria em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, encontramos em Coelho reforço às nossas crenças, quando afirma que “[...] o mistério da poesia e do amor foi o pólo imantado que atraiu a invenção de sua palavra.” (COELHO, 1993, p. 80). E na tarefa de inventar com as palavras poucos escritores alcançam proeza como fez Hilda Hilst, não apenas em versos, mas também na conjugação do drama, da ficção e da crônica, o que não significa menos poética.

Na poesia hilstiana fundem-se elementos sagrados, profanos, sociais, épicos, entre tantos, não pela simples retomada, mas pela ressignificação linguística, na qual “[...] a poeta *verticaliza* e aprofunda a sondagem da palavra.” (COELHO, 1993, p. 80). E, nesse processo de verticalização e aprofundamento, temos uma poetisa que não se limita à inspiração, por mais que a tome como propulsão, revela-se pela racionalidade aspectos da condição humana, os quais despertam questionamentos ao leitor, a exemplo dos versos a seguir.

I

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

Vem a contrafacção dos nossos rostos
Rosto perigoso, rosto-pensamento
Sobre os vossos atos.

(HILST, 2003, p. 105).

De partida, temos um chamamento. Ressaltamos que esse chamamento abre o capítulo *Poemas aos homens do nosso tempo*, da obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2003). Também magnetizado pelos ecos dos trovadores do período medieval, marcado pela ausência do título ao poema, aspecto comum a toda poesia hilstiana; dos marcadores do discurso do espetáculo “senhoras e senhores”, que nos permitem pensar no processo de atualização do riso em contraponto com o homem contemporâneo; e dos atos raros que fazem pensar as ações humanas, muitas vezes petrificadas.

Hilst falou em silêncio. Antes mesmo que a ditadura militar aferisse múltiplas vozes pelo Brasil, os resquícios da Guerra Fria, nos anos 50, já impunham aos poetas, o silêncio. “O que não significa que se calaram. Na verdade, de mil modos falaram sobre o não-falar ou sobre a inutilidade da fala.” (COELHO, 1993, p. 81). E nesse falar, aos vinte anos, publica seus primeiros poemas, sob o título de *Presságio* (1950), e quase uma década depois traz em capa o *Roteiro de silêncio* (1959); e apesar de críticas não reconhecerem a qualidade, arriscamos afirmar que Hilda Hilst nasceu poeta.

XI

Quando terra e flores
eu sentir sobre o meu corpo,
gostaria de ter ao meu lado tuas mãos.
E depois, guardar meus olhos dentro delas.

(HILST, 2003, p. 39).

Esse é apenas um exemplo de como o silêncio se apresenta em Hilst. Ao qual Coelho diz que “[...] está iluminada a poesia de *Roteiro de silêncio* (1959), em cujo título já se enunciava a atitude mais válida naquele momento de caos e decepções profundas em todo o mundo.” (COELHO, 1993, p. 82).

Didaticamente, o termo mais comum a tudo isso poderia ser “intimista”, porém, a densidade poética de Hilda Hilst alcança interseção mesmo quando os

elementos parecem paradoxais. “Diante de sua obra, que é vasta e perturbadora, leitores e especialistas como que tomados por súbita vertigem diante do estranhamento que os assalta se calam. A escrita de HH tem o poder de emudecer e de cegar.” (CASTELLO, 2013, p. 162).

Nelly Novaes Coelho considera que a maturidade na poesia é alcançada nos anos 70, quando Hilda publica *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, após sua produção em prosa, não menos poética. A partir dessa consideração de Coelho, reafirmamos que Hilda Hilst se manteve poética por toda a vida, e como ilustração segue dessa trilogia inicial o XIX poema de *Balada do festival* (1955).

XIX

Nada de novo tenho a dizer-vos.
E se tivesse também não vos diria.
Os versos são prodígios escondidos
da minha fantasia.
Hão de ficar assim. Solenes. Mudos.
E por que não?

Quem alguma vez os leu
com o mesmo amor
com que os escrevi

e na mesma solidão...

(HILST, 2003, p. 126).

As primeiras obras publicadas por Hilda Hilst foram *Presságio* (1950) e *Balada de Alzira* (1951), seguida de *Balada do festival* (1955), período que antecipa a escrita de *Ode descontínua remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio* (1969), publicado somente como parte da obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). A nosso ver “a maturidade na poesia” não acontece a partir dos anos 70, como afirma Coelho, uma vez que na poesia de Hilda Hilst a escolha pelos substantivos que partem desde os títulos não são simples associações sinonímicas para denotar sentimentos e/ou situações, mas uma composição que faz alusões a sentimentos vastos, bem como o amor cantado em um período marcado pelas vozes masculino-feminina, autorizadas pelo homem. E, por elementos metalinguísticos, observamos no poema transcrito que, sua poesia se propõe à dilatação ocular, ou seja, não se trata de um viés marcado, mas de possibilidades múltiplas acerca do que se constrói pelos ecos do silêncio, entoando agudez e plenitude à revelação de uma solidão que fala.

O amor segue cantando em *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), que “[...] temos o verso breve e o ritmo leve que caracteriza o canto popular.” (COELHO, 1993, p. 85), como podemos sentir no poema:

> XX
>
> Guardei com humildade
> Estas trovas de amor.
> E se um dia eu morrer
> Antes de vós
> Como sói muita vez
> Acontecer
>
> Lembrai-vos:
> o que dei
> Foi um amor tão puro
> Atormentado mas
> Tão claro e limpo
> E sentireis, senhor,
> Tudo o que sinto.
>
> (HILST, 2002, p. 195).

O amor assume matizes do desejo, da ausência, da morte. E, principalmente, das transitoriedades vitais representadas por (*amor, morrer*), os quais dinamizam as (im)possibilidades de amor sentido e vivido. É na dualidade de vida e morte que é mantido o canto amoroso em *Trovas de muito amor para um amado senhor,* além de um retorno ao lirismo medieval, temos também o rito da entrega em plenitude ao amado.

*Ode fragmentária* (1961) e *Sete cantos para o anjo* (1962) indicam, respectivamente, um (des)contínuo reflexo do poeta e seu canto sobre o homem, dos quais Nelly Novaes Coelho afirma que:

> Aí enuncia a força primeira que dinamiza a poesia de Hilda Hilst e que vai se fazer cada vez mais perceptível em seu canto: interrogar o homem ‘constelar na essência’ é sua incessante transmutação; descobrir sua verdade secreta, aqui e agora... É a partir desse impulso primeiro que tudo o mais adquire sua verdadeira significação nessa poesia que se faz cada vez mais densa e tensa. (COELHO, 1993, p. 86).

As contribuições de Coelho corroboram com o que há de mais significativo na obra de Hilda Hilst, a sensatez. É dessa sensatez que observamos as problemáticas das interrogações humanas, as quais revelam metamorfoses de ambivalências tanto

do poeta quanto das vozes de seus personagens que interrogam nas buscas e incertezas que desafiam o homem.

A experiência religiosa na poesia de Hilda Hilst remete ao sagrado, ressoada do filósofo grego Kazantzakis, a ideia é que “os deuses morrem, mas a divindade é imortal”. Pode-se dizer que *A trajetória poética do ser* (1963/1966) é aguçada por questionamento “[...] que tenta re-descobrir a religião no sentido original da palavra *religio*: a re-ligação do homem ao universo cósmico/divino do qual foi separado ao nascer.” (COELHO, 1993, p. 87). E para elucidar tais questões, citamos o poema:

> 3
>
> Quisera descansar as mãos
> Como se houvesse outro destino em mim.
> E castigar as falas, alimárias
> Vindas de um outro mundo que não sei.
> Fazê-las repetir suas longas árias
> Até que a morte silencie as mandíbulas
> Claras.
>
> (HILST, 2002, p. 47).

Dúvidas são plantadas pelos mistérios quanto ao destino e a separação pela morte. A poetisa emana territórios sagrado e profano que religam o homem e fazem compreender que vida e morte não são tão dicotômicas como aparentam, mas que sugerem renascimento, a partir da recriação mítica das experiências místicas/divinas em espaços do homem moderno/contemporâneo.

Além de trazer “deus” em termos aparentemente antagônicos: mítico x divino, é possível observar o aspecto da religião, no qual registra em seu Novo Testamento o “desconhecido” no tocante à matéria física quando envia seu filho padecer um sofrimento sobre-humano, aludido nos versos de “Poemas malditos gozosos e devotos, nomeado de “cara escura” e “sem nome” para (res)significar a divindade.

Quanto ao sagrado e profano, outras poetisas deixaram sua contribuições, a exemplo de Adélia Prado. Em seu livro de estreia, *Bagagem*, temos registros no que diz respeito ao amor erótico, conforme os versos a seguir:

> SENSORIAL
>
> Obturação, é da amarela que eu ponho.
> Pimenta e cravo,
> mastigo à boca nua e me regalo.
> Amor, tem que falar meu bem,

> me dar caixa de música de presente,
> conhecer vários tons pra uma palavra só.
> Espírito, se for de Deus, eu adoro,
> se for homem, eu texto
> com meus seis instrumentos.
> Fico gostando ou perdôo.
> Procuro sol, porque sou bicho de corpo.
> Sombra terei depois, a mais fria.
>
> (PRADO, 2007, p. 11).

O canto amoroso em Adélia se intersecciona ao canto bíblico, no qual o amor é cerne e traz o espírito que perpassa a alma, alcançado pelos sentidos. Tais sentidos são trazidos no poema pelo verso “com meus seis sentimentos”, os quais provocam o sensorial em conjunto.

Outra poetisa que se destaca por contemplar o erotismo em seus versos é Gilka Machado, que em seu poema “Lépida e leve” traz referências ao amor e seus efeitos da paixão e do trágico. A estrofe “Sol dos ouvidos, sábia do tato,/ ó língua-ideia, ó língua-sensação,/ em que olvido insensato,/ em que tolo recato,/ te hão deixado o louvor, a exaltação!” (MACHADO, 2001, p. 76). Estamos diante de versos que mesclam o sagrado e o profano, uma vez que cantam e exaltam o amor divino que se mistura ao proibido.

*Exercícios para uma ideia* (1967) estabelece um hiato com *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), no qual o inédito *Ode descontínua remota para flauta e oboé* (1969) torna-se público. Nesse interlúdio, escreve oito peças teatrais, inicia na ficção com *O unicórnio*, seguidos de *Fluxo-floema* (1970) e *Qdós* (1973). Seu retorno às formas poéticas não abandona os questionamentos acerca do poeta, do homem, mas aguça agora a problematização de uma voz feminina que impõe, conferindo à mulher uma nova imagem.

> Seu retorno à poesia se faz com *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). Entre esta e a poesia da primeira fase há uma evidente distância: não propriamente de valor ou natureza, mas de *intensidade*. Todos os problemas então cantados voltam aqui com uma densidade altamente significativa. (COELHO, 1993, p. 92).

Concordamos com Coelho que há uma evidente distância, porém, propomos que não seja necessariamente pela intensidade, uma vez que essa é uma característica intrínseca à Hilst desde sua primeira publicação, independente de

seus cantos estabelecerem ecos com motivadores clássicos e medievais. Mas, na verdade, aglutina-se a essa intensidade elementos que desnudam o conservadorismo, já que sua voz lírico-feminina centra no/pelo corpo expressões do desejo, morte, e um amor fragmentado, tornando o erotismo o cerne de Júbilo, memória, noviciado da paixão, além de ser a mulher a protagonista de Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio.

> O *erotismo* (uma das forças mais importantes na ficção e no teatro hilstiano) é aqui o nervo central. É na evolução da *sexualidade*, presente em sua poesia inicial, para o *erotismo* desta última que vemos o problema da mulher tal como se vem colocando em nossos tempos: ela se redescobrindo, essencial, com a responsabilidade de ser *princípio, expansão e duração* do homem em plenitude sexual. (COELHO, 1993, p. 92).

Dessa forma, ponderamos que o erotismo pode ser compreendido como metáfora da (re)descoberta da mulher, que a partir de agora canta sua sexualidade, exprime seus desejos, e provoca no homem questionamentos acerca do ato e do instinto sexual. “E isso porque já se sabe que o instinto sexual é algo infinitamente mais vasto e profundo que aquilo que se entende vulgarmente por função sexual.” (COELHO, 1993, p. 93). De modo geral a poesia hilstiana conota variações ao amor. E esse amor se torna vasto, denso, dada as circunstâncias do amadurecimento da mulher na sociedade, é trazido em espiral, amalgamando no imaginário sua participação plena no chamamento erótico.

# 3 DO MITO AO VERSO: A VOZ LÍRICO-FEMININA EM HILDA HILST

> *Quando nos sentimos tolhidos, reprimidos, proibidos de expressarmos como somos, desejamos ser como somos. Porque sempre desejamos o que nos falta. Quem não tem falta de algo não tem desejo. O mesmo vale para o pensamento: é preciso deixar que o pensamento seja. Seja como for. É preciso simplesmente "pensar", intransitivamente pensar. (TIBURI, 2008, p. 87).*

A epígrafe nos impulsiona à contemplação do sujeito em ações que provoquem sentir, pensar, desejar e expressar, não nessa ordem, necessariamente, as quais exigem do ser humano o uso da linguagem, da mesma forma que a linguagem está para o mito e para a literatura. Dessa forma, concebemos a linguagem como agente do pensamento, que requer até mesmo na subjetividade elementos que provoquem tensão pela racionalidade humana.

Os efeitos do pensamento e/ou racionalidade provocam o limite da ação humana na sociedade, ou seja, o mito é estabelecido pelo enredo, inicialmente sagrado, e repetido de acordo com as transformações dos homens nos mais diversos contextos. No âmbito da literatura, em especial a poesia que é nosso foco de pesquisa, o pensar permite que o poeta desvende o real, sem a preocupação de justificativas, uma vez que cabe ao leitor tentar compreender as imagens, os símbolos e as metáforas.

> Os poetas são atentos às intuições que surgem nestes momentos: iluminações pela beleza. Elas precisam ser belas, simbólicas, carregadas de sentido ou mistério. Ao poeta basta capturar e mostrar. A poesia, neste ponto, também é pensamento como uma lâmpada que se acende e ilumina uma casa inteira. (TIBURI, 2008, p. 89).

Confirmando que não há uma separação da intuição e da racionalidade no fazer poético. Há, de fato, uma união de fatores que são capturados pelo poeta e, ponderadamente, mostrados pela palavra. E nessa fusão de elementos é pertinente considerar a presença do mito na literatura, e aqui, tratamos como mito, não apenas o enredo, a história, mas, as mensagens que perpassam e rompem com limites do sagrado e do profano, recriando no homem moderno as premissas narradas de uma comunidade à outra.

Dessa forma, as premissas narradas não ficam presas às origens míticas, elas são retomadas pelo simbólico, imaginário e fabulação, construindo conhecimentos de um passado que se metamorfoseia pelo deslocamento do relato e que o universo da mitificação alcança o humano na (re)criação de novos sentidos.

Encontrar semelhanças e diferenças entre o mito e a literatura estabelece-nos a compreensão das intersecções bem como de seus distanciamentos, os quais tomam a linguagem como elo que aproxima divindades e poetas. E o poeta ritualiza o mito através dos diálogos entrelaçados que se mostram pela palavra metaforizada, desautomatizando retóricas e alimentando o prazer pela linguagem, evidenciando que o mito e a literatura podem coadunar em um mesmo texto.

Definir o que é mito seria uma tarefa pouco provável, porém, buscamos em mitólogos alguns conceitos que corroboram no entendimento da linguagem que se coaduna com outras ciências, mesmo que distintas.

As contribuições aqui consideradas trazem os conceitos de que o mito deixa de ser visto como fábula e assume caráter de verdade que reforçam as afirmações do povo arcaico, “onde o mito designa, ao contrário, uma ‘história verdadeira’ e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo.”. (ELIADE, 2010, p. 7).

Não se pode estabelecer conceito único acerca do mito, uma vez que se assemelha ou se distancia da premissa do sagrado. No entanto, destacamos como os gregos e os judeu-cristianismos assimilam o mito, aspectos que, na verdade, não interferem na nossa compreensão, de que o mito vive.

> Todos sabem que, desde os tempos de Xenófanes (cerca de 565-470) – que foi o primeiro a criticar e rejeitar as expressões “mitológicas” da divindade utilizadas por Homero e Hesíodo – os gregos foram despojando progressivamente o *mythos* de todo valor religioso e metafísico. Em contraposição ao *logos*, assim como, posteriormente, à *história*, o *mythos* acabou por denotar tudo “o que não pode existir realmente”. O judeu-

> cristianismo, por sua vez, relegou para o campo da “falsidade” ou “ilusão” tudo o que não fosse justificado ou validado por um dos dois Testamentos. (ELIADE, 2010, p. 8).

Eliade reforça o sentido mais usual da contemporaneidade em lidar com o mito, ou seja, de que a mente processa como ficção, perdendo seu caráter de verdade. Porém, a perspectiva a que adotamos se enlaça “[...] onde o mito é – ou foi, até recentemente – ‘vivo’ no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor de existência.”. (ELIADE, 2010, p. 8).

Insistimos em dizer que a linguagem é unidade de intersecção entre a literatura e o mito, isto é, a literatura é linguagem que (res)significa, e pode manter vivo o mito através da mensagem. E sendo o escritor o responsável pela construção do enredo, estamos diante do sonho que expõe em palavras as experiências vividas e/ou observadas, que vão além das inspirações, galgando os estágios do pensar e compreender a existência humana.

Ernst Cassirer, em *Linguagem e Mito* (2000), propõe uma incursão do mito através da linguagem. E nessa incursão, relaciona com a cultura humana, onde há atualizações acerca da própria linguagem, desde o legado dos deuses ao narrar a história ao homem arcaico até as manifestações que questionam o mito. Desse modo, podemos observar:

> Tudo aquilo que no próprio mito é intuição imediata e convicção vívida, ela converte num postulado do pensar reflexivo para a ciência da mitologia; ela eleva, em sua própria esfera, ao nível de exigência metodológica a íntima relação entre nome e a coisa, e sua latente identidade. (CASSIRER, 2000, p. 17).

O cerne na propositura levantada por Cassirer está pautado na relação filosófica X mitológica, ou seja, o homem que não está predisposto ao mito, questiona-o, e atribui o mito à atividade da linguagem.

A esse aspecto surge uma dimensão abrangente à poesia, isto é, para compreendermos a mensagem faz-se necessário reconhecê-la em seu contexto, no esquema da comunicação verbal. E para isso, em linhas gerais, Pound afirma que “A linguagem foi obviamente criada e é, obviamente, UTILIZADA para a comunicação.” (2003, p. 33). Nesse âmbito, tomamos a Literatura como aquela que

se utiliza da palavra para estabelecer comunicação com os seus interlocutores, mesmo que haja gradações quanto à exatidão e/ou duração, de modo a excetuar-se que “Literatura é novidade que PERMANECE novidade.” (POUND, 2003, p. 33).

Sem que possa parecer redundante, e por acentuarmos a importância da linguagem à Literatura, e por ela constituir-se o pensamento enquanto materialidade verbal, Ezra Pound mais uma vez insiste pela consciência linguística, afirmando que “Literatura é linguagem carregada de significado.” (2003, p. 32); e enfatiza na sequência que a “Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível.” (2003, p. 32). A partir dessas considerações teóricas, as quais evidenciam a linguagem como elementos norteadores na construção do texto literário reforçam-nos como respostas à questão levantada anteriormente, em que elementos internos e externos se unem e amalgamam em palavras, provocando sentidos e significados ao leitor.

*Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*, intitula dez dos poemas de Hilda Hilst (1930-2004), com registro de 1969[10], período em que se dedicava à escrita narrativa, com ênfase à dramaturgia. Em 1974, os dez poemas são publicados como capítulo de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*.

Aqui delimitamos o campo analítico de nossa pesquisa, considerando os dez poemas que fazem parte da obra publicada inicialmente pela Editora Massao Ohno[11], em 1974, *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, e sob o título *Ode descontínua remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*, aos quais teceremos algumas considerações, são numerados de I (um) a X (dez) em algarismos romanos, conforme o quadro a seguir:

| **Poema** | **Número de estrofes** | **Número de versos** |
|---|---|---|
| I | 4 estrofes | 1ª – 3 versos<br>2ª e 3ª – 2 versos<br>4ª – 10 versos |
| II | 2 estrofes | 1ª – 7 versos |

[10] De acordo com a cronologia da autora, em “1969 – [...] Escreve *Ode descontínua e remota para flauta e oboé* (poesia), posteriormente publicada como parte do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*.” (HILST, 2008, p. 145).

[11] Um dos principais editores da obra hilstiana, inclusive dos livros considerados pela imprensa como “pornográficos”, o mesmo que Hilda comentou em uma de suas entrevistas não entender o motivo de editá-la, mas não ter a mesma preocupação em divulgá-la.

| | | |
|---|---|---|
| | | 2ª – 2 versos |
| III | 4 estrofes | 1ª e 3ª – 4 versos<br>2ª – 3 versos<br>4ª – 1 verso |
| IV | 9 estrofes | 1ª, 2ª e 3ª – 3 versos<br>4ª e 8ª – 1 verso<br>5ª, 6ª, 7ª e 9ª – 2 versos |
| V | 2 estrofes | 1ª – 8 versos<br>2ª – 1 verso |
| VI | 5 estrofes | 1ª – 4 versos<br>2ª e 3ª – 3 versos<br>4ª – 2 versos<br>5ª – 1 verso |
| VII | 4 estrofes | 1ª – 4 versos<br>2ª – 1 verso<br>3ª – 2 versos<br>4ª – 3 versos |
| VIII | 5 estrofes | 1ª, 3ª e 4ª – 3 versos<br>2ª – 4 versos<br>5ª – 2 versos |
| IX | 5 estrofes | 1ª e 4ª – versos<br>2ª – 1 verso<br>5ª – 2 versos |
| X | 3 estrofes | 1ª e 3ª – 4 versos<br>2ª – 3 versos |
| 10 poemas | 43 estrofes | 131 versos |

A “arte” pressupõe atividade transformadora exercida pelo homem. E na poesia não é diferente, já que a palavra é elemento principal na materialização de

imagens, ideias e sentidos, corroborados pelo fazer poético[12] que dialoga com as experiências do autor e são trazidos pelos versos.

Isso nos leva a crer que cada poema é escrito de acordo com a situação ou período, mesmo que não seja delimitado por data, e que a data não seja determinante no seu entendimento. Portanto, alguns padrões correspondentes a determinadas épocas preconizam o poema, a exemplo das formas fixas e/ou períodos literários, como acontece com o Classicismo[13], em que o verso decassílabo é fixado e seguido por poetas de outras gerações, posteriormente.

Por outro lado, observamos que padrões literários são fixados ao longo das décadas e, mesmo que sejam rompidos, a exemplo do que aconteceu no Brasil, com os Modernistas; tais padrões não são descartados. Na verdade são motes e/ou referências para novas expressões literárias.

Nessa perspectiva, a forma fixa, a linearidade, a métrica, o ritmo[14], entre outros componentes da poesia passam por uma transformação, não apenas em suas estruturas, mas em suas significações, em que o verso livre assume identidade transgressora, estabelecendo um novo entendimento às composições poéticas.

Quanto às composições poéticas de Hilda Hilst, não devemos rotular em formas, períodos literários, apesar de fazer uso do verso livre e estilo que remetem às tradições formais clássicas e contemporâneas de escrita. Preferimos, então, trazê-la aqui como poetisa que legou uma obra vasta e que causa estranhamento ao

---

[12] Consideramos como "fazer poético" as reflexões de Valéry, quando aponta: a) "Na verdade, não existe teoria que não seja um fragmento cuidadosamente preparado de alguma autobiografia."(VALÉRY, 1991, p. 204); b) "O universo poético assim definido apresenta grandes analogias com o que podemos supor do universo do sonho." (idem. p. 205). Tais destaques corroboram com nosso entendimento de que o poeta plasma as ideias em palavras, ou seja, suas vivências são motes ou inspirações à construção poética.

[13] Não queremos aqui determinar o tempo ou suas marcas, até porque poesia é atemporal. Porém, os historiadores da literatura fizeram algumas classificações, entre elas se considerarmos a cultura europeia, temos o Classicismo como período literário, identificado pela fixação de formas e estilos. Segundo Aguinaldo José Gonçalves, "O *Clássico* é o nome que se confere ao período que abrange os séculos XVI, XVII e XVIII, correspondendo, genericamente, ao Renascimento, barroco e neoclassicismo. Trata-se de um movimento artístico e literário muito extenso, com uma efervescência cultural e literária grande e diversa que não pode ser considerada de forma tão homogênea. [...]. A busca da perfeição formal e a adoção de novos gêneros, estruturas e metros passaram-se a ser o dominante no período. Classicismo significa, portanto, num sentido mais genérico, um complexo de formas que atinge todos os gêneros e todas as formas de manifestação artística. (GONÇALVES, 1999, p. 116).

[14] O ritmo é considerado aqui enquanto unidade da poesia, do poema ou da própria construção verbal que semantiza o pensamento abstrato. Logo, consideramos que "Esse emprego imagético, artístico, não seria perigoso se se isolasse nos domínios da arte. Mas, seguidamente, tentamos construir sobre essa imagem poética a teoria científica do ritmo.". [...]. "O movimento rítmico é anterior ao verso. Não podemos compreender o ritmo a partir da linha do verso; ao contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico.". (O. BRIK, 1976, p. 132-133).

leitor através de uma linguagem própria[15], sem negar as influências da filosofia, da mitologia, nem de outros autores relevantes à sua poética, como Jorge de Lima, Catulo, Whitman, James Joyce, entre outros.

Ao mencionarmos o título dos poemas, *Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*, observamos que seus elementos poéticos constituem um efeito melódico harmonizado pelo lirismo, figurativizado pela flauta e pelo oboé, que são instrumentos musicais de sopro e corda, respectivamente, e como exemplo desse último, temos a lira, instrumento utilizado nas composições da Antiguidade Clássica[16].

Nessa perspectiva é importante acrescentar que os termos musicais sugerem uma contradição, uma vez que os instrumentos de sopro remetem a maneira descontínua presente na música do século XX: diluição da melodia, atonalismo, serialismo, etc. Em "Ode descontínua remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio" é tensionada pelo adjetivo "remota", criando-se uma contradição: música-ode modal-contínua ao mesmo tempo em que atonal-fragmentada. O diálogo entre tradição e modernidade. No âmbito da Literatura, uma aproximação de opostos, característica da poesia de todos os tempos, segundo Octavio Paz.

Inicialmente, notamos o processo de harmonização existente através dos instrumentos de sopro e de corda, acentuado pela "ode descontínua e remota" e endereçada "para flauta e oboé", sugerindo deslocamento, uma vez que o sentido épico da "ode" remete a "[...] um poema destinado a ser cantado, mas o sentido da palavra modificou-se, passando a significar um poema de assunto elevado, escrito num estilo condigno.". (SHAW, 1982, p. 326).

O conceito de "ode" para Shaw é relevante, mas não é determinante a nossa análise, de modo que sua multiplicidade de sentidos ecoa outras épocas e tradições, a exemplo da presença de o legado grego, trazido na poética de Hilst pelo mito dionisíaco, refletida pela "descontínua", isto é, não fixo e permanente de uma época, mas transitória e que se atualiza pela linguagem poética.

---

[15] Referenciamos aqui nosso olhar de leitor que se estende à compreensão de um novo estilo de escrita, talvez pela hibridização, em que não há um gênero literário único, mas uma obra que se constrói pela poética, mesmo que se projete enquanto ficção, poesia ou narrativas não ficcionais.

[16] Tal aspecto está relacionado às considerações de Massaud Moisés, quando diz que nesse período clássico, Ode pode ser "De remota origem grega, inicialmente consistia num poema destinado ao canto. Sinônimo, pois, de canção, reduzia-se a um cantar monódico, interpretado pelo próprio autor, ao som da lira, ou de semelhante instrumento de corda, chamado barbitos, pectis ou magadis. (MOISÉS, 2006, p. 327).

“Ode”, segundo Campos, significa “Nome dado a certos tipos de POEMAS líricos, primitivamente cantados ao som da cítara ou flauta, sobre vários assuntos, mas sempre de tom alegre e entusiástico [...].” (CAMPOS, 1978, p. 117), aspecto que não é seguido, completamente, nos poemas de Hilst, ora selecionados para nossa análise e interpretação. Há, no entanto, uma projeção da mimese, que se distancia de uma mera reprodução ou cópia, mas se materializa como canto sem que os versos apresentem “medida igual”, mantendo o “tom alegre e entusiasmado” em oposição com a tristeza e angústia.

No entanto, essa significação não é restrita ao contexto de produção poética dos gregos e sua etimologia, de modo a completar-se, em descontínuo[17], no verso “Ode descontínua” e ecoar novos tempos e espaços. O lirismo apresenta-se não mais pelas “estrofes de versos com medida igual”, é descontinuado a esses padrões, dando vazão ao sopro da vida, tanto pela metáfora instrumentista da flauta e do oboé, quanto pelo nascimento de uma nova mulher, e não mais pelo domínio masculino, Dionísio, já que está em Ariadne, a tomada de atitude, que se reinventa pela autonomia de vozes.

Através dessa voz lírico-feminina, observamos que Ariana assume autonomia em relação a Dionísio, pela antítese presente na terminologia “remota”, que metaforiza uma outra mulher ecoada pelo canto descontínuo, explicitando assim, que as marcas poético-clássicas são (re)criadas pela projeção do mito de Dioniso e Ariadne[18], no qual um lirismo é reverberado pela liberdade de criação em contextos modernos e/ou pós-modernos, ecoados pela cultura greco-romana.

---

[17] Aspecto que será observado como categoria analítica em alguns poemas, dado que está, intrinsecamente, relacionado com a categoria principal, o erotismo.

[18] Ariadne e Dionísio

A esposa santa do mais devasso dos deuses.

Só uma mulher ficou conhecida como a esposa de Dioniso. Essa mulher era Ariadne. Filha do rei Minos, de Creta, e da rainha Pasífae, Ariadne, cujo nome originalmente significava “santa” e “pura”, foi também reverenciada como uma divindade em muitas ilhas gregas. A princesa Ariadne tem uma história interessante. Seu meio-irmão era o minotauro, um monstro nascido de uma união ilícita da rainha Pasífae com um touro, que fora confinado ao célebre labirinto de Creta, concebido pelo arquiteto Dédalo, onde todos os anos devorava jovens enviados para Creta com o objetivo específico de lhe servirem de pasto. O herói ateniense Teseu, incumbido de matar o monstro, precisava penetrar no labirinto. Graças à ajuda da princesa Ariadne, que por ele se apaixonara, cumpriu a missão e conseguiu escapar da construção na qual todos se perdiam. Ao retornar para Atenas, o príncipe Teseu levou consigo a princesa Ariadne e sua irmã Fedra, mas abandonou a primeira na ilha de Dia. Teseu nunca chegou a consumar sua união com Ariadne porque Dioniso teria aparecido em seus sonhos, anunciando que a princesa lhe pertencia. Ariadne estava dormindo quando foi abandonada, e Dioniso surgiu, como salvador e noivo, unindo-se a ela e levando-a em direção aos céus em sua carruagem. (LUIS KRAUSZ, 2003, p. 42).

Tais ecos permitem que pensemos a origem e trajetória de Ariadne, ou seja, desde seu encontro com Teseu, sendo fio, fio esse que se tece nos poemas aqui analisados como erótico, emaranhando outros elementos como o desejo, ora fugaz, ora (des)contínuo; o amor, que avassala e desconcerta a mulher, que se constrói a partir do labirinto do Minotauro até o deleite com Dionísio.

Quanto ao fio, aspecto que tangencia a metáfora de (re)viver, é pertinente a corroboração de Brunel, "quando o fio torna-se corpo". No canto hilstiano tornar-se o cerne, à medida que o corpo se move pelas ardências, recriando "O fio mágico de Ariadne", onde "O fio é de desejo, de proteção e de conservação." (BRUNEL, 1997, p. 379). Dessa forma, em Hilda Hilst, o erotismo é o fio que entrecruza outros sentimentos e/ou aspectos, os quais podem ser vistos como categorias analíticas ao longo das interpretações dos poemas.

Os diálogos ecoados entre o tempo e o espaço são compreendidos por "descontínua e remota", antagonicamente, sem demarcar territórios, podendo ser reverberados em contextos distintos, que serão atualizados pela linguagem poética hilstiana ao (re)criar o mito[19] de Ariadne e Dionísio. Nessa perspectiva, seguiremos com apontamentos analíticos aos poemas aqui selecionados, destacando as metáforas que coadunem com as imagens e ideias à construção de sentido do leitor, revelando aspectos do amor, do desejo, da paixão e da morte, semiotizados pelo erotismo.

Hilda Hilst, em entrevistas concedidas ao longo de sua vida, das quais, a Editora Globo, com o selo Biblioteca Azul, publicou recentemente *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst* (2013), traz abordagens acerca de sua vida, obra, críticas e leitores, objetiva ou laconicamente, porém, ao ser questionada sobre sua escrita pelo *Suplemento Literário*[20], Hilda responde:

> Não sei nada sobre a minha obra. Só sei que a escrevi. Durante cinquenta anos pude escrever tudo o que queria escrever. Nunca parei, apesar de

[19] Em um contexto não sacralizado, entender o mito é: "Compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos.". (ELIADE, 2010, p. 8). Há, na verdade, uma retomada dos rituais das sociedades tradicionais em contextos não sagrados, por homo não religious, apresentando assim, mesmo que inconsciente, aos contemporâneos que tornam vivos os mitos, seja pela ficcionalização e/ou ritualização da mensagem que conduz ao pensamento ou ensinamento humano.

