

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA

MAGNO DA GUARDA ALMEIDA

**O LABIRINTO LÍRICO DO DESEJO *EM JÚBILO, MEMÓRIA, NOVICIADO DA
PAIXÃO*, DE HILDA HILST**

MACEIÓ
2021

MAGNO DA GUARDA ALMEIDA

O LABIRINTO LÍRICO DO DESEJO EM *JÚBILO, MEMÓRIA, NOVICIADO DA PAIXÃO*, DE HILDA HILST

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Estudos Literários, sob orientação da professora Dr^a. Ana Clara Magalhães de Medeiros.

MACEIÓ

2021

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária: Livia Silva dos Santos – CRB-4 – 1670

A447l Almeida, Magno da Guarda.

O labirinto lírico do desejo em júbilo, memória, novidade da paixão, de Hilda Hilst / Magno da Guarda Almeida. – 2021.
117 f.

Orientadora: Ana Clara Magalhães de Medeiros.

Dissertação (Mestrado em Linguística e Literatura) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura. Maceió, 2021.

Bibliografia: f. 113-117

1. Poesia lírica – Hilda Hilst. 2. Discurso – Lírico-amoroso. 3. Poesia. 4. Literatura brasileira. I. Título.

CDU: 82-1

À mainha, pelos ensinamentos sobre as plantas, as palavras, as pessoas; minha maior referência de intelectualidade, gentileza, sensibilidade e amor aos bichos e ao próximo.

À Ana Clara, pela força despertada em todas as aulas (em especial, na que me arrancou lágrimas, sobre Hamlet), por renovar o sentido de estar na universidade pública, por me tornar um professor que provoca no/a outro/a muitas fagulhas de luz.

Ao Pedro Kalil, o professor que me ensinou, com o poema, a elevar a minha voz e provocou em mim potências de existir.

AGRADECIMENTOS

Peço licença para ensaiar um compasso, uma contradança cuja música está alicerçada na força da alegria e no agradecimento. Esta dissertação germinou e frutificou durante a pandemia da COVID-19, e eu estou em um país onde, até o presente momento, mais de meio milhão de pessoas morreram pela omissão, negacionismo, corrupção e extremo desrespeito e descaso para com a vida, por parte de um genocida presidente que tenta nos tirar, a cada minuto, a vontade de dançar.

Por isso, sempre que possível, é preciso comemorar a vida ao lado daqueles/as que me fortalecem. Assim, este trabalho não teria nascido sem o carinho, os abraços e o suporte de Thiago, meu amor, que junto com todos os nossos gatos (Mila, Caio Fernando, Bartô e Nico), me ajudam a reinventar o cotidiano, o significado do amor.

Também agradeço imensamente à Ana, minha orientadora, amiga, interlocutora, parceira de tantas conversas, indicações, festejos. Ana, o carnaval, a festa que invade o meu corpo e desejos, foi ressignificado, desde que conheci você. Agradecer sempre será pouco diante de tanto carinho, acolhimento, respeito e diversão. Ana, você intensifica na gente, com alegria e leveza, a força do poema.

Em seguida, agradeço às professoras que integraram a banca de qualificação e defesa deste trabalho, indicando rumos precisos para o desenvolvimento e conclusão da pesquisa. A minha gratidão e o meu respeito: à Susana Souto, que me fez um aluno-pesquisador, auxiliando-me durante toda a graduação, é referência para mim com as melhores aulas de literatura que tive na vida; à Renata Pimentel, amiga, artista, poeta-confidente, rainha do Nordeste e dona do meu coração todinho, pessoa rara, leitora ímpar, que sempre me inspira e ampara. O que aprendo com vocês está presente em minhas aulas e em meu texto.

À professora Ildney Cavalcanti, agradeço pelas leituras, suporte e palavras de estímulo; ao amigo, professor e mestre Nilton Resende, um dos maiores responsáveis pela minha entrada no PPGLL; à professora Eliana Kefalás, por me fazer professor, *performer* e investigador; ao Milton Rosendo pelos conselhos e leituras. Ao Pedro Kalil, o professor que me ajudou a enxergar além. Com você, Pedro, aprendi que a literatura produz a linguagem das emoções.

Aos amigos de jornada nas letras e no carnaval, interlocutores queridos, Lys e Moacir: vocês me fizeram sorrir e me deram força em todo o percurso do curso. À Manaíra, Analice, Felipe Benício, Alfredo, Gustavo e Diogo, pelos estímulos, as leituras

atentas e incansáveis; ao Humberto, Laís, André, Robbie e Vicky, Thiago Amorim, Antônio, Nat, Heway, Ícaro, Fátima, Jadir (e a todos e todas do grupo carnavalizado de Ana Clara), Ringo, Jardson, Jaisa, Djanyne e Luzard e a tantos outros e outras amigos/as pela força e o incentivo durante o trajeto no mar tempestuoso da pós-graduação, no Brasil mais surreal que conheci até hoje.

À Cristina de Macedo, que indicou muitos caminhos, iluminando muitas ideias, orientando em muitos passeios pelos poemas, que me escutou com tamanha atenção e cuidado desde antes do nascimento desta pesquisa.

Agradeço grandemente aos pesquisadores e às pesquisadoras da obra hilstiana, cujos trabalhos proporcionaram a interlocução com a minha pesquisa, indicando caminhos mais sólidos quanto às análises aqui realizadas, em especial as professoras Raíra Maia e Luisa Destri, duas pesquisadoras que lançaram luz sobre muitas análises dos poemas desta pesquisa; a Jurandy Valença, Elaine Cristina Cintra, Antônio Donizeti Pires, Eduardo José Tollendal, Cristiano Diniz, Ana Paula de Oliveira Pereira, Arlindo Rebechi Júnior, Silvia Michelle Barbosa e a tantos outros/as que foram essenciais na contribuição teórica deste estudo: um viva retumbante à Universidade pública!

Por fim, agradeço a minha mãe e aos meus irmãos e sobrinhos pela torcida, incentivo, pelo carinho e ajuda — estímulos essenciais desde os meus primeiros passos; Ao meu pai, que por vinte e cinco anos da minha vida foi a pessoa mais cruel que conheci. Mas houve o perdão, e o desejo e as ausências contidas aqui, nesta pesquisa, falam muito sobre você.

*Quem és? Perguntei ao desejo.
Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada.*
Hilda Hilst

*(...) escrever como quem constrói um labirinto | um
amontoado de pedras entre as quais as palavras giram | móveis fulgurantes | carne dolorida | escrever |
escrever como quem constrói o próprio chão no qual se pisa.*
Micheline Verunsch

RESUMO

O presente estudo debruça-se sobre a poesia lírica de Hilda Hilst, uma das vozes mais celebradas da literatura brasileira em nossos tempos. Objetiva refletir sobre a condição estética e ética do corpo-ausente, cuja busca, movida pelo desejo da eu poética, edifica a construção do discurso lírico-amoroso presente no livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). Corpus fundamental desta pesquisa, a publicação de 1974 marca a segunda fase da poesia hilstiana, que atrai, enfim, a atenção da crítica literária nacional. Neste trabalho, são analisadas as relações presentes na poesia de Hilst entre corpo-ausente e corpo-desejado, compreendendo-se a forma poética como corpo de realização da experiência amorosa. A tradição longa da poesia de Língua Portuguesa e os ecos da mitologia clássica são inevitavelmente revisitados por convocação da obra estudada. A pesquisa tem como principais pressupostos teóricos os contributos de Rafael López-Pedraza (2010), Elizabeth Roudinesco (2019), Georges Bataille (2017) e (2018), Chauí (1990), Octávio Paz (1983), (1994) e (2012) e Roland Barthes (2003) no que se refere às interfaces desejo e ausência e à análise do verso; Mikhail Bakhtin (2011) comparece com formulações acerca do corpo ético e estético; enquanto Alcir Pécora, Cristiano Diniz, Nelly Novaes Coelho, Elaine Cristina Cintra e Luisa Destri respondem pela crítica especializada na obra da poeta do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Hilda Hilst; Lírica; Corpo; Desejo; Ausência.

ABSTRACT

This study has a focus on Hilda Hilst's lyric poetry, one of the most celebrated voices of the Brazilian literature in our times. It aims to reflect on the aesthetic and ethical condition of the absent-body, whose search, driven by the desire of the poetic self, builds the construction of the lyrical-loving discourse present in the book *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). As a fundamental corpus of this research, this publication from 1974 marks the second phase of Hilst poetry, which finally attracts the attention of national literary critics. In this work are analysed the relationships present in Hilst's poetry, between absent-body and desired-body, understanding the poetic form as a body of realization of the love experience. The long-lived tradition of Portuguese Language poetry and the echoes of classical mythology are inevitably revisited by summoning her work. The research has as main theoretical assumptions the contributions of Rafael López-Pedraza (2010), Elizabeth Roudinesco (2019), Georges Bataille (2017) and (2018), Chauí (1990), Octávio Paz (1983), (1994) and (2012), Roland Barthes (2003), focusing on desire and absence interfaces and on the analysis of verse; Mikhail Bakhtin (2011) and his formulations about the ethical and aesthetic body; and Alcir Pécora, Cristiano Diniz, Nelly Novaes Coelho, Elaine Cristina Cintra and Luisa Destri regarding the specialised critic of this 20th century poet's work.

Key-words: Hilda Hilst; Lyric; Body; Desire; Absence.

SUMÁRIO

<u>PRELÚDIO: O POETA INVENTA VIAGENS E ADENTRA O LABIRINTO</u>	12
1. <u>CAPÍTULO UM: O CORPO DO LIVRO: JÚBILO, MEMÓRIA, NOVICIADO DA PAIXÃO</u>	
1.1 O corpo lírico hilstiano	19
1.2 O corpo do título	26
1.3 O corpo da obra	34
1.4 O corpo poético de <i>Júbilo, memória, noviciado da paixão</i>	41
2. <u>CAPÍTULO DOIS: A LÍRICA DO DESEJO E OS SINAIS DA AUSÊNCIA</u>	
2.1 Passeio pela tradição lírica	50
2.2 Uma arqueologia da falta	57
2.3 Sinfonia lírica da ausência	70
3. <u>CAPÍTULO TRÊS: O LABIRINTO DO DESEJO: DE ARIANA PARA DIONÍSIO</u>	
3.1 A poesia <i>enovelada</i> de Hilst	84
3.2 DESEJO: etimologia do movimento	92
3.3 A LÍRICA POLÍTICA: de uma poeta bomba, mulher incendiária do nosso tempo	99
4. <u>CONCLUSÕES DE UM POETA DESTE TEMPO</u>	109
REFERÊNCIAS	113

PRELÚDIO: O POETA INVENTA VIAGENS E ADENTRA O LABIRINTO

Este estudo debruça-se sobre a poesia de Hilda Hilst objetivando refletir sobre a condição estética e ética do corpo, que se revela (ao tempo em que se esconde) na lírica da poeta brasileira. Analisaremos as relações presentes na poesia de Hilst, entre corpo-ausente, corpo-presente e corpo-desejado, compreendendo como se constrói o discurso lírico-amoroso presente no livro *Júbilo memória noviciado da paixão* (1974).

Hilda de Almeida Prado Hilst nasceu em Jaú, em 1930, falecendo em 2004. Passou grande parte de sua vida, entre a infância e o começo da idade adulta, na cidade de São Paulo. Somente em 1966 a autora passa a residir em Campinas, em sua mítica morada, A Casa do Sol, que será, até o final da vida da escritora, o lar-recanto para a sua escrita, onde redige boa parte de sua obra.

Sua estreia na literatura vem aos vinte anos, com o livro de poemas *Presságio* (1950). Ela produziu mais de trinta livros em pelo menos quatro gêneros distintos (poesia, prosa de ficção, teatro e crônica). Em seu trabalho, composto por uma diversidade temática, a autora passeia pelas mais imorredouras questões humanas, como sagrado e profano, amor e desejo, morte e materialidade. Sua obra em poesia a insere na longa tradição lírica ocidental (embora também tenha escrito uma poesia dramática), em um momento em que a presença da mulher na poesia, especificamente de Língua Portuguesa, era ainda bastante rara. Hilst faz poesia séria, no sentido clássico/medieval/renascentista do termo, o que vai de encontro, em muitos aspectos, à poesia modernista (sobre o cotidiano, o país, o amor ou temas políticos...) que adotou formas contestadoras e tom irônico, especialmente na primeira geração do nosso modernismo.

Neste trabalho, entende-se que a poesia precisa estar presente para garantir uma vida pulsante, na medida em que “atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível” (FOUCAULT, 1992, p. 129). Assim, não consigo acreditar no contrário e parece-me que, para Hilda Hilst, a poesia era uma condição de estar e permanecer viva, nutrida de paixão, amigos e esperanças, um despertar para “outra sina de existir” (ROSA, 2016, p. 68).

O meu corpo tem papel fundamental neste trabalho, pois parto do princípio do conhecimento dele para dizer o que vai ser dito. Escrevo possivelmente desde uma perspectiva teórico-afetuosa, pois a poesia hilstiana me afeta, abala e acolhe, transformo-

me num “pássaro que estende em arco seu claro movimento” (HILST, 2017, p. 213). O meu projeto com a poesia é um plano de existir no mundo.

A forte ligação com a poesia, em seu sentido transformador, transgressor, carregado de paixão, traça as minhas escolhas na vida. Foi com muitos poetas, claro, mas principalmente com Hilda Hilst que entendi o poder do poema sobre o meu corpo: transgredi-lo, elevá-lo, abastecê-lo de beleza e de tantos outros movimentos. Essa questão emparelha-se com as formulações críticas e poéticas de Octavio Paz acerca do que é o poema — “algo que está mais além da linguagem. Mas isso que está mais além da linguagem só pode ser conseguido através da linguagem.” (PAZ, 1983, p. 27). Para Paz (1983), o artista não se serve de seus instrumentos aprofundando o seu fazer artístico apenas como artesão; ao contrário, recupera a sua natureza original e transcende-a.

Neste momento inicial, pontuo as escolhas que me levaram tanto à poeta Hilda Hilst e à sua poesia, quanto à obra *corpus* deste estudo, destacando como tal publicação marca um divisor de águas na literatura hilstina. Seguindo os preceitos de Pignatari, “para o poeta, mergulhar na vida e mergulhar na linguagem é (quase) a mesma coisa.” (PIGNATARI, 2005, p. 11). Tomando o poema como um *ser de linguagem*, a/o poeta faz a própria linguagem no tecer do poema, “Vale dizer: [o poeta] está sempre criando o mundo.” (PIGNATARI, 2005, p. 11).

Sou o primeiro membro da minha família, composta por negros e indígenas, a cursar uma graduação e uma Pós-graduação em uma Universidade Federal brasileira. A minha mãe, irmãs e irmão precisaram trabalhar muito cedo, anulando-se muitas vezes, sacrificando o pouco que tinham para que eu estivesse aqui —, fazendo deste texto, poesia — bastante emocionado por relembrar e revelar algumas memórias que ainda me custam caro. Felizmente os tempos são outros e, mesmo que continuem duramente difíceis, impossíveis para tantos e distante do que seria o ideal, algumas mudanças são notáveis no curso da história brasileira nas últimas duas décadas e na vida de cada negro, pobre e homossexual universitário.

A minha luta passa pelo meu corpo e é por isso que continuo mantendo-me firme e combatente, com as minhas armas, sem descanso, por uma transformação basilar das estruturas vigentes, com a eliminação das vozes opressoras deste país, dessa geografia que me cerca. Isso inclui, é certo, atuar por uma educação e uma universidade pública, gratuita e de qualidade para todes. Encarando este e outros trabalhos com a literatura e a poesia como a possibilidade de escancarar as portas das instituições de ensino para receber e acolher tantas outras pessoas como eu, que encontram nos estudos e na

docência um vetor de transformação da vida da população desprivilegiada e ainda tão marginalizada, pactuamos de uma revolução: um país em que todas/os/es tenham o direito de ler, escrever e ser donos de suas histórias (há aqui um eco do celebrado texto “O direito à literatura”, da obra *textos de intervenção*, de Antonio Candido). Percepções e certezas que me são afluídas através dos escritos de Grada Kilomba (2019), artista, professora, teórica e feminista negra: “só quando se reconfiguram as estruturas de poder é que as muitas identidades marginalizadas podem também, finalmente, reconfigurar a noção de conhecimento: Quem sabe? Quem pode saber? Saber o quê? E o saber de quem?” (2019, p. 13).

Não sou o objeto, mas o sujeito pensante desta dissertação e tenho a responsabilidade de criar novas configurações de poder e de conhecimento, entender o aprendizado como prática revolucionária, criando novas linguagens e imagens do meu corpo de homem negro LGBTQ+, novos arquétipos não somente para a academia, mas também para nossa história de mundo, para a literatura, para os críticos literários, os poetas, nos locais de ensino, onde se vive e se produz conhecimento: “escrever, portanto, emerge como um ato político. [...] um ato de descolonização.” (KILOMBA, 2019, p. 29).

Foi a literatura que busquei para pensar em sobrevivência. Minha vida gira em torno das escolhas que faço a partir do que leio, do que escrevo: ela é o grito de dentro. É a possibilidade de reconfiguração do real e das retinas cansadas, a possibilidade de reestabelecer a fé num futuro que já se apresenta parcialmente destruído. Novamente recorro à Hilda Hilst, com o poema VIII, presente no livro *corpus* deste estudo, especialmente na seção fortemente política intitulada “Poemas aos homens do nosso tempo” (que será esmiuçada no terceiro capítulo desta dissertação). Sigo com a poeta que me impulsiona a continuar, como forma de resistir, dialogar, seguir acreditando, pois a literatura é pulsão de vida:

Lobos? São muitos.
Mas tu podes ainda
A palavra na língua

Aquietá-los.
Mortos? O mundo.
Mas podes acordá-lo
Sortilégio de vida
Na palavra escrita.

Lúcidos? São poucos.
Mas se farão milhares

Se à lucidez dos poucos
Te juntares.

Raros? Teus preclaros amigos.
E tu mesmo, raro.
Se nas coisas que digo
Acreditares.
(HILST, 2003, p. 115).

A língua que nos cerca, a palavra que nos toma é força motriz para seguir desbravando as delícias e as dores deste corpo que existe e que é meu. Os lobos — “são muitos” —, mas enquanto houver poesia, “podemos”, diz a eu lírica, pois temos “a palavra na língua”.

O poema pertence à última seção que integra o livro *corpus*, em pequeno-livro que revela uma voz lírica de exortação à ação coletiva, à revolução. Uma seção que esbraveja força, enxergando-a no coletivo, quando todos dão as mãos, pois, mesmo os lúcidos sendo a minoria, os que enxergam as atrocidades dessa alcateia violenta podem acordar o mundo (conforme a segunda estrofe).

O poema hilstiano é um convite à pulsão de vida, a um corpo de sangue quente pronto para a guerra, é a sensação da companhia, do riso destravado. Tal é a minha relação com a poesia hilstiana, mas especialmente no poema destacado, avulta a sensação de que está posto como uma palavra de ordem para levantar os desanimados (inclusive neste Brasil insalubre pandêmico e politicamente pantanoso de agora). A poesia é isto: raridade, lucidez, crença em dias possíveis.

Assim sendo, retomando o percurso traçado nesta dissertação, discutimos, no primeiro capítulo dela, questões teóricas, pessoais e afetivas que me levaram, tanto à poeta Hilst, quanto à sua poética e, especificamente ao *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Intitulado “O corpo do livro”, nesta primeira parte do estudo, tomamos o livro estudado como foco, apontando a sua importância para o conjunto das obras hilstianas, especificamente na poesia. Ainda, revolvemos a fortuna crítica e fazemos levantamento de trabalhos acadêmicos, entre artigos, dissertações e teses (DINIZ, 2018), verificando que a publicação de 1974 tem um lugar de destaque na produção poética de Hilda. Observamos que o livro despertou olhar especial da crítica e a atenção do grande público leitor. Algumas observações de cunho editorial em relação às edições lançadas e a seus projetos gráficos movem nosso olhar, também nesse primeiro capítulo, sobre a imagética contida nas capas de todas as edições desse livro de 1974. Por fim, iniciamos a análise da

poesia que compõe o livro base para nossas discussões, focando no primeiro poema, da primeira parte, apresentando a nossa tese, que será desenvolvida no segundo capítulo.

Dialogamos neste primeiro momento (e ao longo de todo o trabalho) com a crítica especializada no trabalho hilstiano, como Alcir Pécora (2010), Nelly Novaes Coelho (1999), Cristiano Diniz (2013 e 2018), bem como com os pensadores Octavio Paz (1983) e Zumthor (2018). Com seu amparo, conduzimos uma discussão acerca da construção poética, inserida no contexto que abarca o período literário em que Hilst está inserida, portanto, meados do séc. XX.

No segundo capítulo, descrevemos, de forma cronológica, umas com mais enfoques que outras, as obras escritas por Hilst, apontando características específicas que circundam, diferem e aproximam o primeiro momento de sua poesia, datado de 1950 a 1960, chamado de fase de formação; e do segundo momento, marcado pelo lançamento da obra de 1974, despertando, finalmente, o olhar da crítica especializada e renomada para a poesia dessa autora.

Neste segundo capítulo, apresentamos todas as sete partes que compõem o livro *corpus* deste estudo, focando em cinco delas, em que fizemos um estudo sobre os títulos e o temário, analisando dois poemas de cada uma dessas partes. As análises convergem para a tese deste estudo, esmiuçando crítica e teoricamente a eu lírica hilstiana em busca do amado, ora apresentado como corpo desejado, ora como verso/poema.

Júbilo, memória, noviciado da paixão é, então, composto por sete partes: 1. “Dez chamamentos ao amigo”; 2. “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”; 3. “Moderato cantábile”; 4. “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”; 5. “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”; 6. “Árias pequenas. Para bandolim”; 7. “Poemas aos homens do nosso tempo”. Cada uma revela características próprias que por vezes se aproximam, por vezes se distanciam entre si. No segundo capítulo, atendo-me à análise de cinco das sete partes, focando em alguns poemas que exemplificam características, em sua forma e conteúdo, correspondendo a seção à qual pertencem.

Neste segundo capítulo de análise da obra de 1974 buscamos evidenciar, no item 2.1, intitulado “passeio pela tradição lírica”, o diálogo presente entre a poesia hilstiana e as formas clássicas da poesia, entre trovas, sonetos, odes, baladas, etc. Desde os seus primeiros livros, Hilst revela-se não somente como leitora, mas como uma conhecedora, estudiosa das formas clássicas poéticas e passa a empregar, em seus poemas, uma evidente comunicação com elas, o que potencializa seu texto no campo do dialogismo

(BAKHTIN, 2011) entre autores, tempo e formas, trazendo para a sua poética traços do passado com o contemporâneo. Para tal, contamos com os contributos teóricos de Ragusa (2010), Mattoso (2009), Friedrich (1978) e Júnior (2018).

Para este segundo momento, propus um levantamento teórico dialogando com as contribuições filosóficas e psicanalíticas, especialmente a partir das teorias de Elisabeth Roudinesco (2019), Georges Bataille (2017) e (2010), Roland Barthes (2003) e Octavio Paz (1994), com vistas a analisar as relações existentes entre o erotismo e a poética hilstiana, bem como entre o desejo e a ausência, questões que se estendem por todo o capítulo, em que focamos na análise de cinco das sete seções que compõem o livro centro de nosso estudo. Temos no item 2.2, intitulado “Uma arqueologia da falta”, reflexão sobre as interfaces desejo e ausência presentes nos poemas e, em 2.3, seção intitulada “Sinfonia lírica da ausência”, fazemos menção à relação musical entre as formas poéticas, trazidas, em certa medida, pelos poemas.

Por fim, no capítulo 3, intitulado “O labirinto do desejo: de Ariana para Dionísio”, intenciono construir uma comparação possível entre a seção quatro, “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, e a seção sete, “Poemas aos homens do nosso tempo”, mostrando que, no mesmo livro, Hilst concentra dois modos poéticos distintos de realizar poesia: na primeira, revela-se a parte mais clássica do livro, diretamente ligada ao passado greco-latino, em contraposição à outra seção, que direciona a sua voz lírica ao chamamento do coletivo, um eu-nós, e não mais um eu-eu ou eu-tu.

Na primeira parte do último capítulo, “A poesia *enovelada* de Hilst”, nos amparamos nas discussões teóricas de Kury (1990), Ovídio (2003) e Graves (2018) que nos apresentarão as diversas versões para o mito de Ariadne, eu lírica da quarta seção do livro de 1974. A investigação dessa seção redimensiona o labirinto do desejo no qual encontra-se a eu lírica hilstiana que, tal qual Ariadne, prolonga-se em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* em diversas facetas, o que nos faz percorrer um caminho teórico que aproxima, cada vez mais, o mito de Ariadne ao desejoso encontro com o seu amado Dionísio. Não sem antes ter sofrido o abandono de Teseu, seja Ariana, seja a persona poética projetada por Hilst, que canta desejando o seu amante. Nessa etapa, iluminam nossa leitura as considerações do psicanalista Rafael López-Pedraza, em seu estudo *Sobre Eros e Pisqué* (2010).

Especificamente sobre o desejo-motriz do canto de chamamento dessa eu lírica, discorreremos na segunda parte do referido capítulo, em seção intitulada “Desejo: etimologia do movimento”. Nos auxiliam com os seus contributos teóricos Pessanha

(1990) e principalmente Marilena Chauí (1990), pois esta última apresenta um panorama do significado do desejo (e também da ausência da coisa desejada) ao longo da história, perpassando várias áreas do conhecimento. Por meio de seu estudo, intitulado “Laços do desejo”, aprofundamos o nosso olhar a respeito do sentido dessa palavra na construção do trabalho, reparando no modo como está presente na relação entre eu lírica e corpo desejado/ausente. Sobre a crítica especializada na obra da autora, temos Antônio Donizeti Pires (2009), com um estudo amplo e muito bem articulado sobre a quarta seção de *JMNP* e, finalmente, Elaine Cristina Cintra (2009), que lança modos de se observar e entender as marcas do desejo na obra hilstiana.

A última parte do capítulo 3, nomeada de “A lírica política: de uma poeta bomba, mulher incendiária do nosso tempo”, une-se ao temário da última seção do livro-corpus, que é escancaradamente político, destoando um pouco dessa eu lírica que vai perseguir, ao longo das outras seis partes de *Júbilo*, o amante ausente. Através da análise de alguns poemas de “Poemas aos homens do nosso tempo”, retomarei a lógica do capítulo segundo desta dissertação, acerca do diálogo hilstiano com as formas poéticas clássicas, mas complementando com os contributos dessa eu lírica convertida em eu-nós – que convida a observar melhor a palavra e a partir dela tecer uma revolução. Para tanto, recorri aos contributos da teórica Flora Süssekind (1985) e do pesquisador Eduardo José Tollendal (2009) no que tange a uma crítica especializada na poesia hilstiana, especificamente debruçada sobre a última seção de *Júbilo*.

Dessa forma, é importante ressaltar que, na obra poética de Hilst, uma das mais notórias e celebradas vozes da literatura brasileira, observa-se tamanha profundidade, tão vasto conjunto de referências, com procedimentos estilísticos, formais e temáticos específicos, que este estudo se insere como uma, dentre as muitas possíveis leituras diante da potente e inesgotável fonte que é a lírica hilstiana. Aqui, procuramos falar do corpo do livro com o nosso corpo, por acreditarmos que a leitura é uma forma de “gestualidade” que, por sua vez, envolve uma série de ações interligadas ao corpo: olhos que acompanham a leitura em uma determinada direção, mãos que seguram e movimentam o livro lido. Como afirma Susana Souto, pesquisadora de poesia brasileira vinculada à Universidade Federal de Alagoas, “lemos com o corpo, deitados, sentados, em voz alta, agregando gestos” (SOUTO, 2008, p. 37). Procuramos agregar, enfim, algumas vozes e gestos, nesta pesquisa, aos estudos sobre *Júbilo*, *memória*, *noviciado da paixão*.

1. CAPÍTULO UM: O CORPO DO LIVRO JÚBILO, MEMÓRIA, NOVICIADO DA PAIXÃO

*[...] Como se o sopro
Só soubesse de si mesmo
Através da tua boca*

*Como se a vida só entendesse
O viver
Morando no teu corpo, e a morte
Só em mim se fizesse morrer.*

Hilda Hilst

1.1 O Corpo lírico Hilstiano

Eu, um corpo dotado de desejos e ausências, falo aqui de poesia, da poesia de Hilda Hilst. Falar a partir de mim, do meu estar no mundo, de minha história e de como a obra dessa poeta me instiga a continuar indagando sobre a vida e sobre o existir. Indagações que reverberam no respeito ao corpo meu/do outro e na percepção das formas e dos procedimentos poéticos da escrita, porque ela é o meu estar no mundo. Eu sou o corpo que sou e venho me construindo a partir de todos os que me atravessaram/atravessam física, política e/ou poeticamente, presenças transformadoras que acrescentam em mim marcas profundas: sou alguém que se permite ser atravessado e atribuo, a esse movimento de ser perpassado e perpassar o outro, certa potência poética. E perseguindo as possíveis explicações para a vida, vêm, ao encontro dos meus olhos, os dizeres hilstianos “se és poeta, entendes/ Casa é ilha. / E o teu amor é sempre travessia.” (HILST, 2017, p. 240).

Escrever este trabalho, então, torna-se um dos mais importantes movimentos a fazer, porque agora tenho reaprendido a falar, ou talvez tenha eu finalmente aprendido a falar. A palavra, que antes era apenas violência, hoje é um estar no mundo, um poder ser quem eu quiser ser, uma força que me faz sujeito dono de minha história, porque eu não sou o “outro” que protagoniza histórias por seus privilégios, eu sou eu mesmo. Para Spinoza, “somos um grau de potência, definido por nosso poder de afetar e ser afetados, é sempre uma questão de experimentação: não sabemos o que pode um corpo.” (SPINOZA apud Klinger, 2014, p. 70).

A poeta Hilda Hilst, “um lobo solitário na cena literária da segunda metade do século XX, não filiando-se, mesmo à distância, a nenhuma das escolas que a dominaram”

(PÉCORA, 2010, p. 1) transgrediu a época em que viveu com suas excentricidades e com seu trabalho lírico, desde o seu primeiro livro, *Presságio* (1950). Aos vinte anos de idade, tomava, por meio da palavra de uma eu lírica desejante, a ideia de um corpo ausente, mas definitivamente sempre desejado e vivo através de seus versos, mesmo que ainda “imatuross” se comparados aos seus poemas vindouros, contidos na fase mais madura de sua obra poética.

Outra questão importante de se pontuar e que é um aspecto reconhecido e consensual junta à fortuna crítica da escritora é que ela se insere entre os poetas místicos. Isso é corroborado a partir de breve observação para a relação da poeta com as questões metafísicas: Deus, a vida, a morte, etc. Embora, neste trabalho, os articuladores “ausência” e “corpo” tomem o centro das discussões, em alguns momentos, deixaremos evidenciada, a partir da análise de um e outro poema, a relação entre a poesia hilstiana e as questões metafísicas.

Focalizando nos índices que ensejam esta pesquisa (corpo e ausência), registre-se que tais aspectos embalam sua poesia desde a sua primeira produção, como exemplo, no poema III, de *Presságio* (1950):

Gostaria de encontrar-te.
Falar das cousas
que já estão perdidas.

Tuas mãos trementes
se desmanchariam
na sonoridade
dos meus ditos.

Faria de teus olhos
luz,
de tua boca
um eco.

Nos teus ouvidos
eu falaria de amigos.

Quem sabe se amarias escutar-me.
(HILST, 2017, p. 20).

É perceptível que desde o início de sua trajetória poética, Hilst persegue o tema da ausência, do outro ausente, como uma de suas marcas registradas. Encontramos ecos desse corpo ausente, evidenciado em sua primeira obra (1950), na composição poética de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). No poema destacado, notamos a presença

dos verbos no futuro do pretérito do indicativo, presentes em todas as estrofes do poema, marcando um acontecimento que poderia ter ocorrido posteriormente a uma situação passada ou indicando uma situação hipotética. Desnuda-se, assim, uma eu lírica que, ao passo que deseja, sempre projeta as suas ações como consequência dessa falta do outro. Adiante, neste e nos capítulos seguintes, detalharemos a questão levantada acerca do desejo dessa voz lírica hilstiana, quando analisaremos mais profundamente os poemas do livro *corpus* desta pesquisa.

Eventualmente surgirão outros poemas da autora pertencentes a outros livros seus, estes servirão para exemplificar as questões que rebatem nos quesitos desejo e ausência desse eu (corpo) lírico hilstiano que, desde o primeiro livro da autora, notamos apresentar-se com essas marcas. Estarão neste estudo como forma de trazer consistência ao que defendemos no tocante ao trabalho com o livro de 1974.

Para auxiliar na investigação sobre esses corpos que enformam e atravessam o poema hilstiano, buscamos em Bakhtin, especificamente nos textos vários registrados em *Estética da criação verbal* (2011), caminhos dialógicos para entendermos a relação entre meu corpo/corpo do outro, corpo presente/corpo ausente, uma vez que notamos a ausência como consequência produtiva na lírica hilstiana, se em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* a voz poética manifesta-se quase sempre à procura de algo ou alguém desejado. O teórico russo, mais conhecido por seus estudos sobre o romance, oferece também contributos ao pensamento sobre a vivência estética e ética do outro, sobre a presença do corpo na matéria literária, tendo ainda raros estudos sobre a poesia (como no caso de “Conferências sobre história da literatura russa”, em *Estética da criação verbal*).

Explorando as ideias de corpo interno e externo, Bakhtin chegará às noções de corpo ético e estético. Segundo o crítico, “corpo interior” diz respeito ao corpo que me pertence, pensado de dentro de mim, sobre si mesmo. Já o “corpo exterior” entende-se como o corpo do outro, apresentado a mim, situado fora de mim. Um excerto do texto bakhtiano “O corpo como valor: o corpo interior” orienta essa discussão:

O corpo do outro é um corpo exterior, cujo valor eu realizo de modo intuitivo-manifesto e que me é dado imediatamente. O corpo exterior está unificado e enformado por categorias cognitivas, éticas e estéticas, por um conjunto de elementos visuais externos e táteis que nele são valores plásticos e picturais. Minhas reações volitivo-emocionais ao corpo exterior do outro são imediatas, e só em relação ao outro eu vivencio imediatamente a *beleza* do corpo humano, ou seja, esse corpo começa a viver para mim em um plano axiológico inteiramente diverso e inacessível à auto-sensação interior e à visão exterior

fragmentária. Só o outro *está personificado* para mim em termos ético-axiológicos. Neste sentido, o corpo não é algo que se baste a si mesmo, necessita *do outro*, do seu reconhecimento e da sua atividade formadora. Só o corpo interior – a carne pesada – é dado ao próprio homem, o corpo exterior é antedado: ele deve criá-lo com seu ativismo (BAKHTIN, 2011, p. 48, grifos do autor).

Bakhtin conclama, portanto, o entendimento do corpo do outro a partir de “categorias cognitivas, éticas e estéticas” que são essenciais à leitura do corpo-ausente na poesia de Hilda Hilst. Em relação ao “corpo ético”, diverso do “corpo interior”, entendemos como a parte interna, eu comigo mesmo, a minha consciência, as minhas formulações de mundo, a partir de tudo aquilo que eu estudei, conheci, aprendi com a família, estado, igreja, daquilo que foi limitando e acrescentando à minha moral; do corpo ético que fui desenvolvendo a partir da cultura, dos mitos, etc. O “corpo estético”, por sua vez, caracteriza-se por tudo que pode ser visto do “lado de fora”, (“corpo do outro”) como linhas, imagens, expressões táteis, formas do meu corpo, a imagem que eu transpareço e que, por sua vez, me faz pertencente a uma determinada etnia (nota-se aí uma conexão com o corpo ético), inclusive quando eu estou falando, pois o corpo que se exteriorizou pode ser visto pelo outro, então é estético. Meu rosto, minhas gesticulações, minha *performance* corporal, tudo isso encontra-se no campo do estético.

Considerados esses aspectos teóricos, entendemos que Hilst desponta como a poeta que pintava os corpos sobre os quais escrevia, conferindo-lhes existência (estética e ética) nas palavras, pois, antes de ser mulher, projetava a sua vida na inteireza de ser poeta, como coloca a sua *persona* poética nos versos do poema II, de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Pois, o lugar único ocupado pela autora, na literatura brasileira, é consequência, em grande parte, de uma espécie de poder que decanta, proveniente da obsessão pela palavra poética, ligada aos significados da sua experiência enquanto estudiosa, leitora, mulher e poeta pertencente ao rol dos místicos, diríamos.

Georges Bataille revela, em *O Erotismo* (2017), que há uma “energia movente de Eros” (BATAILLE, 2017, p. 48), conectada à morte, evidenciada por meio de uma experiência mística, à medida em que se dá a dissolução do eu/nós em Deus. Assim, estamos diante da evidência que permeia a grande obra desse filósofo, que entende o erotismo como um problema fundamental para a espécie humana. A relação tão próxima entre erotismo, misticismo e morte, flagrada pelo crítico francês, mostra-se fundante para a poesia hilstiana. Ao conectar erotismo e misticismo, logo se verifica uma espécie de transbordamento do ser, se remetemos também ao posfácio de *História do Olho* (2018, p.

126), escrito por Roland Barthes, em que este afirma que o prazer não é uma questão ligada ao êxtase sexual, pois os místicos de muitas religiões, com atenção especial para os místicos cristãos, vivem-na da mesma forma. O próprio “romance” de Bataille é entendido por muitos como uma obra que conjuga o erótico e o sagrado na mesma proporção. Ao lermos Hilst, fazemos também tal conjugação – sua obra, em verso, em prosa ou em drama, manifesta-se por meio do sagrado e do profano, alto e baixo corporais imiscuem-se.

Vale ressaltar que o poema a seguir pertence à quarta seção do livro de 1974 e aparece no início desta dissertação por ter sido o primeiro a me fisgar e a me lançar neste projeto. Há uma pertinência entre corpo interior e corpo exterior, em mim, que me sugere iniciar as análises dos poemas que compõem *Júbilo, memória, noviciado da paixão* por este:

Porque tu sabes que é de poesia
Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,
Que a 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, 2003, p. 60).

A eu lírica, um “ser mulher”, firma-se antes como poeta, tentando materializar-se enquanto um corpo que busca algo ou alguém, no plano da poesia, da palavra. É preciso afirmar também que esse corpo, “grande corpo teu”, é axiologicamente engendrado pela poeta (para se pensar com Bakhtin) através do desejo, criado pelos artifícios da “inteira poeta”, na busca pelo verso que baste, pelo poema que potencialize a sua sina de existir, pois “no texto poético, o nosso corpo é convidado a participar, a confundir-se com o corpo do poema” (SOUTO, 2014). No corpo-poético – poema –, descobrimos novas vozes, outros corpos em nós, outras possibilidades de nos inventarmos, de sermos diversos: diante do poema, somos diferentes do que somos no cotidiano.

Nos versos: “Tu sabes, Dionísio,/ Que ao teu lado te amando./ Antes de ser mulher sou inteira poeta.” evidencia-se uma *eu lírica* (feminina) que se define enquanto poeta, antes de ser mulher. É na poesia – haja ou não uma projeção da biografia da poeta

— que Dionísio, amante desejado, constrói-se. Os versos quinto e sexto — “(...) o teu corpo existe porque o meu/Sempre existiu cantando” — problematizam a existência do corpo outro, “personificado para mim em termos ético-axiológicos” (BAKHTIN, 2011, p. 47). O corpo do outro houve/há — não se sabe se em palavra ou carne — somente porque existe um corpo que ama, fala e compõe o outro (corpo).

A eu lírica, posicionada no poema com seu corpo-mulher, corpo-poeta, refere-se a um corpo-outro chamado Dionísio, alocando o corpo como um valor, e ele “só pode situar-se nos planos ético e estético e parcialmente no religioso” (BAKHTIN, 2011, p. 44). No poema, esse corpo-mulher toma a forma estética, enquanto Dionísio configura-se como corpo exterior, criado no plano poético, ao qual refere-se o teórico. Afirmar que é de suma importância

o lugar singular que o corpo ocupa como valor em relação ao sujeito em um mundo singular concreto. Meu corpo, em seu fundamento, é um corpo interior; o corpo do outro, em seu fundamento, é um corpo exterior. (BAKHTIN, 2011, p. 44).

Este outro, nomeado Dionísio, é movido pelo corpo da poeta. A alcunha do interlocutor obriga-nos a retomar o mundo grego antigo, de devoções dionisíacas, em que *aedos* cantavam, na extinta epopeia, feitos de homens — grandes heróis. O “corpo grande” do poema do século XX lembra, por memória da forma em versos, o corpo heroico do helênicos, erigido e perpetuado pela poesia épica.

É importante frisar que a lembrança de Dionísio — que, na cultura grega, além de ser considerado o deus protetor do teatro, da vegetação e do vinho, era caracterizado como deus da alegria, da festa e dos prazeres corporais — aparece não somente como invocação de um ser amado neste poema, mas em toda a seção intitulada “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” (HILST, 2003, p. 57-68). As ressonâncias da *archaica* são inúmeras no livro, especialmente nesta parte. Desde uma perspectiva nietzschiana (do Nietzsche da *Origem da tragédia*), é necessário advertir para a memória dionisíaca que o livro hilstiano revela, convocando o corpo e o desejo a um lugar muito mais solene que aquele ocupado pela razão. A poesia de Hilda Hilst fala de uma “urgência que é maior do que os corpos que atravessam seu caminho.” (BARBOSA, 2010, p. 15).

Ressaltamos, por fim, que encontramos, ao longo das análises de poemas, múltiplas vozes emitidas pela eu lírica hilstiana, aspecto que talvez responda à urgência contida na obra de Hilst. Esse emaranhado de vozes, típico do romance moderno, na

perspectiva bakhtiniana, pode consistir em uma herança do estreito laço entre *JMNP* e a obra em prosa que o antecedeu, *Fluxo-Floema*, de 1970. Torna-se pertinente fazermos um breve passeio por tal publicação, na tentativa de entender as proximidades que a crítica literária aponta ao afirmar que, com “Júbilo”, Hilst toma a atenção dos críticos, pela aproximação com a prosa lançada anteriormente.

Fluxo-Floema, de 1970, foi a primeira incursão de Hilst pela prosa que, ao ser lançada, chamou imediatamente a atenção da crítica da época. Nele, apresentam-se textos narrados por múltiplas vozes ficcionalizadas em um processo experimental e polifônico. Nos referimos à prosa como experimento, pois, em entrevista, a escritora adverte que, ao enveredar pela prosa e também pelo teatro, “nós vivemos em um mundo em que as pessoas querem se comunicar de uma forma urgente e terrível. Comigo aconteceu também isso. Só poesia não me bastava” (DINIZ, 2013, p. 26).

Os textos do livro de 1970, portanto, posterior ao golpe militar de 1964 e ao AI-5 de 1968, evocam uma tentativa de vozificação coletiva misturada à proposta de autoconhecimento do eu (corpo-interior), que parte de si para tornar possível o conhecimento do outro. Neste ponto, a relação com *JMNP* se estreita, principalmente quando notamos que os personagens-narradores, em *Fluxo-Floema*, apresentam-se quase sempre movediços e parecem estar numa eterna fusão ao longo dos cinco textos que compõem o livro, em processo estilístico similar àquele verificado na eu lírica em *JMNP*, que parece se repetir (se transformar e se retomar) ao longo das partes que compõem a obra *corpus* de nosso estudo.

A persona poética em “Júbilo...” será explorada no capítulo segundo desta dissertação, à medida que formos apresentando, detalhando e analisando as particularidades dos versos, perceberemos como a abordagem do discurso da procura do outro muda, em alguns momentos, tanto quanto se movimentam as intenções e as expectativas dessa voz lírica. Em *Fluxo-Floema*, as personagens de cada história experienciam a ficção dentro do fluxo de consciência delas mesmas, quase sempre escondendo um discurso maior. Ou seja, camadas são criadas, a partir das escolhas estéticas e semânticas de Hilst, para nos apresentar as personagens de forma gradativa. Se em *JMNP* a voz lírica apresenta-se como poeta, em *Fluxo-floema* alguns personagens também são escritores, o que gera uma maior articulação para explorar o fluxo de consciência referido acima. Tanto no livro em prosa quanto na publicação em versos, Hilst nos faz acompanhar as personagens narradoras e a poeta, provocando instabilidades de sensações, variedade de impressões, fazendo da página lida um corpo-externo, dotado

de aspectos estéticos e éticos que lançam o público (ordinário ou especializado) num jogo inacabado de leitura – prática também corporal.

1.2 O corpo do título

Hilda Hilst começou o seu trabalho como escritora na poesia, passeando em palavra, voz e corpo pelos temas mais profundos e complexos, dialogando com o sagrado e o profano, o amor e o desejo, a morte e a materialidade física, indo da metafísica mais densa ao sexo explícito — sendo este último aspecto ponto singular na sua trajetória como escritora, evidenciando originalidade do seu trabalho poético. A poeta renovou o quadro da literatura brasileira, inscrevendo-se como uma das autoras mais importantes do século XX, publicando em todos os principais gêneros literários comumente conhecidos.

O livro de 1974 traz em sua composição um título que remete às iniciais do jornalista Júlio de Mesquita Neto, segundo Folgueira e Destri (2018). Mesquita Neto foi uma das grandes paixões de Hilst, mas nunca chegaram a concretizar envolvimento nenhum enquanto amantes. Logo, cria-se uma relação possível entre a não-concretude da relação entre a poeta e o jornalista e o nascimento do livro. Mesquita Neto foi para a poeta tão intangível quando um deus. Assim, até a sequência das palavras do título ligam-se, de certa forma, ao divinal, à relação com o sagrado, atestando também a tese formalizada em tantos trabalhos sobre a poesia de Hilst e a sua conexão com o divino (a exemplos: ALBUQUERQUE, 2011; REGUERA; BUSATO, 2015).

Hilst resume em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* a trajetória amorosa em relação ao divino, em que “Júbilo” responde pela alegria da descoberta, da iniciação no amor, da percepção de que o outro existe. Júbilo é a felicidade, tanto do encontro do/com deus, quanto do amado. Podemos também traduzir esse contentamento diante da descoberta e do encontro a partir do que afirma Pessanha (1997), em estudo sobre as várias faces do amor em Platão:

O amor é, assim, fundamentalmente, [constituído] da unidade quadrada. Por isso, o amor parte desse sabor que o ser humano experimenta de falta, de mutilação, de incompletude. O desejo de unir-se ao amado provém dessa sensação de ser apenas parte, metade de um todo: o motivo disso é que nossa antiga natureza era assim e nós éramos um todo; é portanto ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor (PESSANHA, 1997, p. 95).

Perseguindo os itens que constituem o título de nossa obra-corpus, chegamos à “memória”, que pode ser definida como a marca (ou registro?) daquilo que nos mantém em continuidade, em processo responsivo, durante a trajetória do encontro, dos encontros que compõem o existir. Quando não se pode concretizar o sentimento com aquele que amamos, haverá, de alguma maneira, e isso fica a cargo da memória, conectar-se ao júbilo primeiro, e essa memória dele nos faz continuar. Júbilo e memória, portanto, vinculam-se em necessária relação, manifestada ao longo de todo o livro por nós estudado.

Em continuidade, “noviciado” representa justamente o início do encontro, não se trata do fim, mas do começo desse encontro, que guarda a possibilidade de transcender ao contato com o divino. Nas ordens religiosas, o noviciado é a possibilidade de iniciarmos a nossa trajetória de enlace matrimonial com Deus.

A “paixão”, enfim, não é definida como o sentimento, mas como as várias possibilidades de trânsito existente entre todas as palavras escolhidas como títulos, é a urgência (já aqui mencionada) que nos leva ao deus ou ao amado; é o fio condutor, a persistência da memória, o pacto do noviciado, a alegria jubilosa.

Dialogando com a reflexão acerca de cada palavra e os sentidos expressos em cada uma que compõe o título da obra, temos o poema I, que abre o livro de 1974, pertencente à primeira Seção, *Dez chamamentos ao amigo*:

I
 1Se te pareço noturna e imperfeita
 2Olha-me de novo. Porque esta noite
 3Olhei-me a mim, como se tu me olhasses.
 4E era como se a água
 5Desejasse
 6Escapar de sua casa que é o rio
 7E deslizando apenas, nem tocar a margem.
 8Te olhei. E há um tempo
 9Entendo que sou terra. Há tanto tempo
 10Espero
 11Que o teu corpo de água mais fraterno
 12Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta
 13Olha-me de novo. Com menos altivez.
 14E mais atento.
 (HILST, 2003, p. 17)

Já nos primeiros versos do poema de abertura do livro, encontramos (v1) a afirmativa: “Se te pareço imperfeita”, olha-me novamente, convoca a voz lírica, pois uma mirada superficial ou fortuita não parece poder captar o corpo-outro que a poeta é. Diante de uma eu lírica impositiva, característica de muitos outros poemas do livro, continuamos

confrontados com necessidade de refletir sobre o olhar, sobre o modo como o outro não a consegue enxergar, pois, evidencia o verso 3, a eu lírica assume a visão do outro, externa, sobre si mesma – corpos imiscuídos no poema, visões dos corpos interno e externo misturados. Voltamos, é certo, a compactuar com Bakhtin. A eu lírica, *corpo interior*, torna-se autônoma por seus atos, pois “meu corpo enquanto elemento de minha autoconsciência – é um conjunto de sensações orgânicas interiores, de necessidades e desejos reunidos em torno de um centro interior”. (BAKHTIN, 2011, p. 44).