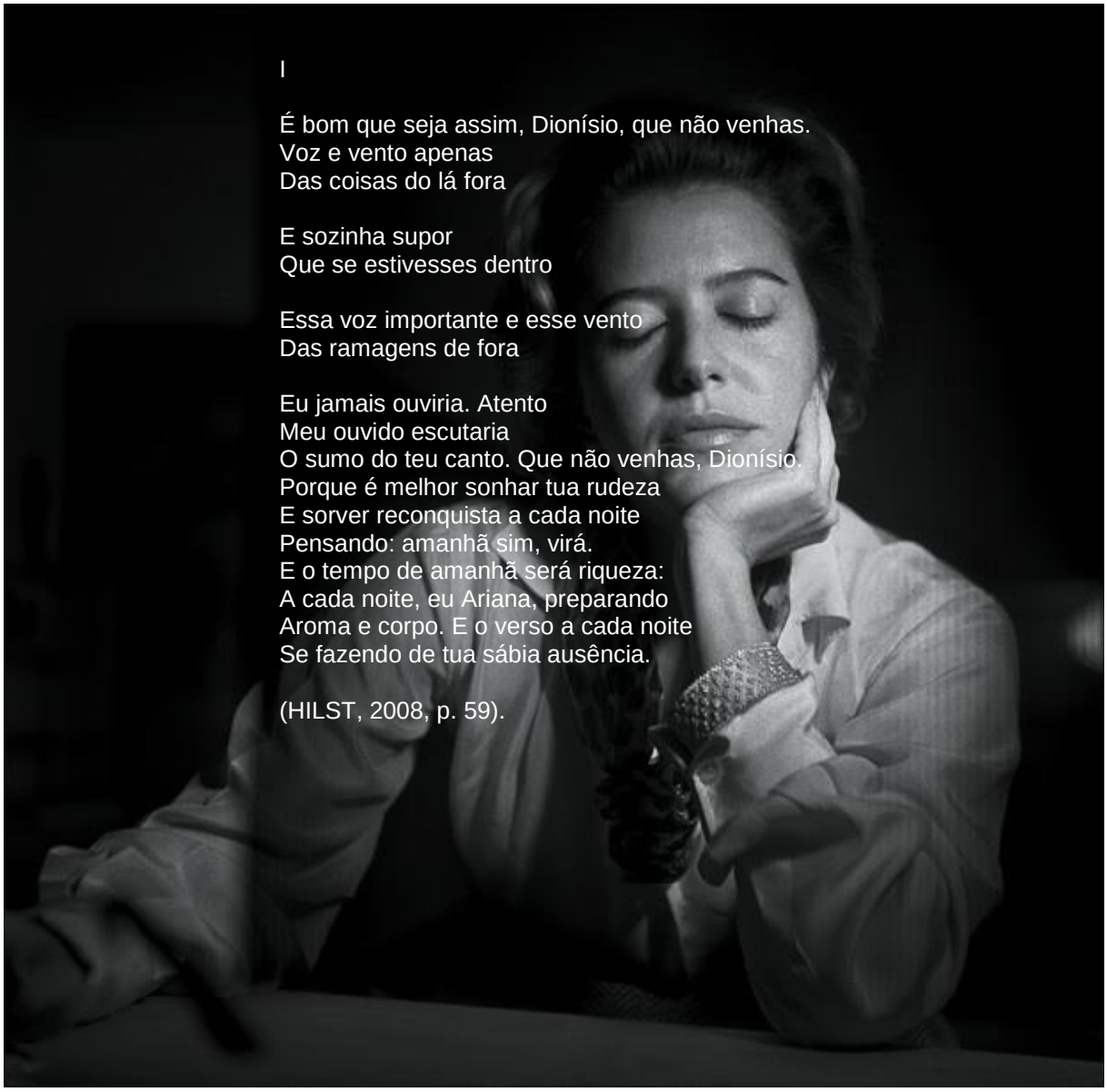
[20] Suplemento Literário de Minas Gerais – responsável pela entrevista "Os dentes da loucura", publicada inicialmente em 2001, e compilada em "Fico besta quando me entendem", que reúne vinte entrevistas com Hilda Hilst, publicada pela Biblioteca Azul, da Editora Globo, 2013.

> dizerem que ninguém lia. Eu mesma não sei explicar o que diz. Queria ser como Joyce, que sabia falar sobre o seu *Ulysses*. Todo mundo que escreve de um modo diferente é levado a dar explicações. Mas, para mim, tudo vem do alto. Sou apenas uma intérprete disso. Claro que eu me esforcei muito, trabalhei muito, mas a poesia é um dom divino, inexplicável. A gente fica doente, não, doente não, fica excitada, febril. É algo imediato. Depois tudo vem vindo gradativamente, como uma continuação do dom inicial. (DINIZ, 2013, p. 225).

Com traços de ironia, Hilst continua sem oferecer respostas prontas, sem criar roteiros ou esquemas, aguçando ainda mais a curiosidade do leitor, que apesar de seu lamento de não ser lida, continuou a escrever e legou mais de quarenta títulos em cinquenta anos dedicados à escrita literária. E como leitor, tomamos a ironia e o trecho destacado como convite e desafio para caminharmos, minimamente, em seus escritos poético-líricos, com intuito de compreendermos a excitação e as gradações de sua poesia, evitando os equívocos e as obviedades, na tentativa de encontrar com a densidade plasmada pela autora.

Diante das considerações aqui suscitadas, as quais antecipam as categorias a serem analisadas nos poemas de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, sob o título *Ode descontínua remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*, lançaremos nosso olhar, mesmo que mínimo, na tentativa de analisar na poesia de Hilda Hilst, através de uma leitura analítico-interpretativa, questões pertinentes ao erotismo condensadas pelas imagens[21] do poema, produzindo significações ao leitor.

[21] As imagens aqui suscitadas partem do que legou Octavio Paz: “Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los.”, além de “Épica, dramática ou lírica, condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real.”. (PAZ, 2009, p. 38).



I

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

E sozinha supor
Que se estivesses dentro

Essa voz importante e esse vento
Das ramagens de fora

Eu jamais ouviria. Atento
Meu ouvido escutaria
O sumo do teu canto. Que não venhas, Dionísio.
Porque é melhor sonhar tua rudeza
E sorver reconquista a cada noite
Pensando: amanhã sim, virá.
E o tempo de amanhã será riqueza:
A cada noite, eu Ariana, preparando
Aroma e corpo. E o verso a cada noite
Se fazendo de tua sábia ausência.

(HILST, 2008, p. 59).

## 3.1 Corpo mitificado[22]?

Diante do primeiro poema, formalmente, temos quatro estrofes e dezessete versos, distribuídos: a primeira estrofe com três versos, a segunda e a terceira com dois versos, cada, e a quarta e última estrofe com dez versos. O poema não apresenta forma fixa, porém, oscila entre versos livres, redondilhas maior e menor, outros decassílabos, mesclando-se assim, desde as características trovadorescas, as modernas até as mais contemporâneas, resultando em uma poética marcada pelas influências da poesia clássica e moderna, aspecto relevante à poesia hilstiana como liberdade à tradição literária e suas fixações métricas.

Por não obedecer a nenhum rigor de tradição literária e forma fixa determinadas pelos períodos literários, não convém classificarmos as rimas ou métricas dos versos, porém, tais elementos não são descartados em nossas análises.

Esse distanciamento das formas fixas, em especial, não desconsidera que olhemos no poema, aspecto como o ritmo, o qual permite encontrarmos o tom[23] e a abordagem do conteúdo, uma vez que o não uso de uma forma fixa da tradição poética, pode ser premissa de um novo estilo de escrita, sem tangenciar elementos que constroem sentidos ao receptor do texto poético.

Não é à toa que o presente poema não segue modelo ou padrão. Os versos que compõem o poema alternam as sílabas poéticas que vão de cinco a treze, com apenas duas rimas externas, mas que, internamente, estabelecem sonoridade e ritmo enquanto movimento das ideias e imagem no que diz respeito ao entendimento do leitor e, conforme Bosi, podem ser entendidos como “A voz abre caminho para que se dê uma nova presença dos seres: a re-presentação do mundo sob as espécies de significados que o espírito descola o objeto.”. (BOSI, 2008, p. 72).

---

[22] Não que julguemos necessários tantos esclarecimentos e/ou justificativas, porém, por princípio metodológico, escolhemos por acrescentar que os subtítulos a cada poema analisado referem-se aos eixos temático-analíticos, isto é, uma tentativa de condensar aspectos intrínsecos que promovem a leitura e interpretação do poema.

[23] No que tange ao sentido, ou seja, um dos quatro elementos propostos por Otto Maria Carpeaux para que o leitor compreenda a linguagem poética. Dessa forma, “o tom, que depende da atitude do que fala em relação ao ouvinte.” (CARPEAUX, 1999, p. 276).

Talvez seja essa desobediência rítmica que melhor corrobora na construção do entendimento do poema, que referencia o clássico a partir do mito de Dionísio, tensionado pelo estilo hilstiano e elementos estruturais de tradições anteriores, espiralando imagens que se organizam e revelam significados no poema.

> A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 2010, p. 11).

Outros conceitos e definições podem ser considerados acerca do mito, entretanto, as ponderações de Eliade sobressaem e reforçam nosso objetivo, trazendo o mito como uma narrativa sagrada contada pelos "Entes Sobrenaturais" o que ocorreu, e irrompe no mundo moderno o sagrado que torna o homem de hoje "mortal, sexuado e cultural".

Os espaços das irrupções do sagrado desperta no homem moderno/contemporâneo a conversão, não do mito em sua totalidade, mas de algo que surge a partir de sua criação, podendo ser ritualizado em partes ou ecos que o lembre em sua origem. Isso explicita as razões de os mitos se manterem vivos, de modo que seus ímpetos se manifestem em territórios não sacralizados, (re)criados em torno das ações mortais, sexuais ou culturais do homem.

Enfaticamente, as ações humanas tem personagem diferente do mito, ou seja, o mito que têm "Entes Sobrenaturais" como personagens e revelam a sacralidade; enquanto que o homem irrompido por essa sacralidade é personagem que atualiza o rito, inicialmente criado para ser, sofre transformações mantendo o sentido primordial, da punição, do esvaziamento, mas que cria um novo sentido.

Notamos que há ocorrências de isotopias[24] de tempo, em que passado e presente ecoam uma possibilidade com o futuro. Não temos datas ou nomes que exteriorizem diálogos à vida da autora, porém, o nome da divindade é evocado e marca não só uma época, mas ambivalência semântica entre o real e o imaginário no interior da composição poética.

Apresentados sem títulos, os poemas de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, têm como cerne o erotismo, conforme afirma Nelly Novaes Coelho em *Cadernos de Literatura* (1999), na edição dedicada à Hilda Hilst. Desse modo, ao percebermos que o erotismo é tema presente em sua poesia, buscamos evidenciar os aspectos de densidade lírico-subjetiva, a considerar que:

> Seu retorno à poesia se dá com *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). Entre esta e a da primeira fase, há uma evidente distância: não propriamente de valor poético, mas de *intensidade*. Todos os temas, então cantados, voltam aqui com uma nova densidade. O *erotismo* é aqui o nervo central. É na evolução do conceito da *sexualidade*, presente em sua poesia inicial, para o erotismo desta última, que se expressa o problema da mulher em nossos tempos de mutação: ela se redescobrindo como algo especial, por ser *princípio, expansão e duração* do homem no tempo. (COELHO, 1999, p. 73).

O erótico presente na poesia de Hilda Hilst, especificamente em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, oferece ao leitor um recorte do ritual amoroso da mulher para com o homem, expressado pela subjetividade do eu feminino, remetendo à construção de uma poesia que se tornou cada vez mais densa. E nessa densidade, observamos que o erotismo compõe-se de corpo e alma, ou seja, que rompe com a ideia inicial da sexualidade e abrange e recria significados do amor, da paixão, da morte, entre outros sentimentos inerentes ao corpo erotizado.

Dessa forma, o mito é uma narrativa da comunidade, inicialmente sagrada, que influencia os sujeitos de contextos não sacralizados. Com efeito, o mito não perde seu caráter exemplar ao comportamento humano, mas pela linguagem escrita contempla confluências culturais, alternando-se pelas vozes humanas, sem negar que “[...] o mito se torna o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas.”. (ELIADE, 2010, p. 12).

---

[24] No que tange à imagem e suas significações análogas.

> Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras. (ELIADE, 2010, p. 16).

As regras que determinam o trabalho humano não deixam de ser uma propagação do mito, já que em sua essência, efetivaram-se pelas narrativas, porém, durante a criação do homem e da cosmogonia, resultaram em eventos míticos que tornam o homem o que é hoje – mortal, sexuado e cultural, passando a existir definidamente.

Os eventos norteiam a existência do homem "primitivo" e do homem "moderno", sendo que o "primitivo" inclui à sua existência as razões míticas, pautadas em uma *história sagrada*, uma vez que, a princípio, foram narradas por Entes Sobrenaturais, já o homem moderno se considera parte da incursão da História Universal, porém, não se obriga ao seu total conhecimento, enquanto "[...] o homem das sociedades arcaicas é obrigado não somente a rememorar a história mítica de sua tribo, mas também a reatualizá-la periodicamente em grande parte.". (ELIADE, 2010, p. 17), sendo essa, talvez, a maior diferença entre o homem moderno e o arcaico.

Conhecer as narrativas em sua totalidade, não é prioridade do homem moderno. No entanto, observamos que durante sua incursão pela história não é possível negar as influências dos eventos míticos, os quais são rememorados e atualizados, muitas vezes sem a consciência desse homem da modernidade, já que "Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas." (ELIADE, 2010, p. 18).

Metalinguisticamente, o erotismo alcança diversos significados, dos quais tomamos o conceito de Octavio Paz em *A dupla chama: amor e erotismo*, enfatizando que: "O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético." (PAZ, 1994, p. 12). Norteados por essas considerações, pensaremos os poemas ora selecionados.

Nossa ênfase às considerações de Octavio Paz acerca da dupla chama dá-se como justificativa à antecipação do erotismo por Nelly Novaes Coelho, presente na obra estudada, reforçando suas nuanças, as quais lançamos nosso olhar à

imaginação plasmada pelo poético, bem como suas reverberações semânticas alcançam-nos enquanto leitor.

O canto lírico e a ausência de um título chamam atenção e remetem a contextos diversos da poesia, mas que evitam demarcação temporal e espacial da história da literatura, portanto, são amalgamados elementos que ecoam desde a lírica clássica greco-romana, seguidos pela trovadoresca até a contemporaneidade, que juntos constroem nos versos hilstianos novos significados. As antíteses (res)significam as metáforas desde a inversão de vozes, inicialmente deslocada para o eu-lírico feminino, desautomatizando o leitor de convenções externas que se tornam internas, a exemplo do mito de Ariadne e Dionísio.

"**É** bom que seja assim, **Dionísio**, que não **ven**has.", o verso inicial do poema é marcado pela presença da divindade Dionísio, grafado no *Dicionário da Mitologia Grego e Romana* por Pierre Grimal como "Dioniso, também chamado de Baco e identificado em Roma com o antigo deus itálico *Liber Pater* é, na época clássica, essencialmente o deus da vinha, do vinho e do delírio místico." (GRIMAL, 2011, p. 121), destacado pelo vocativo que enfatiza o chamamento e o território sagrado[25], já que sua supressão não impediria compreendermos o convite do eu-lírico.

O destaque maior em nomear o vocativo como Dionísio está associado à pessoa que chama, ou seja, a voz feminina que mais adiante será identificada como Ariana, de modo que indicia a ausência, o distanciamento entre eles, os quais são observados, sintaticamente, pelos verbos SER e VIR, ambos indicando o estado e sentimentos do sujeito.

A construção sintática do verso é pausada pelo ponto final. No entanto, a sílaba tônica em /**ven**has/ rima com /**ven**to/, remetendo a ideia de movimento, sinestesicamente, tanto interno quanto externo ao poema, perpassando da sintaxe ao semântico[26] quando estendido pelo efeito sonoro observados nos sintagmas **V**oz e **V**ento, nos quais o ritmo é dado pela fricativa /**v**/, ou seja, aliteração que alude ao movimento de ida e volta entre os planos internos e "Das coisas do lá fora".

Pensamos ainda que o "vento" é "pneuma" (espírito – do grego) e poderá ser amplificado na leitura da aliteração: vento, voz, vir (verbo), ouvir, verso, ou seja,

---

[25] Consideramos aqui o contexto em que o mito (a mensagem) é transmitida, a partir das considerações de Eliade.

[26] "A Sintaxe é o sistema da combinação de palavras no discurso quotidiano." [...]. "As estruturas sintáticas aparentemente similares podem ser inteiramente diferentes do ponto de vista semântico, se surgem num discurso semântico ou prosaico.". (O. BRIK, 1976, p. 135).

sugere desejo/possiblidade ou impossibilidade da penetração do corpo da amada pela voz-espírito-poesia do amado[27].

O Dionísio chamado representa não só a divindade, mas a materialidade da força física, assim como a configuração da presença masculina, aquele que supre o desejo, que preenche o vazio[28]. O chamado é feito por uma voz feminina, que ao longo do poema é nomeada de Ariana, mas antes poderia estar atrelada a quaisquer mortais, uma vez que, segundo os registros sobre mitologia, os deuses costumavam consumar seus desejos sexuais com humanos.

Na sequência, o primeiro verso se junta a outros dois, formando a primeira estrofe. "É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas./ Voz e vento apenas/ Das coisas do lá fora", reverberam imagens de voz, vento e objetos que contribuem para adentrarmos no universo da natureza, e articularmos com a divindade mencionada desde o início. De forma detalhada, a voz e o vento estão diretamente relacionados, ou melhor, remetem ao grito sussurrado, aquele que pode chegar ou dispersar-se pela propagação eólica.

"Das coisas do lá fora" reúne várias possibilidades (res)significativas da voz feminina, exaltando principalmente, a necessidade de estar junto do objeto de desejo, que necessariamente não figure o masculino, ou talvez, estejam ligados indiretamente. Observamos que condensa na figurativização de "coisas", quando relacionada do lá fora, uma série de elementos que são atribuídos ao externo, e ao mesmo tempo sem que seja significativo pela separação, mas pela fusão de ambos, isto é, forma e conteúdo exprimem a unidade significativa do poema, confirmando os pressupostos dos formalistas russos e Antonio Candido[29].

O universo individual feminino é percebido quando "E **s**ozinha **s**upor/ Que **s**e estive**ss**es dentro", uma vez que "sozinha" se constrói como metáfora para solidão e, concernentemente, permite inferirmos que a solidão, os sentimentos mais íntimos sejam repensados em uma perspectiva de liberdade, opção de fuga, nem que seja

---

[27] Conferir Octavio Paz, capítulo "A inspiração" de *O arco e a lira*.)

[28] "Esvaziar-se, no sentido simbólico que os poetas e místicos dão a essa expressão, significa libertar-se do turbilhão de imagens, desejos e emoções; é escapar da roda das existências efêmeras, para só sentir a sede do absoluto. É, segundo Novalis, o caminho que vai em direção ao interior, o caminho da verdadeira vida." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p. 932).

[29] Consideramos o texto literário como unidade que plasma o externo e o interno. Nas palavras de Candido: "O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo." (CANDIDO, 2008, p. 17).

apenas pelo território mental. Além de relacionar a amplitude do interno ao mencionar “dentro”, bem como pela categorização do “se”, ou seja, aquilo que remete à possibilidade, indefinição, etc., onde a voz da mulher ganha forças, mesmo que a princípio sejam antagônicas.

> Eu jamais ouviria. A**Ten**to
> Meu ouvido escu**Ta**ria
> O sumo do **T**eu can**T**o. Que não **ven**has, Dionísio.

A voz feminina ganha ênfase ainda mais significativa nos versos destacados acima, principalmente, pelo advérbio “jamais”, adverte ao amado Dionísio pelas antíteses do consciente e do êxtase, não nega à submissão, por mais que a falta lhe consuma, angustie. Ao entoar a voz pelas antíteses do não, claramente enfatizado, e o sim implicitamente mencionado, visualizamos o desejo de possuir, do encontro com Dionísio, mesmo que externe “Que não venhas”, porém, “O sumo do teu canto”, implica o deleite, o prazer.

O efeito conotativo acerca da propagação da voz feminina firma-se pela aliteração da consoante / t /, repetida quatro vezes nos três versos destacados acentua ainda mais a ideia de tempo e espaço percorridos, aludindo movimento de objetos que transitam de fora para dentro ou de dentro para fora. Quanto a essa alusão, o terceiro verso “Das coisas do lá fora” se liga ao sétimo verso “Das ramagens de fora”, lembrando uma construção de anáfora, apesar de alguns substituições lexicais romperem sintaticamente o verso sem ferir o nível semântico.

O cunho erótico é expressamente marcado pelo “sumo”, aquele que vem de dentro. E, de certa forma, o fluxo que incorre não só em prazer dionisíaco, mas que permite à amada, na sua incompletude, implorar e explorar minúcias sentimentais. Por outro lado, podemos recriar a imagem da mulher que espera pacientemente, e no silêncio talvez, exulta o mais pessoal de todos os sentimentos, aquele que por vezes era conhecido apenas por ela.

> Porque é melhor **S**onhar tua rudeza
> E **S**orver reconquista a cada noite
> Pen**S**ando: amanhã sim, virá.

Outras imagens começam a se revelar a partir do trecho acima, desnudando a falta, a ausência sentida, onde o “sonhar” acaba por significar a (in)compreensão do amado por não atender o pedido, o chamamento ao leito. O importante é que a

voz feminina não se rende aos caprichos masculinos, pelo contrário, o sonhar metamorfoseia os sentimentos, causando no leitor uma ideia de superação.

A aliteração do / s / que inicia os vocábulos “sonhar” e “sorver” surge em meio ao gerúndio “pensando”, de modo a pensar em intersecção, e faz lembrar passagem do tempo e permanência. Essa compreensão é notada ainda pela construção sonora estabelecida entre **S**onhar e **S**orver, além da aliteração, temos também o universo semântico que remete ao sono, sujeito adormecido que não tem domínio de suas ações.

Supomos que a repetição do / s /, registra sons que ecoam a eloquência de ações ou estados do “eu”, que se conectam aos verbos “Sonhar” e “Sorver”, principalmente se voltarmos nosso olhar ao estado anterior da voz que se apresenta “sozinha”, supostamente de abandono, fato que propicia voltar-se para si, olhar para dentro, nem que isso aconteça apenas no imaginário. No entanto, essa propagação sonora (re)constrói o estado e/ou ação do ser em matéria racional, ou seja, um provável abandono permite a reflexão e/ou arquitetura de superação.

Antes de esclarecer os elementos dessa superação, é válido por em relevo a terceira estrofe: “Essa voz importante e esse vento/ Das ramagens de fora”, que a nosso ver, pela ausência de verbos restringe a dinamicidade, porém, não torna estático o corpo que se anuncia pela súplica ao amante. Essa questão é, sintaticamente, observada pelo encadeamento dos versos que se complementam pelos recursos rítmicos e fônicos, resultando em sinestesias aguçadas pelo ouvir, ver e sentir.

A ideia de superação fica cada vez mais clara no verso “reconquista a cada noite”, imagem que elucida a imaginação, a criação que fecunda e alimenta. “Pensando: amanhã sim, virá”, torna a figura da mulher fortalecida, eximindo-a de coitada, frágil; àquela capaz de suportar a dor, o abandono, e alcançar vigor para superar a não vinda do amado, Dionísio.

> E o tempo de amanhã será riqueza:
> A cada noite, eu Ariana, preparando
> Aroma e corpo. E o verso a cada noite
> Se fazendo de tua sábia ausência.

Os versos apresentados iconizam não o término, mas, uma continuidade dos sentimentos que são vocalizados pelo eu-feminino, e que só agora se revelam

enquanto nomenclatura. A esperança é algo, extremamente simbólico à mulher no poema e, provavelmente, a característica mais densa, já que o recompor das forças é inerente àquela que sofre, mas que se reconstrói na e pela dor.

O “tempo” é substantivo comum. Mas não é desse tempo que trata o poema. O tempo permeia praticamente todo o poema por formas e metáforas, às vezes de cronologia linear, outras pela inversão dessa ordem. Na perspectiva das metáforas, acreditamos que o tempo se une ao espaço para compor a musicalidade dos corpos, interdizendo ambivalências como dentro/fora, manhã/noite e suas durações.

Notamos que a consoante / v / se repete por doze vezes, o que não é à toa. Dessas repetições, em “**v**oz, **v**ento, ou**v**ido, sor**v**er”, nos faz pensar, analogamente, aos movimentos possíveis do “tempo”, equacionando por assim dizer que, a “voz” está para o “ouvido” assim como o “vento” para o “sorver”, e assim, essa equação nos remete ao ato de (re)fazer-se Ariana.

Sobre o refazer-se de Ariana, tomamos como ponto nevrálgico os gerúndios dos verbos “pensando”, “preparando” e “fazendo”. Primeiro pela ideia interior da forma nominal, ou seja, que remete a um processo não finalizado, em seguida pela significação sequenciada das ações inerentes aos vocábulos, que refletem nos atos de Ariana. Por outro lado, defendemos a ordem de apresentação dos verbos que, linearmente, conduz as etapas do que chamamos anteriormente de arquitetura de superação, ou melhor, nos faz entender a possível racionalidade dos sentimentos, a mesma que condiciona sua duplicidade entre doar-se e receber.

Ainda sobre o tempo, destacamos o tempo utópico, em que os adjetivos “rudeza” (11º verso) e “riqueza” (14º verso), além de apresentarem rimas externas e consoantes, as quais justificam no contexto do poema, o processo de transmutação entre ausência e permanência, antecipa o tempo cronológico trazido em metáforas e anáforas.

O tempo é metaforizado por uma recorrência de léxicos que remetem ao dia, a noite, a distância, entre outros. Suscitamos a anáfora construída pelas palavras “a cada noite”, para temporalizar as ações com fluxo dependente e contínuo a partir dos gerúndios que incidem, metalinguisticamente, em um fazer poético, ou ainda fazer-se poeta, no verso final: “E o verso a cada noite/ Se fazendo de tua sábia ausência.”.

Ariana, personagem (re)criada a partir do mito grego de Ariadne, se mostra no poema através do ritual amoroso, preparando aroma e corpo. A imagem de tecelã é

retomada por conduzir e manter o equilíbrio e, acentuada nos versos finais, uma vez que é responsável por preparar o corpo, a noite e na ausência se renovar. A figura de Ariana está relacionada àquela de contorna situações improváveis, soluciona problemas e, principalmente por recriar possibilidades que resultem na superação da dor, da angústia, entre outros sofrimentos.

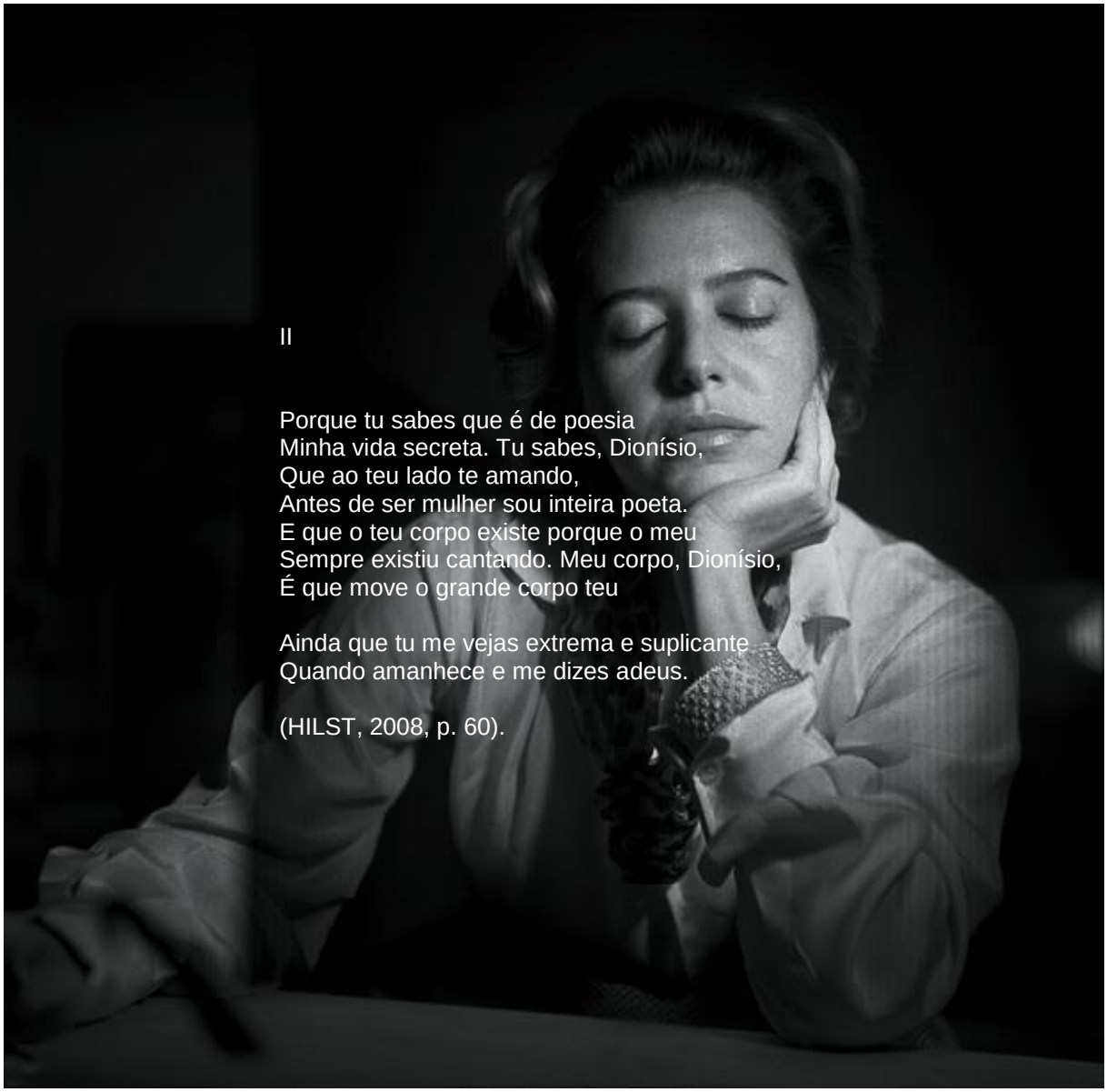
Mas o que significa, efetivamente, conhecer os mitos? Eliade traz como resposta que “é aprender o segredo da origem das coisas”. E que coisas seriam essas? Ciclicamente, as narrativas são resgatadas pela memória, pelo relato, concebendo a existência das coisas, que foram símbolos para um povo, uma civilização, mas que por um motivo ou outro tenderam ao desaparecimento, e pela rememoração, os ensinamentos dos “Entes Sobrenaturais” retornam e atualizam-se pelo homem moderno.

> Vemos, portanto, que a “história” narrada pelo mito constitui um “conhecimento” de ordem esotérica, não apenas por ser secreto e transmitido no curso de uma iniciação, mas também porque esse “conhecimento” é acompanhado de um poder mágico-religioso. Com efeito, conhecer a origem de um objeto, de um animal ou planta, equivale a adquirir sobre eles um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-los, multiplicá-los ou reproduzi-los à vontade. (ELIADE, 2010, p. 18-19).

Trata-se, portanto, de um retorno à origem das coisas narradas no intuito de conhecer sua “história”, que se transmuta do secreto e sacralizado e acompanha o homem da modernidade, e é evocado não mais pela divindade, mas pela multiplicação dos relatos contados às novas gerações.

> De modo geral pode-se dizer que o mito, tal como é vivido pelas sociedades arcaicas, 1) constitui a História dos atos dos Entes Sobrenaturais; 2) que essa História é considerada absolutamente *verdadeira* (porque se refere a realidades) e *sagrada* (porque é a obra dos Entes Sobrenaturais); 3) que o mito se refere sempre a uma “criação”, contando como algo veio à existência, ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos; essa a razão pela qual os mitos constituem os paradigmas de todos os atos humanos significativos; 4) que, chegando-se, consequentemente, a dominá-las e manipulá-las à vontade; não se trata de um conhecimento “exterior”, “abstrato”, mas de um conhecimento que é “vivido” ritualmente, seja narrando cerimonialmente o mito, seja efetuando o ritual ao qual ele serve de justificação; 5) que de uma maneira ou de outra, “vive-se” o mito, no sentido de que se é impregnado pelo poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados. (ELIADE, 2010, p. 22).

Ainda em relação ao mito é pertinente ressaltar outras proposituras teóricas de Mircea Eliade revisitadas em *O sagrado e o profano* (2010), no qual o mito é a mensagem recebida de uma entidade divina por um homem religioso, onde o mesmo transmite a mensagem recebida no território sagrado para o mundo não sacralizado. Ou seja, a ritualização acontece a partir do momento em que a mensagem é transmitida ao contexto do profano pelo *homo religiosus*, isto é, o homem arcaico, ou ainda o homem predisposto à divindade e responsável por compartilhar as experiências vivenciadas com o sagrado.



II

Porque tu sabes que é de poesia
Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,
Que ao teu lado te amando,
Antes de ser mulher sou inteira poeta.
E que o teu corpo existe porque o meu
Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,
É que move o grande corpo teu

Ainda que tu me vejas extrema e suplicante
Quando amanhece e me dizes adeus.

(HILST, 2008, p. 60).

### 3.2 Vozes secretas que cantam o amor

A princípio, delineamos que a intersecção proposta entre mito e poesia dar-se pelo pensamento de Grimal, em que “A mitologia informa a vida do homem antigo e é um traço básico da vida comum”. (2011, p. 11). Tal propósito subsidia nosso objetivo, que é mostrar na poesia de Hilda Hilst, como o mito é recriado, dando novos significados através da linguagem particular da autora.

Pensar o mito na contemporaneidade é, antes de tudo, compreender a linguagem em seu contexto de produção. Nessa vertente, trazemos à discussão a figura do poeta, que se configura não apenas pelas ideias, mas pelas palavras, as quais se articulam e dão forma ao pensamento. E para o homem em território não sacralizado a ritualização de o mito dar-se, por exemplo, pela linguagem renovada em atos culturais, sociais, religiosos etc.

Nessa perspectiva, Eliade afirma:

> Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. ‘Não te aproximes daqui, disse o Senhor a Moisés; tira as sandálias de teus pés, porque o lugar onde te encontras é uma terra santa.’ (ÊXODO, 3: 5) Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência ‘forte’, significativo, e há outros espaços não-sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos. Mais ainda: para o homem religioso essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe, que o cerca. (ELIADE, 2010, p. 25).

As especificidades consideradas acima relatam experiências com o sagrado. De modo que a relação entre o homem e o mito é explicitada pela experiência vivida por aquele que o recebe, havendo, portanto, uma distinção entre o território sagrado e o não sagrado, o que implica na crença do homem sagrado em relação ao único espaço real que é configurado pelo recebimento da mensagem.

O mito, para Eliade, “conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*.” (ELIADE, 2010, p. 84). Este é o princípio para elucidar o mito enquanto história, e que revela o mistério da divindade, ou seja, é a partir do mito que seus personagens são

revelados, não como seres mortais, mas, como deuses ou heróis, aqueles incumbidos da civilização que proclamam o mito.

A ritualização no mito no contexto da modernidade é parcialmente sacralizado. O homem desse período é influenciado pelo questionamento, principalmente do mito. O que não significa que não haja predisposição à divindade, porém, a incidência dessa ritualização é diferenciada em relação ao período dos deuses.

Hilda Hilst, especificamente no conjunto de poemas intitulado “Ode descontínua e remota para flauta e oboé”, da obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2008), ressignifica o mito de Ariadne e Dioniso através de uma voz autônoma, em que poderes plenos são dados a Ariadne em torno de um eu que fala, no qual o lirismo contempla, em suas imagens, eventos paradoxais de amor e angústia, de prazer e dor, de corpo e mente consolidados pela voz lírica feminina.

No entoar lírico que é dado a Ariadne, observamos que a presença da divindade Dionísio ganha nuanças e deslocamentos diferenciados do mito em sua tradição épica[30].

O poema é marcado, inicialmente, pela numeração romana - II, sem que o intitule, sequencia o capítulo, e pela ausência de um título nominal, além de remeter ao período medieval da escrita literária, observamos a eloquência do desejo que se manifesta pela carência, às vezes, suplantada pela imaginação verbalizada no poema.

Este poema se constitui com ecos clássicos e modernos, harmonizando imagens e símbolos que, metalinguisticamente, remetem à poesia e às vivências possíveis da poetisa. Tais aspectos ambivalentes, aparentemente, condensam vozes em palavras, as quais remetem ao desejo que perpassa o corpo enquanto objeto de prazer e alcança a subjetividade simbólica que se aproxima do sagrado.

Os versos se mesclam em sílabas poéticas de seis, oito, nove, dez e doze, sem obediência a nenhuma propositura clássica, porém, aludem pelo ritmo, sons e imagens, a transição da poesia em duas ou mais épocas. Esse efeito é observado pela unidade sonora, na qual a presença de rimas em alguns versos livres ritmam o entendimento do tema em consonância com a forma.

---

[30] O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*. Mas para contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou Heróis civilizadores. (ELIADE, 2010, p. 84).

Os versos livres presentes na composição poética de Hilda Hilst propagam a voz lírico-feminina de Ariana para Dionísio. Observamos que tais influências não determinam o caráter literário da autora, no entanto, corrobora com sua tessitura, que ecoa múltiplas nuanças, as quais (re)criam em contextos diferentes aspectos tratados em momentos anteriores culturais e estéticos.

Há recorrência de aliterações e assonâncias, ou seja, a repetição de vogais e consoantes no mesmo verso ou em versos alternados, funcionam como agente de composição do poema, paralelamente à metalinguagem em ser “inteira poeta”. O / t / surge em todos os versos, exceto no último verso; já o / o / é enfatizado em oito dos nove versos, formando uma sonoridade que remete ao tempo e ao vento.

Não há dados e registros temporais como data, nem acréscimos da vida da poetisa, apesar de alguns críticos associarem *Júbilo, memória, noviciado da paixão* como autobiográfico. Notamos mais uma vez que a divindade dionisíaca é trazida pelo canto suplicante do eu-lírico, como movência do corpo.

O poema citado refere-se ao conjunto de imagens que, a partir da voz feminina, articula-se ao filho de Zeus, Dionísio, que no âmbito da contemporaneidade, assume significações redimensionadas às questões dicionarizadas em enciclopédias e dicionários sobre mitologia. O deslocamento da divindade estabelece um novo aspecto acerca do modelo mítico, ou seja, a ideia do sagrado é fracionada e/ou parcialmente sacralizado, colocando em xeque o que no mundo sacralizado assume o único princípio de verdade.

Dada à ausência de um proêmio nos moldes da tradição épica, onde havia o chamamento das musas, o *Eu* lírico do poema se encarrega de apresentar, nos primeiros versos, uma antecipação de como a voz feminina desconstrói hierarquias legadas de toda uma tradição clássica, bem como o estranhamento acerca da palavra poesia, em sua ambivalência de significados, sugere implicações acerca do incompleto, do antagônico, paradoxal que afeta diretamente os sentimentos mais vastos do eu figurativizado.

O surgimento de Dionísio, ainda no segundo verso, remete à invocação da divindade. Porém, os efeitos contradizem ao modelo do deus sacralizado, ou seja, há rupturas no que tange a ordem, ao deus que, de certa forma, é retirada a autonomia. Tais conflitos norteiam a presença da voz feminina, ecoada pela transição de poder, onde as diretrizes são assumidas por Ariadne, personagem

implícita neste canto, mas que nomeia e circunscreve o mito em destaque em todo o poema.

Ainda sobre o chamamento a Dionísio, é pertinente entender o diálogo estabelecido pela voz feminina, ou seja, em “Tu sabes”, que antecipa o nome da divindade faz menção ao estado de ciência, colocando-o diante de uma certeza figurativizada pela isotopia do amor, além de sugerir incertezas, uma vez que o “amando” pode significar algo inacabado, principalmente pela ambivalência que a assume o termo “poeta” na continuação do verso.

O encadeamento ou *enjambement* completa o sentido, sintaticamente, quando liga um verso ao outro, mais acima de tudo, coaduna elementos simbólicos que (res)significam acontecimentos, lembranças, mitos, entre outros, pela fusão do pensamento, ideias, palavras na construção da linguagem literária. Os versos a seguir exemplificam as especificações consideradas anteriormente:

> Porque tu sabes que é de poesia
> Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,
> Que ao teu lado te amando,
> Antes de ser mulher sou inteira poeta.

A propositura teórica acerca do *enjambement* transcende à estrutura formal, e alcança a espacialidade atemporal que acentua as reflexões do mito atualizado nas palavras da poetisa. Dessa forma, é válido pensar conjuntamente na hipótese de uma (in)completude, sentida pelo eu feminino e refletida em Dionísio, já que nesse instante é amante e confidente dos segredos mais íntimos de sua amada senhora.

O poema se estende em nove versos, nos quais o “corpo” se movimenta pelo canto amoroso, e sua amplificação é percebida pela sonoridade das aliterações e assonâncias. As vogais / o / e / e / são repetidas no primeiro verso “Porque tu sabes que é de poesia” com ênfase nasalizada, que são aspectos norteadores na construção do sentido no discurso poético.

As assonâncias do /o/ e do /e/ são um entre vários efeitos sonoros que corroboram os sentidos do poema. Uma vez que a seleção de vocábulos prolonga ainda mais a subjetivação, sejam os pronomes interrogativos, afirmativos ou possessivos, os verbos, os adjetivos, entre outros que transitam os significados tensionados.

A tensão aqui considerada materializa-se por “Minha vida secreta”, que particulariza pelo pronome possessivo “minha” à vida, e na sequência, o significado será contrário ao “secreta”, substantivo feminino, que no verso segue a gradação rítmica decrescente, isto é, a repetição do / a / em sílabas gramaticais que sucedem as sílabas poéticas MInha VIda seCREta.

Observamos ainda que o sentido se completa de um verso para o outro, formalmente. No entanto, é na forma que reúne as informações necessárias ao entendimento do conjunto de imagens representativas no poema. A primeira ideia de continuação fica por conta da “poesia” que estabelece elo direto com “Minha vida secreta”, o que sugere revelar-se sem desnudar-se, necessariamente.

O elo estabelecido pela poesia ganha essa nuança devido a não determinação do termo, ou seja, a poesia sugere entendimentos, convida o leitor a pensar sobre ela, porém, não define ou delimita, e nem tão pouco é conceitual. Nessa verticalização, a terminologia é dotada de significações que ajudam na compreensão da voz feminina, que reestrutura, e estabelece um novo panorama ao mito de Ariadne e Dioniso.

Nesse contexto, os dessacralizados questionam, refletem acerca dos mitos. No entanto, o mito e o rito não deixam de existir, o que acontece é uma atualização da história contada pelos deuses, agora recontada pelo homem moderno. Nesse recontar, a linguagem redimensiona o mito de acordo com os novos contextos e significações acerca da história narrada pelos deuses.

A ênfase dada a Dionísio é, na verdade, uma forma de interseccionar a voz feminina com a emancipação e poder quando estabelecidos os papéis de duplicidade de ser mulher e poeta. Dessa forma, o ponto de vista acerca do deslocamento e postura do *Eu* permite pensarmos na inversão de autonomia, tornando ciente que as manifestações de sentimentos ocasionadas pelo ser mulher podem ganhar codificações metaforizadas enquanto poeta, o que tangencia uma penumbra amorosa.

Talvez o motivo para essa penumbra parta da intertextualidade mantida com o poeta enquanto fingidor metaforizado por Fernando Pessoa. Ao assumir papel duplo de mulher e poeta, o Eu se reveste de um lirismo ainda mais adensado, principalmente, por estar diante do amado senhor e, possivelmente, assumir postura transgressora ao que dita algumas tradições de que a mulher é serva.

Seu canto propõe ainda uma compreensão do prazer. Implicitamente, são-nos antecipados, nesses primeiros versos, o corpo, o desejo entre outros aspectos que implicam no amor e no erotismo, reacendendo a aproximação do sagrado e profano. Daí, novas imagens passam a ser semiotizadas, corroboradas pelo entendimento do sacralizado e não sacralizado, homem religioso e homem da modernidade, estabelecendo diálogos que atualizam mitos e ritos através da linguagem e ideologia estruturada na voz lírica do poema.

Olhar, ouvir e talvez pensar a poesia nos proporciona a construção de sentidos, onde imagens simbólicas perpassam a linha do tempo e atualizam novas rotatividades através da palavra. Consideradas tais perspectivas, retomamos o poema, especificamente o último trecho da primeira estrofe.

> E que o teu corpo existe porque o meu
> Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,
> É que move o grande corpo teu.

A palavra “corpo” que se repete três vezes nos versos acima, convida-nos a focalizar em uma questão vital ao poema, aquela que seria o cerne abordado tematicamente e ecoado pela voz, ou seja, o erotismo[31]. O erotismo[32] manifesta-se no poema, sintaticamente pela palavra corpo, de modo que contextualizada, a palavra alcança dimensão ambivalente, isto é, o corpo no contexto do poema é casa, residência do prazer, é mecanismo do desejo, que provocam movência e sensualidade entre os amantes.

O emaranhar de palavras instiga o leitor à compreensão da erotização a partir dos pronomes possessivos “teu” e “meu” que surgem nos versos. Por esse olhar verticalizado, é possível observar o lugar de destaque do Eu feminino que desmistifica a centralidade da figura do deus Dionísio, e a redimensiona para a mais santificada de todas as mulheres, Ariadne.

---

[31] Sobre o erotismo e a obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* é importante destacar o relato de Nelly Novaes Coelho, em Cadernos de Literatura (1999, p. 73). Seu retorno à poesia se dá com *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). Entre esta e a da primeira fase, há uma evidente distância: não propriamente de valor poético, mas de *intensidade*. Todos os temas, então cantados, voltam aqui com uma nova densidade. O *erotismo* é aqui o nervo central. É na evolução do conceito da *sexualidade*, presente em sua poesia inicial, para o erotismo desta última, que se expressa o problema da mulher em nossos tempos de mutação: ela se redescobrindo como algo especial, por ser *princípio, expansão e duração* do homem no tempo.

[32] Para Bataille (1987, p. 27-29) o erotismo “é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente fora um objeto de desejo. (...) é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se opõe conscientemente em questão”.

Daí, pensar essa nova realização do erótico, é transgredir o modelo do mito clássico, em que a mulher se mescla de submissa, autônoma e obediente, exprimindo desejos, angústias, e não apenas serve e atende aos desejos do amado. O não cumprimento sistematizado dessas vontades estabelece com a voz lírica um novo lugar à mulher que é dado pela imagem figurativizada no eu poético, além de ecoar outros elementos possíveis quando da ruptura de um padrão, mesmo que deslocado para outro modelo de sociedade.

Além dos articuladores linguísticos, outra categoria gramatical explicita o diálogo mantido entre a voz feminina e Dionísio, ou seja, o verbo “existir”, representado no poema na terminação temporal presente e passado, “existe” e “existiu”. O paralelismo entre passado e presente nos põe diante de ideias articuladas pelo encadeamento, que através da forma nos direciona ao entendimento do conteúdo. Como dito, o imbricamento do erotismo está diretamente ligado ao corpo, onde o amor é cantado em forma de súplica e ao mesmo tempo rompe com a tradição, uma vez que é dada a voz feminina um tom de liberdade.

Em diálogo entre Joseph Campbell e Stanley Keleman sobre *Mito e Corpo*, esse aspecto pode ser entendido como herança mitológica, onde “A mitologia é uma canção, é a canção da imaginação inspirada pelas energias do corpo”. (CAMPBELL, 2001, p. 17). Quando Keleman acrescenta:

> Para mim, mitologia é a poética do corpo cantando a nossa verdade celular. O mito é um poema sobre a experiência de ser corporificado e sobre a jornada somática. É a canção da criação, a experiência genética que organizou um jeito de cantar, dançar, pintar, contar histórias, que transmitem essa experiência aos outros. (KELEMAN, 2001, p. 17).

Há para eles um elo em comum em seus pontos de vista, ou seja, o corpo é o cerne, de modo que a imaginação de um com a jornada somática de outro fundem uma poética maior, que transcende pela corporificação e se organiza por uma expressão, e no caso de Hilda Hilst, observamos pela palavra plasmada em versos.

Tais expressões do corpo, ou ainda do erótico, podem ser entendidas, atualmente, pelas “[...] imagens e os símbolos do corpo, as suas funções cerebrais.” (KELEMAN, 2001, p. 18); as quais permitem compreendermos o mito de Ariadne e Dionísio pelas metáforas internas ao poema.

Nessa liberdade, observamos que o mito é (re)criado especialmente pela voz feminina, ou seja, os sentimentos amorosos sentidos por Teseu não foram

considerados, uma vez que, em seu percurso, a divindade do vinho intervém e toma Ariadne, desconsiderando o amor sentido pelo homem que, com sua ajuda, destruiu o Minotauro. Por isso, o amor é cantado pela continuidade do gerúndio “cantando”, aspecto que provoca ainda mais a tensão no que diz respeito às duas épocas consideradas no deslocamento do mito.

A forma nominal “cantando” presente na primeira estrofe está contextualizada na sentença: “E que o teu corpo existe porque o meu/ Sempre existiu cantando./ Meu corpo, Dionísio,/ É que move o grande corpo teu” – é metáfora que movimenta os corpos (de Ariana e Dionísio), ritualiza uma passagem, reverbera a existência do corpo feminino e faz-se necessário ao outro, todos sequenciados pela ação simbólica do cantar, uma vez que condensa a manifestação do imaginário e sua permanência.

Vemos um jogo ser construído, conscientemente, desde o primeiro instante em que Ariana se dirige a Dionísio. Seja por uma vida secreta, pelos artefatos de ser poeta, há o envolvimento de ambos no jogo, compreendido por nós como o jogo da sedução, demarcado pelas repetidas vezes dos pronomes “eu” e “tu”, com destaque para “minha” ou “meu” e “teu”, gerando uma dialética ou simplesmente interdependência cravada pelos corpos físicos.

No canto amoroso exposto no poema, a feminilidade é vibrante, isto é, através da eloquência do corpo e do amor, diretamente dependentes, revelam a necessidade inegável de completude e, que na busca pelo prazer, o Dionísio perde soberania, ou seja, o apogeu do desejo só acontece pela concessão dada pela personificação feminina. O corpo, nesse caso, promove não só o desejo do amado, mas, detém a força que provoca a realização do gozo, media sentimentos relacionados à sedução e ao erotismo.

Nessa perspectiva, é notável que o erotismo concentre os mais vastos sentimentos. Tais sentimentos elucidam a importância e interdependência dos corpos através do amor e do desejo, além da sensação do ter e ser, que acabam por redimensionar a ideia de posse; em que não é apenas permitida ao deus Dionísio, já que o prazer se converge pelas necessidades e prazeres de ambos.

Por fim e não conclusivo, olhemos para os dois últimos versos do poema, em que é pertinente tecer alguns comentários que tangenciam a sua estruturação. Os dois versos em pauta formam a segunda estrofe do poema, chamando a atenção para a ruptura que há, não apenas pela separação das estrofes, mas, por marcar

outras separações, a exemplo dos próprios corpos, que anteriormente se uniam pelo desejo, agora aguçam o abando praticado por Dionísio.

> Ainda que tu me vejas extrema e suplicante
> Quando amanhece e me dizes adeus.

Paradoxalmente, o verso se inicia com “ainda”, termo que remete a possibilidade, (in)conclusão, ao mesmo tempo que sugere aditivo. E nesse aditivo, recorremos aos ecos míticos, ou seja, novas nuanças se interseccionam, e aquela força eloquente da voz feminina passa por um processo de esfacelamento provocado pela despedida e/ou abandono do seu amado senhor.

A súplica é retomada pela voz lírica do poema para figurativizar a distância, que é marcada pelo substantivo “extrema”. O olhar de Dionísio está presente no primeiro verso quando “Ainda que tu me vejas extrema e suplicante”, que mantém talvez, a sua caracterização desde a tradição épica e transcende à modernidade, ou seja, o deus que vem e que vai, que para a amada caracteriza-se pelo abandono, enquanto em sua performance é movimento cíclico de liberdade e poder sobre os mortais.

A compreensão ao olhar dionisíaco pode ser dada pelo conjunto da estrofe, ou seja, é a partir do encadeamento que a imagem funde forma e conteúdo, resultando na planificação do tema abordado. Há conflitos ainda não explicitados pela voz feminina no poema, porém, induz a nossa percepção, permitindo inferir as dúvidas propositadas pela condensação da palavra poética, bem como a construção de imagens sugeridas pelo silêncio do “adeus”.

A voz ecoada no poema, por alguns instantes aguça o silêncio e, por vezes o grito, o desespero. Percebemos que o mito é ritualizado com atualizações narradas pelo eu lírico, que mostra o deslocamento pela linguagem em consonância com as imagens oferecidas e, possivelmente, desconstruídas a partir das tensões entre a voz feminina e a divindade.

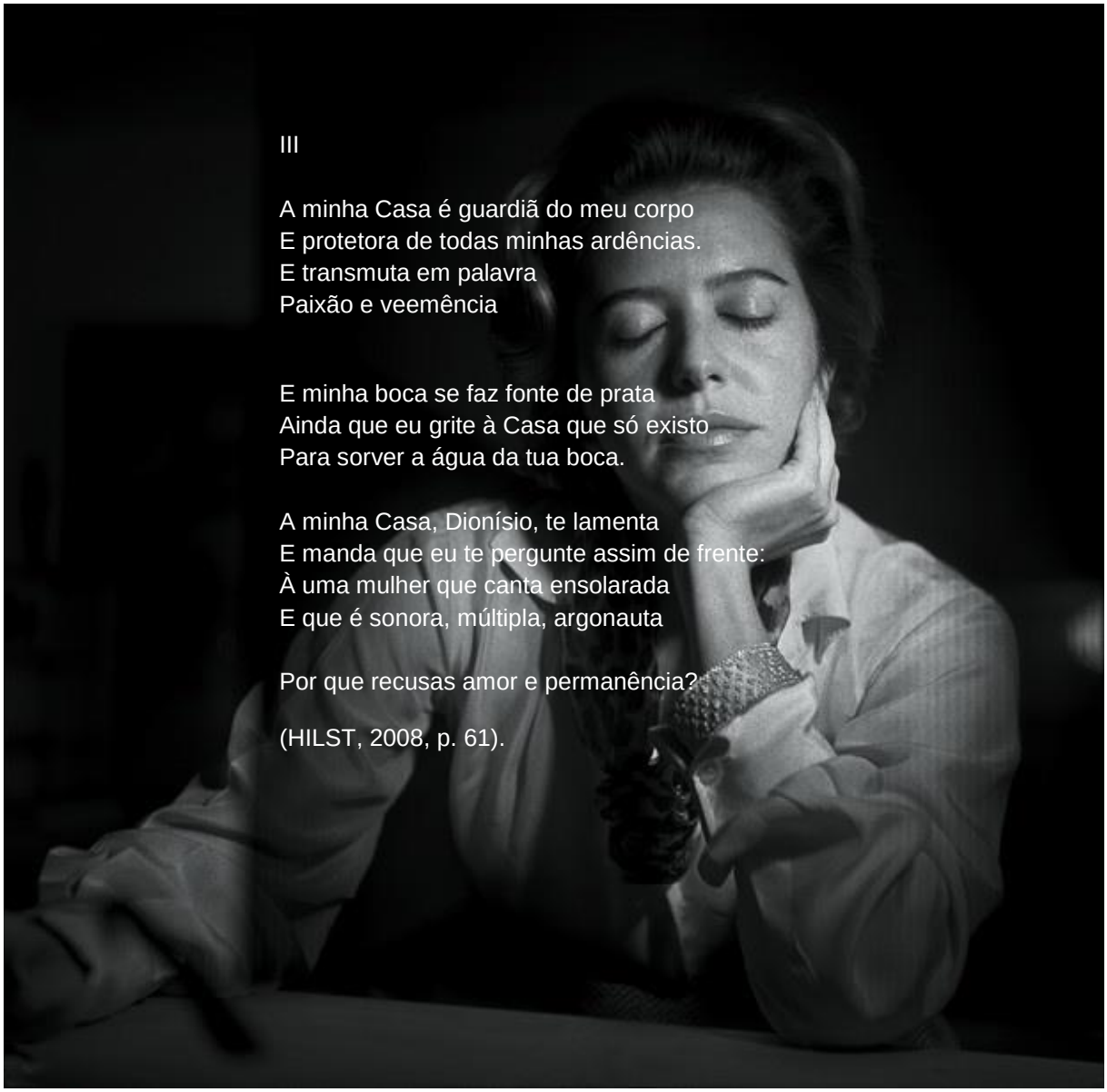
Não é demais enfatizar as ideias de Pound acerca da poesia, uma vez que equacionam nossas inquietações e corroboram no diálogo com outros pensamentos. A literatura é linguagem carregada de significado e a poesia, verbalmente, a mais condensada. “CONTUDO, as palavras ainda são carregadas de significado principalmente por três modos: fonopéia, melopéia, logopéia.” (POUND, 2003, p. 41), que na linguagem poética, correspondem à imagem, à melodia e à ideia.

Em contexto moderno/contemporâneo, o mito se torna símbolo, ou seja, “Em lugar de medir o conteúdo, o sentido e a verdade das formas intelectuais por algo alheio, que deva refletir-se nelas mediatamente, cumpre descobrir, nestas próprias formas, a medida e o critério de sua verdade e significação intrínseca.”. (CASSIRER, 2000, p. 22). Considerando-se que o homem moderno não reproduz o mito em sua totalidade, mas o questiona, “[...] no sentido de que cada uma delas gera e parteja seu próprio mundo significativo.” (CASSIRER, 2000, p. 22).

A poesia e o mito podem parecer distantes, mas, aproximam-se pelos elementos comuns, a imagem e o símbolo, que se interseccionam, e são compreendidos quando plasmados pela linguagem, especialmente pela palavra escrita. E nesse estreitar-se, delimitamos nossa discussão, apontando os aspectos que se harmonizam na poesia, mítico e linguisticamente, ideando todo um processo de realização pela própria linguagem.

> Este discernimento da função determinante e discriminativa que o mito, assim como a linguagem, desempenha na construção espiritual de nosso mundo objetual, parece, na verdade, esgotar tudo o que uma “filosofia das formas simbólicas” nos pode ensinar. A filosofia, como tal, não pode ir mais longe, nem tampouco pode atrever-se a nos apresentar *in concreto* o grande processo de separação, nem delimitar entre si cada uma de suas faces. Mas, se a filosofia e a mitologia comparadas podem, talvez, completar este mero esboço e traçar, com linhas firmes e precisas, o que a especulação filosófica só é capaz de insinuar. (CASSIRER, 2000, p. 28).

As aproximações entre a filosofia e a mitologia são possíveis pelo elo comparativo, ou seja, são considerados os limites próprios de cada área, porém, as diferenças e semelhanças complementam-se e estabelecem uma identidade conjunta, que pode ter início no campo mítico ou filosófico, mas que alcança outros povos e culturas, sem perder seu princípio original.



III

A minha Casa é guardiã do meu corpo
E protetora de todas minhas ardências.
E transmuta em palavra
Paixão e veemência

E minha boca se faz fonte de prata
Ainda que eu grite à Casa que só existo
Para sorver a água da tua boca.

A minha Casa, Dionísio, te lamenta
E manda que eu te pergunte assim de frente:
À uma mulher que canta ensolarada
E que é sonora, múltipla, argonauta

Por que recusas amor e permanência?

(HILST, 2008, p. 61).

### 3.3 Os silêncios que falam

O terceiro poema de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, constitui-se por quatro estrofes e por doze versos livres, os quais se estruturam na poesia hilstiana em ritmos que pouco tangenciam as formas fixas que marcaram épocas e estilos literários. No entanto, nosso olhar também se volta nas diferenças formais, buscando possíveis sentidos que esses versos, livres ou não, estabelecem com o leitor.

Acreditando nessa intersecção de olhares, em que se mesclam formas fixas e versos livres na construção poética de Hilda Hilst, que pode ser observado na disposição dos doze versos aqui trazidos, na tentativa de expor algumas considerações analíticas, destacando a princípio sua estrutura formal.

Notamos que os versos são ritmados pelas categorias sintáticas, ou seja, pelos pronomes e substantivos, especialmente. Há, na verdade, uma harmonização de elementos formais e semânticos, ajustando-se razão e emoção no poema, a exemplo a primeira estrofe:

> A minha Casa é guardiã do meu corpo
> E protetora de todas minhas ardências.
> E transmuta em palavra
> Paixão e veemência

Ainda nessa estrofe, a aliteração é marcada pela repetição da consoante /m/, não só na marcação inicial do pronome possessivo, mas em outros verbetes que evidenciam o espaço físico e imaginário no poema. Dessa forma, vemos que a sonoridade do /m/ evidencia uma linearidade de sentido que se complementa pela conjunção aditiva /e/ presente no início do segundo e terceiro versos, mesmo que o efeito lacônico promovido pelas metáforas seja evidente.

Com ênfase nesses elementos sonoros do /m/ e /e/, o canto pode ser revelado por um eu poético feminino que iconiza pelo substantivo /casa/ mais que um espaço, revela-se como elemento compositor de sua experiência interior, na qual elementos da racionalidade se juntam à emoção, às ausências, dando forma ao que chamamos de unidade sonora estruturada pela palavra.

Para Keleman, “O corpo é dado. O mito é dado a partir do corpo.” (2001, p. 25), o que provoca a imaginação humana ao que toca os conflitos, as tensões, que antes eram narrados pelas sagas de heróis, passam ao contexto do homem moderno harmonizados nas experiências exteriores e interiores, nas quais o corpo “[...] é matriz para as histórias e imagens do mito.” (KELEMAN, 2001, p. 27).

Essa matriz está diretamente relacionada ao que sugere Bataille, ao afirmar que “Erotismo é mito.” (2013, p. 24). Logo, mito e corpo expressam uma visão mais ampla do erotismo, ou ainda é dilatação às três formas, o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. Tais formas de expressões eróticas são, poeticamente, expressas no poema pelas equivalências: casa=corpo, casa=boca e casa=amor, as quais ecoam uma mulher multifacetada.

“O mito é uma maneira de perceber os mundos interior e exterior.”, é o que propõe Keleman (2001, p. 27); e nós observamos que tal proposta é, poeticamente, construída no poema de Hilda Hilst, principalmente no que aproxima o espaço da “Casa” ao universo mítico interno ao poema, dando ambivalência de territórios sagrados.

Os versos “A minha Casa é guardiã do meu corpo/ E protetora de todas minhas ardências.” – exemplificam bem a sacralização de territórios por meio de símbolos, uma vez que funciona como expoente intensificador dos corpos, já que “O mito é um contar histórias, uma expressão direta das nossas experiências, estejamos ou não conscientes disso.” (KELEMAN, 2001, p. 29).

Os versos “A minha Casa é guardiã do meu corpo/ E protetora de todas minhas ardências.” são registros de que o erotismo, segundo Bataille, “[...] é um dos aspectos da vida interior do homem. Enganamo-nos quanto a isso porque ele busca incessantemente no *exterior* um objeto de desejo.” (2013, p. 53). Acentuando, assim, que as experiências dos corpos emolduram os indivíduos, no sentido de adensá-las em histórias que somam emoções corporificadas, uma vez que “O mito fala da natureza da experiência do nossa soma.” (KELEMAN, 2001, p. 29).

Sabemos que o caminho não é único e que outras possibilidades podem se juntar ao nosso raciocínio ou ainda discordar, no entanto, defendemos aqui as aproximações que estabelecem pela linguagem o encontro entre culturas, práticas religiosas ou filosóficas, que constroem no homem contemporâneo uma identidade resultante de práticas anteriores que são ritualizadas e se estendem ao individual e coletivo.

> O valor de semelhantes observações para a história geral das religiões consiste antes de tudo no aparecimento de um conceito dinâmico da divindade, que substitui os conceitos estáticos com que antes se costumava operar, isto é, o deus ou demônio já não é meramente descrito de acordo com sua natureza e significado, mas também é rastreada a lei de sua formação. (CASSIRER, 2000, p. 40).

Em face às questões mítico-religiosas, observamos o nascimento de um novo conceito à divindade, no qual o território de origem continua sagrado e sua projeção é, dinamicamente, entendida não apenas pela natureza e significado, mas pela sua compreensão em territórios não sacralizados, bem como esse princípio é estabelecido pelos conceitos linguísticos.

Estabelecidos os conceitos linguísticos, os quais estão diretamente ligados à conceituação mítico-religiosa, faz necessário compreender que suas naturezas resultam da coincidência com os conceitos religiosos, e para isso é essencial que seja considerado "[...] um passado muito remoto." (CASSIRER, 2000, p. 41), evidenciando princípios de natureza mítica e religiosa, plasmando-se no linguístico.

> A identidade essencial entre a palavra e o que ela designa torna-se ainda mais evidente se, em lugar de considerar tal conexão do ponto de vista objetivo, a tomamos de um ângulo subjetivo. Pois também o eu do homem, sua mesmidade e personalidade, estão indissoluvelmente unidos com seu nome, para o pensamento mítico. O nome não é mero símbolo, sendo parte da personalidade de seu portador; é uma propriedade que deve ser resguardada com o maior cuidado e cujo uso exclusivo deve ser ciosamente reservado. (CASSIRER, 2000, p. 68).

Podemos considerar que a identidade humana parte também desse princípio, se tomarmos a palavra como registro, uma vez que sua conexão se estabelece aqui por razões míticas, religiosas e linguísticas. O homem é simbolizado pelo nome, o qual se reservam postulados, objetivo em relação à existência e origem, e subjetivo no que tange ao mítico-linguístico, que vai além da denominação e alcança o pensamento que integra corpo e alma.

Nessa perspectiva, ressaltamos dizer que o eu homem quando integrado em corpo e alma estabelece e mantém "[...] viva esta conexão entre a personalidade e o nome." (CASSIRER, 2000, p. 69), retomando o que foi cunhado pelas civilizações antigas nas culturas mais avançadas da atualidade.

Analogamente, a relação entre identidade e o nome pode ser extensiva à compreensão do homem em sociedade de hoje, por mais fragmentada que seja, resulta do legado das sociedades anteriores que são atualizados pelas mensagens transmitidas de geração a geração, dinamizando os aspectos estáticos com aqueles que identificam as civilizações mais recentes. “Em geral, o ser e a vida do homem estão ligados tão estreitamente a seu nome, que, enquanto este se mantém e é pronunciado, seu portador é considerado como presente e diretamente ativo.”. (CASSIRER, 2000, p. 70).

Nesse universo a amplitude das metáforas e dos possíveis sentidos do poema em questão. Enquanto leitor, acreditamos que a interpretação de um poema se estende em sua composição e dialoga com as experiências daquele que ler, evidenciando questões inerentes reveladas pelas imagens a partir das construções metalinguísticas do autor.

As imagens de desolação e lamento em “A minha Casa, Dionísio, te lamenta” são construídas em contexto que atualiza o mito dionisíaco, permitindo acréscimos acerca do êxtase, que perpassam a superfície e adentram questões mais intrínsecas, as quais são (re)construídas pela voz feminina. “Nos mitos, encontramos personagens que ressoam dentro de nós, e usamos os mitos para criar ordem a partir da nossa própria experiência.” (KELEMAN, 2001, p. 36).

Como exemplo, temos a “Casa” em circunstância direta com o “corpo” presente desde o primeiro verso estabelece uma aproximação não só de matérias, mas de elementos que subjetivam o concreto e o efêmero, bem como a noção de paralelismo semântico, uma vez que remetem à habitação, no sentido de acolhimento, absorção e proteção.

A “Casa” no poema permite um diálogo com o legado filosófico de Bachelard, em que defende enquanto “[...] corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade.”. (BACHELARD, 2005, p. 36); além de ocupar espaços físicos e temporais construídos pela memória. Esses espaços são passíveis de compreensão em dimensões distintas, as quais observamos pelas metáforas construídas no imaginário, tanto do leitor quanto do autor.

Em materialidade poética, um exemplo a essas metáforas construídas pelo imaginário constitui o primeiro verso do poema: “A minha Casa é guardiã do meu corpo”, no qual o verbo “ser” afirma-se pela conjugação no tempo presente “é” que traduz o estado e/ou efeito ser extensivo à existência. O efeito poético dessa

metáfora, especificamente, alude à antecipação de sentimentos manifestados pelo corpo, ora materializado pela imaginação gradativa ao duplo: efemeridade e permanência, respectivamente.

Pensar esse imaginário é lançar mão de acepção que nos faça compreender as espacialidades dos sujeitos materializados no poema (eu lírico e destinatário), os quais estão diretamente ligados à “casa” enquanto espaço e/ou ambiente que protege, extensivo ao próprio corpo.

> Um entrelaçamento e imbricação, tal como aqui se manifestou, entre os elementos da linguagem e as diferentes configurações básicas da consciência mítico-religiosa, não pode ser mero acaso, devendo fundamentar-se em um traço essencial da própria linguagem e do mito. (CASSIRER, 2000, p. 73).

Seguindo uma nuança da metáfora, o corpo surge como complemento simbólico da casa, e dois adjetivos enfatizam essa simbologia: “guardiã” e “protetora”. Pertinente a essa questão, Bachelard, em *A poética do espaço*, considera que “Toda grande imagem simples revela um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é ‘um estado de alma’. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade.”. (BACHELARD, 2005, p. 84).

Ainda na primeira estrofe outros elementos se amalgamam, coadunando sentimentos e corpo, além do fazer poético que se estabelece em unidade sonora, o poema. Há ou parece haver um processamento em duas polaridades, nas quais os sentimentos são aludidos pelo erotismo e transmitidos pela memória da poetisa, que se utiliza da palavra no intento para simbolizar a intensidade da paixão, resultaria “Quando a casa é feliz, a fumaça brinca delicadamente acima do telhado.”. (BACHELARD, 2005, p. 84).

Hilda Hilst, diante da pergunta feita por Hussein Rimi (2013, p. 141), “Para escrever sobre sexo o escritor necessita de uma vida sexual extremamente variada?”, responde: “Eu acho que não, porque o poeta não precisa passar pela morte ou por um montão de cadáveres para falar sobre ela. Você já tem um conhecimento da coisa, não precisa viver tudo para escrever.”. E mais uma vez a questão das experiências somáticas vão além do corpo enquanto objeto físico, elas se constroem pelo conjunto das emoções corporificadas.

Os segredos que habitam o interior da “Casa” são exteriorizados através do canto do eu lírico, no qual seu querer depende de outros quereres, isto é, de

emoções e razões, equilibradamente, convertendo em palavras sentimentos que pareciam distantes. Nessa perspectiva, a “Paixão” é grafada no último verso da primeira estrofe como ruptura, e se complementa pela “veemência”, metaforizando o distanciamento mesclado por um corpo e/ou casa que aprisiona e sentimentos que libertam.