O olhar, a visão, os olhos e muitas outras palavras que remetem ao campo semântico dos sentidos são marcas presentes ao longo dos poemas de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* e, portanto, nossa análise do verso a partir corpo, por vezes, aparece focalizada no olhar e no rosto, considerando-se serem mais evidentes na obra (“olhar” e “rosto”, cada uma, aparece vinte vezes ao longo do livro). Vale indicar o modo como os dois termos são incidentes nas setes seções que compõem a publicação por nós estudada: na seção 1: “olhos” e suas variantes aparecem nos poemas I, III; “rosto”, nos poemas: III, IV, VI, VII, VIII, IX; na seção 2: a primeira palavra é notada nos poemas III, VI, XV; a segunda, nos poemas: I, IV, V, XVIII; na seção 3: VI; II, V, VI; na seção 4: “olhos” está presente nos poemas: II, IV, VI; já a palavra “rosto” ou qualquer outra que aporte significado semelhante na seção. Na seção 5: não temos aparição de nenhuma palavra referente ao olhar ou qualquer outra do mesmo campo semântico; quanto a “rosto”, temos a aparição apenas no poema IV. Na seção 6: a primeira palavra surge nos poemas: II, VII, X, XIV XIX; a segunda, nos poemas V, XVII, XIX. Por fim, na seção 7, temos a palavra “olhar” nos poemas: I, IV, V, VI, XII e “rosto” surge nos poemas I, XII, XIII. Há, evidentemente, outros vocábulos que evidenciam partes ou sentidos corporais, o que certifica o interesse da eu lírica em compor, poeticamente, o seu corpo e o do ausente, tais como: boca, sorriso, ouvido, coração, gozo, peito, garganta, mãos, braços, ombro, omoplata, artéria, dentes, dedos, sangue, veia, língua. Ainda, destaque-se que, em alguns momentos, o termo “casa” equipara-se semanticamente, nos poemas, a corpo.

No poema I, em análise, o verbo “olhar” está presente em quatro dos quatorze versos, sendo estruturante de um aspecto cíclico do texto: o verso 2 (estrofe 1) e o verso 13 (última estrofe) repetem-se. “Olha-me de novo”, dizem ambos, sendo que o verso derradeiro (14) complementa de modo adverbial o sentido de 2 e de 13: “e mais atento”. Um poema, portanto, que convida (ou convoca) o olhar demorado, detalhado, reparado.

A eu lírica, desde o primeiro poema, tece um discurso poético labiríntico em que, como ela, perseguimos desejosos a presença de um outro, revelado em corpo ou em

sentidos. Em *olha-me* cabe uma vastidão de significados. Neste ponto, Hilst, enquanto construtora lírica da palavra, irmana-se ao pensamento de Paz (1983), no que diz respeito ao sentido da experiência do poeta com a poesia, em destaque, a lírica:

O poeta lírico, ao recriar sua experiência, convoca um passado que é um futuro. Não é paradoxo afirmar que o poeta é como as crianças, os primitivos, em suma, como todos os homens [e mulheres] quando dão rédea solta à sua tendência mais profunda e natural — é um imitador profissional. Essa imitação é criação original: evocação, ressurreição e recriação de algo que está na origem dos tempos e no fundo de cada homem, algo que se confunde com o tempo e conosco, e que, sendo de todos, é também único e singular. O ritmo poético é a atualização desse passado que é um futuro que é um presente: nós mesmos. A frase poética é tempo vivo, concreto — é ritmo, tempo original, perpetuamente se recriando. Contínuo renascer e tornar a morrer e renascer de novo. (PAZ, 1983, p. 80).

A poeta atualiza o passado em um futuro agoral no poema, em que ela renasce mulher, corpo e faz “tornar a nascer e renascer” o amado. Observando ainda o poema I da primeira seção, surge questionamento ao lermos o verso 4 (primeira estrofe): como a água escapa da sua casa que é o rio? Unicamente: transbordando. É a enchente de uma persona lírica que quer desaguar e transborda por estar cheia. Como água, “desliza” pela segunda estrofe buscando compor o corpo do outro, que aparece explicitamente na terceira estrofe: “Que o teu corpo de água mais fraterno/se estenda sobre o meu” dizem os versos 11 e 12. Águas que se imiscuem, os dois corpos, em referência às secreções sexuais. Bakhtin, que vem orientando nossa discussão sobre o corpo na matéria literária, também discorreu sobre a dimensão sexual que o envolve:

O enfoque sexual do corpo do outro é inteiramente singular e, por si só, incapaz de desenvolver energias plástico-picturais formadoras, ou seja, é incapaz de criar o corpo como elemento artístico externo, acabado, plenamente definido e auto-suficiente. Aqui o corpo exterior do outro se desintegra, tornando-se apenas um elemento do meu corpo interior e dotado de valor apenas em função daquelas possibilidades corpóreas interiores — de desejo sexual, prazer, satisfação — com que ele me brinda, e essas possibilidades interiores liquidam seu acabamento elástico externo. (BAKHTIN, 2011, p. 48).

Hilda Hilst transborda os limites do corpo do outro-amado em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Cria-o, afasta-o e refunda-o de modos diversos ao longo das seções da obra. O corpo exterior, portanto, é absolutamente desintegrado — chegando a ser água, rio no poema que agora discutimos. O corpo como água constitui metáfora especialíssima para a compreensão do inacabamento do corpo-externo de que fala Bakhtin: outro sem

contornos, indefinível, completamente dependente que é do “desejo sexual, prazer, satisfação” e de tantas outras condicionantes éticas, políticas e morais que o enformem.

O *transbordar* águas, enfim, assume relação com o êxtase sexual apontado por Bataille (2017). A palavra em evidência resulta numa associação de cunho sexual, ligado ao campo do erótico. Bataille defende que o erotismo é unicamente experienciado por nós humanos, uma vez que os animais irracionais também realizam a atividade sexual de reprodução, contudo, apenas os humanos realizam-na também como uma atividade erótica. O autor destacará duas noções fundamentais para o entendimento da obra sobre o erotismo: a *continuidade*, a *descontinuidade* dos seres e a tensão que existe entre ambas. E prossegue: haverá sempre um abismo que nos separa, entre cada ser, somos descontínuos: nascemos e morreremos sozinhos, estaremos sempre, essencialmente isolados. (BATAILLE, 2017, p. 45). Segundo Bataille, a experiência erótica possui profundas relações com a morte, e isso é justificado a partir das noções de continuidade e descontinuidade do ser. Por vivenciarmos um estado transitório, somos famintos pela condição de continuidade, uma vez que ela expressa o ímpeto da vida, que, segundo o filósofo, é a condição responsável por uma manifestação do erotismo humano. Bataille afirma ainda que todo erotismo é uma violação: “toda a atividade do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto onde ficamos sem forças” (2017, p. 47). No poema que estamos analisando, a eu lírica pode estar a alcançar essa “instância violenta do erotismo” (BATAILLE, 2017, p. 47), quando apresenta-se plena, magnífica, transbordante no momento em que “olhou-se”, enquanto o outro não a olhou devidamente. O convite à comunhão sexual emerge: “olha-me de novo”.

Afirma Pereira (2006) que a poeta que pensa e diz o erotismo livremente é a mesma que pensa e diz o seu papel enquanto construtora da vida social. São faces do mesmo processo. Prossegue, asseverando sobre a poesia da autora brasileira que:

o desejo é sempre ponto de partida para uma crítica radical que vise às mudanças sociais. O autoconhecimento erótico leva ao conhecimento do outro e do mundo. Liberada a experiência de desejo, libera-se a linguagem e vice-versa. É contra o isolamento e a diferença humana que nos posiciona a relação entre erotismo e a poesia hilstiana. Como podemos detectar, corpo e alma não se dissociam. Não há lugar, no discurso hilstiano, para a dicotomização e para as limitações repressoras. (PEREIRA, 2006, p. 50).

No verso 8, encontramos a afirmativa “te olhei.” e entendemos que essa eu lírica estava olhando para si através dele, do outro desejado. Mas agora ela volta para si e olha para o outro. Percebemos o ponto depois do verbo “olhei”. Uma pausa, um engasgo, um

corpo, pois ao ver o outro mais uma vez ela se percebe. A poeta se descreve *água*, representando a dinamicidade, fluidez e o inacabamento, porém, no mesmo poema, entende-se também, quando junto dele/do outro, como *terra*, *a priori* elemento mais rígido, que evoca fins reprodutivos, da continuidade a que se refere Bataille. Vemos a representação desses dois elementos da natureza que aparecem, nessa dinâmica, entre fixidez e movimento, de repetição ao longo do corpo do poema.

No mesmo verso 9, prossegue: “há tanto tempo”/ “espero”. Há uma quebra na estrofe, que nos leva à leitura do verbo *esperar* apenas no verso 10, verbo solitário, único termo do verso. Esse recurso formal também está presente no verso 5, em que a palavra *Desejasse* também, unicamente, forma um verso. “Desejo” e “Espera”, (v.5 e v.10), elementos fundamentais da poesia de *JMNP* e desta pesquisa, portanto, respondem-se, no poema, não apenas no quesito semântico, mas também se espelham na forma do poema em jogo numérico, matemático duplicado (sendo dez o dobro de cinco). Essas questões formais, calculadas, nos levam à tese de que, ao problematizar a falta do outro, enquanto ser, a poeta erige esse “outro corpo” não de amante, mas de palavra. Hilst, fazedora de verso, tendo devotado a vida inteira para isso, estava sempre à procura da palavra exata. A poeta “persegue, com a sua poesia, a iminência insuperável do Outro [amante e/ou poema].” (MEDEIROS; PEREIRA; ALMEIDA, 2020, p. 103).

A terceira estrofe do poema I evidencia um espelhamento, marca disso é justamente o solitário verbo “espero”, no verso dez, que corta a terceira estrofe em duas partes, uma que antecede, outra que sucede o verbo conjugado. Os versos 8 e 9 são visualmente similares aos 11 e 12, conferindo a impressão de que a eu lírica espelha o outro, quando entendemos que esse “outro”, amante ou poema, também pode ser feito de água, “teu corpo de água” (v.11), não apenas a poeta. Esse espelhamento, provocado pelas escolhas éticas e estéticas da voz poética, pode nos levar ao entendimento de que o desejo da eu lírica é o do outro, desejos fusionados, em processo de realização do encontro amoroso no ato lírico. Esse espelhamento nos leva de volta ao poema II, da quarta seção, mencionado aqui anteriormente: “meu corpo, Dionísio,/ é que move o grande corpo teu” (HILST, 2003, p. 60).

Parece-nos que há algumas possibilidades de aproximação entre os dois poemas (I, seção I e II, seção IV) que nos garantem conhecer melhor a eu lírica de todo o livro. Destacamos alguns elementos: 1. A poeta, ao olhar-se como o amante deveria olhá-la, assemelha-se a Dionísio e seu mito, que diz que ele não ama ninguém, apenas a si mesmo, o seu reflexo em que os dois corpos são de água; 2. O corpo da poeta e o corpo-

outro são água, de modo que sua fusão é inacabada e só se realiza nas palavras do poema; 3. A espera em questão, posta no verso 10, é sucedida por um corpo de água, “mais fraterno”, que “se estenda sobre o meu” (v.12), propondo a união dos corpos. Além disso, avulta, no labirinto poético, a complexa união dos elementos que, muitas vezes, aparecem como contrários, contraditórios: água e terra. No campo da poesia, já nos parece claro que se encontra também o domínio do erótico. Para Bataille, “a poesia leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão os objetos distintos. Ela nos leva à eternidade, ela nos leva à morte, à continuidade: a poesia é eternidade”. (BATAILLE, 2017, p. 52). A poeta se continua no outro, ao cantar se renova e a marca da ressurreição é o próprio poema.

Partindo para uma análise de cunho mais biográfico, utilizando-se dos dados concedidos por Fogueira e Destri (2018), podemos fazer ainda uma outra leitura, ligando Hilst ao seu amado, Júlio de Mesquita Neto: ela o amando, desejando-o, e ele casado com outra mulher: água e terra, elementos contrários. Ele também podendo ser água, refletindo nela; ela, há tanto esperando esse outro corpo. Anseia que ele se estenda sobre o dela e que, assim, o erótico-desejante consume-se a partir desse movimento de união: consome-se o desejo, finda-se a espera.

Ainda no tocante aos elementos contrários, “sendo terra e sendo água”, pela perspectiva da voz lírica ou do outro (também o leitor?), sendo um elemento sobre outro, a persona lírica espera o corpo do outro sobre o dela, mas não só isso, ela espera a sua vinda, sua presença. Não mais o seu silêncio, a sua ausência, ela espera a sua chegada – do amante ou do poema. O desejo da eu lírica somente será saciado quando isso acontecer, já que este outro (e, agora, entram em cena mais dois elementos opostos, no verso 12) é “pastor e nauta”. O outro corpo desejado, o amigo (conexão direta com a cantiga de amigo trovadoresca medieval), o amado ocupa os dois espaços de entendimento: sendo terra ou sendo água, ele operaria, já que é pastor, que está na terra; ou nauta, desbravador das águas. Se o termo “pastor” evoca a poesia árcaica, europeia ou mesmo brasileira, “nauta” sugere aproximação com a empreitada marítima portuguesa nos séculos XV e XVI, reportada em forma épica n’ *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. De um lado e de outro, Hilst vincula-se à alta tradição vésica ocidental. Neste ponto, comungamos da percepção de Medeiros e Pimentel, de que há uma “dicotomia propulsora (...) da maior parte da poesia hilstiana: o acesso à tradição literária imbricado ao intuito de transgressão em relação às formas da arte e da vida” (MEDEIROS; PIMENTEL, 2021, p. 18). Especialmente em *JMNP* observa-se essa visita à tradição

(greco-latina e lusitana), que ganha novos contornos na poesia brasileira dos anos 1970 operada por uma mulher.

A voz lírica feminina, por mais que se relacione/dialogue com a poesia trovadoresca, medieval (quanto a este aspecto medieval adentraremos, com mais especificidade no capítulo seguinte), queixa-se de outra forma, sofre de uma outra maneira, tem muito mais consciência dos movimentos, das dinâmicas de relacionamento, da natureza dos corpos, do comportamento dos outros, se comparada à figura feminina da cantiga de amigo medieval. Hilst retorna, com a poesia, ao medievo, mas este aparece com outra roupagem, outro discurso, outro tom – em processo transgressivo, como querem Medeiros e Pimentel (2021). Nota-se uma Hilda poeta que se utiliza das bases e formas poéticas das trovas e as reconfigura, em processo que aponta para o inacabamento das formas literárias. Um diálogo direto entre o clássico e o moderno, uma reflexão sobre a palavra, o poema, a linguagem que se apresenta a seu favor, da maneira que a poeta intenciona.

Ao falar da dinâmica, do movimento, transbordamento, de terra e água, de segura, de enchente, o conteúdo conecta-se, obviamente não de forma aleatória, não somente ao próprio ritmo do poema, figurado na dinâmica dos movimentos, mas especificamente no desenho ondulado, percebido em sua estrutura formal. Vemos claramente muitos movimentos de idas e recuos na estrutura do poema I (seção I), a especificar: 1ª estrofe: 5 versos; 2ª Estrofe: 2 versos; 3ª estrofe: 5 versos; 4ª estrofe: 2 versos.

A estrutura formal do poema apresenta muitas idas e vindas, avanços e recuos, o processo cíclico que reflete a dinâmica inconclusa da própria vida, dos relacionamentos amorosos, da criação literária, tantas questões próprias do ser humano: tal como a dinâmica das águas e da terra, das ondas, dentro da própria forma, da própria estrutura desse poema I. A dinâmica de encontros e desencontros desses dois sujeitos (amante e/ou poema).

Torna-se impossível detectar todos os fios que compõem a teia da poesia hilstiana, como aponta Coelho (1999), pois esta perpassa diversas formas e malabares linguísticos numa escolha temática tão carregada do divino, do sagrado e, ao mesmo tempo, tão vinculada aos prazeres terrenos obscenos, amorosos. Isso tudo não somente posto em versos, mas também em prosa (como crônicas, novelas) ou em teatro, o que depõe a favor da capacidade criadora de Hilda Hilst, firmada na literatura brasileira por seu trabalho com uma linguagem diversificada, tradicional e transgressora, muitas vezes intuitiva e

intimista, à procura de uma forma que desbrave o labirinto do encontro – até a presença (por vezes, impossível) do outro.

1.3 O corpo da obra

Hilda de Almeida Prado Hilst estreia na literatura aos 20 anos, com o livro de poemas *Presságio* (1950), publicado em São Paulo pela Revista dos Tribunais. Ele, e os outros dois livros seguintes — *Balada de Alzira* (1951) e *Balada do festival* (1955) —, fariam parte de uma espécie de trilogia de formação da escrita promissora de Hilst, que denotava uma poeta de grande relevância, experimentando formas poéticas variadas, mas encontrando na balada a sua predileção. Lugar por onde seu temário constrói-se com os cantos de amor e amizade, caminhando por lamentações de partida e assombrações com a solidão e a morte. No capítulo dois desta dissertação, tal questão será melhor desenvolvida por meio da análise de poemas, em sua maioria pertencentes ao livro de 1974, mas também extraídos das primeiras e últimas obras da poesia hilstiana, desde que se encontre uma similaridade temática ou formal entre os textos.

Em resumo sobre o significado de suas primeiras obras lançadas, Hilst declara em entrevista concedida ao *Caderno de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles:

Eu tinha dezoito anos quando escrevi: “Somos iguais à morte, ignorados e puros e bem depois o cansaço brotando nas asas seremos pássaros brancos, à procura de um Deus”. Eu tinha dezoito anos e apesar disso Cecília Meireles escreveu para mim: “Quem disse isso precisa dizer mais”. Meu primeiro livro, *Presságio*, claro, não foi uma unanimidade. Não faltou quem dissesse novamente que menores de 25 anos não deveriam publicar seus poemas. Eu mesma demorei muito a me considerar uma grande poeta. (p. 27).

Quatro anos depois, seria publicado *Roteiro do Silêncio* (1959), obra em que a poeta marca um novo roteiro de buscas e respostas com o seu trabalho poético, tomando o “silêncio que se impunha aos poetas nos anos 1950 (período da Guerra Fria, quando parecia que já não havia mais nada a dizer ou que nada mais importava)”, ressalta Coelho (1999, p. 32). Silêncio que não corresponde ao seu sentido real e usual, pois não significaria dizer que tais poetas se calaram, mas sim debruçaram-se sobre o *não-falar* ou sobre a inutilidade da fala, posto no primeiro poema que abre o livro: “Não há silêncio

bastante/ para o meu silêncio. /Nas prisões e nos conventos / Nas igrejas e na noite/ Não há silêncio bastante / para o meu silêncio.” (HILST, 2017, p. 81).

As seguintes produções: *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), *Ode fragmentária* (1961) e *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962), totalizam, junto com a sua trilogia inicial, mais de uma década de produção poética intensa, muitas vezes com um ou dois anos de intervalos entre uma obra e outra, em que a autora retoma o apreço pelas formas clássicas — canto medieval, baladas, elegias, sonetos — e mostra-nos uma poeta preparando-se para lapidar e aprofundar as suas escolhas posteriores, o seu entendimento do verso, da palavra, do amor, a relação com o ser amado e desejado, a morte e Deus, os grandes temas da poética hilstiana. Acerca dos anos de produção de Hilst, Alcir Pécora afirma:

Ocorre-me apenas dizer que, nesses anos, a interlocução que Hilda mantém com a tradição poética está repassada, mesmo que jamais tematizada, por uma questão que já tinha assombrado a geração de 45: as possibilidades de retomar uma dicção elevada para a poesia brasileira, batida tanto pela informalidade do primeiro modernismo, quanto pelo núcleo duro do segundo, em que Drummond é decisivo e se declara de mãos pensas e incuriosas em face do enigma da máquina do mundo. (2000, p. 7-8).

Após essa primeira fase, temos, em 1967, a obra de Hilda Hilst reunida num único volume intitulado *Poesia* (1959-1967), em que os três primeiros livros ficaram de fora e tendo início em *Roteiro de silêncio*, abrangendo também livros que não haviam sido publicados de modo avulso, são eles: *Trajectoria poética do ser (I)*, *Odes maiores ao pai*, *Iniciação do poeta*, *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* e *Exercícios para uma ideia* – todos estes compostos entre 1963 e 1967. Para Nelly Novaes Coelho (1999), no ensaio “Da poesia”, em *Caderno de Literatura Brasileira*, compreende-se, nessa primeira fase, um aprofundamento na poética hilstiana da função mediadora (ou demiúrgica) da poesia, religando o homem-século XX (prisioneiro da civilização tecnicista) aos impulsos primitivos/naturais do ser, despertando nele a *consciência terrestre*, com raízes no misticismo existencial de Rilke e no avassalador sentimento-de-mundo de Nikos Kazantzákis. Inicia-se uma nova experiência existencial que cabe à poesia nomear: a busca por Deus nas coisas terrestres.

A poeta materializa em seus versos uma procura infinita por Deus, do primeiro ao último livro de poemas. Questionada sobre qual seria o ponto principal de sua poética, responde ser o “desejo que um dia vi e senti em algum lugar. Eu vi Deus em algum lugar.” E complementa: “Deus é Deus. O tempo inteiro você vai ver isso no meu

trabalho.” (COELHO, 1999, p. 37). Esta fala da poeta em entrevista conecta-se ao que dissemos acima a respeito de Hilst pertencer ao rol de poetisas místicas, bem como à questão do título do livro de 1974 (já analisado).

Pouco antes do seu próximo livro de poesia, *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), foco deste estudo — não me debruçarei sobre tal obra neste momento porque isso se fará nos subcapítulos e capítulo seguintes —, lançado após uma longa pausa na poesia, configura-se como uma obra divisora de águas na produção hilstiana, apresentando uma característica que será bastante cara à autora: o diálogo entre gêneros discursivos, bem como a marcação da segunda fase de sua poesia e do tão esperado reconhecimento da crítica como do grande público. Assim, nos idos de 1967, Hilst se dedica inteiramente ao teatro, iniciando com *A possessa* (1967) e *O rato no muro* (1967), em seguida *O Visitante* (1968), *Auto da barca de Camiri* (1968), *As aves da noite* (1968), *O novo sistema* (1968), *O Verdugo* (1969) e finalizando com *A morte do patriarca* (1969).

É também neste período que a poeta inicia o seu trabalho com a prosa de ficção, lançando *Fluxo-Floema* (1970) e *Qadós* (1973). Este último, inclusive, era tido por ela como um dos, senão o seu livro favorito. Ressalta Coelho (1999) que nessa produção ficcional ou teatral, Hilst “rompe o círculo mágico de seu próprio *eu*, tal como vinha se manifestando em sua poesia, para lançar-se na voragem do *eu-outro* em face do *enigma* (da existência, da Morte, de Deus, da sexualidade, da finitude, da eternidade...)”. (1999, p. 38).

Compondo a segunda fase da poesia hilstiana, iniciada com *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, depois de sete anos escrevendo em prosa, temos *Da morte. Odes mínimas* (1980), livro ilustrado com aquarelas produzidas pela própria autora, o que podemos entender como um evidente interesse de Hilst por outras linguagens artísticas e suas formas dialógicas. Esse interesse mostra-se marcante na segunda fase de sua poesia.

Na década de 1980, aponta Arlindo Rebechi Junior (2018), Hilst manteve-se como uma poeta de grande consistência, que seguiu uma coerência de estilo singular, reiterando e intensificando a busca por temas metafísicos, em especial a morte, o sacrifício e a espiritualidade: uma busca imediata pela ideia de Deus. São lançados *Cantares de perda e predileção* (1983) e *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), obras que se configuram como exemplos de que tais temas são realmente prodigiosos em sua poesia, como se vê no poema I do livro de 1983:

Vida da minha alma:
 Recaminhei casas e paisagens
 Buscando-me a mim, minha tua cara.
 Recaminhei os escombros da tarde
 Folhas enegrecidas, gomos, cascas
 Papéis de terra e tinta sob as árvores
 Nichos onde nos confessamos, praças

Revi os cães. Não os mesmos. Outros
 De igual destino, loucos, tristes,
 Nós dois, meu ódio-amor, atravessando
 Cinzas e paredões, o percurso da vida.

Busquei a luz e o amor. Humana, atenta
 Como quem busca a boca nos confins da sede.
 Recaminhei as nossas construções, tijolos
 Pás, a areia dos dias

E tudo que encontrei te digo agora:
 Um outro alguém sem cara. Tosco. Cego.
 O arquiteto dessas armadilhas.
 (HILST, 2004, p. 33).

Forma-se ainda um conjunto do período de meados dos anos 1980, que se alonga até o início dos anos 1990, iniciado com o *Sobre a tua grande face* (1986). Aqui, encontramos uma eu-lírica pungente, mas incapacitada de dar nome a Ele, fio condutor da obra, que exemplifico com um dos poemas mais belos dessa poeta, em que a persona hilstiana transforma-se no corpo desejoso de uma égua faminta de amor que, de tanto pensar no outro, fantasia a sua existência, o seu estar presente no mundo, com suas patas e focinho, sorvendo a imagem da lua refletindo na água, imaginando que toca a própria lua. Possivelmente, estamos diante de símbolos da condição ilusória de felicidade ou desespero. É preciso ter coragem diante da solidão:

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

Da égua que sorve a água pensando sorver a lua.
 De te pensar me deito nas aguadas
 E acredito luzir e estar atada
 Ao fulgor do costado de um negro cavalo de cem luas.
 De te sonhar, Sem Nome, tenho nada
 Mas acredito em mim o ouro e o mundo.
 De te amar, possuída de ossos e de abismos
 Acredito ter carne e vadiar
 Ao redor dos teus cimos. De nunca te tocar
 Tocando os outros
 Acredito ter mãos, acredito ter boca

Quando só tenho patas e focinho.
Do muito desejar altura e eternidade

Me vem a fantasia de que Existo e Sou.
Quando sou nada: égua fantasmagórica
Sorvendo a lua n'água".
(HILST, 2017, p. 430).