O canto da e pela “Casa” se estende, liricamente, na segunda estrofe do poema. Agora é possível observar que o lamento é tensionado pelo *enjambement* do segundo para o terceiro verso, conduzindo o leitor à compreensão da angústia, da solidão ecoada pelo grito suplicante que parte de “minha” à “tua” boca, vinculado à necessidade ou complemento.

Nesse aspecto, notamos que o eu lírico ironiza o prazer quando canta “E minha boca se faz fonte de prata”, maldizendo a princípio sua situação de abandono. No entanto, há projeções das intercorrências amorosas, as quais se distanciam de vitimar a voz que clama no poema, e da não condenação do suposto amado sorvido, ou seja, a ode dos versos exalta o amor e o interdito que subjaz pela busca de complemento no outro.

Se fazer “fonte de prata” é medida de oposição, tanto em contexto hilstiano, como em consonância com o que Chevalier & Gheerbrant consideram:

> No sistema de correspondência dos metais e dos planetas, a prata está em relação com a Lua. Pertence ao esquema ou à cadeia simbólica Lua-água, princípio feminino. Tradicionalmente, por oposição ao ouro, que é o princípio ativo, macho, solar, diurno, ígneo, aquoso, frio. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p. 739).

Justificam-se aqui as imagens plasmadas pelo conjunto de versos da segunda estrofe, reforçando nosso entendimento quanto à voz feminina que redimensiona ações e tomadas de atitudes, as quais revestem o eu lírico de uma força interna autônoma, que acaba por desautomatizar imagens míticas.

Tais imagens são (re)criadas nos versos considerados, primeiro pela relação simbólica “Lua-água” com os substantivos “casa” e “boca” que funcionam como habitat e/ou espaço ao canto que reluz, segundo pelas ações materializadas pelos verbos “fazer”, “gritar”, “existir” e “sorver”, os quais sequenciam o dinamismo interno que remete à sedução através do corpo que canta.

A terceira estrofe se inicia com o pronome possessivo “minha”, aspecto linguístico presente nas duas estrofes anteriores, é anáfora que nos remete à

delimitação de posse, no caso, a boca e a casa. Especificamente ao que tange a terceira estrofe, há um sujeito nominado, Dionísio, evocado não mais em sua figurativização divina, mas em um de suas funções enquanto divindade, isto é, amado. E amor, nesse contexto, insere-se no que diz Simon May:

> Embora essa fé no amor como a única forma democrática, até universal, de salvação aberta para nós, modernos, seja o resultado de uma longa história religiosa que viu o amor divino com a origem do amor humano e como o modelo a ser imitado, ela se tornou independente, de maneira paradoxal, em razão de um declínio da fé religiosa. Só se tornou possível porque, desde o fim do século XVIII, o amor preencheu cada vez mais o vácuo deixado pela retirada do cristianismo. Por volta dessa época, a fórmula "Deus é amor" foi invertida em "o amor é Deus", de tal modo que ele é agora a religião não declarada no Ocidente - e talvez sua única religião que goza de aceitação geral. (MAY, 2012, p. 13).

Em outras palavras significa dizer que o amor tende a ser visto ou é redimensionado à "imagem do amor divino", sem que as pessoas sejam ou não seguidoras de uma doutrina religiosa. De certo modo o amor humano se utiliza daquilo que antes era próprio do amor divino, ritualizando-o, porém, diante dos conflitos humanos, esse amor é evocado e equacionado.

No imbricar-se das especificidades da consciência mítico-religiosa é importante considerar os fundamentos que são estabelecidos pela linguagem e pelo mito, os quais transcendem o tempo e alcançam diferentes povos pela ritualização da mensagem, considerando suas metamorfoses, sem perder a essência, mas permitindo o entrelaçar das manifestações do remoto no presente, ou vice e versa.

Tais conexões não podem ser consideradas apenas pelos limites empíricos e pragmáticos da consciência mítica e linguística, mas como suas particularidades individuais e sociais impõem-se aos questionamentos de conteúdo, isto é, naquilo que se constrói pela linguagem e pelo mito, imanados. "Encontramos estas condições em um tipo de concepção mental que é contrária ao pensar teórico e 'discursivo'." (CASSIRER, 2000, p. 73).

Nesse momento as apreensões mítica e linguística se condensam, mostrando-se pela significação metonímica, construída pelo pensamento discursivo, que parte das possíveis semelhanças de expressão e confecção do sentido, do qual a palavra é, sem dúvida, o fio condutor que permite o movimento e conexão de uma intuição ou mensagem recebida – contexto de experiência – com momentos do

presente, e como exemplo que materializa essa discussão, citamos a literatura, em especial a poesia.

Intrinsecamente, o amor é cantado pela voz lírico-feminina não pela redenção e/ou lamento, mas enquanto amplificação do desejo sentido e enfatizado pelas “ardências”. Não sentir “vergonha” faz do canto feminino, na poesia hilstiana, um marco de liberdade da idealização romântica aos olhos do trovador a mostrar-se ao amado sem a penumbra santificada/idealizada.

> Para esses trovadores, assim como para a Diotima de Platão, o movimento rumo à perfeição é a meta suprema do amor e central para uma vida fluorescente. Eles cantam um amor cujo erotismo não tem nada a ver com reprodução física e tudo com uma procura de beleza que é também uma procura de bondade moral. (MAY, 2012, p. 167).

E como não podemos limitar aos trovadores o canto hilstiano, observamos a partir das considerações de Simon May sobre o erotismo sem intenção reprodutora, aspecto que se mescla a outras formas de amor, considerando desde o legado das religiões antigas, passando pelos filósofos clássicos Platão e Aristóteles e Ovídio até os pensadores mais contemporâneos Schopenhauer, Nietzsche e Freud, transitando sua poesia em territórios sagrados e profanos, os quais podem ser compreendidos ao que tange os conceitos de Eliade.

A sacralidade é outro aspecto que pode ser observado nos versos “A minha Casa é guardiã do meu corpo/ E protetora de todas minhas ardências.”, estreitamente relacionado à imagem que se constrói quando equacionamos casa e corpo, porém, não aos olhos de uma perfeição construída pelo homem que observa, mas está diante de uma mulher que impõe seus anseios, angústias, delírios, desejos que se projetam diante das emoções e pela sensação de poder oferecida pela “Casa” protetora.

Os espaços se apresentam, diferentemente, ao homo religiosus e ao moderno. Quanto a isso, Eliade considera que não há homogeneidade entre o espaço sagrado e o não sagrado, porém, o território sagrado antecede o não sagrado, na propagação do mito. “É preciso dizer, desde já, que a experiência religiosa da não homogeneidade do espaço constitui uma experiência primordial, que corresponde a uma ‘fundação do mundo’.” (ELIADE, 2010, p. 25).

Dessa forma, parece haver no poema hilstiano uma apropriação do sagrado, ou ainda de sacralização do espaço, que toma a “Casa” como metáfora, não da

homogeneidade, mas como ritualização divina que se estende pelo espaço não sagrado, conforme nos remete a repetição da consoante / m /:

> A **m**inha Casa, Dionísio, te la**m**enta
> E **m**anda que eu te pergunte assim de frente:
> À uma **m**ulher que canta ensolarada
> E que é sonora, **m**últipla, argonauta

Intersecionam-se o pronome possessivo “minha”, os verbos “lamenta” e “manda”, o substantivo “mulher” e o adjetivo “múltipla”, na composição de um ritual amoroso que traz a “mulher” como o cerne, não só de uma relação desejosa, mas soberana, compreendida pelos adjetivos “sonora” e “argonauta” que antecedem e sucedem sua postura “múltipla”, os quais dialogam diretamente com aquela que “canta ensolarada”.

À mulher que canta ao amado atribui-se adjetivos “ensolarada”, “sonora”, “múltipla”, “argonauta”, os quais são (des)continuados pela pergunta que encerra o poema em verso isolado: “Por que recusas amor e permanência?”, semanticamente, uma vez que pela sintaxe, instaura-se a plasmação da posse e/ou troca requerida pelo amor.

Outro aspecto a considerar é a temporalidade, que no poema se apresenta também de forma descontínua. Antagonicamente, o que não estabelece dicotomia, o “corpo” coisifica a ideia de tempo em paralelo com a “Casa” enquanto espaço, fundindo assim, pela memória do eu lírico que estabelece diálogos que vão desde os ecos trovadorescos às margens da contemporaneidade.

> O homem religioso sente necessidade de mergulhar por vezes nesse Tempo sagrado e indestrutível. Para ele, é o Tempo sagrado que torna possível o tempo ordinário, a duração profana em que se desenrola toda a existência humana. É o eterno presente do acontecimento mítico que torna possível a duração profana dos eventos históricos. (ELIADE, 2010, p. 79).

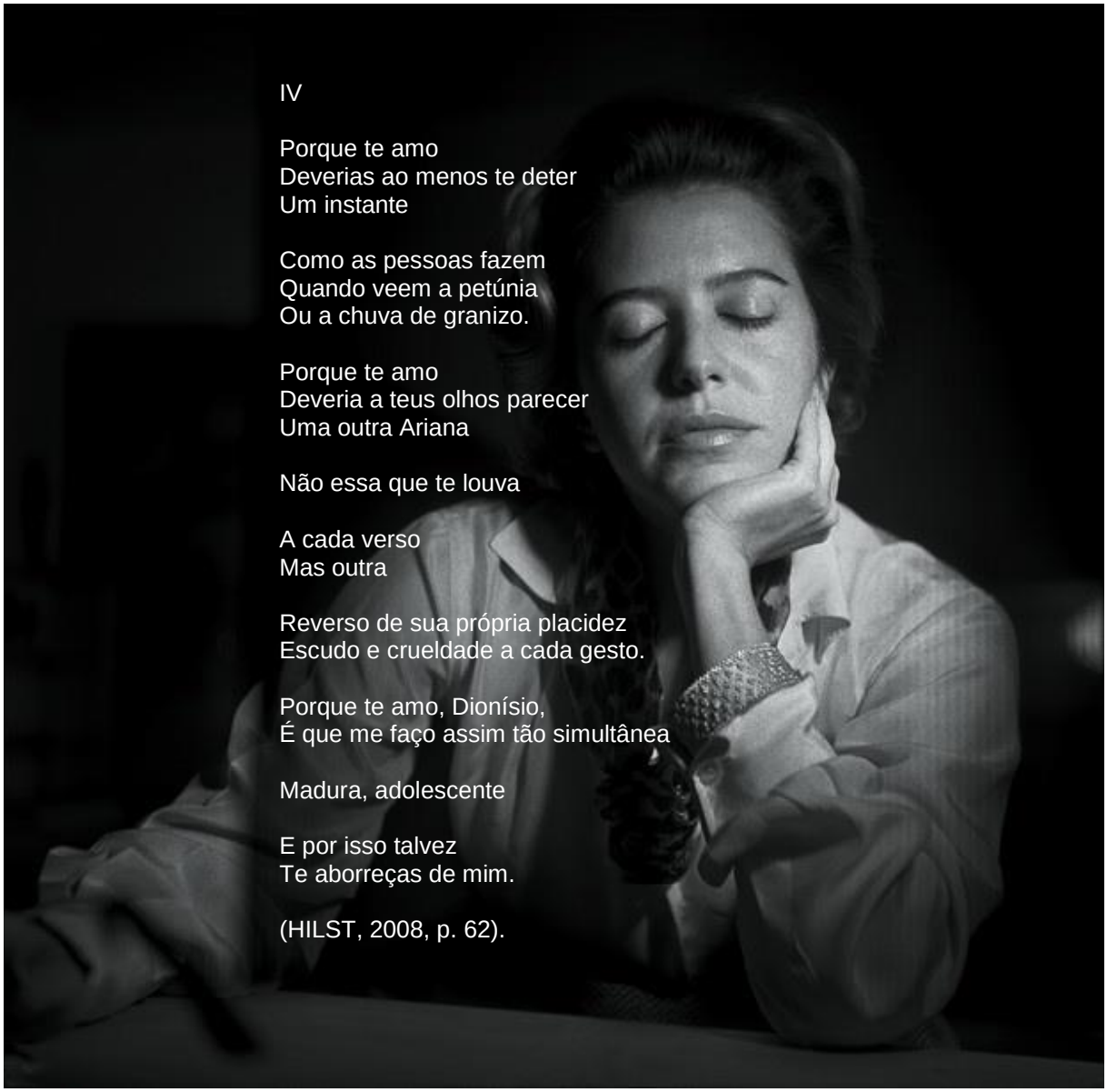
Analogamente, observamos dois tempos que parecem distintos, no entanto, se mesclam e promovem a duração entre o sagrado e o profano, propagando o desejo do homem moderno, sem abandonar o “Tempo sagrado e indestrutível” do homem religioso.

Os doze versos que formam as quatro estrofes, coerentemente, coadunam os desejos sentidos e cantados pela voz lírico-feminina, não mais de submissão, mas

de interdependência, ora exaltados pela mulher, que navega em territórios nunca antes pertencidos, trazida em sinônimo de “argonauta”.

Dentre às diversas nuanças para o *Amor*, não consideramos um conceito em si, optamos pela multiplicidade, aludindo que na poética amorosa da autora os sentimentos são vastos e, assim, demarcá-los seria o mesmo que simplificar. Dessa forma, acreditamos que Hilda Hilst permite ao leitor o distanciamento do senso comum, e dialoga com as perspectivas incutidas pela cultura hebraica, passando pelo cristianismo, platonismo, aristotélico, míticos até os tempos líquidos da contemporaneidade.

Não faremos um percurso acerca da história do Amor, como propõe Simon May, uma vez que tangenciaria ao nosso objetivo, porém, consideramos suas tessituras desde que se relacionem. Acentuamos, pois, nosso retorno às considerações sobre o Amor ao longo de nossa interpretação dos poemas, buscando pertinência que reverbere o canto amoroso hilstiano.



IV

Porque te amo
Deverias ao menos te deter
Um instante

Como as pessoas fazem
Quando veem a petúnia
Ou a chuva de granizo.

Porque te amo
Deveria a teus olhos parecer
Uma outra Ariana

Não essa que te louva

A cada verso
Mas outra

Reverso de sua própria placidez
Escudo e crueldade a cada gesto.

Porque te amo, Dionísio,
É que me faço assim tão simultânea

Madura, adolescente

E por isso talvez
Te aborreças de mim.

(HILST, 2008, p. 62).

### 3.4 As memórias atemporais de Ariana

Diante do quarto poema, alguns aspectos estruturais nos fazem (re)pensar sua plasticidade, o primeiro tange à quantidade e à extensão dos versos e estrofes, notação que se diferencia dos demais, ainda mais condensados; o segundo aspecto volta-se à organização das estrofes, que interliga três momentos, identificados pelo ponto final, ou seja, a primeira e a segunda estrofes situam o primeiro momento, a terceira, quarta, a quinta e sexta estrofes criam o segundo momento, e por fim, a sétima, a oitava e nona estrofes remetem ao terceiro momento.

O poema se apresenta em versos livres, os quais estruturam nove estrofes, alternando-se de um a três versos, em conformidade. As três primeiras estrofes apresentam três versos cada, a quarta e oitava estrofes, por um verso, apenas; a quinta, a sexta, a sétima e a nona estrofes, respectivamente, em dísticos, aspecto dual, ou seja, pela caracterização de duplicidade remete ao sagrado em paralelo ao profano.

Tais elementos estruturais do poema antecipam não sua forma isolada, mas estabelecem, na verdade, um primeiro diálogo com o leitor, tornando-se subsídios à interpretação do tema. E antes de adentrarmos ao mérito da interpretação, cabe considerar outros aspectos intrínsecos à estrutura, a exemplo do que parece dicotômico para um, estreitam-se para outros, mesmo distintos e paradoxais.

Compreendemos que esses elementos distintos e paradoxais são plasmados na poesia hilstiana, os quais vão além do estranhamento característico do texto poético, alcançam entre outros, densidade pelas escolhas lexicais, que materializam as ideias, especialmente quando falamos de poema, observamos que Hilda Hilst condensa o sentimento do amor a partir dos ecos míticos, trazendo como personagens: Ariana e Dionísio, (re)criando pela voz feminina uma outra Ariana.

Para melhor compreendermos esse aspecto, buscamos as contribuições de Eliade, ao considerar que a homogeneidade do espaço sagrado intervém de algum modo, no espaço não sagrado, ecoando sacralização.

> E, contudo, nessa experiência do espaço profano ainda intervém valores que, de algum modo, lembram a não homogeneidade específica da experiência religiosa do espaço. Existem, por exemplo, locais privilegiados,

> qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal ou os sítios dos primeiros amores, ou certos lugares na primeira cidade estrangeira visitada na juventude. Todos esses locais guardam, mesmo para o homem mais francamente não religioso, uma qualidade excepcional, "única": são os "lugares sagrados" do seu universo privado, como se neles um ser não religioso tivesse tido a revelação de uma outra realidade, diferente daquela de que participa em sua existência cotidiana. (ELIADE, 2010, p. 28).

Essa experiência é notada no poema ora interpretado, uma vez que, a exemplo da "Casa", do "corpo", que são espaços essencialmente sagrados. Tocante a isso, em "seu universo sagrado", Ariana recebe seu amado Dionísio, o qual pode ser considerado leito para o deleite e prazer.

A experiência do sagrado acontece de forma fragmentada, ou mesmo invertida, já que é Ariadne que canta ao amado pelo canto de Ariadne, e o espaço é privado a ela, revelando-se "uma outra Ariana". Aqui observamos que amor, mito e corpo formam uma imagem de múltiplos sentimentos, os quais revelam uma mulher que ama, deseja e ritualiza em seu espaço nuanças de "placidez" e "crueldade".

"Porque te amo, Dionísio,/ É que me faço assim tão simultânea" – revelam-nos experiência somática, ao que Keleman assume:

> Estou falando apenas das imagens que vêm do próprio processo corporal, não das impostas pela sociedade. O desejo pode ser uma imagem no seu cérebro ou uma imagem em ação. Se o desejo não está corporificado, não há expressão e resposta. O desejo do soma organiza uma imagem de ação. (KELEMAN, 2001, p. 47).

Nessa perspectiva, Hilda Hilst é exemplo de mulher que transgrediu arquétipos sociais, fazendo-se "simultânea", e isso transcende o plano do individual, alcançando pela poesia expressões que corporificam o desejo, não apenas do corpo e ação sexual, mas de como esse corpo é símbolo de poder.

A voz feminina canta o amor e suas nuanças, bem como seus desencontros pela inquietação disposta ao amado. Tal inquietação se constrói pelo caráter justificativo acerca da não permanência de Dionísio, desde os primeiros versos do poema, organizando-se em três momentos, continuados pelos *enjambements* e demarcados pelos pontos finais da segunda, da sexta e nona (última) estrofes.

> Porque te amo
> Deverias ao menos te deter
> Um instante

O verso que se inicia pela conjunção “porque” remete à subordinação, tanto sintática quanto semântica, aspecto intensificador da voz lírica que questiona, exige e, às vezes, em forma de súplica ironiza a ausência (questionando o tratamento) do amado encadeado pelos versos que ligam a primeira com a segunda estrofe, preposicionado por “como”, que expressa comparações diante de objetos ou coisas que despertam sensações de prazer aos sujeitos.

O amor é motivo e também argumento do eu lírico por aprisionar-se ao amado. Porém, manifestado calorosamente pelo eu feminino em detrimento de uma indiferença do receptor masculino. Em metáfora essa situação é posta pelos versos “Como as pessoas fazem/ Quando veem a petúnia/ Ou a chuva de granizo.”. A nós, a metáfora produz efeitos sinestésicos por aludir à visão na plasmação das imagens de flores e águas.

Quanto às metáforas e seus efeitos, podemos relacioná-las a outros possíveis sentidos que podem assumir os substantivos “petúnia” e “granizo”. A primeira por aludir ao órgão sexual feminino, em sua anatomia análoga com pêlos e forma cônica; e o segundo que se assemelha à instabilidade masculina, ou seja, aos estágios assumidos pelo órgão sexual masculino, que oscila entre o estado sólido e a liquidez.

“Por que te amo”, inicia-se como prerrogativa ao requerido, condicionando a permanência do amado, diante do desejo e/ou objeto desejado, “Como as pessoas fazem/ Quando veem a petúnia/ Ou a chuva de granizo.”.

Os versos que findam a segunda estrofe e o primeiro momento do poema como preferimos citar anteriormente, vão além, ou seja, conduzem-nos ao amor como reação natural, paralelamente comparado à petúnia e à chuva de granizo, as quais despertam admiração, detendo olhares mesmo que não lhe seja permitido o toque ou quaisquer aproximações físicas.

Essa perspectiva pode ser observada pelo viés do erotismo considerado por Bataille, onde “o sentimento de pletora que temos não está ligado à consciência de engendrar. E mesmo, em princípio, quanto mais o gozo erótico é pleno, menos nos preocupamos com os filhos que podem resultar dele.” (2013, p. 127). Na verdade, essa plenitude se dá pelo prazer, por mais efêmero que seja, o deleite acontece, mesmo que seguido pelo abandono.

Pertinentemente à petúnia – flor vermelha – apesar de suas variações de cores, é o vermelho[33] o pigmento dominante, assim como a chuva de granizo, ganha exaltação no poema, primeiro pelo estranhamento que provoca olhares por seus aspectos “incomuns”, depois por ser o vermelho símbolo da ardência, do desejo, sentimentos cantados desde o princípio pelo eu lírico.

Em diálogo com as narrativas mitológicas, podemos relacionar a petúnia com a flor-de-lótus, simbolicamente. Uma vez que essa última pode significar esquecimento, amnésia e, para relacioná-las, tomemos as de tons rosa e vermelho; correspondentes às divindades míticas e aos sentimentos do amor, paixão e compaixão, respectivamente.

Tais semelhanças podem, no poema, ser entendidas como o convite ao encantamento, ao desnudamento de si e entrega ao outro. “Como as pessoas fazem/ Quando veem a petúnia/ Ou a chuva de granizo.” – imagem que remete ao deslocamento, ao êxtase, tomados pelo inconsciente, figurando o recomeço.

Acreditamos ainda que tais elementos plasmam metáforas e imagens que dão sentidos múltiplos no que tange ao jogo de sedução, envolvimento, amor, sexo, desejo e gozo, que podem desencadear “[...] a tristeza consecutiva da morte final pode dar um antegosto da morte, mas a angústia da morte e a morte estão nos antípodas do prazer.” (BATAILLE, 2013, p. 127).

Não há, de fato, um único aspecto no poema que sugira submissão. Ariana, substantivo próprio que antecipamos para nomear o eu lírico, mas que surge, palpavelmente, apenas na terceira estrofe, coroa-se não mais com o presente sedutor de Dionísio, mas com áurea própria, isto é, exige atenção, por mais que lhe seja negada.

Tal atenção é requerida por elementos que remetem ao espelhamento, quando Dionísio deveria “[...] ao menos te deter”, “Quando veem [...]” e “[...] a teus olhos parecer”; redimensionando a condição de ser tomada pelo amado a impor seus desejos na relação, na qual se reveste de uma outra Ariana.

---

[33] O Dicionário de Símbolos acrescenta: “Universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro.”. E a partir do contexto mitológico grego, ainda podemos considerar, analogamente: “Os oceanos purpúreos dos gregos e o mar Vermelho estão ligados ao mesmo simbolismo: representam o ventre, onde a morte e a vida se transmutam uma na outra.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p. 944).

Segundo a Mitologia Grega, Ariana que amava Teseu, quando tomada pelos encantos e caprichos de Dionísio, se metamorfoseia e assume agora amar Dionísio, estabelecendo assim, multiplicidade do amor, mesclando-se com o princípio de Eros e Aristóteles[34]. “Não essa que te louva”, mas aquele que se reveste de acidez, questiona a ausência, porém, deleita-se no êxtase provocado mutuamente.

Analogamente, o êxtase é compreendido conforme estudo de Spitzer “por meio de palavras cotidianas, surge a possibilidade de uma lógica além da lógica humana, a lógica do destino que determina o sopro do vento e a morte dos homens.”. (SPITZER, 2003, p. 38). Essa provocação é, simultaneamente, observada entre Ariana e Dionísio, que concede, mas requer prazer. Ama sem aceitar as condições impostas, exige pelo “Reverso de sua própria placidez”, sem descartar o medo do abandono, de não ser apenas ornamento aos seus desejos e o desejo de outrem.

Ariana assume independência no jogo da sedução, defendendo-se dos abandonos do amado senhor, quando se utiliza de “Escudo e crueldade a cada gesto.”. Tal gesto a torna âncora, ou seja, firma-se pela recusa, pelos questionamentos, os quais estabelecem, paradoxalmente, vínculo entre a alegria e a tristeza, a dor e o prazer, o riso e o choro nos quais ecoam uma voz feminina, principiando liberdade.

As aproximações míticas no poema são notadas não só pelos personagens nominados, Ariana e Dionísio, mas por outros diálogos possíveis, a exemplo de como o amor se metamorfoseia, mesclando-se com o mito dionisíaco e ecos do sagrado e do profano entendidos por Eliade. Pensar essa fusão é compreender que a Literatura - a poesia - se utiliza do signo linguístico para simbolizar situações verossímeis da condição humana, bem como estabelecer conexões com outras áreas do conhecimento, as quais se coadunam e revelam um homem que se constrói pelas vivências internas e externas.

Os três momentos, pensados por nós desde nossa primeira leitura do poema, aglutinam-se pelos versos encadeados, bem como pelas metáforas que suscitam e comparam causas e consequências quanto às possibilidades do amor ou de amar. Tendo sido o primeiro momento que (re)cobra do amado atenção pelo “reverso”, que

[34] Quanto a essa atualização, Christina Ramalho traz considerações importantes acerca das mulheres que escrevem o épico, uma vez que centraliza nas vozes femininas em contextos épicos e contemporâneos, nuanças de representação das experiências registradas pelo histórico-literário. Para maiores informações o título da obra é Elas escrevem o Épico, 2005, pela Editora Mulheres.

também alude à imagem refletida através de espelhos, sejam eles pela água (chuva) ou alma (olhos).

A conjunção causal “porque” surge no poema pela segunda vez, e justifica-se e/ou complementa-se pelo amor, ou seja, “Porque te amo”, sequenciado pela atribuição de deveres, agora por parte de Ariana, aludindo a embriaguez que é elevada ao êxtase, ecoada pelo “reverso de sua própria placidez”.

O amor é premissa, é justificativa para essa nova Ariana que se permite ao desejo e ao êxtase pelo corpo. E é pela metáfora do corpo que mais uma vez emoldura-se a antítese “Madura, adolescente” que simula a contestação acerca das questões impostas por Dionísio, sem abandonar que se dão pela característica “simultânea” ao papel idealizado e/ou estabelecido, contrariando a unilateralidade fálica.

> O amor é atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira. (PAZ, 2001, p. 34).

Norteados por essas questões, consideramos a pertinência de que é o amor responsável por uma nova Ariana, que busca fundir corpo e alma ou alma e corpo, mesclando-se pela escolha, aceitação; uma vez que “O território do amor é o encontro imantado pelo encontro de duas pessoas.”. (PAZ, 2001, p. 35).

Em uma das diversas entrevistas concedidas por Hilda Hilst, em diálogo com Nelly Novaes Coelho, em 1989, fez questão de enfatizar que a poesia é alquimia de verso dado, espiritualmente, com estudos e dedicação, que chamamos de racionalidade poética. Essa alquimia enfatizada por Hilda Hilst pode ser entendida pelo que legou Cassirer:

> Mais uma vez aprendemos aqui uma característica essencial do pensamento mítico, que o distingue incisivamente do rumo da reflexão teórica ou “discursiva”. Esta se singulariza pelo fato de reconhecer e destacar a participação da produtividade do espírito em tudo o que parece ser dado “imediatamente”. (CASSIRER, 2000, p. 77).

Tal afirmação assinala e reforça o ponto de vista defendido por Hilda Hilst quando afirma que poesia é alquimia do verso. A presença do espírito é visto com um dom, um recebimento divino, que na poesia hilstiana marca o início, motivando

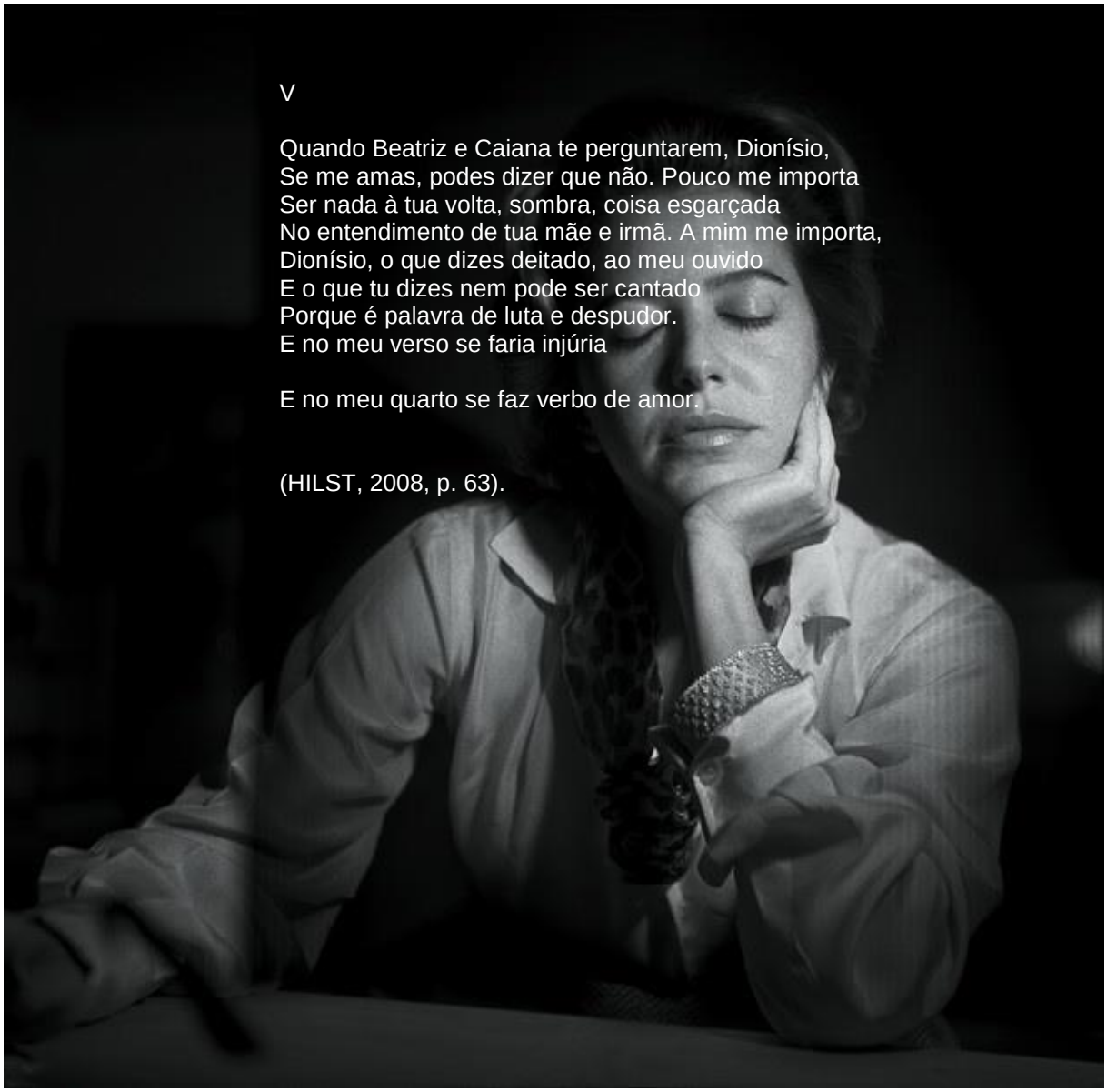
sua criação, a qual requer pela reflexão e questionamentos, uma vez que o evento acontece em território não sacralizado, logo o eu autor e o eu leitor assumem novos papéis, principalmente na matéria construída pela palavra.

Ser simultânea para Ariana é ser reverso sem descentralizar-se de sua função primordial de inspiração ao canto e ao desejo físico-sexual. Desfaz-se e (re)constrói-se, provocando o aborrecimento, que por ora pode parecer lamento; porém, vemos gradações de ironia, uma vez que se antecipa pelo advérbio de dúvida “talvez”, o que nos faz pensar em um processo (des)contínuo dos sentimentos amorosos. “Coloca em jogo a descontinuidade a que se liga necessariamente o sentimento de si porque ela funda seus limites: o sentimento de si, mesmo que vago, é o sentimento de um descontínuo.” (BATAILLE, 2013, p. 127).

Talvez agora tenhamos marcações que remetam ao terceiro momento. E a primeira coisa a observar é quanto à repetição do terceiro “porque”, que na verdade faz parte de uma explicativa: “porque te amo”, ou melhor, em termos poético-analíticos faz-se anáfora, figura de linguagem que ecoa mais que um termo repetido, alude no contexto do poema uma constante que não rompe, apesar de estar diretamente relacionado a paradoxos.

Sobre essa não ruptura, a penúltima estrofe “Madura, adolescente” exemplifica nossa desconfiança acerca dos prováveis movimentos assumidos pelo amor, uma vez que se constrói em antítese. E pelas assonâncias /o/ e /e/ e suas variações quanto o acento tônico nos versos “Reverso de sua própria placidez/ Escudo e crueldade a cada verso”, compreendemos a (in)tensidade dos sentimentos reverberados pela presença do amado.

A partir dessas considerações, observamos que descontínuo e simultâneo estão longe de serem dicotômicos, uma vez que se relacionam e projetam o erotismo. Podem ser paradoxais, mas interseccionam em algum ponto, no qual acontecem concessões, aqui justificadas pelo amor. E o amor assume, no poema, mais que uma premissa, ou seja, delineia-se a partir do êxtase e do prazer dionisíaco, e estende-se a Ariana, que assume autonomia, requer atenção, deseja o corpo do amado, questiona suas ausências, torna-se simultânea, confunde-se em sentimentos de acidez, contrapondo à idealização de Dionísio.


V
Quando Beatriz e Caiana te perguntarem, Dionísio,
Se me amas, podes dizer que não. Pouco me importa
Ser nada à tua volta, sombra, coisa esgarçada
No entendimento de tua mãe e irmã. A mim me importa,
Dionísio, o que dizes deitado, ao meu ouvido
E o que tu dizes nem pode ser cantado
Porque é palavra de luta e despudor.
E no meu verso se faria injúria
E no meu quarto se faz verbo de amor.
(HILST, 2008, p. 63).

### 3.5 Segredos violados

O quinto poema inicia-se por uma estrofe de oito versos, seguidos de mais uma formada por um único verso. Estrutura-se em nove versos, no total, delineados pelos personagens Beatriz, Caiana, Dionísio, além de Ariana, que surge cantando ao amado e exaltando o amor.

A esse canto associamos à afirmação de Bataille que trata “Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação.” (2013, p. 42), sendo esse aspecto cerne do quinto poema. A violação aos modelos criados pelas sociedades é plasmada por uma voz desafiadora, que se desnuda de tais modelos e “se faz verbo de amor”, conforme Bataille:

> A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo. Os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade[35].