Em seguida, viria mais uma trilogia: *Amavisse* (1989), *Via espessa* (1989) e *Via vazia* (1989), obras marcadas por um tom metafísico, em que a persona poética elabora a perda do amor e o lugar ocupado pelo desejo. Em entrevista ao *Correio Popular*, em 1989, Hilst havia definido que o primeiro livro desta trilogia marcaria a sua despedida na escrita: “é o meu último livro publicado no Brasil.[...] Não vou publicar mais nada nesse sentido. [...] porque considerei um desaforo o silêncio.” (1999, p. 54). Temos ainda: *Alcoólicas* (1990), *Do desejo* (1992) e *Da noite* (1992). Fecham o longo ciclo de produção em poesia da autora os livros *Bufólicas* (1992) e *Cantares do sem nome e de partidas* (1995).

Do primeiro livro de poesia, *Presságio*, ao último, *Cantares do sem nome e de partidas*, é possível afirmar que o tema do amor atravessa toda a produção hilstiana. Em constante diálogo com os modelos clássicos, como as odes, as trovas, como já citado, a sua lírica tematiza o amor em vastas possibilidades: a entrega ao ser amado/desejado, o desejo pulsante como marca significativa para possíveis encontros, o medo da despedida, a espera incessante, mas poeticamente produtiva, diante da ausência acumulada do outro.

Com uma capacidade invejável de criar imagens poéticas muito bem elaboradas, impactantes e catárticas, exibindo a beleza do seu verso, Hilst desnuda um universo admirável, composto por pássaros que sempre pousam com frequência em seus poemas, e com suas asas que nem sempre nos remetem à liberdade — há asas de fogo, de espanto, mas há também asas de ferro, asas arrancadas: “Carrega-me contigo, Pássaro-Poesia/ Quando cruzares o Amanhã, a luz, o impossível/ Porque de barro e palha tem sido esta viagem/ Que faço a sós comigo./ Isenta de traçado/ Ou de complicada geografia, sem nenhuma bagagem [...]” (HILST, 2017, p. 440).

Fazem parte desse mesmo universo poético outros elementos conectados ao mundo natural, tais como caracóis, éguas e cavalos: “DESEJO é um Todo lustroso de carícias/ Uma boca sem forma, um Caracol de Fogo.” (HILST, 2017, p. 483); “Vi as éguas da noite galopando entre as vinhas /e buscando meus sonhos. Eram soberbas, altas. / Algumas tinham manchas azuladas/ E o dorso reluzia igual à noite/ E as manhas morriam/ Debaixo de suas patas encarnadas.” (HILST, 2017, p. 486). Observam-se outros

elementos como terra, árvores, o sol, cascas, frutas, raízes, plantas, flores, águas e rios – características que aproximam a sua poética do lirismo dos árcades e da poética de Manuel Bandeira no Modernismo brasileiro. Tal aspecto ficará melhor evidenciado no terceiro capítulo, quando iniciarei uma discussão sobre interesse em dialogar com os modelos clássicos da tradição lírica — que foi objeto de pesquisa e produção de poemas ao longo de sua jornada como poeta: “[...]Deitamos a semente/ E ficamos à espera de um verão./ Em fogo se refaz o amor de sempre”. (HILST, 2017, p.184); “Lenta será minha voz e sua longa canção. / Lentamente se adensam estas águas / Porque um todo de terra em mim se alarga.” (HILST, 2017, p.173).

Há sobretudo, cumpre destacar, a vontade urgente de ser lida e compreendida pelos leitores; acolhida e assimilada definitivamente por uma crítica literária brasileira coesa, não apenas por alguns de seus nomes. A poeta viveu um paradoxo entre críticos, editoras e leitores de forma geral. Passou anos buscando as maiores editoras do país como possibilidade de ser publicada, ansiando primordialmente ser lida e ter difundida sua poesia, mas, como consequência, e como almeja qualquer trabalhador, que sua ação laboral rendesse retorno financeiro. Se, por um lado, alguns críticos como Massao Ohno¹ (crítico e editor brasileiro que disseminou de forma mais abrangente a obra de Hilst), Jorge Coli (crítico brasileiro autor de livros sobre a obra de Euclides da Cunha, Graciliano Ramos), Nelly Novaes Coelho, o próprio Alcir Pécora, aclamavam seus textos e os prêmios literários que lograra², por outro, nitidamente, havia a baixa vendagem de seus livros e a classificação como “literatura difícil”. Neste sentido, advertem Medeiros e Pimentel que, muitas vezes, o vocabulário e as escolhas pronominais na poesia da escritora “podem apontar para um poema menos acessível, menos palatável ao gosto popular” (2021, p. 25). A alcunha de poeta “hermética” assombraria a autora durante toda a sua vida, pois isso logicamente a retirava do foco das grandes editoras: “[...] dos meus dias de espera,/ duas, três, quatro horas,/ e os teus ouvidos/ eram buracos de concha,/

¹ O editor e crítico literário Massao Ohno nasceu em São Paulo em 1936. Com a Coleção Novíssimos, deu início em 1960 às suas atividades de editor. Publicou cerca de 500 livros, a maioria de poemas. Só de Hilda Hilst foram 11 volumes de poesia — o primeiro *Trovas de muito amor para um amado senhor*, saiu em 1960 —, além de duas obras em prosa.

²**1962:** Prêmio PEN Clube de São Paulo por "Sete cantos do poeta para o anjo" (Massao Ohno Editor, 1962); **1969:** Prêmio Anchieta pela peça "O Verdugo" e prêmio de "Melhor Livro do Ano" da APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) por "Ficções" (Edições Quíron, 1977); **1981:** Prêmio da Crítica para o Conjunto da Obra pela APCA; **1984:** Prêmio Jabuti por "Cantares de perda e predileção" (Massao Ohno - M. Lídia Pires e Albuquerque editores, 1983); **1985:** Prêmio Cassiano Ricardo por "Cantares de perda e predileção" (Massao Ohno - M. Lídia Pires e Albuquerque editores, 1983); **1993:** Prêmio Jabuti de melhor conto por "A obscena senhora D. Qadós", (Pontes - 1993). **[2002:** Prêmio Moinho Santista na categoria poesia].

retorcidos/ no desespero de não querer ouvir./ Me fizeram de pedra/ quando eu queria/ ser feita de amor.” (HILST, 2017, p. 23).

Estamos diante de uma poeta contemporânea, com formação e de tradição clássicas, leitora e influenciada pela obra *A invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima, admiradora de Carlos Drummond de Andrade, Wittgenstein, Catulo, Beckett, James Joyce e Níkos Kazantzákis. Quanto a este último, vale ressaltar tratar-se de escritor e filósofo grego do séc. XX, autor de *Carta a El Greco*, livro responsável por mudar a vida de Hilst, como afirmou em entrevista (p.31): “[...] quando li esse livro, resolvi mudar pra cá. Resolvi mudar minha vida. Eu tinha uma casa gostosíssima em São Paulo [...]. Aí, li o livro e mudei a minha vida”. Autora que dominava as formas clássicas, fluente em várias línguas, uma estudiosa da literatura, da filosofia e da física quântica.

Tecia-se assim rapidamente uma lenda que ainda não terminou de construir-se, que se faz e refaz diante do olhar dos sempre novos leitores de sua obra. Desde o início de sua produção, nos anos 1950, como explicita Coelho, avultam os temas “amor e poesia” — que serão abordados como centrais, nesta dissertação — em toda a poética de Hilst:

O mistério da poesia e do amor foram os pólos imantados que atraíram a invenção de sua palavra. Mas o interrogar tal mistério vai-se alterando ou se ampliando em círculos cada vez mais largos, à medida que a poeta verticaliza e aprofunda a sondagem de sua palavra. (COELHO, 1999, p. 42).

Entre o medo da loucura e a força do amor, Hilst escolheu amar; o amor como resposta à agonia, marca tão presente em nossas vidas, o amor pelo outro e pelas coisas, pulsão que nos alimenta e nos move, nos lança ao prazer frutífero do desconhecido. O amor, presente em seus versos, iluminou a noção do sentir o que a fez e nos faz, a nós leitores, prosseguir no absurdo que é o cotidiano. Em *Da morte. Odes mínimas* (1980), o primeiro verso do poema “XXXII” nasce como uma pergunta crucial “Por que me fiz poeta?” (HILST, 2017, p.336) e a resposta talvez seja novamente o amor, como força motriz para a vida. Automaticamente, lembro-me dos versos de Carlos Drummond de Andrade, o complemento para um possível resumo da vida intensa que se respalda na obra dessa poeta que tanto nos diz: “Que pode uma criatura senão,/ entre criaturas, amar? /amar e esquecer, /amar e malamar, /amar, desamar, amar? /sempre, e até de olhos vidrados, amar? [...]” (ANDRADE, 2009, p. 78). Ou ainda, recordo o olhar lançado por Nelly Novaes Coelho:

[...] uma paixão desmesurada com que a poeta se entregou desde sempre ao corpo-a-corpo com a Vida — luta gerada pela ânsia incontida de um *eu* em busca da fusão plena com o *outro*. Fusão fundamental para se descobrir por inteiro e, enfim, poder responder a interrogação basilar da existência humana: “Quem sou eu?”. (COELHO, 1999, p. 66).

Hilst publicou seus poemas inéditos por quase cinquenta anos de produção³, como posto neste pequeno levantamento de sua produção poética, o que resultou em longos períodos experimentando a palavra e as formas artísticas. Todo esse extenso trabalho com a poesia fez com que Hilda se sobressaísse com uma voz autoral independente e resultou, como afirma Júnior (2018), muitas vezes, em experimentos notáveis do que melhor se produziu na poesia brasileira no período. A recepção crítica, sobretudo aquela produzida nas universidades, ainda descobre sua obra e procura compreender os meandros de sua longa atividade como poeta.

1.4 O corpo poético de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*

Hilst construiu uma literatura que tem muito a nos dizer, que nos toma e nos impulsiona, convidando-nos ao mergulho em águas, ora rasas, ora de muitos mistérios. Nos últimos anos, os estudos acerca da poética hilstiana têm tomado uma grande proporção na academia, instigando cada vez mais estudiosos a desvendar o imaginário dessa escritora. Temos visto muitas publicações, edições revisadas por grandes editoras, que renovam os ares da recepção entre o grande público de quem a poeta desejou atenção durante a sua intensa vida exclusivamente dedicada à palavra poética, *strictu* e *lato sensu*, aqui tomada ‘poética’ como sinônimo de literária/ artística/ ético-estética.

O livro-*corpus* deste trabalho é formado por sete partes, as quais já foram aqui apresentadas. Trata-se do primeiro livro de poesia lançado por Hilst depois de um longo tempo sem escrever poesia. Publicado originalmente em 1974 — sendo analisada no presente trabalho a edição de 2003. São sete partes correspondentes, provavelmente, aos sete anos de silêncio na produção da poesia para Hilst, de 1967 a 1974.

Foi com essa obra, como afirmam Luisa Destri e Cristiano Diniz (2010), que a crítica passou a testar o valor da poesia de Hilda Hilst. Nota-se uma mudança provocada

³ Seguem as obras em prosa da autora por ordem cronológica: livros *Fluxo-floema* (1970), *Kadosh* (1973), *Pequenos discursos. E um grande* (1977), *Tu não te moves de ti* (1980), *A obscena senhora D* (1982), *Com meus olhos de cão* (1986), *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio — Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991), *Rútilo nada* (1993) e *Estar sendo. Ter sido* (1997).

talvez pelo impacto da prosa nos versos ou pela nova consciência da autora a respeito de seu ofício como poeta. Entende-se a importância desta publicação pelo olhar da crítica lançado sobre seu trabalho como poeta e do quão responsável ela foi para estabelecer uma notória divisão entre a poesia que escreveu no início de sua carreira e a poesia que seguiu escrevendo até a sua morte. É importante dizer que, além disso, o prazer, a inquietação, o fascínio e o êxtase, gerados pela leitura de tal obra, também me fizeram escolhê-la como fonte para este estudo, mesclando-se assim, as escolhas teóricas, críticas e pessoais.

Alguns poemas, em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, aproximam-se de um discurso com elementos prosaicos, possível herança da prosa revelada anteriormente pela escritora. Como exemplo, os poemas pertencentes à última seção da obra, “Poemas aos homens do nosso tempo” (abarcado com mais detalhes no capítulo 3). Encontramos também um livro dividido em sete partes, em que elas se complementam, como uma espécie de “narrativa”, em que o pano de fundo é o desejo da eu lírica, que, incansável, procura o seu amado ausente. Entre a primeira parte “Dez chamamentos ao amigo” e a sexta “Árias pequenas. Para Bandolim” evidencia-se uma eu lírica que se mostra uma jovem, paciente e zelosa, na primeira seção; diferente da mulher madura, imperativa e talvez violenta, na sexta. À medida que analisarmos os poemas, destacaremos as principais características formadoras de cada parte que compõe a obra maior, especialmente no capítulo dois.

O livro conta com a seguinte dedicatória: *A M.N. porque ele existe*. Esta dedicatória surge de forma bastante curiosa por me fazer pensar, como já disse ao longo deste texto, que o “M.N” seja o único corpo físico, presente, materializado na obra, uma vez que o verbo “existe” marca, com contundência, tal certeza, diferentemente dos outros corpos que são chamados, projetados, mas nunca corporificados. Suas existências só são possíveis porque são externadas no corpo-externo, estético, descrito por Mikhail Bakhtin. Corpos que tomam forma porque a persona poética segue cantando, como nos versos 5, 6 e 7, do poema II: “E que o teu corpo existe porque o meu/ Sempre existiu cantando.//Meu corpo, Dionísio, /É que move o grande corpo teu” (HILST, 2003, p. 60).

Na obra *Eu e não Outra: a vida intensa de Hilda Hilst*, uma espécie de perfil da autora, lançada em 2018, ano em que Hilst foi homenageada na FLIP (Festa Literária de Paraty), Laura Folgueira e Luisa Destri (2018), duas estudiosas e críticas da obra hilstiana, escrevem que todas as partes que compõem a obra-corpus deste estudo são dedicados a amores vividos ou projetados por Hilst: “Sabe-se que um desses casos foi

Júlio Mesquita Neto, amigo da autora, diretor, desde 1969, do jornal *O Estado de S. Paulo*” (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 104). Em uma das cartas endereçadas a Júlio Mesquita, Hilda Hilst conta como escolheu o título para seu livro. Os poemas são dedicados a M. N. — “se eu colocasse J. M. N. todo mundo ia desconfiar, e assim vão pensar que é um Mário Neves qualquer”, (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 109). Vale destacar que a dedicatória se mostra singular para este trabalho, pois revela que “M. N.” é letra, palavra, humano — existe, como tudo aquilo que se deseja, como dito acima.

Essas inscrições de cunho biográfico permitem compor um imaginário ficcional, povoado de personagens extra-livro. Neste jogo, autora, obra e mundo inter-relacionam-se em triângulo amoroso que forja uma lírica do desejo tanto quanto uma poética da ausência. Compete-me evidenciar que as sete partes compositivas do livro analisado revelam títulos que apontam para tradições distintas da escrita em versos, questão a ser detalhada no capítulo seguinte.

Como epígrafe do livro de 1974, encontra-se um trecho de um poema de Renata Pallottini⁴: “Deliberei amar. Corto em pedaços/ o músculo sangrento, alheio e triste/ a quem por isso culpo. Irmão, um dia/ aprenderemos a entender a entranha” (PALLOTTINI APUD HILST, 2003, p. 7). Aqui, como uma das leituras possíveis, entende-se que o coração possui o domínio das emoções, ao passo que vê tal domínio como um fardo, por isso ele é cortado em pedaços, ele precisa ser dissecado. Fazendo a leitura do poema de Pallottini em consonância com a dedicatória de *Júbilo*: “A M.N. porque ele existe”, poderemos chegar à possibilidade de que o verso final da epígrafe (“Irmão, um dia/ aprenderemos a entender a entranha”) sugere que, se não houve uma resposta do amado, no caso, Júlio de Mesquita Neto, é porque, talvez, um dia, esse amante poderá estar em pé de igualdade, correspondendo aos sentimentos dessa eu lírica hilstiana — ou, neste caso, a própria Hilda, já que estamos nos referindo a pessoas reais. Então, ele aprenderá a entender as “entranhas”, os seus sentimentos, logo, poderão estar no mesmo plano, corpos que experimentam, juntos enfim, “uma necessidade absoluta de amor, que só o outro pode realizar interiormente a partir de seu lugar singular fora de mim” (BAKHTIN, 2011, p. 47). Tal livro se apresenta, portanto, como a prática da espera de uma relação enfim dialógica entre corpos vinculados pelo amor.

⁴ Renata Monachesi Pallottini (São Paulo SP 1931). Poeta, romancista, contista, autora de literatura infantil e juvenil, dramaturga, tradutora, ensaísta, roteirista e professora. Faz sua estreia na prosa de ficção com o livro de contos *Mate é a Cor da Viuvez*, de 1974, e dez anos depois lança seu primeiro trabalho para o público infantil, *Tita, a Poeta*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3196/renata-pallottini>>

Pouco compreendida pela crítica de sua época, que propagava a ideia de que seus textos eram muito complexos, foi encarada como uma artista excêntrica e vista com certa desconfiança em relação à qualidade de sua escrita e à maneira como abordava certos temas, como exemplo, o divino, o ser amado, a paixão. Foi através dos poemas de *Júbilo*, *memória*, *noviciado da paixão* que Hilst alcançou a maturidade poética, conforme entendimento da maior parte de sua fortuna crítica. Percebe-se, com o seu livro de amor, que a poeta obtém um equilíbrio entre a ideia de sua expressão, através da sua potente voz lírica, preciso vocabulário, vastas referências.

Pécora (2003), referente à obra em questão e em diálogo com a editora que lançaria a obra hilstiana repaginada, conta que a escolha do livro que deveria dar início à publicação da obra poética de Hilst, pela Editora Globo, deveria provocar uma radicalidade, “por meio de um texto que estivesse entre os melhores. *Júbilo*, *memória*, *noviciado da paixão* com certeza está entre estes” (PÉCORA, 2003, p. 11) e, obviamente, alguns outros, pois a produção poética de Hilda — como já dito no subcapítulo anterior —, abrange um extenso período que vai de 1950 a 1995, livros lançados em vida, foram de poesia (*Presságio*, de 1950; *Cantares do sem nome e de partidas*, 1995)⁵, pois foi o gênero literário a que a autora se dedicou por mais tempo.

A obra aqui estudada ocupa definitivamente uma posição de prestígio em detrimento das outras, por alguns motivos especiais: 1. Foi o primeiro livro de poesia posterior ao jorro dramático e ao início maduro dos livros de prosa — certamente essa característica afetou a sua escrita de poesia; 2. Trata-se da obra que definitivamente consagrou, segundo a crítica da época, Hilst como poeta. Até então, a sua poesia, por mais vibrante que pudesse parecer para muitos, ainda não tinha alcançado o seu devido reconhecimento; 3. Marca uma evidente divisão entre a sua poesia, consideram Pécora (2003, 2010) e Coelho (1999) que a primeira fase foi de 1950 a 1967, e a segunda, de 1974 a 1995. Encontramos, na primeira fase, um maior destaque para reflexões marcadas pela busca de Deus nas coisas terrestres, bem como o momento em que “a experiência poética deixa-se penetrar cada vez mais fundo pela experiência existencial-religiosa” (COELHO, 1999, p.72). Na segunda, continua Coelho, há uma visível distância da primeira fase, não de valor poético, mas de “intensidade” (COELHO, 1999, p.72). 4. Todos os temas, então cantados, voltam com uma nova densidade. O núcleo do poema hilstiano torna-se o

⁵ *Do amor*, lançado em 1999, é caracterizado como o último livro lançado por Hilst em vida, mas não se trata de obra com poemas inéditos, antes de uma compilação, publicada em parceria com o amigo Massao Ohno e Edith Arnhold.

erotismo (no sentido preconizado por Bataille). O que anteriormente foi a *sexualidade*, lapidada, deu lugar ao erótico, uma mulher de seu tempo se redescobrando “como algo *essencial*, por ser *princípio*, *expansão* e *duração* do homem no tempo” (COELHO, 1999, p. 73). 5. Vibra, muito mais nessa obra do que nas outras, uma poesia amorosa, condensada em sua matriz de tendência arcaizante, que ganha força como passo da devoção e do poder de canto de uma eu lírica desejanste; 6. Lírica erótico-metafísica, uma poesia que vasculha memória de amores, atingindo ou atendendo ao apelo do ser essencial por meio da descoberta de um movimento ao mesmo tempo íntimo, rítmico e metafísico, dando-se no âmbito da palavra. Assim, vai penetrando “os afetos excessivos e qualifica os pesares na solidão do amante, já muito além do amado” (PÉCORA, 2003, p. 13); 7. Poesia de forte incisão política que vai de contra a pacholice, o vulgar, o banal em um contexto pessoal, social. Por todo o exposto, a publicação de 1974 constitui livro-motriz para intensos debates.

A obra *Da poesia*, editada pela Companhia das Letras, em 2017, reúne, pela primeira vez, toda a poesia de Hilda Hilst. Nela, a ordem cronológica dos livros foi mantida. Além do acréscimo da seleção de versões, esboços de alguns poemas inéditos, recolhidos na Unicamp, especificamente no CEDAE (Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio), onde encontram-se os manuscritos de Hilst, bem como na Casa do Sol (com o acréscimo de, *Instituto Hilda Hilst*). Isso significa dizer que a edição é a mais completa, em detrimento da curadoria feita pela Editora Globo, em 2001, quando foi lançada a obra completa de Hilst, em volumes separados, sem respeitar essa cronologia. Significa também que a edição organizada da maneira que foi pensada, provoca novos tipos de leituras e recepções da obra hilstiana. Os livros lançados individualmente conectavam-se por temas. Como exemplo, temos as obras *Cantares de perda e predileção*, de 1983, e *Cantares do sem nome e de partidas*, de 1995, ambas compiladas em uma edição intitulada *Cantares*, de 2004. Essa lógica permeia toda a poesia de Hilst, com exceção de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, que ganha uma edição solo. Mais uma vez, recebendo o destaque atribuído pela crítica:

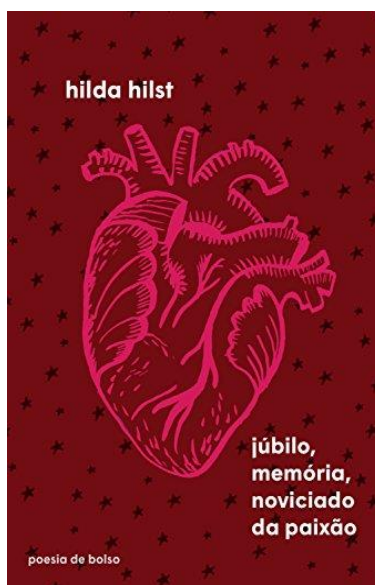
Figura 3: Capa da obra *Da poesia* (2017)



Fonte: Editora Companhia das Letras
Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=14243>>. Acesso, julho de 2020.

Após a reunião de sua poesia completa, o volume *Da poesia, Júbilo, memória, noviciado da paixão* constitui-se como o único livro pertencente à coleção que foi lançado individualmente, numa versão mais econômica, com a marca de “poesia de bolso”, editada também pela Companhia das Letras, em 2018.

Figura 4: Capa de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2018)

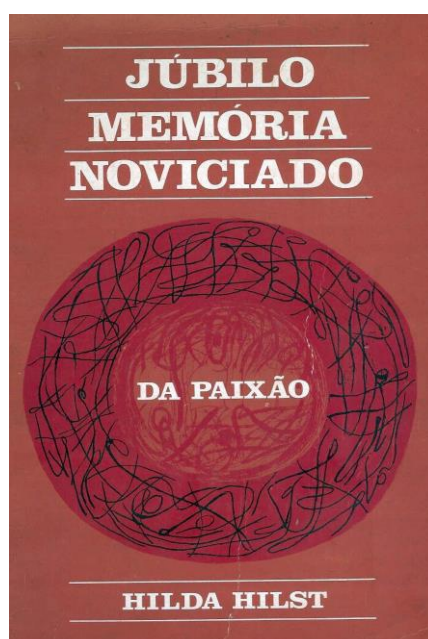


Fonte: Editora Companhia das Letras
Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=14243>>. Acesso, julho de 2020.