Bataille corrobora com o nosso entendimento à poética hilstiana aqui aludida, isto é, suas contribuições teóricas nos permite compreender alguns elementos trazidos no poema, os quais remetem à ação do desnudamento, enquanto efeito de liberdade em função do prazer (des)contínuo entre os corpos.

Observamos até o momento que elementos amorosos compõem os poemas, os quais são revelados em palavras, sendo a concisão o aspecto norteador da poesia, mas especialmente em Hilda Hilst, pluraliza por (re)criar a partir de um mito clássico à contemporaneidade acontecimentos, nos quais apresentam deslocamentos e/ou perspectivas, inclusive pelo voz lírica, essencialmente feminina.

Nesses moldes, a narrativa mítica é (res)significada, na qual a mulher e/ou musa deixa de ser fonte inspiradora, apenas, para cantar seus desejos, infortúnios

---

[35] A definição segue o legado de Bataille em que “A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme à posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada. Há, ao contrário, despossessão no jogo dos órgãos que se derramam na renovação da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem umas nas outras. Essa despossessão é tão completa que, no estado de nudez que a anuncia, que seu emblema, a maior parte dos seres humanos se esconde, com mais forte razão se a ação erótica, que acaba de a desapossar, segue a nudez.” (BATAILLE, 2013, p. 41).

ou glórias. Para tanto, os recursos metalinguísticos são base no fazer poético hilstiano, os quais mesclam sintagmas e paradigmas na construção dos versos, perpassando as vivências enquanto humano.

No campo da literatura, a sincronização desses fatores se torna estético, isto é, a linguagem se molda pela forma, na qual o conteúdo é parte integrante dessa composição. A verdadeira literatura é amalgamada em forma e conteúdo, indissociavelmente. Assim, reafirmamos a possibilidade das premissas divinas dialogarem com o homem moderno a partir da mensagem, mesmo que essa seja atualizada.

> A partir desta crença no poder físico-mágico encerrado na palavra, a evolução espiritual da humanidade teve que percorrer longo caminho, até chegar à consciência de seu poder espiritual. De fato, a palavra, a linguagem, é que realmente desvenda ao homem aquele mundo que está mais próximo dele que o próprio ser físico dos objetos e que afeta mais diretamente sua felicidade ou sua desgraça. Somente ela torna possível a permanência e vida do homem na comunidade; e nela, na sociedade, na relação com um "tu", também assume forma determinada o seu próprio eu, sua subjetividade. (CASSIRER, 2000, p. 78).

Essa relação estabelecida entre físico-mágico, quando compreendida pelo homem, é capaz de desenvolver a consciência espiritual, na qual se compreende o encontro com o eu em relação a outros sujeitos da sociedade; aproximados pela palavra/linguagem que homem materializa o que foi recebido. Sabemos também que esse conceito é restrito àqueles que associam suas criações ao conhecimento e às experiências individuais e coletivas transmitidas às novas culturas com base nos rituais de seus ancestrais, reverberando em novas realizações subjetivas.

O ato de receber, divinamente, a mensagem pode ser considerada pelo homem não religioso, como espontâneo e interpretada como estática. De fato, espontâneo em contextos não atualizados pelas apreensões mítico-linguísticas, do contrário, observar-nos-á como produto substancial à subjetividade da criação humana[36].

---

[36] Todavia, justamente esta hipóstase mítica da Palavra tem significação decisiva no desenvolvimento do espírito humano, pois importa na primeira forma pela qual se torna apreensível como tal o poder espiritual inerente à palavra; a palavra tem que ser concebida, no sentido mítico, como ser substancial e como força substancial, antes que se possa considerá-la no sentido ideacional, como órgão do espírito, como função fundamental da construção e articulação da realidade espiritual. (CASSIRER, 2000, p. 79).

O fio de Ariadne permitiu o retorno de Teseu de sua luta com o Minotauro. De Ariana para Dionísio, Hilst se utiliza de elementos formais e semânticos da poesia para manter o fio condutor, agora, além de o plano ser arquitetado é também vivido por Ariana, personagem que se metamorfoseia na poética histiana.

Destacamos o mito de Dionísio e Ariadne na poesia de Hilda Hilst a partir dos aspectos míticos que tornam essa atualização diferenciada, ou seja, que podem ser notados além das metáforas, aqui pensados enquanto estranhamentos personagens que se deslocam das narrativas greco-romanas e intensificam sentidos no leitor da contemporaneidade.

O canto ao amado segue no quinto poema de *Ode descontínua remota para flauta e oboé*, aludindo momentos distintos ocupados por Dionísio: o familiar, com mãe e irmã, e o da amante, nos braços de Ariana. O leito aqui é ecoado pelo amor, mas poderia sim cantar a morte, a solidão, a angústia, porém, Ariana distancia e/ou estabelece nuances de amor de acordo com o parentesco, assumindo que diante de interrogatórios de "Beatriz e Caiana", mãe e irmã, respectivamente, não se importa de "ser nada", não cedendo a julgamentos exteriores à sua relação, uma vez que em seu "quarto se faz verbo de amor.".

"E o que tu dizes nem pode ser cantado/ Porque é palavra de luta e despudor[37]." – esses versos antecipam o ápice, interpretado também como gozo, que imana prazer, desejo, os quais são confidenciados pela mulher que se faz verso, verbo e palavra.

> Na sexualidade, em particular, o sentimento dos outros, para além do sentimento de si, introduz entre dois ou vários uma continuidade possível que se opõe à descontinuidade primeira. Os outros, na sexualidade, não cessam de ameaçar, de provocar rasgão no vestido sem costura da descontinuidade individual. (BATAILLE, 2013, p. 127).

Aspecto que potencializa o êxtase, ao qual Leo Spitzer considera em seus ensaios como intersecção com questões inerentes à vida, ao que nos parece ser, intrinsecamente, próprias do ser humano e suas emoções, principalmente ao que tange à prática sexual. Dessa forma, o corpo se mostra como principal fonte de

[37] Uma conexão possível é estabelecida com o "campo florido" dos chineses, no qual nenhum dos combatentes pretende aniquilar o outro, antes produzir prazer e beleza através do ato sexual.

prazer e desejo, os quais nem sempre são aceitos, seja pela pessoa ou ainda por um grupo delas.

Nesse raciocínio, observamos a pertinência quanto à justificativa de não se revelar em público o canto de Dionísio dito ao seu ouvido, já que implica “luta e despudor”. Assim, despir-se de regras, que antes regiam a moral e os bons costumes, continuam sendo vistas como afronta, e nesse aspecto, Hilst ataque com precisão, de modo que o ser humano é desmascarado, ironicamente por uma voz feminina que demarca território masculino.

O corpo é mais uma vez suscitado na poesia hilstiana, agora nas metáforas de ser “verso” e “quarto”, que conotam contextos permitido e proibido. Tais questões nos levam à dicotomia de permanência e de efemeridade, as quais transitam e constroem a identidade humana, além de corroborar na compreensão diacrônica daqueles envolvidos na relação amorosa.

Os amantes, que ora ganham nomes, deleitam-se, contrapondo aos pensamentos de mãe e irmã, no tocante a Dionísio, enquanto que Ariana desconsidera qualquer comentário feito por elas, importando-se mesmo do momento de prazer, no qual se entrega em corpo e alma, culminando em repouso, fruição de desejos, que na intimidade não podem ser julgados, já que “Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo.” (BATAILLE, 2013, p. 41).

Como tessitura desse amor, assentimos que o “despudor” é palavra chave, não só como caracterização precisa à Ariana, mas enquanto nuance de comportamento, no qual assume consciência por fugir a padrões, sendo conscienciosa às necessidades físicas que satisfazem não só ao corpo, como também ao espírito. Dessa forma, dito por Bataille, o erotismo “é a meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se coloca em questão, conscientemente[38].” (2013, p. 55).

Hilda trata o erótico, poeticamente, que pode ser notado nos versos: “A mim me importa,/ Dionísio, o que dizes deitado, ao meu ouvido/ E o que tu dizes nem pode ser cantado/ Porque é palavra de luta e despudor.” – dialogando com a

[38] Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas então o sujeito se identifica com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer, no erotismo: EU me perco. Sem dúvida, não se trata de uma situação privilegiada. Mas a perda voluntária implicada no erotismo é flagrante: ninguém pode duvidar dela. (BATAILLE, 2013, p. 55). Pode ser entendido também como fusão erótica dos corpos, aproxima-se da fusão do eu-objeto do gênero lírico (Rosenfeld). Ou seja, a perdição do EU seria o momento de instabilidade e de desconfiguração do EGO: fusão com o OUTRO.

afirmação de Octavio Paz sobre [...] a ambiguidade do erotismo: é repressão e permissão, sublimação e perversão.” (PAZ, 2001, p. 18).

Essas ambiguidades consideradas por Octavio Paz sugerem extensão aos territórios do sagrado e do profano[39] e, no contexto do poema, é observado pelo questionamento ao mito, notadamente observado pelas atitudes de Ariana ao desobedecer ao modelo mítico quando desnuda-se ao amado, pertencendo ao profano.

A nossos olhos, há um deslocamento entre o penúltimo e último versos do poema, não de ordem sintática apenas, mas semântica: “E no meu verso se faria injúria/ E no meu quarto se faz verbo de amor.” – corpo e alma são unidos pelo interdito do desejo, que são expressamente acentuados pela metáfora do erótico, tornando-os ambíguo. Esse erotismo, em palavras de Octavio Paz, “é um ritmo: um de seus acordes é separação, o outro é regresso, volta a natureza reconciliada” (PAZ, 2001, p. 28).

As tessituras consideradas até então permitem articulações dos aspectos intrínsecos ao poema com as contribuições teórico-críticas, os quais implicam entendimentos das ressonâncias míticas pelo eu lírico. No entanto, outros aspectos formais validam em linguagem poética as interseções entre ideias e palavras, ou seja, rituais míticos são filtrados em metáforas, permitindo que olhemos no interior do poema construções sintáticas que revelem duplicidade de sentidos.

Dessa forma, condensa-se em linguagem poética possíveis fragmentos que juntos (res)significam situações e/ou experiências transcritas em palavras pelo poeta, resultando no fazer poético, ao qual aceitamos o desafio de enfrentar o poema enquanto unidade de significação, revelando nosso ponto de vista acerca do amor erotizado.

O tempo é codificado no poema pelo advérbio “quando”, que também cria tensão por antecipar uma circunstância inicial e extensiva ao sentimento amoroso metamorfoseado em cantos e ritos pelo eu lírico. Em contexto poético, o “tempo”, advérbio que denota ocasião temporal, liga-se pelos versos “Quando Beatriz e

---

[39] Nenhum deus, nenhum herói civilizador jamais revelou um ato profano. Tudo quanto os deuses ou os antepassados fizeram – portanto tudo o que os mitos contam a respeito de sua atividade criadora – pertence à esfera do sagrado e, por consequência, participa do Ser. Em contrapartida, o que os homens fazem por própria iniciativa, o que fazem sem modelo mítico, pertence à esfera do profano: é pois uma atividade vã e ilusória, enfim, irreal. Quanto mais o homem é religioso tanto mais dispõe de modelos exemplares para seus comportamentos e ações. (ELIADE, 2010, p. 85).

Caiana te perguntarem, Dionísio,/ Se me amas, podes dizer que não.”, antecipando certeza, expectativa, negação da morte ou da vida.

O “quando” denota além do tempo, condição e concessão, que subordina as ações dos interlocutores ao discurso interno à sentença, resultando em duas sintaxes: a reconhecida pela gramática normativa e a sintaxe poética, essa última adensada pela circunstância da pergunta possível a Dionísio que impulsiona conflito e/ou confronto.

Não é à toa que a plasmação dessa primeira estrofe em oito versos dá ideia de compressão e alongamento, estabelecendo uma narração de conflito/confronto ou efeito de uma câmera lacrada que dificulta a respiração, o que gera uma velocidade da voz em expor os sentimentos condicionados pela (in)certeza, tendo em vista a ruptura dessa linearidade nos últimos versos.

Antes de pontuarmos sobre essa ruptura na sintaxe do poema, outro advérbio situa o estado do eu lírico, ou seja, nos versos “Pouco me importa/ Ser nada à tua volta, sombra, coisa esgarçada/ No entendimento de tua mãe e irmã.”, complementa o sentido da locução adjetiva que sequencia seu argumento e/ou adjetivações por parte de outrem. No entanto, particulariza o eu, notado pelo pronome “me” que antecipa a repetição do verbo “importa”, ecoado em anáfora segredos gozosos e devotos.

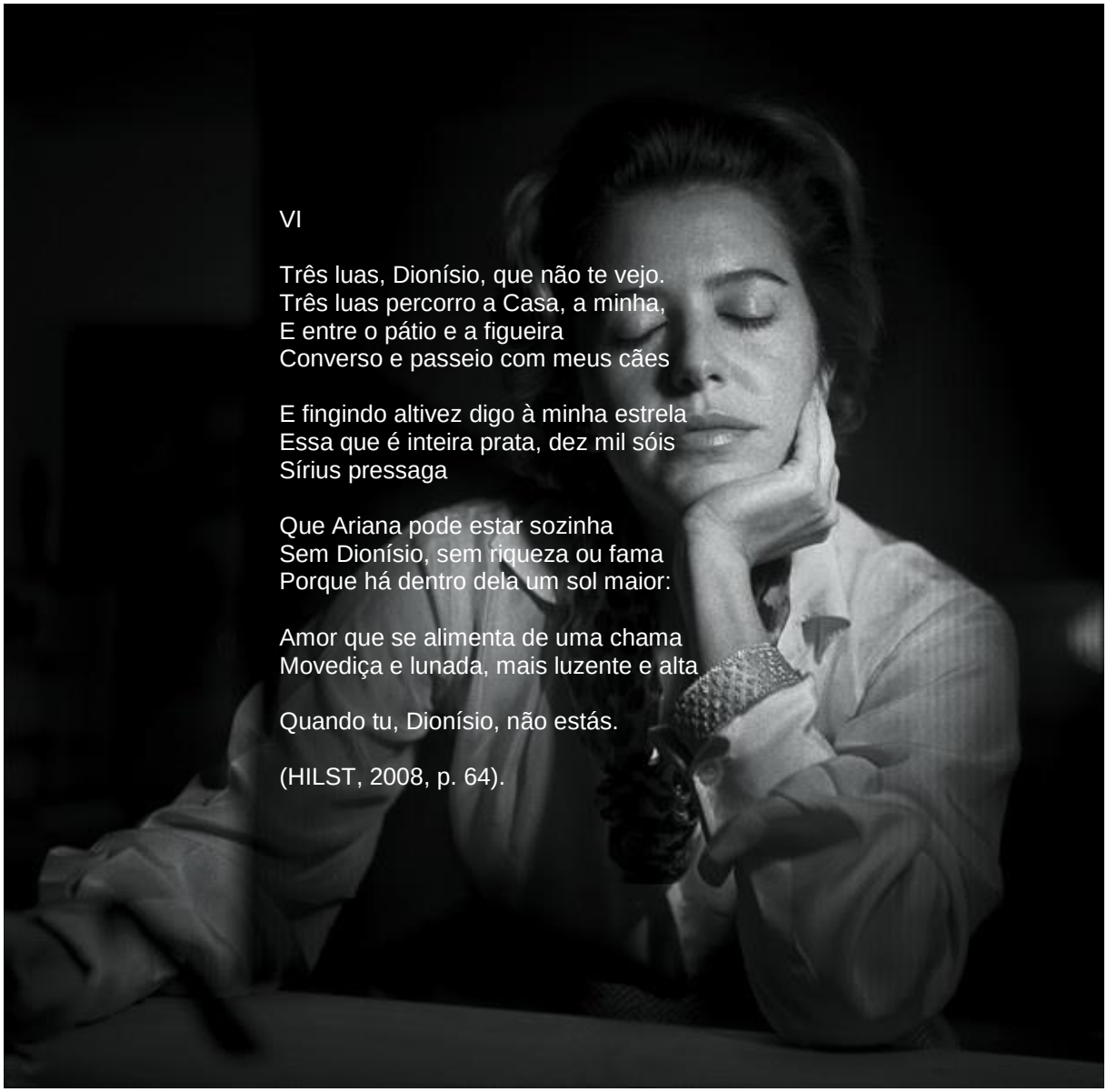
A esse respeito, observamos que o “importa” mantém uma relação direta com as dicotomias: público x privado e dito x interdito e o fluxo (des)contínuo do amor sexual e amor erotizado. Paralelamente a esse amor, outras relações amorosas são consideradas no invólucro dionisíaco, mãe e irmã; e a particularização dada pela voz feminina excetua o Dionísio que causa em seu leito “luta e despudor”.

Quanto a essa causa provocada por Dionísio, há entre o quarto e oitavo versos uma sentença frasal que metaforiza o privado, o interdito e o erótico: “[...] A mim me importa,/ Dionísio, o que dizes deitado, ao meu ouvido/ E o que tu dizes nem pode ser cantado/ Porque é palavra de luta e despudor.”. As ações dos sujeitos presentes no poema são destacadas pelo verbo flexionado “dizes”, bem como seus complementos em forma de locução, corroborado pela rima vocálica nos versos em “deit**ado**” e “cant**ado**”.

Considerados os advérbios, substantivos, verbos, adjetivos e suas locuções, além dos pronomes que remetem ao pertencimento de vozes, temos uma poética construída pela linguagem e suas ambivalências. “Ser ambivalente, a palavra

poética é plenamente o que é – ritmo, cor, significado – e, também, é outra coisa: imagem. A poesia transforma a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens.” (PAZ, 2012, p. 31).

“E no meu verso se faria injúria/ E no meu quarto se faz verbo de amor.” – os dois versos são encadeados e trazem em seus interiores ambivalências, que se interseccionam não apenas pelos elementos comuns “E no meu verso”, anaforicamente marcados no início de ambos os versos, mas pelas aparentes diferenças que se fazem equivalentes no paralelismo sintático: verso ↔ quarto e injúria ↔ verbo de amor, fazendo-se poesia, ou seja, imagens que alimentam e transmutam o leitor.



VI

Três luas, Dionísio, que não te vejo.
Três luas percorro a Casa, a minha,
E entre o pátio e a figueira
Converso e passeio com meus cães

E fingindo altivez digo à minha estrela
Essa que é inteira prata, dez mil sóis
Sírius pressaga

Que Ariana pode estar sozinha
Sem Dionísio, sem riqueza ou fama
Porque há dentro dela um sol maior:

Amor que se alimenta de uma chama
Movediça e lunada, mais luzente e alta

Quando tu, Dionísio, não estás.

(HILST, 2008, p. 64).

### 3.6 Sintaxe da solidão

Fuga a um sistema métrico poderia ser considerada quando fitamos o poema aqui trazido, aliás, quaisquer representações poéticas de Hilda Hilst nos levariam a não classificação. De fato, não pretendemos classificá-la, uma vez que seus escritos se manifestam sempre múltiplos, aspecto que permite ao leitor possibilidade de pertinência acerca dessa multiplicidade de sentidos e olhares.

Arriscando-nos a olhar sua poesia, mesmo que sutilmente, os treze versos do poema, e que dispostos formam cinco estrofes; somos surpreendidos pelas tramas da solidão com nuanças do corpo que deseja, buscamos estender os níveis de possibilidades apresentadas e/ou representadas; levando-nos ao que seria compreender as tessituras de composição em palavras, as quais ordenam o que a princípio nos pareceu caótico.

Olhar o poema em sua composição gráfica nos possibilita algumas primeiras impressões, as quais podem conduzir às inferências aos versos em suas ressonâncias temáticas e formais. Tais ressonâncias propõem diálogos com ciências outras, a exemplo do legado filosófico de Bachelard, em *A chama da vela*, quando afirma que “A chama é uma ampulheta que escorre para o alto.” (BACHELARD, p.30), tornando a chama símbolo de solidão através de um tempo metaforizado pela poetisa.

A chama, a solidão, o tempo metaforizado, entre outros aspectos que ressoam sentimentos humanos no poema citado são, a nosso ver, formas de expressar o lirismo, sem que haja necessariamente sequências de rimas e métricas. Observamos também um deslocamento de conceito e escrita poética, que vertem outras nuanças sobre o amor.

O cenário detalhado no poema remete a espaços e tempos nem sempre determinados cronologicamente, já que se figuram pelas metáforas das chamas, sejam das luas, estrelas ou sol. Objetos condutores de luz, dependentes ou autônomos, são meios que convergem, apesar de suas aparentes fragilidades e apagamentos, e nisso vimos o equilíbrio entre vida e morte, gerando os ecos propícios à solidão.

> Três luas, Dionísio, que não te vejo.
> Três luas percorro a Casa, a minha,
> E entre o pátio e a figueira
> Converso e passeio com meus cães

O período contemplado a partir das “Três luas” remete ao abandono que torna o eu lírico feminino solitário, espiralando a solidão “entre o pátio e a figueira”, podendo ser relacionado ao que diz Bachelard, (p. 31), quando “Os mitólogos nos ensinaram a ler os dramas da luz nos espetáculos do céu.”. Esse ensinamento recobra através da lua mais um espetáculo do céu, ou seja, por meio dele podemos reconhecer elementos distintos justapostos; os quais familiarizam em mensagens que recriam os mitos.

> A vela que se apaga é um sol que morre. A vela morre mesmo mais suavemente que o astro celeste. O pavio se curva e escurece. A chama tomou, na escuridão que a encerra, seu ópio. E a chama morre bem: ela morre adormecendo. (BACHELARD, 1989, p. 31).

Esse jogo entre elementos distintos nos conduz à sintaxe da solidão, a princípio enquanto categoria de análise, que se junta a outros elementos que comportam o mito recriado pela voz feminina de Ariana. Nessa perspectiva, as palavras que são portadoras de sentidos, buscamos compreendê-las em contextos da poesia hilstiana, em que a duplicidade semântica é, no mínimo, o cerne que evidencia o equilíbrio dos índices de contradição em metáfora, provocando tensão que justificam pela informação, uma vez que “[...] o poema não é evidentemente uma sucessão aleatória de palavras: a informação nele se estabeleceria à custa da significação.” (DUFRENNE, 1969, p. 55).

A sintaxe do poema, por sua vez, assume características próprias que tangenciam àquelas praticadas pela gramática normativa, mas sem deixar de ser subordinada a fatores intrínsecos, como o léxico. No entanto, não nos compete explicitar questões normativas à sintaxe, porém, compreendê-la na composição de objetos que reluzem a solidão do eu lírico no poema.

É concernente destacar a *Palavra* enquanto unidade de significação à criação, considerando seu momento mítico, e se junta à racionalidade do homem na projeção de sua interioridade. Não se trata, pois, de explicitar a origem mítica da palavra, mas, como sua essência se propaga pela atualização da linguagem em contextos diferenciados do homem, além, é claro, de marcar o encontro do poeta

com elementos norteadores à sua existência, ecoando-os pela ressignificação simbólica da divindade.

“Três luas”, “vejo”, “percorro”, “pátio”, “converso”, “passeio”, entre outros léxicos, em suas naturezas linguísticas assumem significados plurais, amplificando os sentimentos de angústia e gozo. No contexto do poema, esses léxicos estabelecem diálogos ainda mais abrangentes, tangenciando outros aparentemente simples, que podem marcar o convívio da autora, na Casa do Sol, como é “a figueira”, que a nosso ver é mais que um léxico, uma palavra; é personagem, talvez uma voz lírica, metáfora da vida, de sobrevivência.

Sabemos que a sintaxe reúne palavras não aleatórias, as quais estabelecem sentidos aos colaboradores do discurso. No fazer poético de Hilda Hilst, especialmente notado na primeira estrofe do poema em análise, essa assertiva é bastante válida, de modo a considerar que não há como desintegrar elementos sintáticos dos semânticos, já que ambos coadunam em matéria poética questões díspares, as quais ressignificam os sentimentos humanos.

A palavra por si só, isolada, pode não alcançar significações decisivas ao espírito humano, mas em resposta aos seus múltiplos questionamentos, subjetivamente, alcança reconhecimento em diálogos culturais, uma vez que a metáfora tem o poder de estreitar o homem aos universos mítico-religioso-linguísticos e construir uma nova realidade.

> Só se pode entender verdadeiramente, em última instância, que o mito e a linguagem estejam submetidos às mesmas ou à análogas leis espirituais de desenvolvimento, se se consegue apontar uma raiz comum de onde ambos tenham surgido. (CASSIRER, 2000, p. 101-102).

Apontada anteriormente como responsável pelo estreitamento entre o homem e os universos, a metáfora é premissa para o mito e a linguagem, uma vez que suas mensagens são concretizadas pela palavra, da qual origina também a existência das metáforas ao homem moderno, uma vez que as narrativas passam do oral para o escrito, assumindo, pois, a plasmação pelo código linguístico. E nessa perspectiva, as narrativas míticas perpassaram o tempo não apenas pela oralidade, configurando-se desde a era clássica ocidental pelo registro escrito, logo “A mitologia converteu-se, consequentemente, no produto da linguagem.” (CASSIRER, 2000, p. 103).

À essa conversão, observamos nos versos hilstianos que o tempo pode ser observado além do numeral “três”, inclusive pelo substantivo que se segue “luas”, através do espaço percorrido metaforizado pela “Casa” e “pátio”, mostrando que a “arte poética constitui-se numa sintaxe para as regras sutis, a qual preside à boa disposição das palavras.”. (DUFRENNE, 1969, p. 58).

O espaço se mescla ao tempo naquilo que consideramos numérico e cíclico, já que “três luas” pode ser metáfora dessa ondulação temporal, centralizado pela “Casa”, que transcende os sinônimos de lar e/ou residência. Olhamos à “casa” também como metáfora, que traz em tonicidade poética CAsA, remetendo à abertura pelo vozeamento do “C”, mantendo-se sonora pela repetição do “A”, confundindo-se aos limites do corpo feminino com e sua intensidade erótica.

Não se trata apenas de palavras dispostas, mas como essas palavras são dispostas na composição do verso, da estrofe e/ou do poema, significando pela forma resultante. Nessa arquitetura, consideramos a composição dos objetos externos e internos combinados em um terceiro objeto, no qual congrega significação, fato que se molda pelas palavras.

> A sintaxe, considerada do ponto de vista da informação, é simplesmente fonte de redundância: na linguagem humana, a regra cria um hábito que aumenta a probabilidade subjetiva; mas isto vem confirmar a distinção entre informação e significação. Considerada do ponto de vista semântico, a sintaxe tem, ao contrário, uma função positiva, é por meio dela que a significação é verdadeiramente significante. (DUFRENNE, 1969, p. 59).

A sintaxe, especialmente no poema, vale-se de outras funções e assume significação, se junta a outros elementos à construção do objeto estético. Na verdade, a sintaxe do poema não permite exclusão de objetos, tão pouco que um objeto se sobressaia a outro. Trata-se da organização da ideia, que ganha forma e sentido a partir das articulações propostas pelos signos, os quais trazem significações intrínsecas.

Em uma palavra mais específica à poesia, temos o *enjambement*, uma vez que remete a, pelo menos, três elementos inerentes ao verso: o sintático, o semântico e rítmico. Por se tratar de elementos constitutivos ao poema, tomaremos como aspectos condensadores, os quais amalgamam palavras que podem expressar significados.

Na expressão desses significados, o elo principal é dado pela sintaxe do poema, conforme explicitado anteriormente. No entanto, ressaltamos a importância da sintaxe em sua plasticidade, ou seja, quanto à forma que são dispostas as palavras, na qual percebemos a continuidade semântica.

> E fingindo altivez digo à minha estrela
> Essa que é inteira prata, dez mil sóis
> Sírius pressaga
>
> Que Ariana pode estar sozinha
> Sem Dionísio, sem riqueza ou fama
> Porque há dentro dela um sol maior:

Quanto à poesia, Dufrenne defende que “A linguagem é sua matéria, matéria essa que ela respeita; ela dá ao léxico todo seu brilho.” (p. 62). Essa afirmação é, poeticamente, materializada por Hilda Hilst nas estrofes citadas, propagando não só um tempo cantado e percorrido na primeira estrofe, mas por ecoar uma multiplicidade de vozes que se misturam à Ariana.

Ariana, que durante todo o percurso verbaliza autonomia, é agora ecoada por Sírius, personagem que se manifesta além da constelação, integra-se ao metadiscurso poético com papel importante de anunciar a transcendência da voz feminina. Compete a Sírius a metáfora do deslocamento lunar, isto é, pressaga a ruptura que se dá pela ação humana, recriando as ações dionisíacas, as quais são recobradas pelas antíteses dos sentimentos que alimentam o amor.

Nessa ótica, mais uma vez “a chama” rutila cores, condensa elementos diversos, reflete sentimentos humanos e recria ações de divindades greco-romanas. Vemos como engenharia cósmica que intersecciona luzes, as quais dão relevo aos espaços da “Casa”, das “Estrelas” e da “Terra”, que transitam pelos paradoxos da solidez e da efemeridade, bem como dos significados plasmados em palavras resultando na sintaxe poética hilstiana.

Ainda sobre a sintaxe poética hilstiana, o encadeamento dos versos é a principia o índice de continuidade entre as estrofes. Em Hilst esse índice se dilata devido às menções feitas a objetos metaforizados, os quais reverberam em novos contextos ecos de tradições clássicas.

A lua, as estrelas, especialmente Sírius e o sol são alguns desses objetos rutilantes que nos fazem pensar na metáfora que (re)constrói o mito de Ariadne e

Dionísio, bem como em seus brilhos – altivez – que contrapõe a morte pela permanência, o que faz remeter à Ariana como voz principal, tornando-se o cerne à vida, e não mais exclusivo a Dionísio.

O elo que há em todo o poema, especialmente entre a segunda e terceira estrofes nos faz olhar à ausência de Dionísio, a qual tangencia o abandono à Ariana fazendo (re)nascer a chama – vida – enquanto “sol maior”, compondo assim notas de superação. Na verdade, mostra uma Ariana que recobra o amor pelas ausências, mas que se completa pela chama interior.

A presença dessa chama permite entendermos que o processo de reviver depende de alguns elementos que remetem à vida, neste caso, à chama, que acessa a figura interior de Ariana pela imagem do sol, confirmada por Bachelard quando diz que “As mais frias metáforas transformam-se realmente em imagens, através da chama, tomada como objeto de fantasia.” (BACHELARD, 1989, p. 10).

Nessa perspectiva, as imagens fundem elementos que nos fazem entender a sintaxe da solidão, tanto no plano do poema quanto à organização das ideias intrínsecas a ele. E sendo “a chama” uma das principais imagens que determina essa organização, “A chama isolada é testemunha de uma solidão, solidão essa que une a chama e o sonhador. Graças à chama, a solidão do sonhador não é mais a solidão do vazio.” (BACHELARD, 1989, p. 20).

> Amor que se alimenta de uma chama
> Movediça e lunada, mais luzente e alta
>
> Quando tu, Dionísio, não estás.

Construindo uma nova metáfora, temos os versos finais do poema, os quais condensam não só a imagem da solidão, mas transformam e propõem novas imagens que se deslocam à sua antologia, para preencherem as lacunas deixadas pela familiaridade da “Casa” que busca “chama”; já que “Não se concebe uma casa sem lampião, assim como não se concebe um lampião sem casa.” (BACHELARD, 1989, p. 23).

Da mesma forma “Amor que se alimenta de uma chama” é, na verdade, uma forma poética que recria não apenas um mito, mas é capaz de condensar nuanças que alcançam o absoluto, contraponto vida e morte, tempo e espaço, luz e

escuridão, entre outros paradoxos que se interseccionam na plasmação de um “sol maior”.

Em *continuum*, o segundo verso que encerra essa penúltima estrofe mais uma vez exalta adjetivos que sugerem fragilidade e/ou instabilidade “movediça e lunada”, seguidos por “luzente e alta”, os quais contradizem os primeiros e enaltecem Ariana em detrimento ao abandono cometido por Dionísio, e pela ausência do amado, uma força motriz revela segredos antes guardados, reacendidos em chamas pelos distanciamentos entre os corpos, sejam celestes ou humanos que alimentam combustão dos desejos mais secretos.

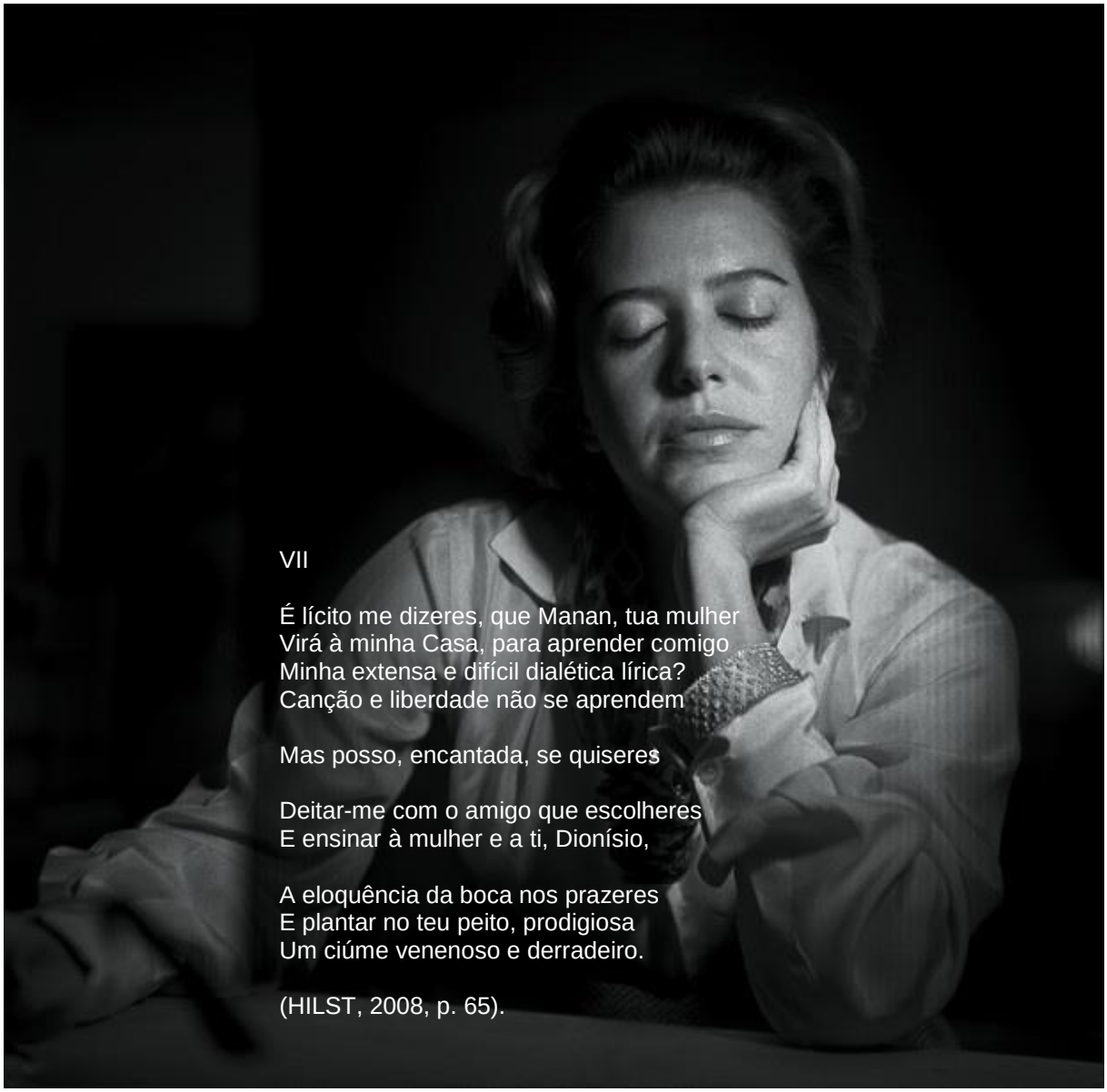
A partir da conversão da mitologia em produto da linguagem, temos maior consistência acerca da raiz que é comum tanto ao mito quanto à linguagem, isto é, o uso da palavra como expressão da metáfora. E a literatura é a arte que melhor compõe esse pensamento, em que o sentido é múltiplo, e a palavra estabelece a permanência do significado.