Com um formato mais simples, justamente para baratear seu custo, a obra talvez tenha sido editada nesses parâmetros tentando chegar, cada vez mais, ao grande público. Percebe-se, nas duas capas editadas pela Companhia das Letras, por nós destacadas, a recorrência de muitos tons em vermelho — que se faz presente na capa da sua primeira edição, de 1974. Simbolicamente o vermelho é a cor da vida, o seu significado está relacionado, grosso modo, com a experiência humana do sangue e do fogo. Segundo Kathleen Martin (2012), na obra *O livro dos símbolos — Reflexões sobre imagens arquetípicas*, no pensamento primitivo, o vermelho significava sangue que gera a vida. Além de ser uma cor que nos atrai, transmitindo vitalidade, calor, excitação, paixão, encontrando-se no centro das nossas imagens de libido — energia da vida —, seja paixão sexual, agressão ou ira. Em muitas culturas, o vermelho está associado à ardente intensidade, ardor, coragem, bravura, a energia ardente do desejo humano, características que abarcam o campo semântico da palavra hilstiana.

Uma outra possível leitura é a interpretação para os dois círculos presentes na capa, em que o primeiro, mais ao centro, concentrando a palavra “da paixão”, remete a um óvulo fecundado e o segundo, povoado por espermatozoides, concentrados como sendo os rabiscos. Movimentos que ainda assim conectam-se à ideia que persegue a eu lírica do livro, buscando esse amado ausente para consumir o amor e a provável fecundação, decorrente dos diversos movimentos sexuais presentes em alguns poemas do livro. Observe-se:

Figura 5: capa de Júbilo, memória, noviciado da paixão (1974)

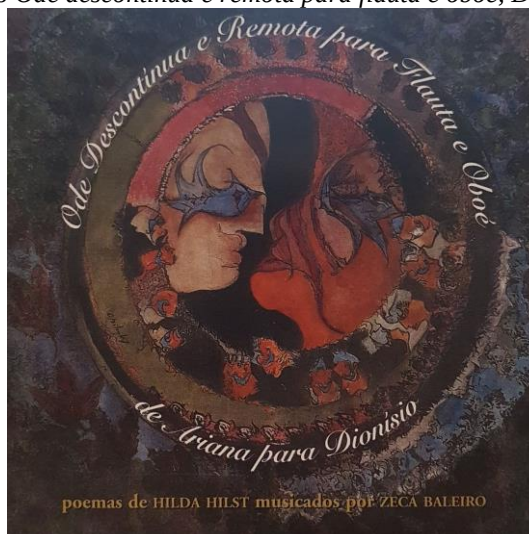


Fonte: internet

Disponível em: < <https://br.pinterest.com/pin/56506170297393420/>> acesso, julho de 2020.

Temos ainda, lançado em 2005, um ano depois da morte da autora, o álbum *Ode descontínua e remota para flauta e oboé, De Ariana para Dionísio*, que foi resultado de uma parceria entre Hilda Hilst e o cantor e compositor maranhense, Zeca Baleiro. Trechos desse encontro estão presentes no documentário brasileiro “Palavra Encantada”, de 2008, dirigido por Helena Soldberg.

Figura 6: capa do disco *Ode descontínua e remota para flauta e oboé, De Ariana para Dionísio*



Fonte: site oficial do cantor e compositor Zeca Baleiro

Disponível em: < <http://zecabaleiro.com.br/discos-e-afins>>. Acesso, julho de 2020.

A série de dez poemas do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* ganhou versão musical nas vozes de cantoras brasileiras aclamadas pelo grande público, algumas escolhas da própria autora, como: Rita Ribeiro, Verônica Sabino, Ângela Maria, Maria Bethânia, Ná Ozetti, Zélia Duncan, Monica Salmaso, entre outras⁶.

Por fim, além dos lançamentos, o livro tema deste estudo é também considerada a obra de poesia mais estudada pela academia. No minucioso estudo realizado pelo crítico da obra hilstiana, Cristino Diniz (2018), intitulado *Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico 1949-2018*, faz-se uma profunda pesquisa a respeito de todo o material já lançado e estudado pela crítica brasileira, todos as teses, dissertações,

⁶ A capa e o projeto gráfico do álbum também carregam história. Concebidos pelos amigos Jose Luis Mora Fuentes e Olga Bilenky: “no começo, tentamos fazer uma colagem com fotografias da Hilda. Ao mesmo tempo, eu estava pintando uma tela que ela achava linda. Não pensei que aquilo serviria para a capa do CD, mas em determinado momento eu olhei para a pintura e pensei: vai dar super certo, é isso”, conta Olga. O trabalho rendeu, inclusive, o prêmio Tim de 2006, na categoria Projeto Visual. Essas e outras informações acerca deste projeto estão disponíveis em: <https://www.hildahilst.com.br>. Acesso em: julho de 2020.

entrevistas, artigos, matérias de jornal que tomaram como referência a obra de Hilst, dentro do recorte temporal presente no título da obra, de 1949 a 2018.

Em uma “nota de abertura”, Alcir Pécora volta o olhar para tentar entender quais as questões existentes que impulsionaram tanto o grande público ao acessar a obra hilstiana, quanto os fatores ligados ao crescimento de trabalhos acadêmicos de estudiosos que elegeram a obra de Hilst como fonte de seus estudos. Afirma ainda que, dentre todas as obras dessa poeta que são estudadas, a prosa ocupa o lugar central: em primeiro lugar, *A obscena Senhora D.*; em segundo, *Fluxo-Floema*; em terceiro, *O caderno rosa de Lori Lamby*. Em quarto lugar, enfim, surge *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, a primeira e mais festejada obra da poesia, tornando-se objeto de discussão pertinente a um olhar da crítica contemporânea, com 13 dissertações e 6 teses, até a presente data, junto com uma gama de artigos e outros estudos teóricos que circulam nas universidades de todo o Brasil.

Não é de se estranhar que a obra de 1974 seja a que se tornou uma das mais lidas, festejadas e estudadas de Hilda Hilst, muitos motivos podem levar a uma conclusão a respeito desse fascínio do grande público e da academia pelo livro. Sendo a obra que marca estritamente a notória *nova fase* da poesia hilstiana, como já expusemos pormenorizadamente, o trabalho editorial tem uma relação importante nesse cenário, uma vez que prestigia os poemas de *Júbilo* com entusiasmo e o lança, ora com destaque, de forma solo, pelas duas editoras mais importantes, de alcance e projeção nacional, o que impulsionou o reconhecimento dessa poeta, no Brasil e no mundo.

Mesmo ainda sendo mais conhecida por sua tetralogia pornográfica lançada na década de 1990, Hilda Hilst tem sido cada vez mais difundida por sua poesia. Especialmente com a obra *corpus* deste trabalho, configurada não como um texto consumado, mas como caminho para a consumação do texto, da palavra portadora de muitos significados, bem como o corpo presente plurissignificado, que não cessa de movimentar-se ao corpo ausente do amado. E nessa consumação do texto que é desejo, ardor e abismos, escrita por uma poeta que tem a seu favor o domínio da língua e a leitura consciente da tradição, tudo une-se como energia axiológica necessária para mover o corpo no sentido da produção artística.

A celebração por mim, pela crítica e pelos demais leitores que tomam conhecimento da obra hilstiana, *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, abriu portas para uma poesia que se alimenta do amor e de seus abalos sísmicos, mostrando-me que a casa da palavra é a linguagem, por sua vez arquiteta da literatura.

2. CAPÍTULO DOIS: A LÍRICA DO DESEJO E OS SINAIS DA AUSÊNCIA

*Como quem semeia, rigoroso, os cardos
Sobre a areia, sem ver a mulher à beira-mar
Tu, meu amigo, tens os olhos fixos
De límpida vigília, e nem me vês passar.
E ficarás assim, para sempre
Como se as águas estanques de uma tarde
Jamais sonhassem a ventura do mar.*

Hilda Hilst

2.1 Passeio pela tradição lírica

Este segundo momento está destinado a discutir, identificar e analisar os poemas – pelas interfaces desejo e ausência — que compõem os conjuntos que edificam a estrutura da obra *corpus* deste trabalho. Empreendemos, assim, uma investigação sobre a herança lírica hilstiana e as inúmeras referências que tecem esse legado, em diálogo com a contemporaneidade, instituindo umas das singularidades da poética de Hilst, com raízes que se proliferam pela tradição literária de Língua Portuguesa.

Esse diálogo pode ser entendido de forma mais detalhada em Reguera (2013), quando afirma que a poeta utiliza-se do próprio alicerce canônico de cada gênero para abalar ou minar essa estruturação a seu modo e nos leva, enquanto leitores, a entender esse mecanismo como uma atitude ambígua da escritora, que, por vezes, é muito radicalizada. A poesia de Hilda oscila entre o abarcar e o desestabilizar, revelando assim, no corpo textual, recursos expressivos distintos, que fazem de sua obra tão singular.

A partir de 1959, com a publicação de *Roteiro de silêncio* (1959), até um período que compreende o início dos anos 1970, a primeira fase da poesia hilstiana, aponta Pécora (2002), a poeta desenvolveu duas modalidades estratégicas que marcam sua poesia. A primeira seria o desenvolvimento de uma lírica com inclinação às referências mais antigas, incluindo, assim, o trabalho poético em formas fixas como trovas, elegias, baladas, cantares, odes e sonetos. Quanto às formas fixas, destaca Pécora: “a *persona* lírica finge ser a amiga medieval ou a pastora quinhentista, edificando cenários longinquamente amenos, visões mentais da tradição, que, entretanto, ecoam distantes” (2002, p. 7). Já na segunda estratégia, continua Pécora, “a poesia de Hilda distende o ritmo, ou, para dizê-lo mais corretamente, passa a operar em surtos. Torna-se mais

discursiva na busca de uma eloquência capaz de dar forma a um tempo que é simultaneamente vertigem de destruição” (2002, p. 8).

Nas obras *Balada de Alzira* (1951) e *Balada do Festival* (1955), respectivamente segundo e terceiro livros lançados pela autora, marcando a sua trilogia de formação, encontramos a forte marca da espécie poética balada, definida por Massaud Moisés (2004) como uma das mais primitivas formas poéticas, despontada na idade média, quando designava uma canção, que se destinava à dança. Elucida o autor que, em rigor, essa espécie poética trata-se de uma forma literária mista pelo fato de reunir elementos da poesia dramática e lírica, bem como da narrativa:

Mas em geral pode ser descrita como uma breve canção-história (era normalmente cantada). [...] O processo geralmente de pergunta ou diálogo é geralmente utilizado para desenvolver a fabulação, e a chave do seu desenlace, se adia até o próximo fim. (MOISES, 2004, p. 49-50).

Assim como em *Roteiro de silêncio* (1959), quarto livro da autora, há duas seções: “Cinco elegias” e “Sonetos que não são”, que se constituem exatamente na primeira modalidade das formas fixas identificada por Pécora. É notória a capacidade que Hilst apresenta de transformar as formas fixadas de poemas, fruto não somente de um diálogo por afinidade, mas expressivos do movimento da autora de dialogar/responder a modelos de composição poética firmados na tradição.

Na seção “Sonetos que não são”, em *Roteiro de silêncio* (1959), percebemos, inicialmente, que mesmo sendo um dos primeiros livros da poeta, há um movimento de “remodelação”, à sua maneira, do soneto, essa espécie poética clássica, restaurada no renascimento português com a figura de Camões. Na seção que é dedicada à feitura dessa forma, Hilst, ao passo que apresenta o soneto em sua forma clássica, flexibiliza-o, evidenciando o quanto já fazia parte de sua formação, enquanto leitora e poeta, esse diálogo com a tradição, a ponto de provocar uma “renovação”.

Não sabemos com exatidão a origem do soneto, forma poética que até hoje é investigada por diversos escritores, críticos e historiadores. No seio de certa confusão no tocante à origem do soneto, Mattoso (2009) discute com detalhes essas questões na obra *História e teoria Soneto – Cruz Filho anotado por Glauco Mattoso*:

Contudo, afigura-se-nos questão definitivamente resolvida ter tido ele por berço a Itália, ou, com mais precisão, a Sicília, sem embargo das opiniões divergentes, nunca estribadas em documentação de incontestável solidez, mas em preconceitos de caráter nacionalista dos seus propugnadores ou em induções destituídas de fundamento histórico. [...] O soneto veio-nos da Itália.

Considera-se geralmente que nasceu na Sicília, no século XIII. Há, em todo caso, quem tenha Petrarca como o seu inventor, ao passo que outras fazem remontar a sua invenção aos nossos trovadores. Em verdade, entre estes a palavra "sône" não significava soneto; aplicava-se, ao contrário, a diversas poesias, com o sentido de canto". (MATTOSO, 2009, p. 9).

O título da seção, “Sonetos que não são”, do livro *Roteiro de silêncio* (1959), sugere *aquilo que não é, mesmo sendo*, o que já denuncia uma autora provocativa e criativa, que marcava o seu território no cenário da literatura nacional, evidenciando uma de suas maiores características na poesia brasileira ao estabelecer uma forte relação na maneira de conectar o canônico com o verso da poeta, muitas vezes rechaçada pela crítica brasileira, no começo de sua carreira (como advertimos no primeiro capítulo deste trabalho). Abaixo, o soneto que abre a seção de “Sonetos que não são”, do livro *Roteiro de silêncio* (1959), reafirma o que foi dito:

I
 Aflição de ser eu e não ser outra.
 Aflição de não ser, amor, aquela
 Que muitas filhas te deu, casou donzela
 E à noite se prepara e se adivinha

 Objeto de amor, atenta e bela.
 Aflição de não ser a grande ilha
 Que te retém e não te desespera
 (A noite como fera se avizinha)

 Aflição de ser água em meio à terra
 E ter a face conturbada e móvel.
 E a um só tempo múltipla e imóvel
 Não saber se se ausenta ou se te espera.

 Aflição de te amar, se te comove.
 E sendo água, amor, querer ser terra.
 (HILST, 2017, p. 90).

O poema não segue formalmente os traços do soneto clássico, o petrarquista ou regular — tipo que tomo como referência para esta estrofação, composto por versos decassílabos —, pois é perceptível uma variação em relação às sílabas poéticas: temos uma primeira estrofe com 10, 10, 11 e 10 sílabas poéticas nos versos que a compõem. O terceiro verso, composto por 11 sílabas poéticas, não se configura como um verso heroico petrarquista (10 sílabas) ou um verso alexandrino (12 sílabas). Assim, é possível dizer que o soneto hilstiano não se encaixa nesses parâmetros considerados clássicos. Porém, como já dito, Hilst reelabora as premissas da tradição, apossando-se dela, mas, a seu modo, subvertendo-a, também de maneira própria, em movimento que dialoga com a

empreitada do modernismo brasileiro (nas suas premissas antropofágicas e transgressoras).

No soneto recentemente citado, encontramos rimas irregulares, quase sempre pobres, e as orações não seguem os padrões das estrofes porque talvez, pautando-se pelo título da seção “sonetos que não são”, firma-se como uma ação premeditada, afinal, o sentido do soneto “brinca” com essa tentativa de enquadrá-lo aos moldes do clássico, mesmo propositalmente não seguindo essa lógica.

Quanto à sua temática, argumenta a crítica Nelly Novaes Coelho que, nesse soneto, haveria uma tensão instituída “entre a possível circunstância humana desse amor vivido no real e a plenitude de sua realização se interpunha o ‘filtro’ amoroso, idealizado pela poesia, desde suas origens históricas” (COELHO, 1999, p. 70). Parece que, em outras palavras, o soneto evidencia, como expõe Júnior (2018), um certo elemento carregado de subjetividade, “demarcado pelo que seria a cisão da própria *persona* lírica diante da decisão sobre o amor e a vida amorosa. Estava entre o impulso fugaz levado pela paixão e o que seria, socialmente, a antítese disso” (JUNIOR, 2018, p. 174).

Há ainda outra questão que é preciso pontuar a respeito do soneto: além de ser o primeiro que abre a seção “sonetos que não são”, ainda traz como epígrafe os versos “Aflição de ser terra/ Em meio às águas”, do poeta, tradutor, ensaísta e professor brasileiro Péricles Eugênio da Silva Ramos. Versos que reforçam o sentido na seção, ampliando o seu significado diante da palavra “aflição”. Visivelmente, já que estamos falando de imagem poética, um ser aflito por ser terra, diante de todo o resto que é água. Se associarmos o elemento água a essa herança clássica que atribuímos ao soneto, definitivamente ser terra, fugindo à regra, um soneto que não é, um soneto que é quase, mas não é, possa trazer aflição.

Então, tanto epígrafe, quanto o próprio soneto I, arrematado pelo seu último verso “E sendo água, amor, querer ser terra” (v.14) — que conserva o sentido da possível inspiração ou referência aos versos de Péricles Eugênio, mesmo subvertendo a ordem dos elementos terra e água — endossam o que afirmei anteriormente, que Hilst, com os sonetos dessa seção, talvez esteja nos alertando para essa reformulação da tradição com a sua escrita afiada que transita facilmente entre o clássico e o contemporâneo, fazendo de sua poesia uma fonte de diálogo inacabado com o tempo e as formas. Como aponta Glauco Mattoso (2009), Hilda faz com que essa forma clássica que é o soneto, avance, por entre o tempo, “incólume e indelével, sobre o século informático” (p. 9).

O cuidado com a métrica e a rima certamente sofisticou o verso hilstiano, chamando atenção da crítica (até da mais conservadora). A questão estrutural presente no soneto ora destacado revela-se em momentos vários da história da literatura, sendo verificável nas propostas de vanguardistas do começo do século XX, chegando aos poetas visuais dos nossos dias, em que é possível encontrar rimas e métrica de maneira criativa ou reconfigurada. Sobre este último aspecto, aponta o crítico e poeta Antonio Miranda:

É bom lembrar que até nos versos de vanguardistas e de poetas visuais é possível encontrar rimas e uma métrica disfarçada, sobretudo na editoração dos textos, na busca da geometrização espacial, embora hoje em dia os aplicativos de editoração não requerem mais medir o espaço das letras, acomodando-as no formato que o poeta quiser (MIRANDA, 2020).

Verificam-se outras formas tradicionais no legado poético de Hilst. Há as trovas, em *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960); as odes, em *Ode fragmentária* (1961); a cantiga, em *Pequenos funerais cantares ao poeta Carlos Maria Araújo* (1967) – obras que marcam a primeira fase de sua poesia, já apontadas no capítulo anterior. Assim, ratifica-se a fala de Pécora, ora citada, tomada por nós como referência para refletir a respeito das formas clássicas presentes na lírica da autora.

A segunda fase da poesia hilstiana — compreendida após o lançamento de *JMNP*, na década de 1970 — também mantém diálogo com a tradição clássica. É possível identificar o uso de cânticos (iniciado na primeira fase de sua poesia) com grande recorrência nas obras *Cantares de perda e predileção* (1983) e *Cantares do sem nome e de partidas* (1995). Contudo, na primeira obra, é perceptível que o ponto de maior interesse configura-se como um campo de disputa amorosa. Ainda de acordo com Pécora (2002), numa espécie de disputa, percebemos nos poemas uma evocação do “Ódio-Amor”, assentado em vasto repertório da tradição lírica, definido “como um desejo de sublime que esbarra num outro, cego, tosco, furioso, que é, também, por vezes, arquiteto de armadilhas, emboscadas e redes” (PÉCORA, 2002, p. 9). O amante, assim, torna-se central nos poemas, como imagem de suas extensões figurativas, sua própria fantasia, e indistingue compaixão e crueldade. Como exemplo do que foi dito, podemos destacar versos do poema III, presente no livro *Cantares de perda e predileção* (1983):

Se a tua vida se estender
Mais do que a minha
Lembra-te, meu ódio-amor,

Das cores que vivíamos
 Quando o tempo do amor nos envolvia.
 Do ouro. Do vermelho das carícias.
 Das tintas de um ciúme antigo
 Derramado
 Sobre o meu corpo suspeito de conquistas.
 Do castanho de luz do teu olhar
 Sobre o dorso das aves. Daquelas árvores:
 Estrias de um verde-cinza que tocávamos.

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

Tempo turquesa e prata
 Meu ódio-amor, senhor da minha vida.
 Lembra-te de nós. Em azul. Na luz da caridade.
 (HILST, 2002, p. 35).

Em *Cantares do sem nome e de partidas* (1995), último livro de poemas produzido pela poeta, os cânticos de amor tomam “formas menos furiosas e vingativas, embora ainda ressentidas” (PÉCORA, 2002, p. 9). O tormento que se deleita em razão da disputa amorosa marcante, ainda existe, agora como descontentamento e fadiga, ou seja, configura-se numa outra frequência em relação à disputa amorosa presente da obra de 1983. Aqui, explica Pécora (2002), a amplificação da cena amorosa, que deveria se expandir, como no livro anterior, encolhe-se.

O amante traduz-se como “impossível”, e a marca de uma dualidade de sentidos – que relembra no leitor os idos barrocos —, firma-se: “um tigre com desejo de seu avesso manso; o oco do ovo; o nome de ninguém; um Isso-Esse que é Nunca-Mais; Um Outro de Deus e de Satã” (PÉCORA, 2002, p. 10). De modo a ilustrar a busca amorosa travada por essa eu lírica, tomando como base o excesso de sua disputa pelo outro, num cantar de loucura ou possessão que deseja permanência, a ilusão de um amor ao lado de um amado que se apresenta de forma oca, vazia, o pó, o nada, temos o poema “IV” da obra *Cantares do sem nome e de partidas* (1995):

Tem nome veemente. O Nunca Mais tem fome.
 De formosura, desgosto, ri
 E chora. Um tigre passeia o Nunca Mais
 Sobre as paredes do gozo. Um tigre te persegue.
 E perseguido és novo, devastado e outro.
 Pensas comicidade no que é breve: paixão?
 Há de se diluir. Molhaduras, lençóis
 E de fartar-se,
 O nojo. Mas não. Atado à tua própria envoltura

Manchado de quimeras, passeias teu costado.

O Nunca Mais é a fera.
(HILST, 2002, p. 22).

Constata-se que o poema acima pode ser considerado prosaico, devido à pontuação que encurta a sonoridade dos versos, assim como a marca registrada do “E”, conjunção aditiva de viés coloquial, no início de muitos versos, confere ao poema uma aproximação com a oralidade, aproximando-se da prosa, semelhante a um diálogo, fenômeno visto por nós como uma certa “dessacralização” da lírica. Hilst, ao longo de sua trajetória poética, constrói sonetos, trovas, baladas, odes, mas também concentra-se em poemas de cunho mais mezanino, como este.

Outra marca que chama atenção é a chave de ouro do poema — “O Nunca Mais é a fera” (v. 11) — verso destacado do corpo do texto, que arremata o poema, uma ferramenta poética muito explorada por poetas modernistas como Manuel Bandeira, por exemplo, e que aparece também em Hilst. Esse procedimento poético vai ser utilizado em alguns poemas do livro de 1974, a exemplo do poema I, da primeira seção “Dez chamamentos ao amigo”, (analisado no capítulo anterior), com destaque para os versos 6, 11, 15, ilustrando o recurso dito anteriormente. Ao passo que destaca as palavras do campo semântico que estará presente em toda a composição de *JMNP*: “desejo”, “espera”, “atento”.

Ao explorar tanto formas, quanto modelos cunhados no âmbito da tradição lírica clássica, Hilda Hilst firma-se como uma poeta notória e de singular importância no bojo da tradição literária brasileira. Ao evocar a forma clássica, remodela os traços de seu tempo, mas também se imiscui no prosaísmo marcante do século XX. Afirma Davi Arrigucci Jr, no livro *A Poesia de Manuel Bandeira: Humildade, paixão e morte*, que “a visão poética tem o poder de reorganizar o mundo, conforme o movimento do desejo”. (JÚNIOR, 1990, p. 126).

Em contato com a poesia hilstiana, faço-me entendedor não somente do mundo, mas do outro, de mim mesmo — será esse o papel da poesia? —, ainda que de forma muito particular. O poema passa a dar corpo e voz ao nosso e ao desejo do outro, imiscuindo-se a ele, se, segundo Paz, “poesia é desejo” (1982, p. 80). Nesse sentido, aliás, Paz conecta-se ao dizer de Santiago, quando afirma que “a linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o Outro” (SANTIAGO, 2022 p. 61). Assim, Hilda Hilst e o seu legado poético são motivações para que eu siga explorando o poema como

forma de continuar existindo, de adentrar novas e outras e tantas histórias e formas de ler o mundo, o outro, a mim mesmo. Tomo, portanto, a poesia hilstiana como experiência do vivenciamento consciente do outro: “a forma do vivenciamento concreto do indivíduo real é a correlação entre as categorias imagéticas do *eu* e do *outro*; e essa forma do eu, na qual vivencio só a mim difere radicalmente da forma do *outro*, na qual vivencio todos os outros indivíduos sem exceção” (BAKHTIN, 2011, p. 35, grifos do autor).

2.2. Uma arqueologia da falta

Mesmo com todos os passeios feitos por Hilst, explorando diversas formas e gêneros literários, é na lírica que se revela sua obra mais expressiva. Mencionado o termo lírica, vale uma mirada por sua acepção, desde a mais antiga: para Ragusa (2010, p. 24-6), é um termo muito ambíguo, “fonte de diversos equívocos; substantivos como “teatro” e “drama”, no contexto grego, carregam ideias bem distintas das que apresentam em tempos modernos”. Acrescenta ainda a crítica quanto a essa origem e o significado da lírica:

literalmente “relativo à lira” desde que começa a ser usado no século II a. C., entende-se que tais poetas são os que produziram entre 650-450 a. C., canções para canto acompanhado do som da *lira* ou outro instrumento de cordas. Eis o sentido de “lírica” na acepção antiga, que compreende a canção monódica, entoada em solo, e a coral — por excelência, no termo que combina música, dança e palavra —, na qual à lira se agregavam outros instrumentos. (RAGUSA, 2010, p. 28-29).

A acepção antiga do termo lírica não abrange uma variada gama de subgêneros, como a moderna, mas um só gênero autônomo. Circunscrita, evidentemente, no âmbito da lírica moderna, Hilst continua o seu diálogo evidente com a tradição clássica (no sentido greco-latino), na medida em que sua poesia explora caminhos mais confessionais, o que, ainda segundo Ragusa, “aponta para uma ideia de poesia subjetiva, confessional, fruto do derramar dos sentimentos do poeta e de seu gênio, produto da expressão de seu espírito”, em processo poético, em desenvolvimento desde a lírica grega arcaica, que se tornou “repentina explosão do ego” (2010, p. 25).

Hilst é uma poeta que evoca, tanto quanto convoca o corpo em seus versos, que representam uma espécie de corredor, onde imagens e sensações saem e retornam continuamente, um corpo vivo que se vai ritmando por várias sensações, e a isso, pode-se

atribuir o caráter inventivo da poeta. A esse procedimento Octavio Paz (1994) vai chamar de poética corporal, afirmando que o fenômeno poético aproxima-se do erótico, criando então uma poética corporal, em que a poesia transforma-se em uma erótica verbal:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem — som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas — é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação. (PAZ, 1994, p. 13).

Cumprir acrescentar que o consagrado crítico da poesia moderna europeia, Hugo Friedrich, vai chamar de “despersonalização da lírica moderna” (FRIEDRICH, 1978, p. 36) essa evocação manifestada no poema, que se iniciou com Baudelaire na França do século XIX. Utilizando como exemplo a obra *As flores do Mal* (1857), explica que, nesse livro, não poderá tecer considerações analíticas utilizando dados biográficos, para nenhum poema do poeta. Para Friedrich, a lírica não mais é considerada como fruto da unidade entre a poesia e a pessoa empírica do artista, como anteriormente se pretendeu no Romantismo. O “eu”, voltado sobre si mesmo, presente n’*As flores do mal* — como também em grande parte da lírica moderna — apesar de autocentrado, quase não lança seu olhar para o eu empírico. Acerca disso, argumenta Friedrich que, junto a Rimbaud e Mallarmé, Baudelaire introduz o mais radical abandono da lírica baseada na vivência e na confissão, portanto, de um tipo de poesia que ainda estava, naquela época, personificada, com grandeza, por Verlaine. Sendo verdade

que também a lírica anterior, desde os trovadores até a época anterior ao Romantismo, só em alguns casos recorre a vivências, só raras vezes é comunicação, em forma de diário, de sentimentos pessoais; o equívoco de alguns historiadores da literatura, contagiados pelo Romantismo, fez com que se considerasse a lírica, em seu conjunto, desse modo. [...] A lírica moderna exclui não só a pessoa particular, mas também a humanidade normal. Nenhuma das poesias de Mallarmé [dentre aquelas analisadas na obra de Friedrich] poderia ser interpretada biograficamente, mesmo se por razões de curiosidade e comodidade este tipo de análise tenha sido tentado repetidas vezes. Mas tampouco há alguma poesia que se possa interpretar como linguagem de uma alegria que todos nós conhecemos, de um pesar que cada um compreende, porque o tem dentro de si. Mallarmé compõe suas poesias a partir de um centro para o qual é difícil encontrar um nome (FRIEDRICH, 1978, p. 110).

Experimentando o seu verso seja pela canção, pelas trovas, pela balada, é com lirismo — mesmo que não seja este inaugurado pelos poetas acima citados por Friedrich —, contagiada por resquícios de uma tipologia lírica advinda do Romantismo, que Hilda Hilst dá voz ao seu poema e cria, então, uma poesia polissêmica, imagética e referencial, lapidando em versos importante discussão a respeito da não-limitação da poesia moderna.

Inventando liras, sonetos e trocas, revisita o cânone e atinge o que parecia ser o seu ideal enquanto poeta, criar o verso com profundidade acerca da vida ordinária, pessoal, do outro, do amor. Logo, do poema hilstiano se extraem belezas e prazeres que rebatem no corpo de quem o lê e essa possibilidade nos permite seguir celebrando a sua literatura até que a palavra possa nos atravessar e nos trazer mais significados: “E o prazer é o mais alto valor do espírito, pois é ao mesmo tempo alegria e signo: o signo de uma vitória de e sobre a vida, essa vitória que nos faz humanos.” (ZUMTHOR, 2018, p. 99). Alegria e signo orientam nossa análise pelo corpo da poesia hilstiana do livro de 1974.

Em *JMNP*, percebemos que todos os poemas (com exceção de um que comento sistematicamente mais adiante) são divididos e numerados com algarismos romanos, como se fossem e/ou também podendo assim ser lidos, como composições isoladas. Os poemas apresentam um vasto temário, mas há destaque para um irresoluto desejo de tratar do ser humano, com a natureza servindo de conexão com uma experiência vital para homens e mulheres, o que claramente pode ser lido como uma herança do Romantismo.

Como já dito, escrevo este trabalho com o corpo, e é a partir dele que me debruço sobre as questões que circundam o campo semântico, poético, imaginativo, criado por Hilda Hilst no livro *corpus* deste estudo. Sou um corpo que estremece diante da experiência de leitura da lírica hilstiana que, certamente, não faz de mim o único ser vivo a sentir no corpo essas provocações, uma vez que sua poesia nos impele ao encontro intelectual, mas também corpóreo com o texto. Diante do poema, “o corpo pode (e deve) vibrar; ‘brande porque é matéria viva e porque deseja. Herdeiro de Eros e “sinônimo de pulsão de vida’ (ROUDINESCO, 2019, p. 109), o poema é um corpo de palavras que deseja o outro — leitor, leitora, leitores, *performers*” (MEDEIROS, PEREIRA, ALMEIDA, 2019, p. 102).

Como dito, *JMNP* está composto por 7 pequenos livros. Com exceção do quarto pequeno livro, “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, e do sétimo, “Poemas aos homens do nosso tempo” — que trabalharei com mais detalhes no próximo capítulo — todas as outras partes serão analisadas aqui, neste e no próximo subcapítulos. Ressalto também que, diante das cinco partes analisadas, existirão algumas que tomarão contornos mais aprofundados que outras, em detrimento das semelhanças quanto à eu-lírica e às formas poéticas postuladas por Hilst.

No capítulo anterior, expusemos que nos referimos à eu lírica hilstiana, no plano do poema, enquanto corpo, através dos termos postos nos poemas que apareceram com

mais frequência, a lembrar: “olho e rosto”. Amor, desejo e ausência são termos que nos acompanharão ao longo de todo este trabalho, afinal, são palavras que carregam plurissignificações e constroem a base (investigativa como também subjetiva) deste trabalho, fazendo uma distinção entre corpo interior, eu (lírica), corpo exterior, o outro, relação de alteridade entre “eu e o outro” (BAKHTIN, 2011, p. 48). Essa relação “eu lírica, corpo exterior e o outro”, une-se aos tons volitivo-emocionais diretos, que em mim (em nosso estudo, a eu lírica), para Bakhtin, “estão ligados ao corpo, dizem respeito ao seu estado interior e às suas possibilidades como sofrimentos, gozos, paixões, satisfações, etc.” (BAKHTIN, 2011, p. 44).

Tudo isso terá como pano de fundo a lírica, esta espécie poética advinda dos tempos mais clássicos que sobrevive e materializa-se por seu inacabamento, na contemporaneidade. A eu lírica hilstiana aqui revelada escreve, chama, canta, devota a presença desse amante, desse outro que se mantém presente apenas pela força do desejo da voz que o celebra — e, ora o convida, ora o ordena — para viver o amor-agora, posto que ainda há tempo. Afinal, o amor também se faz na urgência, amor é instante-já. Percebemos essa devoção explícita no poema II, da primeira seção “Dez Chamamentos ao amigo”:

II

Ama-me. É tempo ainda. Interroga-me.
E eu te direi que o nosso tempo é agora.
Esplêndida altivez, 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.
(HILST, 2003, p. 18).

Nesta primeira seção do livro, encontramos a subjetividade lírica evidenciada por uma tradição literária que trava constantes diálogos com a poesia medieval das cantigas trovadorescas, uma vez que percebemos como marca registrada dos poemas dessa primeira parte uma eu lírica pungente, expondo os seus lamentos face à saudade, o amor, a indiferença e abandono por parte do amado. Isso se materializa via enlaço com o amado, esse “tu”, que interfere diretamente na subjetividade e na forma do texto. Ao longo dos dez poemas que compõem essa primeira parte, percebe-se a eu lírica dirigir-se

incansavelmente a esse outro, tal qual a poesia lírico-amorosa, de amor e amigo, advindas do medievo. A poesia lírico-amorosa, nos moldes medievais, compõe-se de cantigas de amor e de amigo e enquanto a de amor tem por ambiente o palácio e retrata o amor cortês, a de amigo passa-se em um ambiente popular, muitas vezes campestre, retratando situações da vida de pessoas do povo. Em ambas as cantigas, sempre há uma voz feminina, com o trovador, assumindo o discurso de uma mulher:

Geralmente uma jovem do povo que se refere ao seu amado ou amigo. Em muitas cantigas a jovem lamenta a ausência do amigo, que partiu para a guerra ou embarcou em alguma expedição; em outras, manifesta a expectativa da volta do amado, conversando com outras pessoas. (PEREIRA, 2000, p. 59).

Segue, para análise, ainda no bojo de *Dez chamamentos ao amigo*, o poema IV:

Minha medida? Amor.
E tua boca na minha
Imerecida.

Minha vergonha? O verso
Ardente. E o meu rosto
Reverso de quem sonha.

Meu chamamento? Sagitário
Ao meu lado
Enlaçado ao Touro.

Minha riqueza? Procura
Obstinada, tua presença
Em tudo: julho, agosto
Zodíaco antevisto, página

Ilustrada de revista
Editoria; de jornal
Teia cindida.

Em cada canto da Casa
Evidência veemente
Do teu rosto.
(HILST, 2003, p. 20).

No poema, percebemos que a *persona* lírica, na primeira e na segunda estrofes, evidencia o significado da possível união entre ela e esse tu, e, mesmo se julgando imerecida dele (v.3), deixa claro que apenas o sentimento é a sua medida. Se canta para lamentar e dilatar a saudade desse amado distante e, ao longo dos dez poemas da seção, o mesmo não se materializa no espaço literário (fica apenas como evocação da poeta), entende-se que esse amor, e a sua medida, não têm limites.

Marcando a segunda estrofe, temos a sua “vergonha” fazendo analogia ao órgão sexual feminino, enfatizando o desejo (sexual) da eu lírica pelo amante, através do verso ardente (v. 4, 5). A vergonha se materializa quando essa *persona*, que é poeta e chama o amado, está “sóbria”, distante da prática do seu verso intenso.

Nas estrofes seguintes, 2, 3 e 4, é marcante a inquietação com que a eu lírica se apresenta. Canta para o seu amando, pois esta parece ser a única forma de tê-lo presente, alguma maneira de concretizar-se no outro, materializando esse amor. Então, como posto na estrofe 4, considerará que a sua maior riqueza será a busca incessante, incansável como apresenta-se pelas palavras, “em tudo” (v.12), de forma qualquer, tanto na mitologia, quanto nos jornais, revistas, de “julho a agosto”, por todo o zodíaco.

Essa necessidade de realizar-se no amor, procurando obstinada, em tudo, a presença do outro (v. 11) sem sucesso, prossegue, na estrofe 6: “em cada canto da Casa” (v.17). Nessa estrofe, a “Casa” substitui os ambientes que eram retratados nas cantigas de amor e amigo — ou palácios, ou grandes campos. Essa “Casa”, morada da eu lírica agora solitária ou ao menos desprovida do amado, lembra o outro em cada canto, afinal, cada canto (da casa e da poeta) se faz “evidência veemente” do rosto outro (v.18, 19). Logo, a “Casa” (v.17), marcada no poema por uma maiúscula, torna-se metáfora evidente (e imponente pela caixa alta) para o corpo dessa eu lírica. Uma vez que esse amado, esse tu, prova sua existência através da outra – ele está presente nela, no corpo dela.

Portanto, é notório que esse *outro* passa a ganhar uma forma, mesmo que essa seja apenas uma vaga ideia, em razão do direcionamento da voz lírica hilstiana em “Dez chamamentos ao amigo” a um interlocutor especificamente não nomeado, provocador de dores e constante desejo, uma vez que há a procura em tudo, em todos os cantos e objetos — como exemplificado no poema acima. Tal é a relação da eu lírica hilstiana com o corpo ausente a quem essa voz persegue. O entendimento de Bakhtin sobre “a imagem externa da ação” (BAKHTIN, 2011, p. 39) lança luz a respeito do amor que sinto pelo outro, através de como eu o enxergo. A relação eu-outro, nessa apreensão, diz mais sobre o eu (no caso, a *persona* poética hilstiana) do que sobre o outro (o corpo ausente do amado). Afirma o teórico russo que:

Não posso amar o próximo como amo a mim mesmo, ou melhor, não posso amar a mim mesmo como amo o próximo, posso apenas transferir para ele todo o conjunto de ações que costumo realizar para mim mesmo. (BAKHTIN, 2011, p. 45).

O desejo é lancinante a ponto de essa voz lírica percorrer tudo e se deparar apenas com a ausência de seu amado. Tal falta lhe impele a um “conjunto de ações” que repercutem no próprio poema. Ela que, por sua vez, comprova as feridas

desse sujeito que canta e, inclusive, colaborando para atingir participação no universal, [...] o “tu” pode ser assumido pelo leitor, pois há um deslizamento estrutural do pronome. É essa possibilidade de preenchimento do referido pronome um mecanismo, nem sempre consciente, do singular adquirir participação no universal (OLIVEIRA, 2019, p. 514).

A perscruta (trovadoresca) pelo amado, em *Dez chamamentos ao amigo*, é tão obsessiva que a invocação compromete também os leitores — tocados pela cantiga de amor em pleno século XX. Tal reflexão nos leva a outro item, em complemento à relação eu-outro, elucidada acima por Bakhtin (2011). Se podemos pensar nessa eu lírica não apenas enquanto uma voz que canta a falta do amigo medieval, fazendo da ausência, presença, podemos ainda entender que essa falta faz-se reflexo de um ciúme ou inveja. Para Rafael López-Pedraza⁷, importante nome latino-americano da psicologia arquetípica do século XX, com aporte significativo na área de Letras a partir de estudos em mitologia clássica, o “ciúme é o que sentimos ao perder o ser amado, [...] e inveja é desejar o que o outro tem” (2010, p. 28).

Por fim, complementando a relação de sentido dessa primeira seção de poemas, é preciso apontar que ela possui como epígrafe “Love, love, my season”, versos de Sylvia Plath, poeta estadunidense, publicados em *Ariel* (1965). Junto com Anne Sexton e outros poetas, agrupam-se “entre os chamados ‘poetas confessionais’” (LOPES, 2004, p. 7). Em tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo, o verso final do poema “Os mensageiros”, do livro *Ariel* (2004), trazido na abertura desse primeiro conjunto de poemas de Hilte, foi traduzido como “Amor, amor, minha estação”.

⁷ Rafael López-Pedraza (1920-2011), psicanalista, nascido em Cuba, realizou muitos estudos no campo da psicologia analítica. Estou no C. G. Jung Institute de Zurique, Alemanha e atuou como psicoterapeuta na Clínica Zurichberg. Coordenou uma série de seminários basilares para o que conhecemos hoje como Psicologia Arquetípica. Em Caracas, após sua formação internacional, divide o tempo como professor e escritor. Especificamente entre as décadas de 1970 e 1980, empenhou-se nos seminários sobre Mitologia Clássica na Escola de Letras da Universidade Central da Venezuela e, como resultado, concedeu conferências e seminários em diferentes cidades da Europa e América. Das aulas, apontamentos e escritos para tais seminários decorre a obra *Sobre Eros e Psíquê* (publicada no Brasil pela editora Vozes, 2010), aporte fundamental sugerido pela Profa. Dra. Renata Pimentel Teixeira (URPRE) a este trabalho, a quem agradecemos. Finalmente, Pedraza foi membro da Associação Internacional de Psicologia Analítica (IAAP). Para mais informações, acessar <<http://www.adepac.org/inicio/rafael-lopez-pedraza/>> acesso agosto de 2021.

É certo que as poetisas contemporâneas, Hilst e Plath, possuem muito em comum quanto às suas produções. Ambas perseguiram em verso esse outro-ausente, a seu modo e em contextos específicos e, se uma cita a outra em sua produção, podemos pressupor uma relação dialógica entre suas poéticas. É possível pensar também que os versos de Plath como epígrafe desse conjunto primeiro de poemas evidenciam uma produção que, mesmo cantando de forma semelhante ao que cantaram os trovadores, agora, repaginando o canto medieval, requer seu lugar no contemporâneo, se nele se insere e com suas autoras e seus autores dialoga.

Chegamos à segunda parte, intitulada “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”, composto por dezessete poemas. Nesta parte, assim como em alguns poemas da seção anterior, “Dez chamamento ao amigo”, a voz lírica hilstiana se põe também como poeta, vide o título. O que pode nos levar a fundir a eu lírica com essa eu empírica, de algum modo. O diálogo com a tradição trovadora também resvalará nessa segunda seção. Mas a grande questão é que, mesmo conservando a ideia principal (busca pelo outro ausente) que envolve praticamente todas as partes do livro — com exceção da última, “Poemas aos homens do nosso tempo” —, a eu-lírica hilstiana enreda-se no canto de um amor infeliz e que, ausente do outro, tece a sua “vida-magia” tal qual “fosse a vida que seria / Vida melhor noutro rosto”. (HILST, 2003, p. 35).

Neste segundo conjunto, nota-se novamente o diálogo com a lírica tradicional trovadoresca, de forma ainda mais explícita que na parte anterior. As palavras que compõem o título, “viagem/retorno/saudade”, pertencem ao mesmo campo semântico do universo das cantigas de amigo, mais especificamente, segundo a tradição trovadoresca. As palavras, assim como os poemas dessa parte, comportam a ideia de lamento, partida, ânsia pela chegada, “retorno” desse amado, tudo isso transfigurado em canto “dessa amiga”, voz poética que sofre de saudade devido à distância, à separação. Como ilustrado no poema “VII”:

Essa lua enlutada, esse desassossego
 A convulsão de dentro, ilhargia
 Dentro da solidão, corpo morrendo
 Tudo isso te devo. E eram tão vastas
 As coisas planejadas, navios,
 Muralhas de marfim, palavras largas
 Consentimento sempre. E seria dezembro.
 Um cavalo de jade sob as águas
 Dupla transparência, fio suspenso
 Todas essas coisas na ponta dos teus dedos
 E tudo se desfez no pórtico do tempo

Em lívido silêncio. Umas manhãs de vidro
Vento, a alma esvaziada, um sol que não vejo

Também isso te devo.
(HILST, 2003, p. 37).

Nesse poema, a persona poética hilstiana, essa “amiga trovadora contemporânea”, parece fazer uma espécie de inventário de estados passados espelhados no presente, resultando em um processo que aflora o desejo reprimido convertido em algo próximo do delírio, na exposição desse “cavalo de jade sob as águas” e “umas manhãs de vidro”, respectivamente (vs. 8 e 12). Contudo, na cantiga de amigo, é o outro — indivíduo que provoca a saudade — que se move, indo ou estando em outro lugar diferente de quem canta. Move-se aqui, por meio do canto, fazendo essa amada se distanciar da ideia do amado, migrando para talvez um esquecimento.

A eu lírica encontra na lua (v.1) uma relação possível com o seu estado físico vivido, metaforizando-se nela, acrescentando a descrição objetiva do estado em que se encontra o seu corpo: em desassossego, convulsão interna, (v. 1 e 2), ou seja, estados físicos de um corpo em agonia, resultante dessa provável distância do outro. E prossegue (v. 4): “Tudo isso te devo”, pondo-se numa submissão a uma certeza corrosiva: o outro não virá.

Então, a eu lírica, ao correlacionar-se com a lua, tem a pretensão de ser gigante, notável, prateada, chamativa, soberana em um céu noturno, única, visível para o seu amado, mas o verbo “enlutar” (v.1) nos apresenta o não-contentamento, uma lua minguante, ou nova, nada ou parcialmente iluminada, diante da certeza do não-retorno do outro. Ou seja, confere, através dessa metáfora, o sentido da poesia que marca o livro *JMNP*. Os poemas aqui possuem um modo de se comunicar com quem os lê de forma desviante, com vistas a evidenciar as lacunas do outro no poema — e na vida.

A poesia hilstiana, que não é uma simplória comunicação, mas um discurso que pode nos levar a construir conexões e sentidos múltiplos, transforma-se numa profusão imagética (“cavalo de jade sob as águas” (v.8)), levando a uma leitura em que adentramos espaços outros, como a conscientização desse canto da eu poética que é sempre de lamento, desassossego infinito pela busca do outro. A impossibilidade da realização amorosa, transformada em “lívido silêncio” (v.12), é marcada pela certeza da recusa do outro, fazendo da poeta uma “alma esvaziada” (v.13), arrebatada pela impossibilidade do encontro, o outro diante de si “um sol que não vejo” (v.13), conectando-se a um corpo sozinho “ilharga” (v.2), o sentimento, se não compartilhado, vivificado no outro,

resultado no “corpo morrendo” (v.3), exposto pelo verbo no gerúndio, o que marca o início do poema. Absolutamente, todos os motivos para o definhar desse corpo são culpa do outro. O outro é fonte do desejo e, pelas dores e pelos silêncios, ao mesmo tempo, algoz. A persona lírica hilstiana concentra no outro — o ser ausente — a fonte de seus sentimentos grandiosos, tanto de construção, elevação, quanto de destruição de si.

Em “Moderato Cantabile”, conjunto formado por seis poemas que compõe a terceira parte de *JMNP*, acompanhamos a continuação da impossibilidade de plenitude, por parte da voz lírica feminina que se desenha como a recusa do ser procurado, embora amado. Essa voz que canta, esse som que é ponte para o encontro com o outro, é exposto no título da seção que, por sua vez, insinua um tempo musical complexo. Moderato evoca o significado do ritmo, o tempo da canção. O termo é uma expressão italiana que parece não ter uma tradução direta para o português, mas se aproxima de um “cantar moderado” ou um “moderado cantante”. Seria, então, uma espécie de canção suave, doce. Característica que perpassa esse conjunto de poemas, em que o pensamento em Túlio — temos enfim como nomear, agora, esse tu, esse outro, que na verdade já está presente na parte anterior, no poema X. Aqui, Túlio torna-se o centro do existir da voz poética que canta e o nomeia, sua não presença ainda se faz como fonte do clamor desta que já reconhece o esquecimento de si mesma e persegue uma ideia desse amado: “A ideia, Túlio, foi se fazendo/ Em mim” (HILST, 2003, p.51).

Em “Moderato cantabile”, inegavelmente, temos como temática principal a relação amorosa (sendo *JMNP* um livro de amor), assim como apontado nas duas primeiras partes que compõem a obra maior. Isso pode ser lido como uma espécie de narrativa da falta do outro. Tal questão narrativa, que não acaba nestes três conjuntos iniciais, é um fator de conexão com o legado hilstiano em prosa — uma vez que, como apontado no capítulo anterior, com mais detalhes, ressaltei que o olhar da crítica literária para *JMNP* também se deu por existirem, na poesia, elementos presentes na prosa.

A temática, aqui em “Moderato”, é disposta de acordo com a tática traçada pela *persona* poética diante de um Túlio amado e definitivamente aguardado, mas que a todo momento apresenta-se esquivo. Então, temos a eu lírica enaltecendo a figura ausente, esquecendo de si, para doar-se ao amor ao outro, “[...] uma vez que o amor é desejo, ele também se funda na falta: os objetos do amor são o que não temos, aquilo que nos falta”. (ROUDINESCO, 2019, p. 19).

É também no “cantar moderato”, nesta curta terceira parte de *JMNP*, que encontramos a poeta perseguindo a ideia do amado, evocando, através do seu discurso

lírigo, algumas associações com elementos do campo sensorial e da materialidade física com mais ênfase. Percebemos esse fato no poema que abre o conjunto “Moderato Cantabile”. A voz poética, ao passo que nomeia o amigo — afinal, assim como nas duas partes anteriores prevalecem os elementos da cantiga de amigo medieval —, traz junto experiências sensoriais ligadas à visão (v. 2, 3 e 12); ao paladar (v.5), conferindo a presença definitiva e sensorial dessa voz feminina presa ao chamamento do amado, que não passa de uma ideia “redonda e esboçada” (v.11), mas que é tão marcante e profunda que a amada vive o seu instante “vendo” o amado mais perto de sua vida (v.9 e 10):

I

A ideia, Túlio, foi se fazendo
Em mim. Era alta a lua, e aberta
A porta escura da minha casa vazia.
Te pensei. E na minha alma fez-se
Um gosto licoroso, mordedura

Mais doce do que a própria ventura
De existir

E te pensando foi subindo a lua
E vivendo meu instante fui te vendo
Da minha vida cada vez mais perto.