Imanar elementos, aparentemente, distintos, parte da premissa dos saberes que são dados ao homem, e quando esse homem é criador de metáforas, temos o resultado de uma linguagem carregada de significado. E a nossa experiência permite tomar a literatura como exemplo, na qual observamos diálogos com outras áreas do conhecimento, coadunando temas relevantes à forma.

Coadunar temas à forma é visto como princípio básico da literatura, e todo aquele que se propõe a escrever literatura deve considerar esse aspecto. No trato da mitologia e linguagem, é pertinente considerar que sua projeção seja baseada pelo pensamento, isto é, pensar é o cerne, e com isso ideias e influências são rememoradas de acordo com as reverberações do sujeito autor, que consciente ou inconscientemente, estabelece uma relação de suas experiências e o texto produzido[40].

---

[40] O que chamamos comumente de mitologia nada mais é que um resíduo de uma fase muito mais geral do desenvolvimento de nosso pensar; é apenas um débil remanescente daquilo que antes constituía todo um reino do pensamento e da linguagem. (CASSIRER, 2000, p. 104).



VII

É lícito me dizeres, que Manan, tua mulher
Virá à minha Casa, para aprender comigo
Minha extensa e difícil dialética lírica?
Canção e liberdade não se aprendem

Mas posso, encantada, se quiseres

Deitar-me com o amigo que escolheres
E ensinar à mulher e a ti, Dionísio,

A eloquência da boca nos prazeres
E plantar no teu peito, prodigiosa
Um ciúme venenoso e derradeiro.

(HILST, 2008, p. 65).

### 3.7 A metalinguagem do desejo

Este é o sétimo poema de um conjunto de dez propostos como análise de nosso trabalho. Trata-se de uma composição poética livre disposta em dez versos que fixam quatro estrofes, sugere o desejo como tema associado à metalinguagem como categorias principais a serem observadas. Analogamente, dois planos são considerados acerca da mulher quando se mesclam voz e corpo, ou seja, racionalidade e devaneio moldam o equilíbrio dos sentimentos humanos.

O desejo e a metalinguagem[41] são categorias por nós selecionadas à compreensão do conteúdo que se coaduna à forma, aparentemente de ordem fragmentária, unem-se à sintaxe e sonoridade outros aspectos externos, prolongando ainda mais os efeitos de sinestesia ao leitor.

Os versos não atendem a nenhuma das formas fixadas pelas tradições poético-literárias, isto é, seus ritmos não obedecem a nenhum sistema de rimas, porém, não interferem na estruturação lógica do poema. Quanto a essa estruturação, o poema apresenta expressivo destaque aos *enjambements*, que espiralam a tensão psico-amorosa entre Ariana, Manan e Dionísio.

Notamos ainda que o desejo se dá pela recorrência de elementos metalinguísticos, os quais condensam em versos sinestésicos e líricos marcados pela voz feminina, conduzidos talvez pelas ações tangentes aos verbos de ação, podendo resultar no *páthos*, ou seja, efeito trágico.

Etimologicamente, a palavra desejo (*do latim desedium*) remete a anseio, vontade de ter ou obter algo, entre outros. Fazer um recorte dos significados atribuídos pelo dicionário seria como podar uma árvore sem conhecer a melhor época de sua reprodução, inclusive quando se trata de um léxico pluralizado pela metáfora em contexto poético. Por essa pluralidade, olhamos o desejo a partir de seus diálogos com outras ciências humanas ou manifestações míticas, bem como seus reflexos no comportamento humano, a exemplo de suas nuanças na poesia hilstiana.

---

[41] Falamos aqui sobre os planos da expressão poética e do conteúdo enquanto uma unidade sonora e significativa.

Revisitamos alguns contextos de apropriação ao desejo, entre eles o da Filosofia, no qual consideramos relevante o texto *Laços do desejo*, de Marilena Chauí, nele acessamos mais que um panorama historicista, temos informações atemporais que explicitam muito daquilo que imaginamos entorno do poema em destaque.

Fixamos nosso olhar ao poema na tentativa de compreendermos alguns aspectos mais intrínsecos do desejo, que se faz muito além do conteúdo. A ausência de um título poderia ser premissa à discussão, no entanto, esse é um aspecto já considerado em momentos anteriores, o que não deixa de ser relevante, porém, passamos à interrogação, ou seja, à pergunta que norteia o conjunto de imagens sugerido ao leitor.

"É lícito me dizeres, que Manan, tua mulher/ Virá à minha Casa, para aprender comigo/ Minha extensa e difícil dialética lírica?" – questionamento que se completa em três versos, exceto pelo quarto verso não completa a primeira estrofe do poema, mas que pode ser considerado como preâmbulo, uma vez que antecipa uma ação e/ou desígnio.

Tal ação se assemelha à épica, já que sugere em metáfora um decreto, anunciando desejo seguido pelo conflito. Em linguagem poética, a tensão se dá pelo envolvimento de mais de um interlocutor, enfatizado pela voz de uma suposta amante a licitude do pedido. Outro aspecto a ser observado é a musicalidade interna do poema, que alia a tonicidade das sílabas gramaticais, especialmente as proparoxítonas, às sílabas poéticas, ajustadas pelos pronomes possessivos.

Sobre os versos iniciais que têm como cerne o desejo, ponderado por uma interrogação, é pertinente ressaltar que as metáforas nos conduzem interpretá-los pela (im)possibilidade e/ou recusa da proposta aos ensinamentos de sua "extensa e difícil dialética lírica". A esses dois adjetivos que qualificam sua "dialética lírica", se junta o pronome possessivo "Minha", compondo autonomia e significação, isto é, os três versos vão além de uma pergunta, antecipam a prerrogativa que dita altivez à voz feminina.

Aos ensinamentos desejados, a voz lírica reforça nossa desconfiança acerca do (im)possível, quando afirma que "Canção e liberdade não se aprendem". Parece haver nessa afirmação que tais questões não são comuns às mulheres, são na verdade, particularizadas por ações poucos convencionais, as quais não são dialeticamente transmitidas.

A mulher que canta a liberdade pertence a universos paralelos, ou seja, é aquela que conquistou territórios nunca antes habitados, mas que não pode compartilhá-lo a outras mulheres. É imagem refletida e reflexiva, como acontece em um jogo de espelhos, ela estabelece um início capaz de despertar interesses, direcionar novos olhares, impondo-se aos desejos do outro, quase sempre masculinos.

O legado poético de Hilda Hilst é transcendental, e quanto à voz feminina não se limita a quereres externos, ela se metamorfoseia em linguagem e assume identidade ímpar, inclusive por sentimentos revisitados em fontes míticas. A considerar que o mito é linguagem transmitida ou que transmite uma mensagem, em Hilst há um filtro da informação, recriando-o, palpavelmente marcado no verso "Canção e liberdade não se aprendem".

A princípio pode parecer que a mitologia seja acionada como simples narrativa ficcional, sem caráter de verdade, isso se a considerarmos estática, que nada tem a ver com outras civilizações. No entanto, seu resíduo estabelece, espiritualmente, com o homem moderno o que antes só era possível ao território sagrado, isto é, o homem está diante da ritualização da mensagem que se atualiza pela dinâmica estabelecida pela metáfora.

> Analogamente, o sentido das "metáforas" linguística e mítica só se revelará e tornará inteiramente inteligível a força espiritual residente em ambas, se remontarmos a esta sua origem comum, se a procurarmos naquela concentração peculiar, naquela "intensificação" da percepção sensorial subjacente a toda informação, quer linguística, quer mítico-religiosa. (CASSIRER, 2000, p. 107).

Dos deuses ao mortal, as metáforas revelam sentidos aos homens contemporâneos, os quais possibilitam seus encontros com o eu, na tentativa de compreender suas existências, suas origens, suas razões, seus sentimentos e, talvez, equacionarem pela densidade simbólica às percepções do autor ou do leitor.

Advertência é destacada pela conjunção "mas" no início do único verso da segunda estrofe, antecipando uma condição, que vai muito além da formulação sintática, alcança os limites metalinguísticos e insere a mulher que canta como parte integrante da conversação.

Pertinente à conjunção que marca o início do verso, é válido considerar seu contexto, já que intersecciona pelos *enjambements* versos anteriores e posteriores,

os quais complementam o sentido e/ou razões de uma postura pouco comum às mulheres. A metáfora do canto que liberta, bem como a impossibilidade de seu ensino (res)significam a mulher, o que estabelece um novo rito àquelas que não se prendem, mas que pode ceder desde que seus desejos sejam considerados.

"Mas posso, encantada, se quiseres" – ainda sobre esse verso, nosso olhar se volta ao adjetivo, destacado pelas vírgulas, as quais lhe dão muito mais que função sintática. Metalinguisticamente, ecoa-se ironia pelo diálogo estabelecido, no qual a voz lírico-feminina condiciona seu estado de prazer ao desejo do amado diante à proposta apresentada como preâmbulo interrogativo.

Não é à toa a ênfase dada à segunda estrofe, uma vez que sua tensão materializa-se pelos versos seguintes, os quais são ligados pela continuidade sintático-semântica e evidenciam controvérsias quanto estar "encantada", aludindo ao despudor para "Deitar-se com o amigo que escolheres", aspecto contraventor e inesperado por Dionísio.

Os ensinamentos acerca de sua "extensa e difícil dialética lírica", a pedido de Dionísio a serem transmitidos à Manan, sua mulher, são reconsiderados pelo condicionamento dele escolher o "amigo" à demonstração prática, distanciando-se da teorização alcançada pela imaginação do amor erótico e aproximando-se pelo contato físico dos corpos, ou seja, relação sexual diante deles.

Internamente, vemos uma provocação a Dionísio conduzida pela elevação da voz feminina, que não cede aos desejos do amante, além de impor-se através da latência de seu corpo, aparentemente conscienciosa, revela-se autônoma. Observamos que essa autonomia se constrói pelas rimas, aspecto pouco comum à poesia hilstiana, quando surge a cada primeiro verso nas três últimas estrofes, marcados pela vontade "quiseres", a possibilidade "escolheres" e o gozo "prazeres", todos moldados por movimentos e encantos circundados em desejos múltiplos individualizados.

"-eres" – marca as terminações verbais "quisERES", "dizERES" e "escolhERES", exceto na última estrofe que se revela pelo substantivo "prazERES", porém, condensam-se pela significação, ou seja, as ações verbais se completam pelo jubilar metaforizado em voz e corpo. "Prazeres" se reveste ainda mais de significados por condensar o ápice/catarse de um percurso dialético lírico que se alterna pelas perspectivas amorosas (in)conclusas, as quais dependem da permissão de Dionísio.

Os sentimentos desejosos permeiam todo o poema e são encadeados pelos *enjambements*, e na transição da terceira para a última estrofe, momento de tensão em que recobra a Dionísio decidir entre suas vontades condicionadas às exigências/condições da amante, uma vez que a voz subliminar rememora Ariana com seu posicionamento adverso, podendo ele evitar o *páthos* ou ainda conviver com seus efeitos e consequências.

As imagens desses prazeres se multiplicam pela interseção dos corpos e das vozes plasmados em palavras, compondo a metalinguagem do desejo[42], não apenas com léxicos, mas com nuanças dos versos revelados em metáforas, as quais alcançam o leitor em sua finitude, transcendem a temporalidade e projetam significações de um canto libertário pela voz feminina.

Significativamente, as metáforas residem pela dualidade, pela ambivalência da palavra, entre outros fatores que unem, simbolicamente, as ideias e/ou pensamentos em uma mesma unidade concreta, que na literatura chamamos de materialidade textual. À qual, elementos originalmente distintos são verticalizados e intensificam a essência humana, ao considerarmos que o homem está ligado às origens mítico-linguísticas. "À luz deste princípio básico da metáfora mítica, pode-se agora determinar e compreender mais exatamente o sentido e a atividade disso que se costumava chamar a função metafórica da linguagem.". (CASSIRER, 2000, p. 111-112).

As relações entre mito e linguagem são observadas pelo elemento em comum, a palavra. E intensificadas pela retomada da palavra metaforizada, gerando "a função metafórica da linguagem", responsável por tornar a literatura arte, esteticamente criada pela fusão da emoção e racionalidade[43].

"A eloquência da boca nos prazeres/ E plantar no teu peito, prodigiosa/ Um ciúme venenoso e derradeiro.", estes versos da última estrofe condensam causas e consequências que podem gerar os desejos de Dionísio, acentuadas pela intertextualidade com tragédias clássicas shakespearianas, a voz lírico-feminina

---

[42] Aqui entendemos a "metalinguagem do desejo" como abstração em que Hilda Hilst (re)cria uma linguagem desprendida de máscaras do patriarcalismo, exteriorizando a coragem da mulher em dizer o que pensa e sente.

[43] Do mesmo modo que a linguagem, a arte também se mostra, desde o princípio, estreitamente entrelaçada ao mito. Mito, linguagem e arte formam inicialmente uma unidade concreta ainda indivisa, que só pouco se desdobra em uma tríade de modos independentes de plasmação espiritual. (CASSIRER, 2000, p. 114).

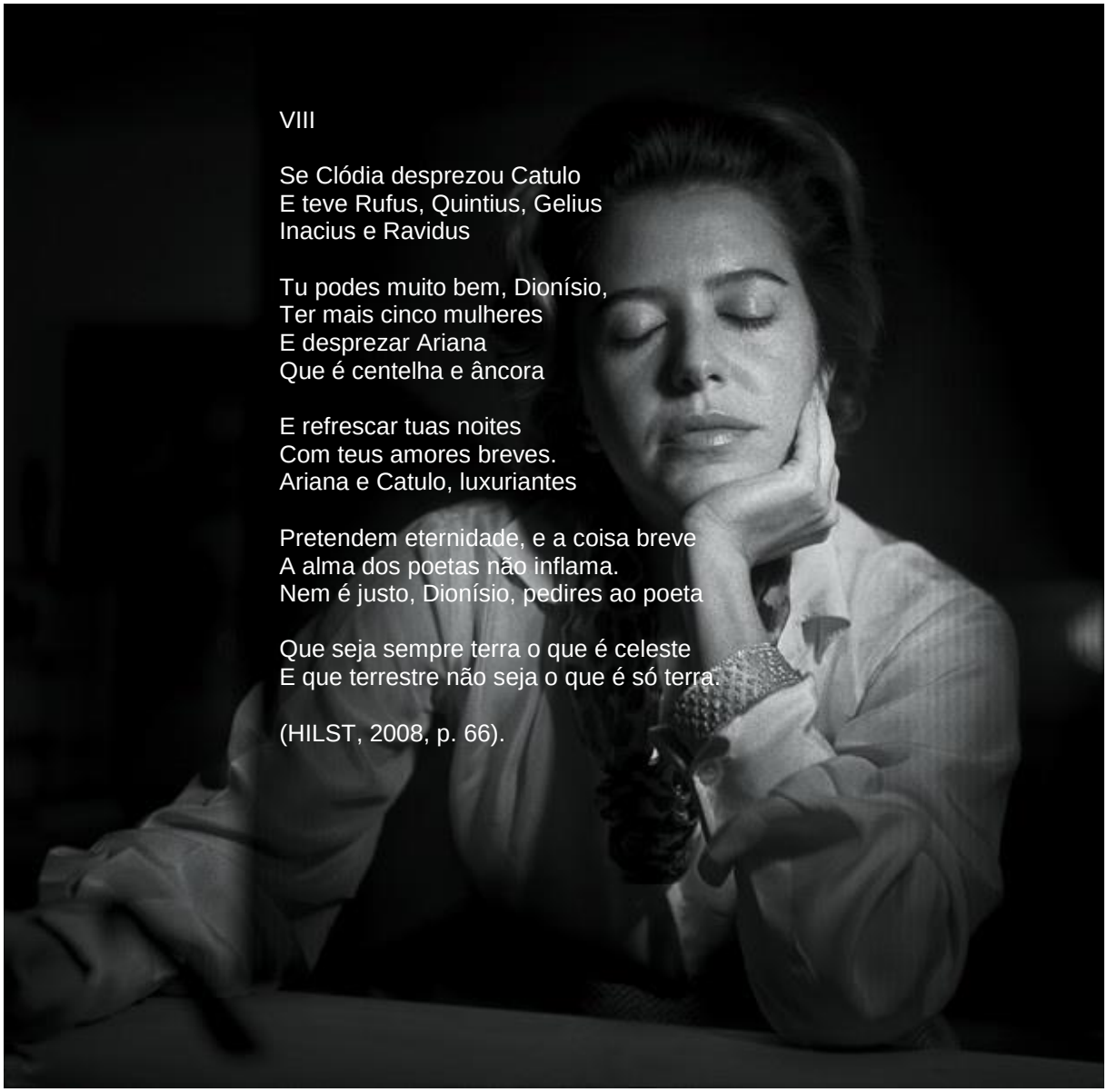
estabelece equilíbrio ao atacar o ponto vulnerável do amado, ferindo-o ao por em prática seus desejos mais secretos capazes.

O entrelaçamento observado entre o mito e a linguagem é extensivo à arte, ou ainda seria a arte próxima do mito, que juntos formam a tríade de plasmação do espiritual, mesmo que independentes. O elo mantido entre o mito, a linguagem e a arte revela o quanto o elemento comum pode aproximá-los, e aqui consideramos o símbolo linguístico, já que a literatura é arte construída pela palavra, e essa palavra dá-se como linguagem carregada de significado, o que pode acontecer com outros signos e outras artes.

Observamos, assim, o poder da metáfora em conjunto, como deve ser, assimila-se a campos distintos e aproxima-se pela unidade concreta de comunicação entre os homens, construindo sentidos pela materialidade oferecida, bem como seu espírito fundido pelas ideias. E dessa forma, configura-se no campo do imaginário o que há de mais racional, o trabalho com a palavra, que autoriza autores e leitores ao desafio da compreensão, uma vez que:

> [...] a imagem só alcança sua função puramente representativa e especificamente estética, quando o círculo mágico, ao qual fica presa na consciência mítica, é rompido e reconhecido não como uma configuração mítico-mágica, mas como uma forma particular de configuração. (CASSIRER, 2000, p. 115).

Diante da imagem podemos compreender, subjetivamente, o que outros sujeitos (re)criam, representativa e esteticamente, no campo das artes, mas que são particularizados e configuram universos voltados às suas convicções. Além, é claro, que esse entendimento não se dá no vácuo, até porque se projeta pelo fundamento pré-existente do pensamento em que a linguagem é consciente e suas projeções estão carregadas dessa configuração que retomam ideias anteriores.



VIII

Se Clódia desprezou Catulo
E teve Rufus, Quintius, Gelius
Inacius e Ravidus

Tu podes muito bem, Dionísio,
Ter mais cinco mulheres
E desprezar Ariana
Que é centelha e âncora

E refrescar tuas noites
Com teus amores breves.
Ariana e Catulo, luxuriantes

Pretendem eternidade, e a coisa breve
A alma dos poetas não inflama.
Nem é justo, Dionísio, pedires ao poeta

Que seja sempre terra o que é celeste
E que terrestre não seja o que é só terra.

(HILST, 2008, p. 66).

### 3.8 Gramatologia dos amantes

Gramatologia, termo considerado pelo dicionário etimológico da língua portuguesa como “tratado das letras, do alfabeto, da silabação, da leitura e da escritura[44]”, ao qual acrescentamos a compreensão de Derrida quanto à abrangência à escrita não subalterna, ou seja, defendemos uma “escritura” que considere as esferas da linguagem sem oposição entre forma e conteúdo.

No interior do oitavo poema da sequência de dez por nós delimitada à análise, formalmente segue-se a estrutura dos quinze versos dispostos em cinco estrofes, os quais não obedecem a nenhum sistema métrico ou rimário, além da evocação à musa Clódia, do poeta romano Catulo, que é limiar ao contradiscurso representado pelo eu lírico.

Sem pressa, tentamos compreender em Hilda Hilst as retomadas ao mito greco-latino, a voz do cancioneiro de Lésbia e seus ecos recriados em imagens poéticas extensivas às metamorfoses do amor acerca de Ariana e Dionísio. Essas imagens são tessituras de sentimentos outros que se complementam ao amor e/ou aos amantes, de modo a considerar seus relevos quanto ao abandono, à solidão ou ainda a não aceitação da ruptura da permanência.

A literatura é arte, e não se constrói no vácuo. Seu processo, além das considerações aqui destacadas acerca da fusão de elementos distintos e dialogáveis, devemos considerar que sua permanência e universalidade podem ser estabelecidas pela linguagem, que é essência, garantindo seu frescor aos novos leitores.

Na poesia não é diferente. Principalmente pela concisão, característica primordial da linguagem poética, que consegue amalgamar pela forma, temas universalmente conhecidos, os quais são revisitados e atualizados de acordo com as possibilidades de interpretação por parte do leitor. Projetamos o lirismo na poesia, e nele ritmam ideias conectadas aos espaços sacralizado e profano, motivadores que

---

[44] Etimologia presente no Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, também utilizado pelo tradutor do livro de Derrida, *Gramatologia*, 2011.

estabelecem pela palavra atemporalidade e situações que vão além de experiências individuais, resultando em conexões internas pelas imagens e símbolos[45].

A não subordinação é princípio norteador à gramatologia proposta por Derrida, propositura que estendemos à Hilda Hilst e sua poesia, pela tessitura do amor e seus labirintos, os quais são amalgamados em versos líricos por vozes míticas que recriam os quereres de Ariadne. É possível olhar para essas questões através das imagens oferecidas pelo poema, subjetivamente construídas pelo mito e (re)escritas em palavras que aludem situações amorosas desde a mitologia greco-romana à contemporaneidade.

"Se Clódia desprezou Catulo/ E teve Rufus, Quintus, Gelius/ Inacius e Ravidus" – a conjunção "se" no início do poema condiciona o primeiro verso como linha tênue entre o amor cantado por Catulo[46] à Clódia e a até à relação amorosa de Ariana e Dionísio. Esse condicionamento surge em volta aos possíveis amantes, não apenas temático ao poema, mas como composição, paralelamente refletida à poesia hilstiana.

O ponto de vista defendido e corroborado por Ezra Pound acerca da linguagem nos foi legado pelos formalistas russos, que pode ser considerado como a maior contribuição à Literatura, ou seja, a consciência com e pela linguagem. E para alargar a discussão, listamos algumas questões elaboradas por Roman Jakobson, cientista russo que toma a linguagem em diálogo com a Literatura.

Pela relevância de seus trabalhos e por dialogar com nossa proposta aqui trazida, Jakobson é citado especialmente pelo seu texto "Linguística e poética", contido em "Linguística e comunicação" (2003), no qual tece considerações importantes à unidade linguística enquanto matéria de significação.

Por que trazer agora questões sobre linguagem? Não seria a Literatura uma das maiores formas de representá-la? Talvez. E por não termos nem precisarmos

---

[45] Entre todos os tipos e formas da poesia, a lírica é aquela que mais claramente reflete este desenvolvimento ideacional, pois a lírica não somente se arraiga, desde seus começos, em determinados motivos mítico-mágicos, como mantém sua conexão com o mito, até em suas produções mais altas e puras. (CASSIRER, 2000, p. 115).

[46] "No único livro que nos deixou, uma coletânea de 116 poemas, Catulo cultiva especialmente a poesia de circunstância. Muitas de suas composições se estruturam como bilhetes endereçados a amigos, escritos num latim familiar: ora um convite irônico para jantar, ora a reclamação contra um amigo que lhe surrupiou um lenço, achando que estava fazendo uma brincadeira divertida, ora o registro, aparentemente sincero e imediato, das vicissitudes da paixão amorosa: são as bagatelas (*nugae*), que deviam parecer desprezíveis para os romanos mais afeitos à velha *grauitas*, esse arquetípico espírito de seriedade tão venerado pelos antigos." (VASCONCELLOS, 1991, p. 18).

sua exatidão, buscamos compreender a *Linguagem Poética* e seus fundamentos, a fim de ponderarmos sua duração, isto é, a partir de suas gradações. Concernente, Jakobson sugere que a Poética fundamente-se pelo questionamento: “Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” (JAKOBSON, 2003, p. 119).

É importante considerar que “a Poética trata dos problemas da estrutura verbal” (JAKOBSON, 2003, p. 119). No entanto, quando consideramos a significação em uma escala ampla, ou seja, de sua relação com outros signos ou ainda em diálogos com outros meios e/ou suportes; “numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda teoria dos signos, vale dizer, à semiótica geral”. (JAKOBSON, 2003, p. 119). Quanto “à semiótica geral”, exemplificamos a partir dos nomes referenciados por Hilst em sua composição lírica.

Os nomes citados “Rufus”, “Quintus”, “Gelius”, “Inacius” e “Ravidus”, ora amantes de Clódia, não surgem unicamente com essa função, mas é a partir deles que a voz lírica emoldura o pedido de Dionísio ao poeta à permanência de Ariana, comparativamente, na intensidade e na superação das rupturas amorosas. Outro aspecto relevante quanto aos nomes está na grafia, todos em latim, aludindo à territorialidade, à língua de uma nação, bem como sua transitoriedade pela poesia que perpassa o tempo e alcança outras gerações e espaços.

O perpassar do tempo e alcance a outras vozes pela estética literária latina, devem-se a Catulo e os poetas de sua geração, afirmando “[...] que a finalidade da arte é provocar prazer estético [...]”. (VASCONCELLOS, 1991, p. 18). E por isso ressaltamos que o viés temático, nomeados amantes, não se caracteriza como cerne, mas como complemento, ou seja, ele é posto na poesia de Hilda Hilst como timbre que reflete ações atemporais acerca do amor.

E sobre o amor, “[...] Catulo se celebrizou, sobretudo, pelos poemas em que canta o amor a essa mulher que chamou Lésbia.”. (VASCONCELLOS, 1991, p. 19); aspecto temático que se funde no verso, esteticamente, caracterizando-se pela unidade de elementos que reverberam a paixão, o desejo e a morte, esse último trazido pela metáfora da separação e/ou abandono. Catulo endereça o amor à Clódia, na proporção em que Dionísio dedica-se à Ariana, ambos motivados pelo desprezo, são amantes de mulheres multifacetadas, sendo Ariana adjetivada como “centelha e âncora”, tal antítese justifica o processo de atualização do mito, no qual a mulher assume nova postura.

O eu lírico tece comparações entre o desprezo de Clódia a Catulo e a possibilidade de Dionísio desprezar Ariana. O comparativo entre os desprezos nos parece notáveis por dois ângulos, o primeiro ocorre quanto à sonoridade dos nomes dos amantes, em suas terminações "-us", aspecto que remete pela língua latina o interior de um povo, de uma nação; o que nos conduz à observação de sua exterioridade, funcionando como elo que transcende ao limiar de outros povos e/ou culturas, que se converge pela interseção de situações humanas e/ou sentimentais.

Não buscamos uma única explicação à intersecção entre o mito, a linguagem e a arte, por exemplo, mas, compreendemos que sua plasmação esteja relacionada ao desenvolvimento das ideias, às quais são apresentadas pela concretude do texto, que nele se manifestam elementos de ordem mítico-religiosa-linguísticos, resultante das experiências humanas, sem que sua origem mitológica seja esquecida.

As conexões são possíveis por esses aspectos, porém, não podemos generalizar que toda produção artística se paute nesse entrelaçamento. As considerações à escrita podem ser outras, e tão justificáveis quanto aqui defendidas por nós e norteadas por Cassirer; por isso, falamos e reforçamos agora que não há olhar único, mas uma multiplicidade de pontos de vista, que reforçam os diálogos entre o homem e seus contextos.

> O espírito vive na palavra da linguagem e na imagem mítica, sem ser dominado por esta nem por aquela. O que chega à expressão em tal poesia não é o mundo mítico dos demônios e deuses, nem a verdade lógica das determinações e relações abstratas. O mundo da poesia separa-se de ambos os domínios, como um mundo da ilusão e jogo, mas precisamente nesta ilusão é que o universo do puro sentimento atinge a expressão e, assim, a sua plena e concreta atualidade. (CASSIRER, 2000, p. 116).

Acreditamos que a palavra e a imagem criam uma realidade. E essa realidade pode ser produzida a partir de uma imagem mítica, ou ainda representativa de situações do real ou do imaginário do sujeito.

Contudo, observamos que na Literatura, "a questão das relações entre a palavra e o mundo diz respeito não apenas à arte verbal, mas realmente a todas as espécies de discurso". (JAKOBSON, 2003, p. 119). Nesse contexto, reconhecemos que há, isomorficamente, um discurso estabelecido ou contemplado pela materialidade poética do autor. Vale ainda ressaltar o equívoco cometido por muitos, dado ao não olhar ou não escutar, adequadamente:

> Ouvimos dizer, às vezes, que a Poética, em contraposição à Linguística, se ocupa de julgamentos de valor. Esta separação dos dois campos entre si se baseia numa interpretação corrente, mas errônea, do contraste entre a estrutura da poesia e outros tipos de estrutura verbal: afirma-se que estas se opõem, mercê de sua natureza "casual", não intencional, à natureza "não casual", intencional, da linguagem poética. (JAKOBSON, 2003, p. 120).

Esta contraposição posta acima entre a Poética e a Linguística ocupa o cenário da linguagem há algum tempo, e como destacado, nada mais é do que um erro recorrente. Tal equívoco pode estar atrelada, além da interpretação inconsistente à poesia, a superficialidade de entendimento dada à estrutura linguística, restringindo à análise de sentenças recortadas, recortes gramaticais, epistemológicos entre outros; recruta-se sua compreensão no tocante aos múltiplos significados que podem assumir enquanto unidade representativa de um código. Ainda sobre esta dicotomia, Jakobson suscita que:

> A insistência em manter a Poética separada da Linguística se justifica somente quando o campo da Linguística pareça estar abusivamente restringido, como por exemplo, quando a sentença é considerada, por certos linguistas, como a mais alta construção analisável, ou quando o escopo da Linguística se confina à gramática ou unicamente a questões não semânticas de forma externa ou ainda ao inventário dos recursos denotativos sem referência às variações livres. (2003, p. 121-122).

As questões trazidas por Jakobson suscitam outras de ordem semânticas, em que os interlocutores acessam a informação, evidenciando-se nessas, prerrogativas que vão além das abordagens consideradas pela maioria dos linguistas, quando priorizam recortes frasais, objetivando análises um tanto redutoras de suas dimensões de significações pluralizadas. Nesse intento é possível pensar a Poética como uma função que não se limita ao campo da poesia, uma vez que no esquema da comunicação se apresenta como "mensagem", gerando o reconhecimento de sua variedade que se constrói no conjunto das demais funções da linguagem.

Nessa perspectiva, observamos que as convergências entre o mito grego e sua atualização ocorrem inclusive pela intensidade dos sentimentos amorosos, que se materializam em nomes da poesia latina e grega, exaltando Catulo e Dionísio como nomes principais que entoam liricamente, a dor da paixão, as lacunas do abandono, as ardências dos prazeres breves, enquanto os amantes se tornam fragmentos alusivos à morte. Antes de voltarmos nosso olhar à morte como possível consequência desse desprezo, é pertinente considerarmos que a relação de poder é

grafada no primeiro e segundo versos da segunda estrofe pelos verbos de ação “podes” e “ter”, os quais aparecem mais uma vez como justificativa do aparente desprezo a Ariana.

O “aparente desprezo” é desconfiança nossa quanto à relação de Dionísio e Ariana, contrário ao que ocorre à relação platônica entre Clódia e Catulo, há intensidade e envolvimento físico e erótico entre o deus do vinho e a filha de Minos, o que nos faz pensar o desprezo como não deixar partir a amada, que faleceu em seu leito, dando-lhe prazeres. A permanência de Ariana, seja no mito greco-latino ou na recriação simbólica de Hilda Hilst, parte da ordem fragmentária, ou seja, a mesma mulher que amor Teseu, incondicionalmente, é capaz de amar Dionísio com maior afinco, aspecto que revela outra Ariana, aquela que equilibra as tensões e se coloca como amante.

No entanto, Ariana não é apenas antítese ao argumento dionisíaco, ela protagoniza o cenário junto a Catulo por serem “luxuriantes”. “E refrescar tuas noites/ Com teus amores breves./ Ariana e Catulo, luxuriantes” – dois contextos podem ser retomados nesses versos, o primeiro contexto reverbera o rito das bacantes, em que Dionísio centraliza as atenções, desperta desejos, e conduz pelo poder, o gozo; já o segundo contexto expressa uma continuidade de tudo relacionado a Dionísio, porém, o cerne se volta à mulher amada, Ariana, que é desejada, mas deseja, ama e deleita-se aos prazeres, ofuscando a imagem da abnegação e subserviência, a ponto de compartilhar do viço e exuberância com aquele que cantou o amor à Clódia, Catulo.

Esse nivelamento metaforizado pelo adjetivo “luxuriantes” pode ser antitéticos no que tange à significação, bem como aos amantes Ariana e Catulo, os quais fogem aos princípios norteadores conhecidos por Dionísio e seus seguidores. Eles são amantes revestidos por uma camada de desejos instintivos, mas recobertos de racionalidade, excetuando-se daqueles que cedem exclusivamente aos prazeres do outro sem considerar suas latências.

Nessa compreensão aos amantes, podemos dizer que os substantivos e adjetivos são amalgamas à construção de sentidos que se juntam aos conectores verbo-nominais e oferecem ao leitor índices que recriam imagens acerca do amor e suas nuances. Para tanto, os *enjambements* interligam os versos reforçando a ideia de continuidade, aspecto recorrente nos dez poemas aqui analisados, às vezes pausados por uma vírgula ou ponto.

As referências ao contexto mítico vão além dos nomes de Ariana e Dionísio; na verdade, as antíteses oferecem rupturas pela ideia contrária, pelas cesuras nos versos, pelos perfis opostos dos amantes, de modo que os deslocamentos temáticos são mediados pela voz lírica e o fluxo das palavras emolduram os versos. No emoldurar dos versos, ressaltamos o não estático, isto é, aquilo que vemos ganhar forma e dinamizar os elementos relevantes à sua gramatologia.