A ideia, Túlio, redonda, esboçada
Em azul, em ocre e sépia
Era a tua vida em mim, circunvolvida.
(HILST, 2003, p. 51).

A *ideia* é a palavra que abre a seção e aparece como um elemento semântico, nos cinco dos seis poemas compositivos de “Moderato” que, além de evidenciar a insistente perseguição da voz lírica por esse Túlio, constitui também o início da certeza de que Túlio pode ser propriamente uma ideia, miragem, desfalecimento, como já posto no penúltimo poema da segunda parte: “Túlio, só de te ouvir o nome, desfaleço./ E a alma que sabia a entendimento,/ De si mesma não sabe, nem do gozo/ De te amar, que conhecia” (HILST, 2003, p. 46). Bem como nos versos derradeiros do poema III, da terceira parte: “A ideia, Túlio, vai se fazendo rubra / À medida que vou te refazendo”. (HILST, 2003, p. 53). Em última instância, a ideia de Túlio forja-se no próprio chamamento — que é canto, e na matéria do sangue, que é corpo:

II

E circulando lenta, a ideia, Túlio,
 Foi se fazendo matéria no meu sangue.
 A obsessão do tempo, o sedimento
 Palpável, teu rosto sobre a ideia
 Foi nascendo

E te sonhei na imensidão da noite
 Como os irmãos no sonho se imaginam:
 Jungidos, permanentes, necessários
 E amantes, se assim se faz preciso.

Tocar em ti. Recriar castidade
 Não me sabendo casta, ser voragem
 Ser tua, e conhecendo

Ser extensão do mar na tua viagem.
 (HILST, 2003, p. 52).

No poema acima, a voz lírica continua nomeando o amigo e interlocutor a quem se dirige, em que há a concreção não só de seus sentimentos por ele, mas a ideia da existência desse amado que, mesmo lenta, está em seu sangue (v. 1 e 2), em seu corpo, dentro de si. A eu lírica tateia, na origem do desejo pelo outro, a ideia da existência mesma do outro “pois a realização do desejo amoroso é encontrar a outra metade de si.” (ROUDINESCO, 2019, p. 109). Essa questão também se relaciona aos preceitos bakhtinianos acerca do desejo *meu* sentindo pelo *outro*, quando afirma que:

Pode-se amar o próprio corpo, sentir por ele uma espécie de ternura, mas isso significa apenas uma coisa: o anseio permanente e o desejo daqueles estados e vivenciamentos puramente interiores que se realizam através do meu corpo, e esse amor não tem nada de essencialmente comum pela imagem externa individual de outra pessoa; o caso de Narciso é interessante precisamente como uma exceção que caracteriza e explica a regra. Posso experimentar o amor do outro por mim, posso desejar ser amado, posso imaginar e prever o amor do outro por mim, mas não posso amar a mim mesmo como se amasse o outro, de forma imediata. (BAKHTIN, 2011, p. 44).

Ao longo de todo o poema, nota-se uma voz lírica que se edifica em construções sintáticas que desobrigam seu interlocutor, amante, amigo e carregam em si o peso do ir ao encontro do outro, ideia exposta nos versos “circulando (v.1), fazendo (v.2) e nascendo (v.5), da primeira estrofe. Todos os verbos no gerúndio estão conectados à ideia, direta ou indiretamente, de movimento expressa nas ações (insistentes) da amada que canta. Tal “canto moderado”, presente no título deste conjunto de poemas, pode ser a resposta para tal ação. E o que se apresenta como brávia, exigente e imperativo, em outras partes do livro, aqui se revela com uma moderação (eco evidente do título da

seção) da poeta ao exigir que o amado se esforce para a realização do encontro, exemplificado ao longo do poema, pelas construções “foi se fazendo” (v.2), enquanto conjunção condicional; “foi nascendo” (v.5); “e te sonhei” (v.6) como pronome oblíquo, fazendo referência a alguém, como também está indicando uma caracterização da pessoa, no caso a amada, praticante da ação; outro exemplo dessa construção está no verso 9: “se assim se faz preciso”. Essa característica de abrandamento do tom, muito mais presente nesta terceira seção de *JMNP*, surge apenas em alguns momentos muito pontuais nas partes que a antecedem. Em geral, nas seções anteriores, temos o contrário: percebe-se uma voz altiva, expressa pelos verbos no imperativo, como nos versos do poema I, em “Dez chamamentos ao amigo”: “Olha-me de novo” (HILST, 2003, p. 17), como também no poema primeiro de “O poeta inventa viagem, retorno e sofre de amor”: “Se for possível, manda-me dizer:” (HILST, 2003, p. 31).

Por fim, deslindamos uma eu lírica que oscila entre amante e poeta, mas que se forja no outro para fundamentar o seu discurso lírico. Também está em destaque nesta seção, como ao longo das seções anteriores, o fazer poético em si, pois a *ideia*, tão frequentemente habitada e em destaque em quase todos os poemas de “Moderato”, pode ser lida como um sinônimo de escrita, do ato de escrever. Essa eu lírica parte de si para falar ao/do outro e cria uma relação de poder, experimentando as possibilidades, através do verso. Novamente, recorrendo ao pensamento bakhtiano, quando evidencia que só posso então

falar de mim em relação ao outro, exprimindo através da atitude desejada do outro para comigo. [...] Eu experimento uma necessidade absoluta de amor, que só o outro pode me realizar interiormente a partir de seu lugar singular fora de mim; é verdade que essa necessidade fragmenta de dentro a minha autonomia, mas ainda não me enforma afirmativamente de fora (BAKHTIN, 2011, p. 47).

“Moderato cantabile” forma a seção mais particular da obra maior, na opinião de Destri (2010), pois parte do movimento de elaboração racional do sentimento amoroso — que aproxima a poesia da autora à canção petrarquista e que pode elucidar o título dado ao conjunto, pois, em sua raiz latina, *moderato* indica o que é regulado e prudente. Assim, estes versos, desprovidos, diferentemente de todo o título de 1974, do lamento amoroso, atingirão a “fantasia transformadora”, traço que Hugo Friedrich (1978) apontará como um dos principais pontos da lírica moderna, forma pela qual se expressa o desencanto com o mundo moderno e o decorrente exílio no poema.

2.3 Sinfonia lírica da ausência

Como antes indicado, a quarta parte do livro de 1974, intitulada “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, será explorada no capítulo seguinte, pois nela avultam referências clássicas que configuram diretamente os poemas – vide o título — e destinarei atenção especial para tal tema no contexto deste micro-livro em capítulo específico.

Avançando, então, para “Prelúdios-intensos para desmemoriados do amor”, a quinta parte do livro, que possui apenas cinco poemas em sua composição, temos a única que traz uma dedicatória deslocada da dedicatória que abarca *JMNP*. Hilda Hilst dedica esta pequena seção para *Mora Fuentes*, que é José Luis Mora Fuentes, Zé ou Sapo como era chamado carinhosamente pela poeta. Foi um escritor, artista plástico e jornalista brasileiro que viveu um envolvimento amoroso breve, mas intenso com Hilst. Logo depois, tornaram-se grandes amigos por toda a vida.

Notamos essa intensidade em inúmeras cartas trocadas pelos amantes breves, amigos inseparáveis, presentes na obra *Cartas aos pósteros: Correspondência de Hilda Hilst e Mora Fuentes (1970 – 1990)*, organizada por Ronald Polito (2018), em que encontramos intensas declarações de amor, como em um exemplar escrito em 1973: “Meu amor. Muita saudade, vontade de te dizer tantas coisas nossas, que ainda te amo, que esse amor é coisa grande e extensa[...]” (POLITO, 2018, p. 12). Assim como relata a poeta em entrevista para o antigo Jornal Nicolau, em 1993, disponível no site do Instituto Hilda Hilst, sobre a sua relação com o escritor: “Aos quarenta anos, me apaixonei por um jovem de dezoito anos, o nome dele é Mora Fuentes. Baseada nessa paixão eu escrevi *Agda*, uma personagem que pressentia a velhice diante de um homem mais jovem.” (HILST, 1993).

Exploro brevemente a figura de Mora Fuentes, pois *JMNP* é um livro de amor que reúne a ideia da relação entre Hilst e alguns de seus amantes, se também vista por uma perspectiva biográfica. Não somente por Júlio de Mesquita Neto: “A M.N por que ele existe” — como dedicatória primeira do livro, englobando o todo da obra, como a Mora Fuentes, agora nesta seção, existia o fascínio por essas figuras. Segundo Barthes (2003), o que define a linguagem amorosa é exatamente o mesmo que a institui: o fascínio pelo outro. Esse fascínio é tomado, por Bakhtin, como condição para a própria existência – em termos éticos e estéticos – do eu: “pode-se dizer que o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o

único capaz de criar para ele uma personalidade externamente acabada” (BAKHTIN, 2011, p. 33).

Já no universo da crítica especializada em Hilda, de acordo com Nelly Novaes Coelho, no artigo “A literatura feminina no Brasil contemporâneo”, “entre os anos 70 e 80 se aprofundou a consciência crítica da mulher em relação a si mesma e a tarefa que lhe caberia desempenhar não só no âmbito da criação literária, mas também no da sociedade em mudança” (COELHO, 1991, p. 97). Assim, entende-se que a consciência crítica da poeta Hilst pode resvalar diretamente na sua persona poética, na amante que não cessa a busca por esse outro, marca da obra de 1974. Além disso, percebemos um traço marcante de posicionamento, devido ao tom imperativo, presente em diversos poemas de *JMNP*, como já apontado anteriormente, como a expressão de sua subjetividade no que diz respeito a alguns traços de sua sexualidade. Tal dinâmica compositiva nos suscita uma reflexão relacionada ao rompimento com valores cristãos e sob a ordem estrutural do patriarcado, impostos à figura feminina, seja na sociedade, seja na literatura, antecedente ou sucessora à obra *corpus* deste estudo.

Dessa forma, pode ser compreendido que a *persona* lírica hilstiana ergue a sua voz, o seu canto, na busca do outro, em movimento que visa muito mais o completar-se e o compreender-se, enquanto pessoa que ama, do que o estar apenas posta para o outro e assim preenchê-lo, tornando-o o centro ou a direção a ser seguida. Assim, tem voz a ideia de uma mulher de carne, osso e palavras que, inevitavelmente, como afirma Iara de Oliveira, “adquire maior participação no universal a partir da expressão marcante e visionária do “eu” feminino bem marcado convocando o “tu” em contextos e vivências condizentes com as reais vivências das mulheres”. (OLIVEIRA, 2019, p. 510).

Em “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”, seção quinta de *JMNP*, encontramos uma experiência particular a partir das ações dessa amada que dá o tom e segue a sua busca infindável pelo outro, a criação de uma sinfonia lírica da ausência. Nesta arte, há uma espécie de movimento que nos leva a enxergar uma eu lírica inspirada pelas reflexões de um amor maduro, e essa maturidade chega como herança dos amores passados. Encontramos, nesta quinta parte, uma voz crente na realização plena do seu amor quanto ao outro. Mas, como o próprio significado da palavra “prelúdio” faz supor, enquanto primeiro passo para algo maior, também visto como ação preliminar que antecede a realização de algo (bem como um sentido pertencente ao âmbito da música — a obra musical utilizada como introdução a uma outra), encontramos também uma espécie de anúncio do que se desenhará nas partes seguintes, completando o seu

significado. Um mundo de *escura agonia*, permeado pela morte. Torna-se relevante evidenciar que a morte é um dos temas mais recorrente na obra hilstiana⁸:

I

Toma-me. A tua boca de linho sobre a minha boca
Austera. Toma-me AGORA, ANTES
Antes que a carnadura se desfaça em sangue, antes
Da morte, amor, da minha morte, toma-me
Crava a tua mão, respira meu sopro, deglute
Em cadência minha escura agonia.

Tempo do corpo este tempo, da fome
Do de dentro. Corpo se conhecendo, lento
Um sol de diamante alimentando o ventre,
O leite da tua carne, a minha
Fugidia.

E sobre nós este tempo futuro urdindo
Urdindo a grande teia. Sobre nós a vida
A vida se derramando. Cíclica. Escorrendo.

Te descobres vivo sob um jugo novo.
Te ordenas. E eu deliquescida: amor, amor,
Antes do muro, antes da terra, devo
Devo gritar a minha palavra, uma encantada
Ilharga
Na cálida textura de um rochedo. Devo gritar
Digo para mim mesma. Mas ao teu lado me estendo
Imensa. De púrpura. De prata. De delicadeza.
(HILST, 2003, p. 71).

Este é o poema que abre a seção em foco, quinta parte que compõe a obra maior. Inicialmente, o poema nos impacta com o imperativo “Toma-me” (v.1) e o tom da leitura vai sendo determinado pelo encadeamento dos versos que expõem o desejo de uma possível relação sexual implícita pelo imperativo que, além de indicar um início urgente, expressa vários possíveis sentidos que podem ser lidos também como “engole-me, degluta-me”, verbos que completam o seu sentido através de “A tua boca de linho sobre a minha boca” (v.1), ou seja, do palato. Essa “boca de linho” permite-nos pensar em movimento, já a “boca austera” nos remete à rigidez, dureza. Uma amada que expõe a sua ira diante dessa perseguição ao corpo-outro? Possivelmente, ainda mais se repararmos no

⁸ Ver o trabalho de MEDEIROS; PIMENTEL (2021): A morte como cotidiano de quem vive e como recusa a alienação: um percurso pelas poéticas de Manuel Bandeira e Hilda Hilst, presente na revista REVELL – ISSN: 2179-4456 - 2021 – v.1, nº.28 – abril de 2021. <<https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/5889>> acesso setembro de 2021.

final do verso seguinte, em que as palavras “AGORA, ANTES” (v.2) escritas em maiúsculas, ditam, em tom de ordem, a pressa da amada em possuir o corpo do amante.

Prossegue a poeta chamando a atenção de seus leitores ao referir-se a esse amante, em desejo, que não há tempo, precisa haver uma resposta desse outro “agora antes” que seja tarde, antes “Da morte, amor, da minha morte, toma-me” (v.4). A urgência dessa amada completa-se ao longo da primeira estrofe quando percebemos a predominância, em relação às outras estrofes, de outros verbos no imperativo: “cravar” e “deglutir” (v.5).

A entrega dilatada na urgência amorosa dessa eu poética, a ânsia dessa entrega absoluta do desejo aos domínios do amante ausente representa uma experiência aproximada à da morte ou, ainda, uma conexão forte com a morte, mas não o seu desejo imediato. Essa relação entre o poema hilstiano e a morte segue por boa parte de sua obra poética, uma vez que a morte é um de seus principais temas, a ponto de Medeiros e Pimentel asseverarem: “uma poeta aficionada por tradição, amor e morte — Hilda Hilst” (MEDEIROS; PIMENTEL, 2021, p. 18). No poema acima destacado, observamos como se configura a relação entre desejo e morte, em movimento que nos conecta ao pensamento batailliano, quando esclarece que

[...] é doce permanecer longamente perante o objeto do desejo, mantermo-nos em vida no desejo, em vez de morrer indo ao fim, cedendo ao excesso da violência do desejo! Sabemos que a posse desse objeto que nos faz arder de desejo é impossível.

Sabemos que uma das duas coisas sucederá: ou o desejo nos consome, ou o objeto dele deixará de nos abrasar. [...] Mas antes a morte do desejo do que a nossa morte! Satisfazemo-nos com uma ilusão. A posse do objeto do desejo dar-nos-á sem morrer o sentimento de ir até ao fim dele. Não apenas renunciamos a morrer, como anexamos o objeto ao desejo, que realmente era desejo de morte, mas que anexamos à nossa vida permanente. Em vez de perder a vida, enriquecemo-la. (BATAILLE, 2017, p. 126, 127).

A entrega dessa voz lírica, intensa em sua urgência, configura um dos aspectos também basilares da construção do livro de 1974. Uma eu lírica impulsionada pela ausência que, neste poema, conclui: “Devo gritar a minha palavra” (v.18). A poesia, campo do diálogo com aquele que não fala, torna-se o espaço da experimentação. Nessa experimentação poética, em que a morte é também tema, o eco batailliano ressoa (Hilst era leitora do filósofo), contribuindo para o fechamento de nossa reflexão acerca da experiência da eu lírica em sua entrega dilatada à urgência amorosa:

O desejo de soçobrar, que fustiga intimamente cada ser humano, difere, entretanto, do desejo de morrer, por ser ambíguo: é o desejo de morrer, sem

dúvida, mas ao mesmo tempo o desejo de viver, nos limites do possível e do impossível, com uma intensidade sempre maior. É o desejo de um estado extremo. (BATAILLE, 2017, p. 266).

A segunda estrofe apresenta-se em um tom erótico, que compreende, vale destacar, toda esta parte, característica até então inédita no livro, em sua forma tão explícita, sendo o explícito sinal do “estado extremo”, apontado por Bataille (2017). O que denota, mais uma vez, a questão afirmada anteriormente a respeito dessa voz lírica transformada em uma amante mais plena e madura, nesta seção de poemas, como herança dos amores passados. Na quinta parte de *JMNP*, a amante já percorreu duros trajetos na ânsia de encontrar o amado, agora, naturalmente, apresenta-se como uma figura feminina mais convicta de sua potência (poética e corporal) que dita as regras e expõe verdadeiramente os seus desejos — para além do desejo maior: ter consigo o outro —, apresentados nos versos 7 e 8, respectivamente: “Tempo do corpo este tempo, da fome / Do de dentro. Corpo se conhecendo, lento” (HILST, 2003, p. 71).

Esse tom erótico explicita-se ainda mais nos versos 9, 10 e 11 do poema, onde, claramente, há uma metáfora para o coito sexual em que o desejo da existência do amado — “um sol de diamante” —, alimenta o ventre da amante e sua carne fugidia é tocada pelo leite da carne do outro: “Um sol de diamante alimentando o ventre, / O leite da tua carne, a minha/ Fugidia” (HILST, 2003, p. 71). Entre erotismo e poesia, o crítico poeta Octavio Paz (1994) menciona a própria poesia como uma testemunha dos sentidos, apresentando o erotismo em si como desejo, um caminho em direção a um mais além. Logo, a poesia torna-se esse lugar de deslimite, aspirando ser linguagem sensorializada:

A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema - cristalização verbal – a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação [...]. Os significados congelam-se ou dispersam-se; de uma forma ou de outra, negam-se. As palavras não dizem as mesmas coisas que na prosa; o poema já não aspira a dizer, e sim a ser. A poesia interrompe a comunicação como o erotismo, a reprodução. (PAZ, 1994, p. 13).

Pensando a poesia como testemunha dos sentidos, como afirma Paz (1994), é possível relacionar esta postulação com o fazer poético hilstiano, pois a sua consciência estética perpassa o poema em forma e conteúdo, criando um corpo em voz lírica na busca por um corpo ausente que ora pode ser lido como amado, ora como poema, mas sempre corpo exterior. Hilst desvia a linguagem de seu fim natural e nos instiga a pensar nos artifícios criados pela poeta e sua persona poética, encarando o poema enquanto matéria autônoma em que desagua o seu desejo de amante e de poeta. Para Bakhtin (2011), se,

com minha atividade, crio o corpo exterior do outro em termos de valores, é graças a essa ótica determinada precisamente pela alteridade do outro que se constrói a figura do autor/da autora:

A vivência que o herói tem de seu corpo - corpo interior a partir dele mesmo - envolve-se em seu corpo exterior para o outro, para o autor, encontra sua consistência estética através da reação de valor deste. Todos os componentes desse corpo exterior que envolve o corpo interior, enquanto fenômeno estético, são dotados de uma dupla função, uma função expressiva e impressiva, à qual corresponde a dupla orientação ativa do autor e do contemplador. (BAKHTIN, 2011, p. 56).

O poema constitui retrato exemplar da perseverança da voz lírica a desejar um amante que não está, e isso evidencia-se pelas marcas do tempo presentes em sua composição. Com letras maiúsculas e em condição de desespero, a amada se porta na urgência temporal e chama o seu amante para o AGORA, ANTES (v.2) que o seu corpo se desfaça, encontre a morte. Adiante indica, marcando o final da segunda estrofe, “um tempo futuro urdindo (v. 10) “Sobre nós a vida/ A vida se derramando. Cíclica. Escorrendo”, respectivamente (v. 13 e 14). E é sob esse tempo futuro que se projeta toda a possibilidade do encontro. Esse futuro mesmo “urdindo” — ou seja, um verbo no gerúndio que nos dá a ideia de movimento — é incerto, imprevisto, impossível?

A amada é surpreendida pela contradição do sentimento amoroso e o desejo pelo outro, ao mesmo tempo, no “AGORA” e no futuro, pois, mesmo quando parece ter encontrado alguma completude, há sempre incertezas quanto à presença do outro, voragem que a habita, é tudo projeção de seu desejo. Como elucida Cintra (2009) a respeito da poética hiltiana:

Esse desejo, que é falta como todos os desejos, busca na palavra poética sua corporeidade. A poesia torna-se, assim, o lugar do Desejo, espaço frequentado por imagens sensoriais e sensuais que se inquietam pelo Outro – o inalcançável e o inefável. Logo, o transcendente corporifica-se nas palavras. (CINTRA, 2009, p. 43).

O poema I da seção V conduz à culminância do prazer, sendo que a forma de arranjo das estrofes torna clara uma ideia de divisão: na primeira estrofe, temos a predominância de alguns verbos no imperativo, a ordem, o instante-agora, a súplica para que essa amada não padeça, ou seja, a urgência do encontro entre amada, que se guia pela necessidade instantânea do AGORA para satisfazer o seu desejo através de seu amante. Na segunda estrofe, pelas imagens denotando a ideia do coito sexual e pelos verbos no

gerúndio, dando-nos a ideia de movimento, de realização, a vida cíclica escorrendo, alimentando o ventre (v.9), quando parece que a voz lírica finalmente parece completar-se e os corpos consumarem-se, o tempo em suspenso projetado no depois, no adiante, no futuro, desfaz-se a ideia de completude por parte dessa amante.

Movimento de porvir que está conectado à terceira estrofe, iniciada com o verso “Te descobres vivo sob um jugo novo.” (v.15), em que o possível amado é sujeito e objeto do mesmo verbo e não apenas no plano gramatical da estrutura do poema, se esse amado, por ser ideia, continua sob o domínio da voz que o chama. Esta, por sua vez, após os dois primeiros versos, centra-se em si e na sua tarefa poética: “antes do muro, antes da terra, devo/ Devo gritar a minha palavra encantada” (v.17 e 18). Assim, temos a certeza de sua solidão — constatação de que o amante não está presente e que ela mesma deve seguir gritando a sua palavra encantada, seguindo a ideia de chamamento, de canto para a existência do outro; palavra esta que se faz “ilharga” (v.19), isto é, não há a outra parte para completar a lateral de seu corpo, se atentarmos ao significado da palavra que sozinha compõe o verso 19.

Assim, percebe-se que, na última estrofe, há definitivamente a certeza de não existir um “nós”. A eu lírica — sujeito da oração — que já se projetou no imperativo (v.18) continua nos versos seguintes “devo gritar” (v.20) e “Digo para mim” (v.21). Logo, segue, em corpo e voz, sozinha sem ter podido rememorar com o seu amado a experiência do amor, e essa ideia conecta-se diretamente ao título da seção. Ao lado desse outro não-presente, a eu lírica se estende imensa, mas ainda assim seguem os *prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor*. Imensidão posta através dessa linguagem, emissora de sentidos e que denota ideias corpóreas, apontadas por Paz (1994), que afirma não ser o erotismo uma mera sexualidade animal, vai além:

é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético [...]. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é a cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo. E da mesma forma o erotismo é uma metáfora da sexualidade animal. (PAZ, 1994, p. 12).

A parte seguinte do livro, intitulada “Árias pequenas. Para bandolim”, ainda denota uma ideia musical, pela presença do “bandolim” — instrumento musical de cordas que apresenta semelhanças com o alaúde, por sua vez, instrumento muito mais antigo, datado da idade média que acompanha os trovadores em suas jornadas líricas. Esta seção persegue duas ideias: a primeira, conectada à parte anterior, revela muitas imagens de

morte e desesperança; a segunda, um tom mais forte de oposição existente entre a voz lírica da amada e o seu amante, ao longo de dezoito dos vinte poemas.