No entanto, sentimos a necessidade de enfatizar o princípio que enfoca a *Função Poética* não restrita à poesia, evitando contundências equivocadas na tentativa de simplificá-la. Obstante a isso, Jakobson, sobre a função poética, complementa:

> Essa função não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais da linguagem e, por outro lado, o escrutínio da linguagem exige consideração minuciosa da sua função poética. Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora. (JAKOBSON, 2003, p. 128).

Nessa perspectiva, adentramos ao complexo território da função poética, em que não se limita à simplificação ao campo da poesia, mas, avança como elemento que permeia e emaranha-se em diálogos, estabelecendo com a arte verbal uma intersecção em que seu aspecto dominante volta-se às suas atividades palpáveis, dicotomicamente, através de signos e objetos que evitam que a função poética fique restrita, pela Linguística, à poesia.

Segundo Jakobson, (2003, p. 131), “[...] o verso de fato ultrapassa os limites da poesia; todavia, ele sempre implica função poética.” Assim, arriscamos dizer que a poesia excede o verso, ou seja, é possível observarmos elementos como a subjetividade, a metáfora, as equivalências, entre outros, sem a presença da versificação, os quais aludem às formas simbólicas dos sentimentos e emoções trazidas tanto pelas palavras que resultam em imagens, quanto pelas imagens que amplificam a plasticidade dos signos, como podemos observar nas discussões a seguir.

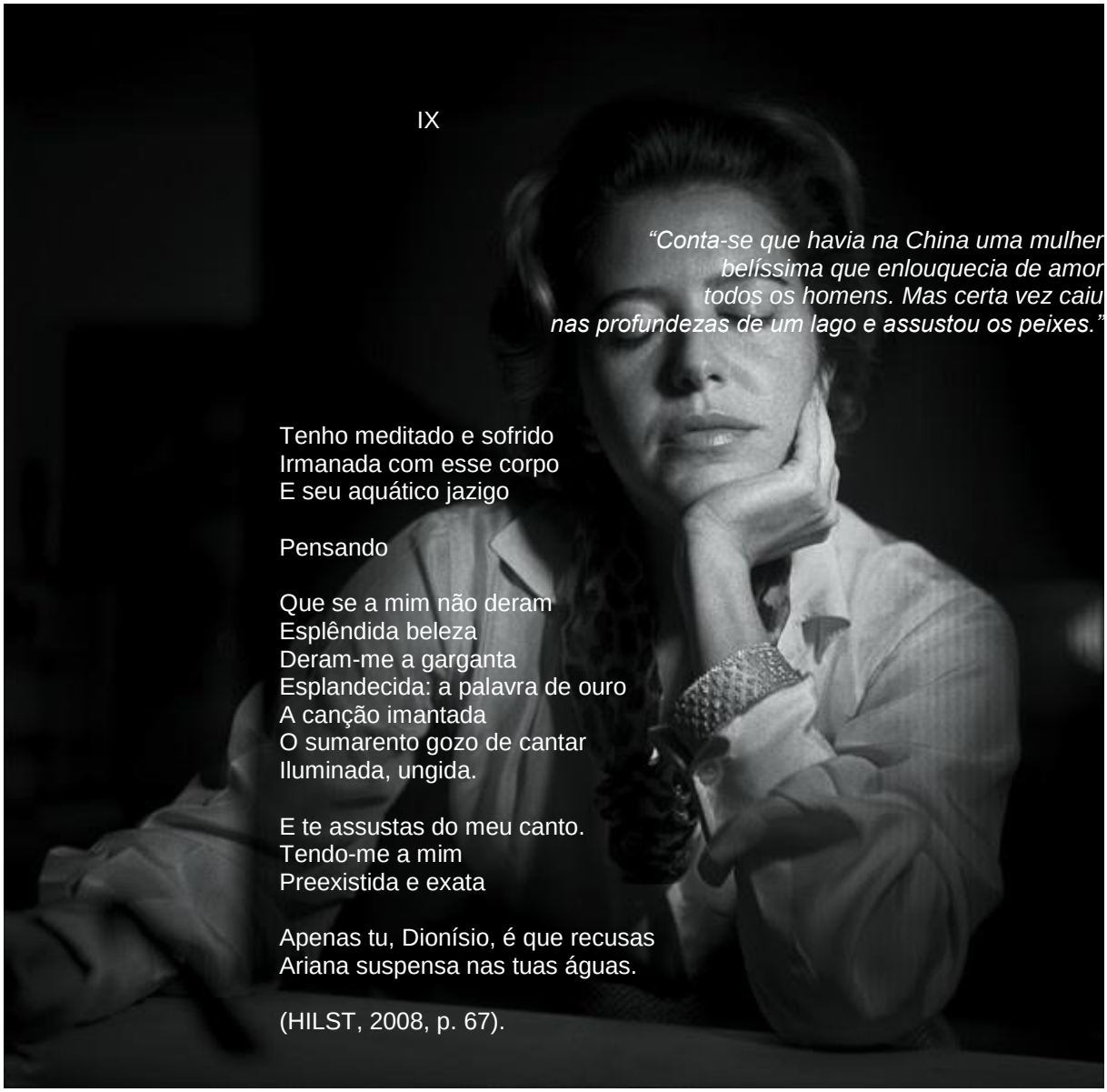
No tocante às antíteses, a “eternidade” e a “brevidade”, isoladamente parecem antagônicas, surgem na quarta estrofe como o fio de Ariadne e o labirinto do minotauro, a considerar o ponto de intersecção, isto é, entre o eterno e o agora é possível observarmos a transcendência marcada pela atemporalidade, reencenadas

em épocas distintas. Essa passagem do tempo é percebida pela alma dos poetas, que dão ideia de perpetuação, ou pelo menos no que se caracteriza pelo seu legado, que se entrelaçam efemeridade e permanência.

“Nem é justo, Dionísio, pedires ao poeta/ Que seja sempre terra o que é celeste/ E que terrestre não seja o que é só terra.” – estaria Dionísio a suplicar permanência de Ariana? Quando o rito de passagem é inevitável? Talvez não tenhamos respostas às perguntas feitas, mas antes equacionar alguns substantivos nos possibilita compará-los às metáforas que se deslocam entre dimensões míticas e reais, confundindo-se na plasmação dos amantes em versos. Terra = permanência, celeste = mudança; esses seriam alguns dos equivalentes quando tratamos a antítese maior e seus reflexos quanto à súplica ao poeta, feita por Dionísio.

A voz lírica impõe-se ao questionar ao pedido “injusto” de Dionísio, interferindo diretamente à projeção do desejo requerido pelo amante, no qual a permanência se mostra pelo advérbio “sempre”, intensificando o substantivo “terra”, que simboliza sustentação e/ou resistência, contraposta pelo que parece pueril, ou que estabelece distanciamento, muitas vezes alcançada apenas por pequenos reflexos de luz, ocasionando o que é celeste.

A relação pouco provável entre terra, celeste e terrestre nos faz visualizar pontos distintos de convergências, os quais se distanciam e se aproximam, formando um triângulo, no qual pontos determinam vértices mesmo quando suas linhas se tangenciam. No último verso, vemos que o terrestre vai muito além da terra, os espaços podem pertencer a outros elementos, os quais podem fazer parte da vivência de seres míticos ou humanos, ou ainda pela interseção que há entre eles.



IX

*“Conta-se que havia na China uma mulher*
*belíssima que enlouquecia de amor*
*todos os homens. Mas certa vez caiu*
*nas profundezas de um lago e assustou os peixes.”*

Tenho meditado e sofrido
Irmanada com esse corpo
E seu aquático jazigo

Pensando

Que se a mim não deram
Esplêndida beleza
Deram-me a garganta
Esplandecida: a palavra de ouro
A canção imantada
O sumarento gozo de cantar
Iluminada, ungida.

E te assustas do meu canto.
Tendo-me a mim
Preexistida e exata

Apenas tu, Dionísio, é que recusas
Ariana suspensa nas tuas águas.

(HILST, 2008, p. 67).

### 3.9 Dialética do gozo

A busca por definições é algo comum entre os teóricos. A necessidade de definir, também. Cada período, inclusive na Literatura, é composto por elementos e/ou características que relacionam autores, obras ou datas, aspectos que não determinam o tempo do texto, mas que exigem do leitor distanciamento, a fim de compreendê-lo em sua diacronia.

Nessa perspectiva, observamos a pluralidade do signo em contexto literário hilstiano, onde a ênfase às antíteses é notada desde a epígrafe que traz a citação de Chuang Tsé, remetendo à indeterminação de todas as coisas, das aparências ilusórias do mundo. O contexto é o da relatividade da beleza que remete "[...] o sentido figurado parece que projeta nas razões de sua estrutura a polivalência que caracteriza seu efeito no receptor." (BRANDÃO, 1989, p. 7). O poema, enquanto essa estrutura, é permeado por antíteses que figurativizam ações e sujeitos ao passo que se interligam os versos proporcionando interpretações acerca das metáforas.

A partir desse foco, o escritor assume a tarefa de sequenciar em palavras os pensamentos e/ou ideias, racionalmente elaborados, o que não significa abandono das emoções, já que no uso consciente da linguagem é possível unir racionalidade e sentimentos, o que permite alentarmos que "Imagem é aquilo que apresenta certo complexo intelectual e emocional, num determinado instante." (POUND, 1991, p. 10).

Sendo a linguagem o fio condutor na arte da poesia, é pertinente observá-la em sua complexidade, na qual *ritmo, técnica, símbolo e forma* assumem o cerne na composição das imagens, as quais (res)significam situações filtradas pela observação do autor. Os elementos destacados pertencem à crença poundiana em que ressalta suas relevâncias no tocante a constituição da matéria poética, bem como seus diálogos com outros elementos, intrinsicamente ligados ao ver e ser dos sujeitos interlocutores.

Dessa forma, não descartamos nenhum elemento, por mais que pareçam pouco relevantes, de imediato. Entendemos a poesia pela plasmação da emoção e da razão, coadunando em forma não estática, a considerar o pensamento de

Maiakovski de que não “existe arte revolucionária sem forma revolucionária” (1981, p. 39).

O aspecto formal, colaboração assertiva dos formalistas russos, elucida os estudos artístico-literários e, na literatura reúne subjetivamente, a maturidade de um autor. Isto é, só um leitor ingênuo acredita e/ou reduz um texto ao tema, à emoção, ou ainda a recortes dissociados da forma, que também não pode ser considerada superior em detrimento dos demais componentes, mas, como elemento plástico causador de impacto à leitura do receptor, para utilizar um termo da linguagem poética, que ecoa os demais na intenção de produzir sentido.

“Dialética do gozo” foi pensado no plural, ou seja, na possibilidade de enxergarmos ambivalências no poema de Hilda Hilst e seus diálogos com o mítico. Tais ambivalências se dão pelo exercício próprio aos olhos, ação que norteia a proposta poética de Pound – olhar - fazendo-se necessário à condensação, bem como seus reflexos que surgem pelas águas, mas que também se intersecciona com o canto, referenciando um segundo elemento poudiano, o ato de escutar.

Dialeticamente, olhar e escutar são verbos que, na poesia, perpassam suas atribuições iniciais e oferecem aos interlocutores uma gama de possibilidades no tocante à compreensão das imagens oferecidas por enunciados ou palavras, aos quais “[...] as teorias das figuras e dos tropos nada mais têm feito do que tentar organizar as múltiplas relações entre significantes e significados, procurando ao mesmo tempo explicitar a lógica que as determina.” (BRANDÃO, 1989, p. 9).

Antes de fitarmos nosso olhar ao jogo e/ou espelhamento que nos inquietou a partir das antíteses, é relevante ponderar duas ou três questões que ordenam o poema. A ausência do título é uma característica comum aos escritos poéticos hilstianos, mas nesse poema em especial, ao referenciar uma epígrafe, acaba por antecipar algumas informações que serão enfatizadas pelos versos. No que tange aos versos, destacamos os dezesseis que dispostos estruturam as cinco estrofes, que se distanciam às formas fixas, sem abandonar os efeitos dessa caracterização poética, revelando outros ornamentos passíveis de imagens e metáforas ao leitor.

“Tenho meditado e sofrido” – apresentam-se como ações de um eu lírico pela intransitividade, uma vez que remete ao estado de “dor física ou moral”, sem a necessidade de um complemento direto ou imediato, para que tenhamos imagens refletidas por sentimentos convergentes ou divergentes, que chamamos de antecipação de efeitos pela racionalidade de uma voz que se mostra madura.

Internamente, vemos a construção de um discurso em torno da beleza, que se fortalece pelos signos que (res)significam contextos, e ecoados pelo canto dialético equilibram aspectos aparentemente opostos, elucidado pela multiplicidade de ângulos e olhares. Desde já, lidamos com esses aspectos, ora propostos, como opositores, mas que tangenciam ao menos em um ponto para construção de espaços que justifiquem a ocupação do homem e seus sentimentos.

Essa ocupação pode ser compreendida pela primeira estrofe, quando contextualiza o verso anteriormente considerado: “Tenho meditado e sofrido/ Irmanada com esse corpo/ E seu aquático jazigo” – em uma palavra seria condensada em “corpo”, não apenas pelo grafismo no segundo verso, mas pelo corpo que medita e sente, além daquele que não se apega, dada a liquidez, isto é, pela efemeridade e/ou separação pela morte.

Consideramos pertinente à discussão o termo “imagismo”, utilizado por Ezra Pound para comentar alguns poemas de T. E. Hulme, em 1912, e retomado por nós em leitura a publicação *A arte da poesia* (1991), dada a importância de pensarmos a poesia como unidade de significação que produz sentidos, uma vez que a poesia é tida como arte da condensação, ou seja, para Pound (2003, p. 40), “Começo com a poesia porque é a mais condensada forma de expressão verbal.”.

Então, a partir desses enfoques, podemos afirmar que poesia é condensação. Aspecto que remete à palavra e sua composição mosaica, resultante em imagem que revela racionalidade e emoção – consideramos forma e conteúdo enquanto unidade que constitui a adequação simbólica – isso gera tanto ao texto quanto ao leitor um ornamento passível de compreensão da unidade plural de significação, o poema.

Daí, deparamo-nos com a precisão, característica principal da poesia. Ressaltamos que “precisão” não se atrela à redução, mas, a forma condensada da palavra, a exemplo das três proposições não dogmáticas citadas por Pound (1991, p. 11): “[...] exigência de tratamento direto, economia de palavras, e sequência da frase musical [...]”; as quais incidem em maiores reflexões acerca do fazer poético, revelando imagens que validam a fusão entre ver o objeto e torná-lo simbólico.

Não falamos de territorialidade concreta, mas um conjunto de territórios que se deslocam e imanam-se no corpo, corpo do texto e corpos que sentem e sofrem pelos desejos físicos e do imaginário. O fluxo dos desejos que antecipa o gozo pode ser visualizado ao longo do poema por uma constante paradoxal, ou seja, há um

jogo de antíteses, no qual consideramos o ponto de conciliação, ao que parecem antagônicos por natureza.

A mente que racionaliza a dor, o corpo que sofre as emoções e o aquático que reflete a morte são questões imanentes metaforizadas nesse primeiro momento do poema. Acreditamos que um não seja consequência e/ou motivação ao outro, mas o "aquático jazigo" traz o adjetivo como figura refletida, ou melhor, a morte crescente pela propagação das águas.

> "As 'imagens' de que a água é o pretexto ou a matéria não têm nem a constância nem a solidez das imagens fornecidas pela terra, pelos cristais, pelos metais e pelas gemas. Não têm a vida vigorosa das imagens do fogo. As águas não constroem 'mentiras verdadeiras'. É necessária uma alma muito perturbada para realmente se deixar enganar pelas miragens do rio." (BACHELARD, 2002, p. 21).

"Pensando" – é o único verso da segunda estrofe, o que não significa menos esforço à sua compreensão. O primeiro aspecto que observamos é o metalinguístico, uma vez que se propaga pelo gerúndio e dialoga com elementos temáticos, que estão estreitamente relacionados ao fazer poético; outro aspecto a considerar é a intensidade, sugerida também pelo verbo e sua terminação "-ndo", que pede complemento, fator de ideia inacabada.

A nosso ver, essas questões que ora consideramos as antíteses para justificá-las, podem ser referenciadas pelo narcisismo, "[...] nos dois termos da dialética: *ver e mostrar-se*[47]" (BACHELARD, 2002, p. 23), sugerindo, assim, olharmos a duplicidade do poema pelo viés da poética das águas. A esse jogo de espelhos, Bachelard afirma que:

> Não foi um mero desejo de fácil mitologia, mas uma verdadeira presciência do papel psicológico das experiências naturais que determinou a psicanálise a marcar o signo de Narciso o amor do homem por sua própria imagem, por esse rosto que se reflete numa água tranquila. Com efeito, o rosto humano é antes de tudo instrumento que serve para seduzir. (BACHELARD, 2002, p. 23).

[47] De acordo com a Filosofia são dois os termos que fundamentam a dialética: ver e mostrar-se, os quais mantém estreita relação com o narcisismo.

No poema de Hilda Hilst, essa duplicidade de sentido pode ser observada na terceira estrofe, quando o "espelho das águas[48]" reflete muito mais que sua natureza. As imagens se confundem em vozes, e ambas seduzem. O ato de seduzir rompe o limite da beleza do rosto humano, e ecoado pelo canto, espraia desejos relacionados ao corpo e à mente, magnetizados pelo imaginário.

> Que se a mim não deram
> Esplêndida beleza
> Deram-me a garganta
> Esplandecida: a palavra de ouro
> A canção imantada
> O sumarento gozo de cantar
> Iluminada, ungida.

Imantam-se no trecho acima os instrumentos metafóricos que ilustram nosso pensamento acerca das imagens e vozes que encantam e seduzem. Talvez, a sedução que se dá pelo rosto humano obedeça a um padrão, que é rompido na poética hilstiana quando acrescenta outros instrumentos equivalentes à beleza.

Nesse acréscimo, a "Esplêndida beleza" ganha equivalência por uma "garganta esplandecida", o que não significa equacionar, porém, reveste-se de ação capaz de intensificar o canto dos corpos, que antes podiam ser refletidos pelas águas. O eco é o cerne que liga os instrumentos de equivalência, a considerar o narcisismo e o canto das ninfas, bem como "A canção imantada" que condensa[49] a latência do corpo e da alma.

---

[48] "De início, é preciso compreender a utilidade psicológica do espelho das águas: a água serve para naturalizar a nossa imagem para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima." (BACHELARD, 2002, p. 23).

[49] Ainda sobre a crença estabelecida por Pound, quatro elementos são considerados e já postos anteriormente, merecem um parêntese: "*Ritmo*. – Creio num "ritmo absoluto", isto é, num ritmo que, em poesia, corresponde exatamente à emoção ou nuança de emoção a ser expressa. O ritmo de um homem deve ser interpretativo; há de ser, por conseguinte, e afinal de contas, peculiar a ele, não ilimitado, não imitável. (POUND, 1991, p. 16). *Símbolos*. – Creio que o símbolo adequado e perfeito é o objeto natural; que, ao usar "símbolos", o indivíduo os utilize de tal forma que sua função simbólica não interfira; para que *um* sentido e a qualidade poética da passagem não se percam para aqueles que não compreendam o símbolo como tal; para quem, por exemplo, um gavião é um gavião. *Técnica*. – Creio na técnica como prova da sinceridade de um homem; na lei quando susceptível de verificação; no espesinhamento de toda convenção que impeça ou obscureça a determinação do impulso. *Forma*. – Penso que existe um conteúdo "fluido", assim como um conteúdo "sólido"; que certos poemas podem ter uma forma, tal como as árvores a têm, enquanto a de outros seria como a da água despejada num vaso. Que a maioria das formas simétricas tem certas utilizações. Que um número enorme de assuntos não podem ser expressos com exatidão, e portanto de maneira adequada, em formas simétricas." (POUND, 1991, p. 17). Tais crenças postas pelo autor corroboram com o rigor estabelecido à poesia, e em Hilst não é diferente, uma vez que priorizou pela sistematização do pensamento estabelecido pela palavra, convencionando aos estudos sua dedicação e cuidado com sua escrita literária. Redesenhamos a partir dessas considerações que os

Pode parecer redundante, mas o elo entre esses versos e a epígrafe se evidencia pelo deslocamento da mensagem e/ou pelo olhar do receptor: aos homens agrada, aos peixes assusta. Já no elo proposto pela beleza refletida e a palavra cantada, o processo de sedução tende a acontecer, independentemente do instrumento utilizado, singularizando o sujeito e sua fragilidade ao magnetismo exercido pela voz feminina.

A "dialética do gozo", como propomos, está espiralada no poema, ou seja, apesar das oscilações é, simbolicamente, condensada pelo verso: "O sumarento gozo de cantar". E não se limita à palavra "gozo", mas em sua reverberação ao canto, que é, acima de tudo, dialético. A propósito, assim como Narciso[50], o efeito de "cantar" é duplo, aguçado pelo adjetivo "sumarento" em antecipação ao substantivo revela uma poesia muito bem trabalhada a partir de "ecos" que transcenderam o contexto mítico, oferecendo à voz feminina modos de expressar seus duplos sentimentos.

Nesse ínterim, dois outros adjetivos: "Iluminada" e "ungida" se unem no que parecem contrários, o que não significa negar um em detrimento do outro, mas unirem-se por um único reflexo quando se fazem pertinentes à significação, muitas vezes apenas do imaginário. Nesse processo, as lacunas não preenchidas pelo efeito da condensação, podem sugerir um olhar duplo, porque nos sugerem possibilidades à interpretação que tangenciam a idealidade dos sujeitos.

E quanto a Ariana e Dionísio, mesmo que nomes sejam citados no poema, não podemos limitá-los, uma vez que essas nomenclaturas servem como referenciais à universalidade das questões humanas e suas duplicidades. A convergência que se dá pelos espelhos e sons que se propagam pelo canto, mostram-se enquanto exercícios dialéticos que partem de uma experiência individual, da poetisa, e espalham-se pelo cósmico, o receptor.

Em seu poema, Hilda Hilst evoca uma mensagem que alcança povos e gerações, considera seus reflexos e ecos em contextos diferentes e particulariza na voz feminina a duplicidade dos sentimentos. Dialeticamente, vemos o individual e o

---

sentimentos sentidos e/ou observados pelo emissor/autor necessitam da técnica para conceber o objeto artístico, na seleção dos signos que compõem o poema.

[50] "Diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade." (BACHELARD, 2002, p. 25).

cósmico condensados em metáforas, infligindo leis que naturalizam a existência humana, e torna possível o corpo cantante.

Nos versos “E **t**e assus**t**as do meu can**t**o./ **T**endo-me a mim/ Preexis**t**ida e exa**t**a”, observamos a sonoridade da consoante oclusiva /**t**/, que destaca no poema efeitos de dualidade que vão desde os interlocutores até os verbos e adjetivos, conjuntamente. Em um recorte fonológico ou em contexto alfabético internacional, bastaria a consoante uma classificação para justificar sua importância, diferente do que ocorre na poesia, uma vez que sua projeção sonora sugere imagem de um tempo materializado e existência fragmentada.

Nesse instante “O domínio de qualquer arte é trabalho para uma vida inteira.” (POUND, 1991, p. 18). Advertência? Recomendação? Não importa. Na verdade, observamos nessa afirmativa o cerne da arte, seja ela poética ou não, aquele que se aventurar pelos espaços artístico-literários terá, a princípio, de encarar a feitura e/ou elaboração de seu trabalho, sobrepondo as superficialidades amadoras e dedicando-se à composição de sua arte. No caso da poesia, deve conhecer a língua, bem como as técnicas que a emoldure, tornando-a artística e poeticamente reconhecida.

Conhecer a língua, dominar as técnicas, imitar a tradição literária clássica não fazem de alguém um poeta. Até porque “Cada época tem seus próprios talentos de escol, mas algumas os convertem em algo durável.” (POUND, 1991, p. 19). Nessas instâncias, observamos que a arte da poesia pede muito mais que frases dispostas em versos, rimas, estrofes, entre outros aspectos formais e sonoros exigidos; mas, que sua experiência possa ser representada em seus escritos.

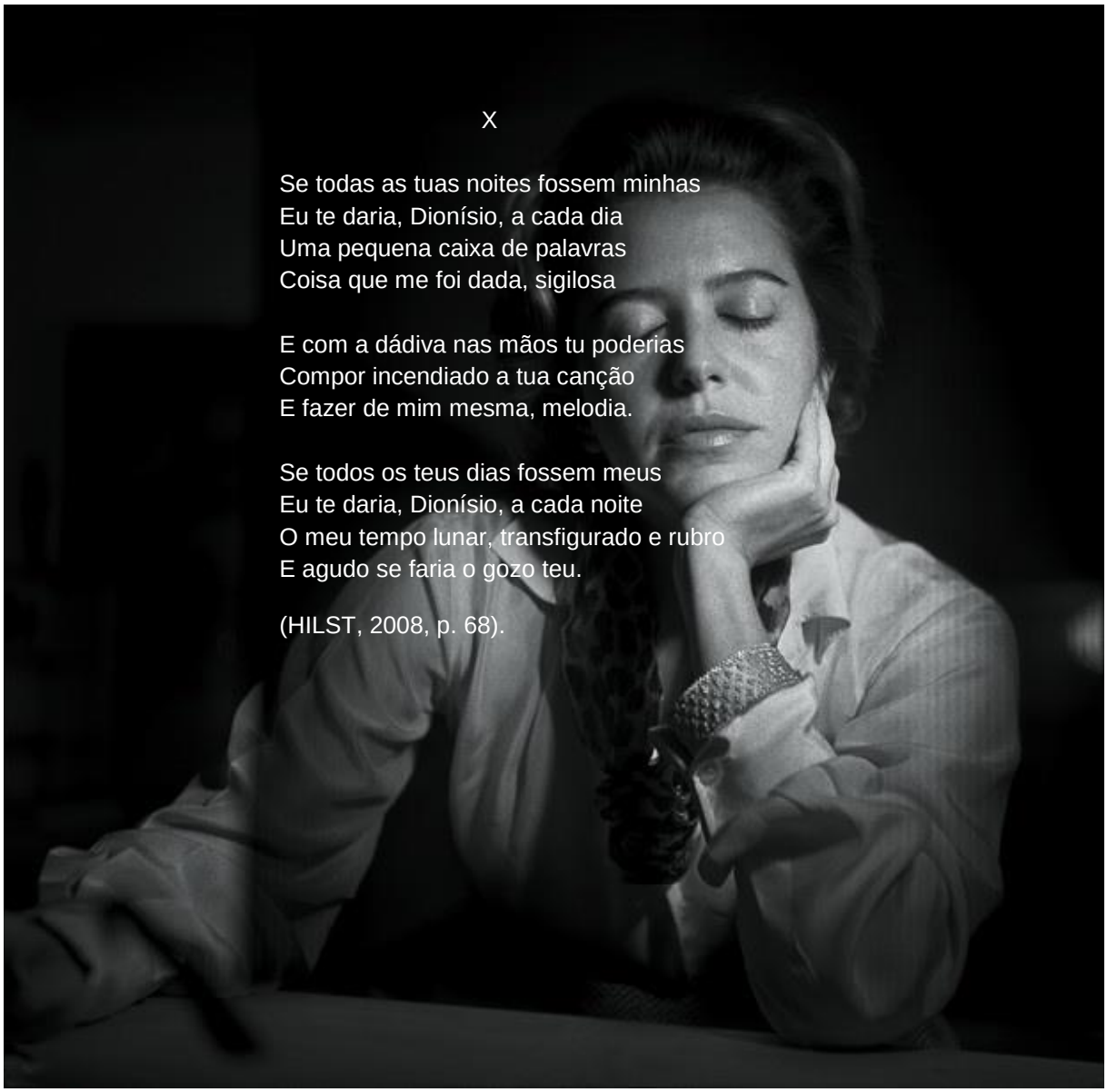
> Nunca se escreveu poesia de boa qualidade usando um estilo de vinte anos atrás, pois escrever dessa maneira revela terminantemente que o escritor pensa a partir dos livros, convenções e clichês, e não a partir da vida; contudo, um homem que sinta o divórcio entre sua arte e a vida pode naturalmente tentar ressuscitar uma moda esquecida se encontrar nessa moda um estímulo qualquer, ou se julgar ver nela algum elemento que falte à arte contemporânea e que seja capaz de tornar a unir essa arte a seu sustentáculo, a vida. (POUND, 1991, p. 19).

Ezra Pound não nega a importância que os legados anteriores exercem ao escritor, apenas ressalva que as influências não podem ser encaradas como mera imitação, abstendo-se de incorporar autenticidade à sua criação. É importante destacar que no plano poético a seleção dos signos antecipa o efeito, tanto na

concretude do poema quanto na reverberação do leitor; ao mesmo tempo em que nesta escolha alguns elementos de períodos clássicos ou modernos estabelecem na contemporaneidade novos significados e sentidos.

Outro aspecto pertinente à discussão é a aproximação do contemporâneo com algum elemento do passado, mas quando observado pelo poeta, preenche a necessidade do diálogo e evidencie novos olhares à arte como construto das ideias plasmadas em palavras, tão logo, tem-se o ponto de intersecção que é a vida, intimamente ligada pelo ver e ser; ou seja, temos o sujeito recontando sua experiência em linguagem.

Há, ou pelo menos, parecer haver nos versos seguintes o complemento desse efeito sonoro, figurada na recusa de Dionísio. O jogo dialético, a nosso ver, equaciona as tensões míticas de Narciso diante do lago com o pranto de Dionísio para não perder Ariana, recusando a natureza da morte, o que põe em evidência as práticas egoístas que envolvem deuses e homens, conforme os versos: “Apenas tu, Dionísio, é que recusas/ Ariana suspensa nas tuas águas.”.



X

Se todas as tuas noites fossem minhas
Eu te daria, Dionísio, a cada dia
Uma pequena caixa de palavras
Coisa que me foi dada, sigilosa

E com a dádiva nas mãos tu poderias
Compor incendiado a tua canção
E fazer de mim mesma, melodia.

Se todos os teus dias fossem meus
Eu te daria, Dionísio, a cada noite
O meu tempo lunar, transfigurado e rubro
E agudo se faria o gozo teu.

(HILST, 2008, p. 68).

### 3.10 Dos versos utópicos?

Onze versos e três estrofes são as primeiras características formais do décimo e último poema de nossa análise, que nos leva a pensar acerca da utopia enquanto categoria principal que norteia nosso olhar, ou seja, seriam esses versos utópicos? Ou seria a utopia apenas um aspecto fantasioso que se molda a partir das imagens poéticas?

Talvez a experiência com a linguagem, que está diretamente ligada aos interlocutores, ou seja, autor-texto-leitor, ajude-nos a pensar e/ou tecer um enfoque de elos entre eles. Intentamos permeá-los a partir do que Otto Maria Carpeaux considerou em seu ensaio *Poesia e ideologia*, que aborda, contundente, a relação do homem enquanto leitor, em especial de poesia.

Para tanto, faz-se necessário o conhecimento sistemático do autor, no que tange principalmente a intencionalidade da mensagem. Extensivo ao leitor, o procedimento não é tão diferente, já que sua recepção depende de fatores externos e internos que constituem o sentido, que por vezes podem tangenciar a intenção, e aproximar-se apenas de sua superficialidade.

> Aplicam a um poema o mesmo processo errado que aplicam a anúncios de jornal ou a notícias de propaganda política: contentam-se com o sentido superficial das palavras, sem explorar a intenção daquele que fala. Confundem duas coisas que estão juntas em cada palavra falada ou escrita: a expressão e a intenção. Consideram apenas o que o outro lhes diz, sem considerar como o diz e por que o diz. (CARPEAUX, 1999, p. 276).

Carpeaux considera equívocos de leitura ou interpretação o recorte ou considerações quando os leitores insistem na superficialidade do poema. Na tentativa de evitá-los quatro significações do sentido são expostas pelo autor: o sentido propriamente dito, o acento sentimental da afirmação, o tom e a intenção; as quais sofrem interferência do intelecto e emoção do leitor.

> Num poema ou em qualquer escrito estão sempre juntas essas quatro significações do sentido, em dosagem diferente. A maneira de ler deveria depender dessa dosagem. Mas dependem das qualidades intelectuais e emotivas do leitor e suas preferências de compreensão (e má compreensão) dirigidas ao sentido lógico, ao “sentimentalismo”, ao tom ou às intenções do poema, e dessas preferências provêm as “dez dificuldades”

> que se apresentam na leitura de poesia. Os homens não sabem ler. (CARPEAUX, 1999, p. 276).

Consideramos que essas questões estejam ligadas à ideologia, acreditamos que explicitem as diferenças sentimentais que acabam por interferir na leitura e entendimento do poema. O distanciamento de o "sentimentalismo" poderia acontecer caso o leitor estabelecesse equilíbrio, racionalizando suas experiências, isto é, suas emoções seriam demonstradas, considerando a intencionalidade do próprio texto, e seus reflexos não seriam apenas análogos, mas, teriam em sua subjetividade aproximações e distanciamentos em que as especulações não configurassem no entendimento e sentido. Assim, seriam evitadas generalizações, o que de certa forma acontece quando a experiência do leitor com o texto é dada pela retomada, ocultando os traços mais superficiais e adentrando ao universo mais intrínseco estabelecido pela materialidade da poesia.

Nessa perspectiva, tomamos os universos mítico e poético são, de certa forma, coadunados em versos por Hilda Hilst: "Se todas as tuas noites fossem minhas/ Eu te daria, Dionísio, a cada dia", os quais marcam não só o início do poema, mas estabelecem e/ou exemplificam o equilíbrio da leitura que toma o emotivo e a racionalidade do leitor.

As generalizações acerca da poesia resultam na "incompreensão" e dificultam no que Carpeaux nomeou de "intenção poética". A essa intencionalidade poética implica elementos que assimilados, principalmente pelo leitor, evitaria a banalização não apenas do termo poesia, mas da arte como um todo. E onde tais elementos poderiam ser apresentados? Sistematicamente, na escola. Só que não é de hoje que a escola tem falhado em sua função, juntamente com seus professores e críticos, uma vez que insistem na superficialidade, não só da poesia, mas dos signos como um todo.

Desde que a poesia romântica ocupou a mente dos leitores uma "função pública", as demais manifestações foram consideradas "incompreensíveis", a isso também se chama ideologia. E, talvez, tenhamos aqui a gravidade que insiste em tornar caótica a relação poesia e leitor, a exemplo de que "Poesia é difícil: quer dizer, ela sofre interpretações inadequadas, sem que possuamos meios decisivos para convencer os enganados." (CARPEUAX, 1999, p. 280).

Não temos como função convencer leitores quanto à poesia ou qualquer outra arte, apresentar talvez, o que não vai definir perfis. Na verdade, os perfis são

múltiplos e quase sempre ideológicos, em que abstrações e valores emotivos delineiam o homem e a sociedade, opondo-se muitas vezes a ordem que é dada pela poesia.

> Tudo isso constitui um conjunto de valores emotivos que, por força de abstrações, nos aparecem em forma de opiniões intelectualmente transmissíveis: e a isto chamamos ideologias. São as ideologias estéticas que se opõem à compreensão da poesia. São as ideologias de toda a ordem que se opõem à compreensão do mundo. Por força das ideologias, estamos impedidos de "construir frases", de ler poesia. Por força das ideologias, estamos impedidos de ler no dicionário do Cosmos, de "construir o mundo". As ideologias opõem-se à ordem. E um caso especial dessa resistência ideológica é a nossa atitude caótica perante a suprema ordem das palavras, a poesia. (CARPEAUX, 1999, p. 280).

Mas que força é essa capaz de intervir na compreensão da poesia, da vida, do mundo? Afirmar que essa força latente é ideológica incorreria na repetição analógica do homem *versus* sociedade; não obstante, é claro, no entanto, acreditamos haver particularização quanto ao indivíduo, que constrói e é construído pelas ideologias, bem como suas atitudes diante do caos que se instauram contrárias à poesia, ordenadamente pelas palavras.

Uma força contrária deve ocorrer pela insatisfação, a exemplo dos poetas contemporâneos que contrapuseram seus antecessores, o que não implica na relutância, mas em estabelecer outras nuanças ao cenário constituído da poesia. Quanto ao leitor causará estranhamento, o que é importante à arte poética, e dessa forma, romper com paradigmas: "Do ponto de vista do leitor, parece impossível gostarmos sinceramente dum poema cujas intenções não correspondem à direção do nosso próprio espírito." (CARPEAUX, 1999, p. 281-82).

"Fico besta quando me entendem" vai muito além de um "(des)contentamento" pronunciado por Hilda Hilst durante entrevista à Marilena Felinto, da Folha de São Paulo, 1999.

> "Eu fico besta. Ninguém me lê, nesses quase cinquenta anos foi assim, e me descobriram só agora, que estou quase morrendo. Eu ouço dizer muito que as pessoas não me entendem, e quando alguém me entende fico besta, porque não sei como é que é escrever compreensivelmente." (HILST In: DINIZ (Org.).

Sabemos que hoje o cenário literário brasileiro no que tange à divulgação da obra da poetisa mudou, isto é, mais pessoas passaram a acessar seus escritos, no

entanto, não significa que seja compreendida. Pelo grau de subjetividade de sua obra não podemos delimitar esses espaços nem esses leitores, porém, tentamos entender alguns dos escritos poéticos de Hilda Hilst, o que se tornou inquietação para nós e, diante do último poema selecionado para este fim, arriscamos aos desvios e erros no enfrentamento do poema, e talvez contribuir, minimamente, com reflexões que transcendam os recortes obscenos e/ou pornográficos.

O décimo poema traz em sua composição formal três estrofes e onze versos, compostos por instrumentos do imaginário “Uma pequena caixa de palavras” e de experiências interiores condensados no canto do eu lírico, fazendo-se metalinguístico, quando se volta a “Compor incendiado a tua canção/ E fazer de mim mesma, melodia.”. Nessa feitura, elementos cósmicos e utópicos se fundem em versos como ocorre em uma olaria ao dar forma à cerâmica.

Faz-se metalinguístico por descrever os dois planos da língua: expressão e conteúdo, simultaneamente articulados. No poema, a função metalinguística se dá pela utilização de palavras que equacionam o fazer poético e as utopias, descrevendo aos receptores informações necessárias à compreensão da mensagem em diálogo com outros códigos não linguísticos.

Nesse enfoque, o poema sugere elementos para compreendermos sua composição do *conteúdo*, sua *expressão* pela voz lírico-feminina, “E anunciada a surpreendente descoberta de uma semiótica da expressão e uma semiótica do conteúdo, que o conduziu à metalinguagem [...]” (MOISÉS, 2006, p. 289).

O “se” no início do poema remete ao condicionamento das ações do eu lírico em fusão com o fazer poético que metassemiotizam pelas unidades sígnicas as suas particularidades. Ainda sobre esse condicionamento, enxergamos no contexto do verso: “Se todas as tuas noites fossem minhas”, o efeito causal e/ou argumento que fortalece a impossibilidade de agir diante de uma atividade prenunciada, deslocando ao outro a responsabilidade do acontecimento provável.

Se todas as tuas noites fossem minhas
Eu te daria, Dionísio, a cada dia
Uma pequena caixa de palavras
Coisa que me foi dada, sigilosa

O quarteto de versos dá o tom[51] aos segredos (in)reveláveis, em que “noite” e “dia” condensam imagens do tempo, não restrito ao tempo que passa, mas o tempo que consolida ações e desejos em palavras, ou seja, palavras que não temporalizam a mensagem, mas que se tornam atuais sempre que acionadas pela leitura ou pela memória.

E não estamos falando de uma memória que se constrói apenas de lembranças do passado, mas de memórias atemporais, que se formam também do presente, aqui observadas pelo passar do dia e noite *versus* noite e dia, as quais são recobradas por Ariana a Dionísio, em movimentos rotativos que se propagam pela voz feminina. A memória, por nós entendida como metáfora do imaginário remete à categoria por nós pensada incialmente, a utopia, que tende a ser considerada no plano da “idealidade”, lugar do imaginário pouco provável ao acontecimento; aspecto que se distancia no poema pelas metáforas e seus efeitos sinestésicos remetidos pela passagem do tempo: “tuas noites” e “a cada dia”.

Nada impede que esse seja o ponto de partida, o que se dá pela empatia, identificação emocional; porém, é pertinente pensarmos que a poesia não se limita à emoção, mas se constrói pela palavra que reverbera outras implicações racionais. Tais racionalidades redimensionam a relação do leitor com as intenções do poema, distanciando-se das doutrinas ideológicas de outrem, a fim de estabelecer seu próprio elo e reordenando o caos pelos efeitos da experiência com a poesia.

No poema, o imaginário[52] é reportado como nuança do (im)provável, conscientemente entonado pela voz que se anuncia ao amado revestida de sedução e encantos, que promete “Uma pequena caixa de palavras” em troca de todas as noites com Dionísio. A promessa feita ao amante tangencia o aspecto mítico, desautomatizando a exclusividade do poder centralizado no homem e/ou deus, reclamado pela mulher em metáfora.

A voz lírico-feminina reclama em metáfora e alude ao fazer poético de Hilda Hilst que condensa autonomia aos desejos do corpo e da mente, bem como a

---

[51] Expressão creditada a Alfredo Bosi acerca da “Perspectiva e tom”, dizendo que “Não há grande texto artístico que não tenha sido gerado no interior de uma dialética de lembrança pura e memória social; de fantasia criadora e visão ideológica da História; de percepção singular das coisas e cadências estilísticas herdadas no trato com pessoas e livros.” (BOSI, 2003, p. 467).

[52] Aqui remetido às considerações de Massaud Moisés quando conceitua “[...] a imagem como a pintura por meio de palavras em que estivesse ausente a analogia e a comparação, e, portanto, que se estivesse à descrição: o poema apresenta a soma dos signos correspondentes à representação, na mente do escritor, dos pormenores sensíveis que compõem os objetos do mundo físico.” (MOISÉS, 2006, p. 234).

consciência de seu papel em relações amorosas, que evita doação plena, isto é, ela se faz cerne e delimita sua participação. Ariana não é apenas território ao desejo, mas assume desejos em seu território, mesmo que estes desejos sejam implicados pelas ausências do amado.

> São, mais esmiuçadamente dizendo, sistemas de representações imaginárias que os indivíduos fazem de suas reais condições de existência social, de modo que toda e qualquer prática existe através e sob uma ideologia. Só há ideologia através do sujeito e para sujeitos. (SANTAELLA, 1996, p. 213).

Não descartamos as abordagens sobre a “intenção poética”, defendida por Otto Maria Carpeaux, queremos, pois, dilatar sua interpretação as concepções sobre Literatura e ideologia, de Lucia Santaella, que trazem os sujeitos em condição de uso e expressão de pensamento, articuladamente representados pelo imaginário, de modo que as observações à vida tornam-se palpáveis quando de suas são ideologias materializadas em palavras, o que não deduz unilateralidade, mas utilização de suas intenções projetáveis em outros sujeitos.

> São, em suma, sistemas de ideias, representações sociais que abrangem as ideias políticas, jurídicas, morais, religiosas, estéticas e filosóficas dos homens de uma determinada sociedade. Contudo, note-se: não são representações objetivas do mundo mas representações cheias de elementos imaginários. Mais do que descrever uma realidade, expressam desejos, esperanças, nostalgias. As ideologias podem conter elementos de conhecimento, porém nelas predominam elementos que têm uma função de adaptação à realidade. Os homens interagem entre si e com o mundo dentro da ideologia. É ela que forma e conforma nossa consciência, atitudes, comportamentos, para amoldar-nos às condições de nossa existência social. (SANTAELLA, 1996, p. 214).

Há, nesse momento, uma expansão dos sistemas representativos do homem e seu contexto social. E quanto a isso, apontamos pelo menos quatro ou cincos aspectos trazidos pelo trecho citado, e que podem fazer parte da plasmação do texto literário. *A representação social*: assume uma dimensão mais abrangente em que, embrionariamente, o homem em sua formação está ligado às questões de ordem sociológicas, as quais são inerentes as suas tomadas de atitude, bem como suas interpretações posteriores. *As representações objetivas e imaginárias*: são autônomas, porém interdependentes, uma vez que o processo de subjetividade tende tornar uma situação real em algo desejado, correspondendo assim, em

bifurcações do ser e ter. *Elementos do conhecimento e adaptação à realidade*: é latente neste momento o retorno às especificações filosóficas do conhecimento ou ainda do questionar-se, contrapondo-se à adaptação da realidade, isto é, importa mesmo uma realidade criada a partir de um conhecimento estabelecido. *A interação pelas ideologias:* por último e não menos importante, o homem molda-se à condição binária, seja entre seres de uma mesma classe ou de ideologias compactuadas, e assim, aproxima-se pelas ideias e pactos que permitem o convício em sociedade.

Adaptar-se aos modelos impostos por uma sociedade é assegurar que os princípios ideológicos são, de certo modo, aceitos.

> O papel mais saliente da ideologia é o de cristalizar as cisões da sociedade, fazendo-as passar por naturais. Desse modo, a ideologia não aclara, ou melhor, não diz a realidade, nem procura dizê-la, mascara-a, homogeneizando os indivíduos aos clichês, *slogans*, termos abstratos, signos ocos, que têm por função fazer passar por eternas condições sociais que são histórias e relativas. (SANTAELLA, 1996, p. 215).

Em uma sociedade seguidora de hegemonias, é pouco provável que clichês deixem de ser obedecidos repentinamente. Na Literatura não é diferente, algumas ideologias são mantidas, enquanto outras reinventadas, principalmente por se tratar de uma arte que imita e assemelha-se com a realidade, confundindo e relativizando os pontos de vista, mesmo que impostos pela dominação ideológica.

Pertinente ao terceiro verso, o mito grego da *Caixa de Pandora*[53] parece reverberar na “caixa de palavras”, de modo que os efeitos trágicos conduzidos pela natureza feminina são narrados no primeiro e, sutilmente, extensivos ao segundo; prevalecendo em segredo a esperança. Tenuemente, a esperança é guardara em segredo enquanto a beleza, a sensualidade, a dissimulação e o poder de destruição figuram o jogo de sedução, evidenciando que a busca pelo prazer não pertence ao imaginário masculino, somente.

A esperança que se manteve com Pandora, funciona como alimento aos desejos mais intrínsecos à voz feminina, revelando-se na composição do poema em palavras e metáforas na compreensão do amor erotizado. Na verdade, o poema

[53] Sobre Pandora, Hesíodo diz: “É nesse mito que a questão do ‘outro’, do ‘diferente’, se localiza na obra hesiódica, e é na figura da primeira mulher que o poeta situa a origem dos males humanos. O ‘diferente’ não é o mal, mas que traz os males. Talvez este seja um elemento de espectro extremamente amplo na cultura ocidental: o ‘diferente’ como a origem do mal. Pandora não é um mal em si, ou melhor, não é só um mal, mas é de onde surgem todos os males para os homens.” (HESÍODO, 2008, p. 67).

imanta elementos de chamamento, ora por uma voz feminina, ora por signos verbais, ambos multiplicadores de sentidos que são construídos pela duplicidade imagética.

Essa duplicidade imagética, na poesia hilstiana, pode ser observada pelo canto feminino ou pela harmonia dos signos linguísticos, fator que distancia o olhar romantizado e aproxima de uma metafísica ou equivalência de um sujeito que busca e constrói sua autonomia. Fazer-se poeta condensaria nosso entendimento acerca desse legado hilstiano, no entanto, enquanto leitor nosso olhar é obtuso e insiste na necessidade de explicar e/ou buscar detalhes que evidencie um pouco mais a permuta que se estabelece entre noites e dias.

“E com a dádiva nas mãos tu poderias/ Compor incendiado a tua canção/ E fazer de mim mesma, melodia.”. A conjunção “e” interliga as estrofes e enfatiza a dependência e o complemento que se dão pela sintaxe da poesia e o espiralar semântico de uma musicalidade que se constrói no seu interior do poema, em diálogos estabelecidos pelos corpos e seus desejos latentes de realizações.

A força do desejo é movida pela dependência e/ou aceitação daquilo que a voz feminina estabelece como condição ao discurso amoroso, expressamente notado pelo futuro do pretérito do verbo “poderias”. A relação de poder entre os personagens é estreitamente possível pelo equilíbrio entre ceder e aceitar, o que resultaria em convergências de paradoxos, porém, o eu feminino é consciente de suas exigências e/ou condições, bem como a impossibilidade de ser a única mulher na vida de Dionísio.

Caberia a Dionísio “Compor incendiado a tua canção” – os versos com efeitos metalinguísticos acerca do erotismo e sua transmutação em aspectos sonoros que incitem os desejos sigilosos sob a perspectiva do êxtase. Internamente, temos o adjetivo “incendiado” que mediria o (des)controle de seus sentimentos caso cedesse à natureza feminina, emoldurando-se à melodia, que é inerente à mulher que se exalta pelo canto.

Nos últimos versos, temos uma espécie de desordem, ou melhor, de elementos que temporalizam as emoções e invertem a linearidade, e não estamos restringindo a ordem dos substantivos “noite” e “dia”, mas suas gradações no que tange às consequências de seus deslocamentos entre o efêmero e o permanente.

A preposição “se” circunda o condicionamento, pela segunda vez, a propósitos semelhantes entoados pela voz lírico-feminina na requisição de sua

autonomia aos corpos, sejam eles físicos ou imaginários. Já os corpos que se ligam pelo distanciamento entre o dia e a noite exemplificam as antíteses: claro e escuro, bem como aos elementos cósmicos sol e lua, os quais estabelecem um elo entre o tempo interno e externo, mantidos pela interseção do gozo.

O gozo referenciado se estende muito além da cópula, ele permanece ao “tempo lunar”, fazendo-nos recorrer às imagens de eternidade, ou seja, o tempo é espiralado em dimensões cósmicas, o que evita limitações de início, meio e fim. Tais extensões podem adjetivar o tempo como “transfigurado e rubro”, adjetivos que remetem às metamorfoses que se intensificam pela cor vermelha e o desejo de possuir um ao outro sem perder suas identidades de amantes.

# 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui é pertinente considerar algumas (in)conclusões, uma vez que acreditamos ter lançado, ao longo do texto, olhares possíveis quanto à poesia de Hilda Hilst, amparados pela fortuna crítica ou parte dela, bem como as interseções com a teoria literária, especialmente da poesia. No primeiro momento foram introduzidas as questões teórico-metodológicas, as quais esboçam a delimitação e campo de pesquisa, os objetivos pretendidos acerca da poética hilstiana que se constrói a partir do mito de Ariadne e Dioniso e, metodologicamente, a nossa análise se identifica pelos dez poemas contidos na obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, nomeado como capítulo *Ode descontínua remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*, sob o enfoque da voz lírico-feminina.

A fortuna crítica considerada nos conduziu ao entendimento "Da poesia (d)e Hilda Hilst" em paralelo ao fazer literário a partir das considerações sobre mulher e ficção, de Virgínia Woolf. Antes movidos por críticos como Anatol Rosenfeld, Nelly Novaes Coelho, Alcir Pécora, entre outros que creditaram à Hilda Hilst um fazer poético diferenciado, ao qual suscitamos uma poetisa ancorada na palavra. Nessa perspectiva, o fazer poético hilstiano se materializa em nuança de dualidade, ou seja, planta dúvida entre o simples e o rebuscado, o bem e o mal, o sagrado e o profano, pornográfico e erótico, épico e lírico, grego e cristão, terrestre e celeste; pautada pela linguagem poética.

Com efeito, essa linguagem não é poética apenas pelo uso das metáforas, mas por tomar a linguagem enquanto "princípio do prazer e da inutilidade" (Leminski), na intenção de antecipar a poesia e sua multiplicidade de sentidos aos leitores, a fim de estabelecer procedimentos que fujam ao linear, mas que podem ser utilizados em nossa leitura crítico-interpretativa acerca da voz lírica histiana. Tal princípio leminskiano pode ser visto em nossa análise interseccionado pela "condensação", categoria elaborada por Pound, que norteia nosso olhar acerca do mito (re)criado em linguagem fragmentada e poética.

Dessa forma, situamos Hilda Hilst como poetisa que se faz de palavras, ou seja, aquela que é ancorada no verso, que se faz poética nas mais diversas

expressões escritas ao longo de quase meio século dedicado à literatura. Nessa perspectiva, trazemos Rosenfeld que enfatiza a importância da autora no experimento de cultivar os três gêneros principais da literatura, a nosso ver, acrescentamos que eles se fundem, formando um quarto gênero, o híbrido, a exemplo de sua narrativa ficcional que une elementos da poesia e do teatro. A essa notação em sua produção literária, acrescentamos um pequeno excurso acerca da mulher e literatura sem deter o olhar aos aportes teóricos do feminino, porém, destacamos a presença de Hilda Hilst enquanto escritora e sua possível conexão aos escritos woolfianos em *Um teto todo seu*.

Nosso objeto de estudo foi delimitado a partir de algumas inquietações que surgiram ao longo de nossas leituras crítico-analíticas acerca dos escritos literários de Hilda Hilst, os quais primam ao que chamam de trilogia pornográfica e, por mais tênue que seja o pornográfico com o erótico, suscitamos questionamentos não para confrontar esses registros, mas como tentativa de olhar outras possíveis nuanças que mostrassem, a partir de matizes míticas, (re)criações de ações de divindades greco-romanas pelo eu lírico em contexto poético hilstiano. O que nos leva a crer que alcançamos tais objetivos, mostrando que pelo lirismo o mito épico é recriado em versos, inclusive pela ênfase dada as conjunções aditivas e outras categorias que dão estilo à poética da autora, além de considerar os efeitos sonoros e de continuidade.

Após olharmos outras possibilidades em torno da poética de Hilda Hilst, em nossa análise, lançamos mão da metodologia analítico-interpretativa, na qual se fundem elementos externos ao interno, permitindo ao leitor, a partir das metáforas e outras expressividades poéticas, compreender a universalidade de sentimentos condensados pelo erotismo. Escritos que partem da premissa épica do mito dionisíaco que se aproxima de outras matizes religiosas não pagãs, a exemplo do diálogo amoroso bíblico em o Cântico dos Cânticos.

Salomão, considerado como o patrono da literatura sapiencial, é reconhecido por cantar o *Amor*, registrando em datas do século V ou VI *a.C* a universalidade do sentimento humano imantado pelo divino, uma vez que expressões do amor se assemelham à imagem do criador. Dessa forma, pensar o amor nos versos de Hilda Hilst pautou-se, primeiro no desafio de observar as dualidades e suas aproximações, apesar de serem, aparentemente, distintas; sequenciados pelos efeitos causados por esse sentimento que desperta desejo, ascende a paixão, provoca a busca e/ou

conquista, exala aromas, promove encontros, eclode êxtases, bem como a relativização pelos corpos e suas belezas, sejam feminina ou masculina.

Ao debruçarmos maior atenção às análises dos dez poemas, sendo o erotismo o cerne de uma construção poética que condensa sentimentos, a exemplo do amor, da paixão, do desejo, da morte, entre outros, os quais motivam a exploração dos aspectos de concisão e a não obediência de formas fixadas ao longo da tradição literária. Nesse contexto, observamos que o mito de Ariadne e Dioniso é (re)criado em versos líricos, os quais são articulados aos pressupostos de o mito permanece "vivo" (Eliade), e sua propagação pela linguagem (Cassirer).

Quando pensamos em categoria de análise, destacamos temas relacionados às categorias principais "condensação e erotismo", que se mesclam e convergem elementos metalinguísticos, sintáticos e semânticos, potencializando as marcas míticas dionisíacas que se metamorfoseia pela voz lírico-feminina. Nessa convergência, não recobramos apenas uma categoria isolada, mas como é interseccionada pela (re)criação do mito dionisíaco em versos hilstianos, que parte de uma tradição clássica, abrange territórios contemporâneos e atualiza pela linguagem poética a mensagem antes restrita ao espaço do sagrado.

Na busca por afirmações teóricas sobre o mito em seu contexto tradicional que dialoguem com o homem de hoje, ou seja, "mortal, sexuado e cultural" (Eliade), encontramos pelo deslocamento espacial do mito, ou melhor, da mensagem em contexto não sacralizado nos leva à compreensão de ritos que se mantem vivos, a exemplo do rito amoroso considerado do deleite dionisíaco à transmutação pela voz autônoma de Ariana, em Hilst. Os efeitos foram alcançados pela encandeamento dos versos, que interligam sintático-semanticamente, os sentidos dos corpos erotizados que cantam os desejos, bem como seus efeitos trágicos.

Tais efeitos nos permite olhar uma estreita relação que há entre mito e corpo, a partir do que afirma Grimal de que a Mitologia é um traço ao entendimento do homem comum. Nessa perspectiva, o diálogo estabelecido entre Joseph Campbell e Stanley Keleman sobre *Mito e Corpo*, no qual toma enquanto "canção" que motiva os movimentos e expressões dos corpos na jornada somática, verticalizados no poema de Hilda Hilst em metáforas de lamento.

Tangente ao mito Keleman confirma a presença de personagens míticos que ressoam em nós, assim, parte dessa consideração adentra questões referentes à "casa", primeiro enquanto metáfora presente no poema, seguido pelas relações

possíveis com os conceitos filosóficos de Bachelard, tornando-os em memórias atemporais, as quais podem ser acessadas pela revisitação dos versos hilstianos, seja pelo simples deleite ou como leitores críticos.

Por fim e não conclusivo, reconhecemos ter trazido nossa contribuição às pesquisas acadêmicas, mas principalmente por ter a poesia de Hilda Hilst como motivo norteador desse texto, e por nos fazer pensar que a entendemos, ou tentamos entendê-la diante de sua subjetividade em palavras. Esperamos ainda que novos leitores e outros olhares críticos se deleitem com seus escritos, e possam se interessar cada vez mais pelo seu legado poético.

# REFERÊNCIAS

**Obras de Hilda Hilst**

HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Globo, 2003.

_____. **Fluxo-Floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **Fluxo-floema**. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2003.

_____. **Com meus olhos de cão**. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2006.

_____. **Cascos & carícias & outras crônicas**: (1992-1995). 2ª ed. São Paulo: Globo, 2007.

_____. **Estar sendo**. Ter sido. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2006.

_____. **Tu não te moves de ti**. São Paulo: Globo, 2004.

_____. **Kadosh**. São Paulo: Globo, 2002.

_____. **Exercícios**. São Paulo: Globo, 2002.

_____. **Cantares**. São Paulo: Globo, 2004.

_____. **Poemas malditos, gozosos e devotos**. São Paulo: Globo, 2005.

_____. **Baladas**. São Paulo: Globo, 2003.

_____. **Da morte. Odes mínimas**. São Paulo: Globo, 2003.

_____. **Do desejo**. São Paulo: Globo, 2004.

_____. **Bufólicas**. São Paulo: Globo, 2002.

_____. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.

_____. **O caderno rosa de Lori Lamby**. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2005.

_____. **Rútilos**. São Paulo: Globo, 2003.

_____. **Cartas de um sedutor**. São Paulo: Globo, 2003.

_____. **Teatro completo**. São Paulo: Globo, 2008.

_____. **Contos d'escárnio: textos grotescos**. São Paulo: Globo, 2002.

**Obras teóricas e críticas**

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.

ARISTÓTELES. **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino. 13ª ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2007.

AUERBACH, Erich. **Figura**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1997.

_____. **Mimesis**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **A água e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **O ar e os sonhos**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BADINTER, Elisabeth. **Rumo equivocado**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Cortez, 1998.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. de Maria Ermantina Galvão. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARTHES, Rolland. **Aula**. 12ª ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **O prazer do texto**. 4ª ed. Trad. J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Crítica e verdade**. 3ª ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: LP&M, 1987.

_____. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

BORGES, Jorge Luis. **Esse Ofício do Verso**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. 7ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOSI, Alfredo (org.). **Leitura de Poesia**. 4ª imp. São Paulo: Ática, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 10ª ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 20ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **As figuras de linguagem**. São Paulo: Ática, 1989.

BRUNEL, Pierre. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind et all. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1978.

CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Na Sala de Aula**. São Paulo: Ática, 1985.

_____. **Literatura e sociedade**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

_____. **O Estudo Analítico do Poema**. 5ª ed. São Paulo: Humanitas Publicações, 2006.

_____. **Vários Escritos**. 4ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

CANTON, Katia. **Corpo, Identidade e Erotismo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CARDIM, Leandro Neves. **Corpo**. São Paulo: Globo, 2009.

CARVALHO, A. M. de e Azerêdo, G. (Orgs.). **Os Cegos e o Elefante***: alguns modos de ler poemas*. João Pessoa: Ideia, 2005.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **A filosofia das formas simbólicas II**: O pensamento mítico. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **A filosofia das formas simbólicas III**: Fenomenologia do conhecimento. Trad. Eurides Avance de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Antropologia filosófica**. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

CATULO. **O cancioneiro de Lésbia**. Trad. Paulo Sérgio de Vasconcellos. São Paulo: Hucitec, 1991.

CHALUB, S. **Funções da Linguagem**. São Paulo: Ática, 1984.

CHAUI, Marilena. **Laços do desejo**. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva. 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CHKLOVSKI, Vítor. **A arte como procedimento**. In: __ et all. Teoria da Literatura: Formalistas russos. Trad. Ana Maria Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

COELHO, Nelly Novaes. [et al] **Feminino singular**. Rio Claro, SP: Arquivo Municipal, 1989.

_____. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

_____. **A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

COHEN, Jean. **Estrutura da Linguagem Poética**. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.

D'ÁVILA, Santa Teresa. **Livro da vida**. Trad. Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. 3ª ed. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Campos do imaginário**. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. **A imaginação simbólica**. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 2000.

DESTRI, Luisa. **Uma superfície de gelo ancorada no riso**: antologia Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2012.

DINIZ, Cristiano. (Org.). **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013.

DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

EDGAR, Andrew & SEDGWICK, Peter. **Teoria cultural de A a Z**. São Paulo: Contexto, 2003.

EISENSTEIN, Sierguéi. **O princípio cinematográfico e o ideograma**. 4ª ed. In: __ CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, 2000, Edusp.

_____. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. 3ª ed. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Mito e realidade**. 6ª ed. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ELIOT, T.S. **De Poesia e Poetas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

FARIA, Álvaro Alves de. **Palavra de mulher**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.

_____. **História da sexualidade II: O uso dos prazeres**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.

_____. **História da sexualidade III: O cuidado de si**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.

FREUD, Sigmund. **A feminilidade**. In: Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1933.

_____. **Além do princípio de prazer**. In: Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FUENTES, José Mora. **Entrevista Hilda Hilst**. In: Revista E, São Paulo, dez. 2002.

FUNCK, Susana Bornéo. **Trocando ideias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis, SC: PGI-DLLE/UFSC, 1994.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons e ritmos**. 14ª ed. São Paulo: Ática, 2008.

GONÇALVES, Aguinaldo José. **O Classicismo na Literatura Europeia**. In: GUINSBURG, J. O Classicismo. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Reflexos do Classicismo no Brasil**. In: GUINSBURG, J. O Classicismo. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GREIMAS, A. J. **Ensaios de semiótica poética**. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. 6ª ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

GHIRALDELLI JUNIOR, Paulo. **Como a Filosofia pode explicar o Amor**. São Paulo: Universo dos Livros, 2011.

HALLAL, Roberto Curi. **Sobre o amor e outros ensaios**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

HAMBURGUER, Michel. **A verdade da poesia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética***,* Vol. IV. Tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. **Teogonia**: a origem dos deuses. Trad. Jaa Trajano. São Paulo: Iluminuras, 2011.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. **Ilíada**. Trad. de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

JABOUILLE, Victor; SERRA, José Pedro; LOURENÇO, Frederico; ALBERTO, Paulo; LEMOS, Fernando. **Mito e Literatura**. Portugal: Editorial Inquérito, 1993.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 19ª ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. **O que é poesia**? In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia. Trad. Zênia de Faria et al. Porto Alegre: Globo, 1978.

_____. **Linguística. Poética. Cinema**. 2ª ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.

JESI, Furio. **O Mito**. Trad. Lemos de Azevedo. 2ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

JUNG, Carl Gustav. **Aion**. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

_____. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

KELEMAN, Stanley. **Mito e corpo**: uma conversa com Jpseph Campbell. Trad. Denise Maria Bolanho. São Paulo: Summus, 2001.

KOLONTAI, Alexandta. **A nova mulher e a moral sexual**. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

KRAUSZ, Luis S. **As Musas: Poesia e Divindade na Grécia Arcaica**. São Paulo: Edusp, 2007.

_____. (Org.). **História viva: Dionísio**. São Paulo: Duetto Editorial, 2003.

KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor**. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos & relaxos**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Anseios crípticos**. Campinas: Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

LEVIN, Samuel R. **Estruturas linguísticas em poesia**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.

LIMA, Luiz Costa. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol.1. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol.2. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editora Estampa, 1978.

MAY, Simon. **Amor: uma história**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MELLO, José Geraldo Pires. **Teoria do ritmo poético**. 2ª ed. São Paulo: Editora Rideel, 2001.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

_____. **Poesia e mito**. In: SANTOS, Dulce Oliveira Amarante dos; TURCHI, Maria Zaíra (Org.). **Encruzilhadas do imaginário: ensaios de literatura e história**. Goiânia: Cânone Editorial, 2003.

MENESES, Adélia Bezerra de. **As portas do sonho**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 13ª ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

MONTERO, Rosa. **A louca da casa**. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Pocket Ouro, 2003.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MORAES, Vinicius de. **Forma e exegese e Ariana, a mulher**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MUKAROVSKY, Jan. **Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte**. Trad. Manoel Ruas. Lisboa: Estampa, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich. **100 aforismos sobre o amor e a morte**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2012.

_____. **O anticristo e ditirambos de Dionísio**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOVAES, Adauto. (Org). **O desejo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2006.

NOVAES, Tiago. (Org.). **Tertúlia**: o autor como leitor. São Paulo: Edições Sesc, 2013.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia: o pensamento poético**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

_____. **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

O.BRIK. **Ritmo e Sintaxe**. In: Teoria da literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

OVÍDIO. **Amores & Arte de amar**. Trad. Carlos Ascenso André. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **O Arco e a Lira**. Trad. Ari Roitman e Paulinha Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **A Dupla Chama***: Amor e Erotismo*. 4ª ed. São Paulo: Siciliano, 2001.

_____. **Signos em rotação**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **A outra voz**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **Conjunções e disjunções**. Trad. Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perpectiva, 1979.

_____. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Trad. Ari Roitman e Paulinha Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PÉCORA, Alcir. (Org.). **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010.

PEREIRA FILHO, Waldemar Rodrigues. (Org.) **A alma do vinho**. São Paulo: Globo, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Flores da Escrivaninha**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem, comunicação**. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 1996.

_____. **O que é comunicação poética**. 8ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004a.

_____. **Poesia pois é poesia**: 1950-2000. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004b.

PLATÃO. **A República**. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2006.

_____. **O Banquete**. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

_____. **Íon**. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

POUND, Ezra. **Abc da Literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 10ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. **A Arte da Poesia***: ensaios escolhidos*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

QUEIROZ, Vera. **Hilda Hilst: três leituras**. Santa Catarina: Mulheres, 2000.

REVISTA CALÍOPE. **Presença Clássica**. Departamento de Letras Clássicas – Faculdades de Letras – UFRJ. Julho/Dezembro 1985. Ano II, V. 3. Rio de Janeiro, 1985.

REVISTA CONTEXTO. Universidade Federal do Espírito Santo. Programa de Pós-Graduação em Letras: Mestrado e Doutorado em Letras – N. 1, V. 1, Vitória: Edufes, 2010.

ROUGEMONT, Denis de. O amor e o ocidente. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

RICOEUR, Paul. **O Processo Metafórico como Cognição, Imaginação e Sentimento**. In: RIFFATERRE, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington, Indiana University Press, 1984.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga**. In:__ HILST, Hilda. **Fluxo-floema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970. p. 10-17.

RUSCHEL, Rita. **Meus tesouros da juventude**. São Paulo: Summus Editorial, 1983.

RUTHVEN, K. K. **O mito**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SHAW, Harry. **Dicionário de termos literários**. 2ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

SALIS, Viktor D. **Mitologia Viva**: Aprendendo com os deuses a arte de viver e amar. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **Produção de linguagem e ideologia**. 2ª ed. rev e ampl. São Paulo: Cortez, 1996.

SAVIAN FILHO, Juvenal. **Deus**. São Paulo: Globo, 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do amor, metafísica da morte**. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8ª ed. Vol. 1. Coimbra: Livraria Almeida, 1988.

SISSA, Giulia; DETIENNE, Marcel. **Os deuses gregos**. Trad. Rosa Maria Boa-ventura. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Iniciação aos Estudos Literários**: objetos, disciplinas, instrumentos. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. **Os cantares hisltianos: incompletude amorosa e poética**. In: **Signótica**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística – Goiânia, número 01, V. especial Estudos Literários, 2006.

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca***: estudo, antologia crítica, glossário*. 2ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

SPITZER, Leo. **Três poemas sobre o êxtase**. Trad. Samuel Titan Jr. et. Al. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

STENDHAL. **Do amor**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TELLES, Lygia Fagundes. **Durante Aquele Estranho Chá**: Memória e Ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TIBURI, Marcia. **Filosofia em comum**: para ler-junto. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. VALLE, Bárbara. **Mulheres, filosofia e coisas do gênero**. (Orgs). Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008.

_____. **Filosofia pop: poder e biopoder**. São Paulo: Editora Bregantini, 2011.

TINIANOV, Iuri. **O problema da linguagem poética**: o ritmo como elemento constitutivo do verso. Trad. Maria José A. Pereira; Caterina Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **O problema da linguagem poética II**: o sentido da palavra poética. Trad. Maria José A. Pereira; Caterina Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. 2ª ed. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.