Os poemas XII e XVII desta seção fogem à regra da lógica de *JMNP* por não se dirigirem a um interlocutor (juntamente com o poema XV presente na última parte intitulada “Poemas aos homens do nosso tempo”, totalizando apenas três dos oitenta e cinco poemas presentes na obra tema deste estudo). Além desse detalhe formal — também discursivo e subjetivo — é preciso também ressaltar que o vigésimo poema é o único de toda a obra que possui um título “ÁRIA ÚNICA, TURBULENTA”, quando todos os outros levam apenas algarismos romanos em sua organização. Este último poema pode ser entendido como um “prelúdio” para o que vem adiante, em “Poemas aos homens do nosso tempo”, derradeiro conjunto de poemas da obra *corpus*. Falaremos mais detalhadamente disso em capítulo futuro.

“Árias pequenas. Para bandolim” traz uma eu lírica também madura, conectada às características da seção anterior, que continua terminantemente centrada na busca amorosa e na completude de si. Seu “Coração-corpo” (HILST, 2003, p. 84), de tão dilatado, ainda pulsa espesso através do sentimento nutrido pelo amante, que em muitos poemas desta seção vai ser representado e nomeado por Túlio⁹, e que embora possua um nome, assim continuará frígido, esquivo, inexpressivo, ausente. Como no poema a seguir:

XI

Antes que o mundo acabe, Túlio,
Deita-te e prova
Esse milagre do gosto
Que se fez na minha boca
Enquanto o mundo grita
Belicoso. E ao meu lado
Te fazes árabe, me faço israelita
E nos cobrimos de beijos
E de flores

⁹Atente-se para o fato de que o amante nomeado Túlio não aparece única e primeiramente em “Árias pequenas. Para bandolim” (em 11 dos 20 poemas), mas sim no poema X do conjunto “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”, como também nos poemas: XI, XII, XII, XIV, XV, XVI, XVII; em todos os poemas da seção seguinte “Moderato Cantabile”; e último poema da seção “Poemas aos homens do nosso tempo”, dividindo espaço com Dionísio, o segundo nome presente nos poemas de *JMNP*, especificamente na quarta parte, “Ode descontinua e remota para flauta e oboé: de Ariana para Dionísio”. Como já discutido em detalhes por um viés mais biográfico no capítulo anterior, o livro *corpus* deste estudo foi escrito para Júlio de Mesquita Neto e Túlio, o nome masculino que mais aparece ao decorrer do livro, só difere apenas por uma letra do homem por quem a poeta foi apaixonada. Poeta e sua persona lírica entrelaçam-se na mesma obra.

Antes que o mundo se acabe
 Antes que acabe em nós
 Nosso desejo.
 (HILST, 2003, p. 91).

A eu poética, mais uma vez, põe-se em súplica denotando a urgência do desejo e da consumação dos corpos, dos sentimentos — como no poema analisado anteriormente, “Antes que a carnadura se desfaça em sangue” (HILST, 2003, p. 71). Necessita de uma ação do outro, que agora é Túlio: “Antes que o mundo acabe” (v.1). Novamente, a amada insiste nos imperativos ao amado, como a evidente necessidade de persuadi-lo: “Deita-te e prova/ Esse milagre do gosto” (v.2 e 3). É somente correspondendo aos mandos da eu lírica que o amado sentirá o milagre do gosto, do amor que, antes de tudo, se faz na boca dela “enquanto o mundo grita/Belicoso” (v. 5 e 6), ou seja, enquanto há a passagem do tempo, esse tempo aparelhado para a guerra.

Nessa construção desejante do poético, como expõe Cintra, “as imagens deslocam-se em uma tentativa extenuante em exprimir a falta, em um exercício menos de definição e mais de voracidade sensorial” (CINTRA, 2019, p. 44), que são diretamente expressas pelos verbos: “deitar”, “provar”, “fazer”.

Prossegue o poema trazendo na voz da eu lírica elementos de oposição entre ela e o amante: “E ao meu lado/ Te fazes árabe, me faço israelita” (v.6 e 7). Ressaltamos a artesanania da linguagem por parte da poeta que, enquanto amante desejosa que quer unir-se ao amado, não se furta de cultivar abissais diferenças: “árabe”/“israelense”. Apesar desse sentido de oposição, a poeta chama o amante para que possam cobrir-se de beijos e flores (v.8 e 9), mas claro, com urgência, pois, juntar-se ao amado é necessidade grandiosa que em seu desespero se faz urgente — antes que acabe o mundo, antes que se acabe em guerra, escuridão, “Antes que acabe em nós/ Nosso desejo.” (v. 11 e 12).

“ÁRIA ÚNICA, TURBULENTA” é o único, dos oitenta e cinco poemas de *JMNP*, que leva um título, como antecipamos. Nele, encontramos uma eu lírica que cobrará de forma agitada, enfática, turbulenta — por meios das oclusivas insistentemente marcadas no texto — algum movimento de Túlio:

Tépido Túlio, o reino
 Não é feito para os mornos.
 Esse reino de amor onde és o rei
 Por compulsão e ímpeto do poeta,
 É feito de loucura, de atração
 E não compreende tepidez, mornura

E vícios da aparência, palha, Túlio,
 Tem sido o teu reinado, inconsistência.
 Ou te transformas, rei de fogo e justo,
 E, a quem merece, dás amor e alento

Ou se refaz em ira a minha luxúria
 Me desfazo de ti, muito a contento.
 (HILST, 2003, p. 101).

Esse breve fechamento da boca que provoca a insistência notória dos sons oclusivos remete-nos a uma esfera fúnebre, em que Túlio, tépido (apesar da explosão que o /T/ causa ao ser pronunciado), apresenta em estado morno (em que, por sua vez a nasal /N/ já é pronunciada com mais calma e suavidade), move a fúria da amante que exige definitivamente algum movimento do outro que se mantém intocável. A sua mornura, no poema em questão, pode facilmente ser entendida como estado de “recém óbito”, caso busquemos por um dos significados da palavra tépido, que abre o poema.

Esse estado de temperatura corpórea também pode nos levar a uma relação comparativa entre “reino dos mortos”, que é uma expressão recorrente em todas as culturas longevas ocidentais: hebraica, grega, romana, cristã, e “reino dos mornos”, esse lugar onde encontrara-se Túlio, que pode ser lido como um lócus de equilíbrio da temperatura, onde esse amado nem nega, nem afirma. Enquanto temos uma eu lírica que pede ou incêndio ou a morte, ele, Túlio, confere mornura, estado de indecisão. A presença da vogal fechada (“o”) nas duas palavras — “morto e morno” — completa o sentido do tom funesto a que empreendemos sentido no texto.

Ainda que seja o estado de “mornura” o que podemos ligar à morte, a eu lírica destina-se a Túlio com afinco e desejo, impulsos que se fazem presentes em ações da voz poética em todas seções de *JMNP*. É no pensamento batailiano que encontramos suporte para a interface desejo e morte, como já explorado anteriormente. Como a morte será recorrente como tema no livro de 1974, precisamos continuar nossa exploração. Segundo Bataille (2017), é pela prática erótica que se conectam o desejo e a afirmação individual, logo, o amor pelo outro e o amor a nós mesmos também passam pela pulsão da vida e rebatem numa espécie de desejo inconsciente da morte. O filósofo formulou n’*O Erotismo* (2017) um conceito acerca do que chamamos *impulso* resultante de duas forças antagônicas, mas complementares: a vida e a morte.

Assim, para Bataille, o que movimenta o indivíduo ao erotismo é o desejo que se estabelece na necessidade humana da fusão com o outro, que nos impulsiona concomitantemente ao desejo de continuar, e este entra em embate com a morte e a

supera. De tal modo que carregamos em nós o sentido da morte por esta nos conectar a uma busca pela continuidade do ser, de nós. Para Bataille, “a morte de um é correlativa do nascimento do outro, que anuncia e de que é condição” (BATAILLE, 2017, p. 52). Compreendemos, então, que as formulações do teórico francês em relação ao exercício erótico nos movem à possibilidade de renovação da vida — em movimento que Mikhail Bakhtin vê também na vocação carnavalizada das relações culturais e corporais das sociedades pelo menos desde a idade média (conforme tese disposta em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, 2008).

A eu lírica enfatiza, ao longo do poema (v. 3 e 10), que do reino do amor — compreendido aqui como o seu corpo — Túlio já é rei, detém as ordens e os comandos, o mesmo reino que também é feito de loucura e atração (v. 5). Não aceita, porém, tepidez e mornura (v. 6). Portanto, que haja movimento e que Túlio transforme-se e atinja a temperatura do fogo — distanciando-se desse estado tépido —, concedendo amor e alento (v. 10) a quem merece e por eles tem clamado. Por fim, a poeta concentra no dístico uma voz ainda mais firme dessa amante, que se impõe exigente, austera, à procura da mudança de estado físico da matéria que compõe o corpo imóvel de Túlio, caso contrário, desse amado, ela se desfará, muito a contento (v.12).

Os sons oclusivos no início do poema “Tépido Túlio” (v. 1) nos remetem, também pela forma como lidos, ao chamado de algum imperador romano, mesmo que fictício “Tépidus Túlio” e, desse modo, a poeta encerra o seu vasto temário amoroso com “ÁRIA ÚNICA, TURBULENTA”. O poema, grafado em maiúsculas, é único (como faz supor o título) e detém a força e a fúria persistentes de uma eu lírica que, ao longo das seis partes do livro de 1974, apresenta um desejo igualmente tumultuoso, destinado a seu amado silente, imóvel, tépido. Após este grito turbulento, a poeta vozificará não mais um outro-eu ou eu-tu, mas um eu-nós, detentor de forças para combater esse “imperador”, simbólico das injustiças políticas, que encontraremos na última seção de *JMNP*, intitulada “Poemas aos homens do nosso tempo”.

Alcir Pécora (2010), na obra que organiza, *Por que ler Hilda Hilst*, cunha o termo “anarquia de gênero”, destinado à obra hilstiana para ilustrar a competência e a criatividade da autora em transitar pelos mais variados gêneros literários: poesia, novela, crônica, teatro, carta, criando uma obra extensa, dinâmica e potencialmente profunda. Hilst consagra-se como uma escritora de êxito e inscreve-se no rol das autoras brasileiras mais discutidas da atualidade pela sua produção vasta e multifacetada.

Mesmo sendo a prosa hilstiana ainda mais celebrada que sua poesia, especialmente por sua trilogia pornográfica composta pelos volumes *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio: textos grotescos* (1990) e *Diário de um sedutor* (1991), o termo cunhado por Pécora — “anarquia de gênero” — também se aplica à produção em verso, quando percebemos o diálogo entre a sua poesia e a tradição lírica, que abarca diversas formas poéticas como as cantigas, as trovas, os sonetos. etc, dentro dos moldes mais clássicos, tomando como experiência o tecer uma poesia contemporânea que rebatesse nos críticos e no grande público algum interesse. Nesta linha, concordamos com Giorgio Agamben, ao explicar que é contemporâneo aquele que “não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões [...]; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo ele é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Ao longo deste capítulo, fizemos a descrição e empreendemos análises de cinco das sete seções que compõem o livro *JMNP*, em que são apontadas referências fortíssimas desse indício de diálogo com as formas canônicas. Algumas reflexões dialogam com pontos biográficos de Hilst — já expostas aqui através de Diniz (2018); Folgueira e Destri (2018), por exemplo —, pois a poeta, crítica de si mesma, aciona elementos de seu arcabouço teórico-literário, moldando-os aos seus interesses de criação e, ora subverte a forma, ora o sujeito que fala — ou a eu lírica que canta, ou o seu interlocutor.

As três primeiras seções do livro: “Dez Chamamento ao amigo”; O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade” e “Moderato Cantabile” trazem composições líricas que dialogam com as cantigas de trovadores; a poeta usa como estratégia e faz uma leitura criativa dessas formas no contemporâneo. Em relação a essa questão, Agamben, novamente, contribui esclarecendo que “o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos. Se, como vimos, é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo [...], ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações” (AGAMBEN, 2009, p. 71).

Essas três seções primeiras evidenciam uma eu poética que chama o amante através do canto. Adiante, foram analisadas a quinta e a sexta partes: “Prelúdios-intensos para desmemoriados do amor” e Árias pequenas. Para Bandolim”, micro-livros em que já se percebe uma eu lírica que muda de estratégias na tentativa de, enfim, encontrar o seu interlocutor-amante. Desesperada, a voz que fala nos poemas vai lidar com a questão temporal de forma diferente do que é posto nas três primeiras partes: agora, o instante-já

é decisivo para o encontro e a realização amorosa dos corpos. O canto dessa poeta despontará com mais força e exigências, beirando a violência que a ausência do outro causa.

Por ora, tanto a quarta parte, “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, quanto a sétima: “Poemas aos homens do nosso tempo”, ficaram resguardadas para discussão pormenorizada no capítulo seguinte, por trazerem em si um contraste no livro: de um lado, temos o resgate da tradição do mundo grego antigo, com uma lírica mais tradicional e intimista, Ariana canta chamando o outro-eu, Dionísio. Do outro lado, temos uma poesia conscientemente prosaica, que sai do seu lugar particularizado e subjetivo (que abarca todas as seis partes da obra aqui estudada) e parte para uma experiência do outro-nós, construído com elementos históricos e cotidianos, que evocam a coletividade. O discurso é político e direcionado ao público de um Brasil pós Ditadura Militar.

Há instantes, na última parte, que abarcam o social, traço pouco percebido em sua poesia. “Poemas aos homens de nosso tempo” nos lança recados potentes e torna-se tão responsivo ao tempo (histórico), que parece tratar, inclusive, dos últimos anos turbulentos e sombrios vividos por nós, brasileiros e brasileiras: “Líderes, o povo/ Não é paisagem/ Nem mansa geografia/ Para a voragem/ De nosso olho./ POVO. POLVO./ UM DIA” (HILST, 2003, p. 111).

JMNP, em todas as seções aqui discutidas e poemas analisados, é sem dúvida o lugar de criação onde se constroem imagens que concretizam procuras e lacunas – a poesia está para além do vasto querer: “O incompreensível se fazendo ordem” (HILST, 2004, p. 19). Esse desejo, que é voragem, “um Caracol de fogo” (HILST, 2004, p. 24), ambienta-se nos poemas percorrendo a superfície do tempo, por uma apropriação e devoção da persona lírica em diálogo com o antes, reformulando o agora. Definida por Pécora (2003) como amante apaixonada, que deseja ter junto de si, todo o tempo, o amado que lhe falta, a poeta canta dores e penas infinitas: “a antítese se dá pela definição do amado esquivo e indiferente, cujas águas não chegam a tocar margens, e que, ainda, tem casa, mulher, negócios, tudo burguesamente, atendendo ao rude decoro dos preconceitos.” (PÉCORA, 2003, p.12-13).

A falta do outro rebate no corpo dessa que canta, firmando uma busca incessante não somente do amante, mas do amor, de sua realização em completude. Essa voz que ama negligencia a si mesma em prol do outro, inventando uma arte de amar, em diálogo que evidentemente nos lembra Manuel Bandeira: “Se queres sentir a felicidade de amar,

esquece a tua alma./ [...]Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo. /Porque os corpos se entendem, mas as almas não” (BANDEIRA, 1987, p. 185). E segue, aquela que ama à procura desse amante, a perguntar: “Tu ainda me amas? / Eu te pergunto lívida/ Na manhã de tintas/ Amarelo e ocre / Pulsando no meu sangue” (HILST, 2003, p. 90), tornando-se insistente, incansável, entregue: “Se te pareço noturna e imperfeita/ Olha-me de novo”. (HILST, 2003, p. 17).

3. CAPÍTULO TRÊS: O LABIRINTO DO DESEJO: DE ARIANA PARA DIONÍSIO

[...]

*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.*

Hilda Hilst

3.1 A poesia enovelada de Hilst

No capítulo final deste trabalho, elegemos como fundamental assinalar a posição central que ocupa a seção “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” no conjunto do livro-objeto de nosso estudo, *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Em tal seção, situada na metade da obra (a quarta seção, dentre sete ao todo), encontramos poemas profundamente líricos, que abordam o amor de Ariana por Dionísio — personagens nomeados e emanados dos versos. A preferência por essas figuras mitológicas revela parte da vasta formação clássica de Hilst, as leituras de obras de escritores da Antiguidade, como Catulo, Horácio e muitos outros, como já citado anteriormente neste trabalho. Entende-se também que essa seção apresenta uma síntese da persona lírica hilstiana, através da figura de Ariana ou Ariadne, mulher ligada aos mitos cretenses. Pela evocação grega evidente desde o título da seção, mas espalhada ao longo dos poemas que compõem este ‘livro dentro do livro’, precisaremos fazer alguns apontamentos sobre os estudos clássicos, com ênfase na tradição dionisíaca, para impulsionar a análise literária expressa neste capítulo.

Robert Graves, que reúne em “Os mitos gregos” as lendas gregas de deuses e heróis, afirma que na mitologia grega, Ariana, ou Ariadne, é filha de Minos, rei de Creta, e de Pasífae, o que a torna meia-irmã do Minotauro que habita o labirinto de Dédalo, construído com dois propósitos: ocultar o fruto da infidelidade da mulher (Pasífae, em um castigo infligido por Poseidon, uniu-se a um touro branco e gerou um ser com cabeça de touro e corpo de homem, o Minotauro); evitar que os jovens que serviam de alimento para o monstro fugissem. (GRAVES, 2018, p. 176). Após consultar o Oráculo, Teseu, desejoso de acabar com o injusto tributo de sacrifício humano imposto a Atenas, junta-se

aos jovens que serão sacrificados e dirige-se até Creta. Lá chegando, o herói conhece Ariana, a irmã do Minotauro, que oferece um novelo de fio a Teseu, desde então, conhecido por “fio de Ariana”, único recurso para saída do labirinto. Como troca pelo novelo que lhe garantiria a vida, Teseu promete levar Ariana para Atenas e casar-se com ela.

Após matar o Minotauro e libertar Atenas de sua pena, Teseu parte com Ariana. No meio da viagem, os dois aportam na ilha de Naxos. Teseu, por sua vez, dirige-se sozinho para sua cidade no meio da noite, abandonando Ariana na Ilha. Desolada, ela roga aos deuses, principalmente Afrodite, e lamenta sua má sorte. A ilha na qual se encontra a jovem é um dos lugares favoritos de Dionísio, o deus do teatro e do vinho. Ao ver o desconsolo de Ariana, ele se une a ela, tomando-a como esposa.

Há algumas versões a respeito da origem, nascimento e de quem foi Dionísio. Ao que tudo indica, segundo Graves (2018), ele surgiu inicialmente como uma espécie de rei sagrado que, no sétimo mês depois do solstício de inverno, foi fulminado pela deusa e devorado por suas sacerdotisas. Outra versão, presente no “Dicionário de mitologia grega e romana” sobre a natureza deste deus, é escrita por Mário da Gama Kury, que oferece alguns detalhes sobre os mitos dionisíacos:

Diôniso, filho de Zeus e de Semele [...] após a morte de sua mãe, o recém-nascido foi entregue a Hermes, que o levou a Atamas, rei de Orcômeno, e à sua mulher, Inó, para ser criado pelo casal. O deus recomendou que vestissem o menino com roupas femininas para preservá-lo da ciumenta Hera [...] Diante disso Zeus levou Diôniso para uma região distante, e o deixou aos cuidados das ninfas locais.

Chegando à idade adulta Diôniso descobriu a videira e a utilidade de seus frutos, mas a persistente Hera fê-lo enlouquecer. Em sua demência o deus chegou à Frígia, onde Cibele o acolheu, purificou-o e o iniciou em seu culto. [Onde curou-se] de sua demência.

[Mais tarde] De volta à Grécia, em Tebas, Diôniso introduziu as Bacanais, festas celebradas principalmente pelas mulheres com gritos frenéticos. [...] Por onde Diôniso passava repetiam-se essas cenas de desvario místico. Da Beócia Diôniso quis ir a Naxo, embarcando numa nau de piratas com a intenção de vender seu passageiro como escravo. Percebendo essa intenção o deus transformou os remos da nau em serpentes, encheu a nau de hera e fez soarem incontáveis flautas invisíveis.

A partir de então o poder de Diôniso passou a ser reconhecido universalmente e o deus subiu ao céu, deixando o seu culto disseminado por toda a terra. Do céu Diôniso voltou à terra para raptar Ariadne em Naxo.

Diôniso, também chamado Baco, era considerado o deus das videiras, do vinho e do delírio místico. O culto dionisíaco penetrou também na Itália e disseminou-se de tal modo que no século III a.C. o Senado romano, preocupado com sua licenciosidade, proibiu a celebração das Bacanais. Apesar dessa reação a influência dionisíaca sobreviveu até a época imperial, favorecida pela crescente dissolução moral. Diôniso aparece na escrita minoica (aproximadamente 1400-1200 a.C.), fato que atesta a antiguidade da lenda. (KURY, 2009 p. 518-521).

Na poética hilstiana, o mito de Ariana é recriado e imiscuído ao de Dionísio. O deus é o amante ausente, invisível aos chamados dela. Finalmente recebe um nome, em relação a boa parte dos poemas de *JMNP*, em que o amado não é nomeado ou, em alguns poucos poemas, aparece como Túlio, agora chamado de Dionísio. Quanto à sua união com Ariadne, no universo antigo, afirma Graves:

Foi em Naxos que Dionísio conheceu a encantadora Ariadne, abandonada por Teseu, e não tardou a se casar com ela. Ariadne lhe deu Enopião, Toante, Estáfilo, Latromis, Evantes e Taurópolo. Mais tarde, Dionísio pôs seu diadema nupcial entre as estrelas.

De Naxos foi para Argos e puniu Perseu — que no início opôs-lhe resistência e matou muitos de seus seguidores —, enlouquecendo as mulheres do lugar, que começaram a devorar vivos os próprios filhos. Perseu admitiu rapidamente seu erro e apaziguou Dionísio erguendo um templo em sua homenagem. (GRAVES, 2018, p. 178).

Para Nelly Novaes Coelho, o erotismo é considerado “o nervo central” (COELHO, 1980, p. 304), de *JMNP*. A crítica postula considerações acerca da obra hilstiana em duas dimensões: no plano estético, tomado como discussão do ser poeta e do fazer poético; e no plano ético, em que traz reflexões sobre a condição da mulher. Além disso, Coelho evidencia em seu trabalho o crescimento gradativo com que Hilst persegue o erotismo como tema, a ponto de caracterizá-lo, como “vivência/consciência do” instinto sexual como “relação existencial/Amorosa”, isto é, força motriz que leva à realização profunda e plena do ser humano, porque se identifica com ímpeto de criação. (COELHO, 1980, p. 305).

Em outras seções do livro *JMNP*, especificamente descritas no capítulo anterior, percebemos em muitos poemas uma conexão com o desejo sexual (ver a análise do poema IV, na seção “Dez chamamentos ao amigo”; a análise do poema I, da seção “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”) e eventuais movimentos da eu lírica conduzem à ideia da realização do desejo de uma, em detrimento da aparição do outro — amado, amante, poema. É preciso ressaltar que, logo após a escritura de seus primeiros livros em prosa, como o *Fluxo Floema* (2003), Hilst lança-se em um mergulho profundo, em sua poética, na intensidade do *eu* em detrimento do *outro*, o outro conectado ao enigma da existência, dos mistérios da vida e da morte, de Deus, da sexualidade, como já dito neste estudo. Com amparo de Bataille, entendemos que a eu lírica de *JMNP*, especialmente a chamada Ariana, revelada na seção quarta do livro, orienta-se a partir dos polos amor e morte. Nestes índices fundamentais da existência

humana, busca-se "a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda" (BATAILLE, 2017, p. 39). Assim, tanto a morte quanto o desejo sexual levam-nos, enquanto espécie humana e leitoras/es de Hilda, a um mergulho na esfera do interminável.

Para o filósofo francês, é por meio da morte que o ser humano adentra na ordem sagrada da discriminação e união eternas, assim, do mesmo modo, o sexo é uma maneira de transbordar-se, uma espécie de busca na extensão infinita do ser, uma experiência do abismo. Essa experiência que aproxima os extremos morte (descontinuidade) e sexo (continuidade) reitera o que afirmarmos acima, no capítulo anterior, em que para Bataille (2017, p. 47), apenas nós, seres humanos, realizamo-nos a atividade erótica através da sexual e isso nos conduz à noção de *continuidade* do ser, onde há um abismo que nos separa de cada ser. A experiência erótica, revela Bataille, além de conexão com a morte, é também uma atividade que nos toca intimamente, física e espiritualmente.

Não podemos falar em ânsia pela atividade erótica sem falar sobre ou desejar o outro. E como aponta Bakhtin, não se pode nem falar de transferência para o outro da relação axiológica interior que nutro comigo mesmo, pois se trata da criação de uma relação “volitivo-emocional inteiramente nova como o outro enquanto tal, a qual chamamos de amor e não pode, absolutamente, ser vivenciada em relação a mim mesmo” (BAKHTIN, 2011, p. 47). O corpo do outro, onde projeto a minha continuidade, é um corpo exterior.

“Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” é a coletânea que ocupa uma posição central no livro de 1974, pois, Ariana, em síntese, representa a persona lírica hilstiana. Segundo o professor e pesquisador da poesia lírica brasileira Antônio Donizeti Pires, no estudo intitulado “O fio de Ariadne da poesia-novelo de Hilda Hilst: ensaio descontínuo”, pode ser entendida como a “máscara do eu-lírico hilstiano” (PIRES, 2009, p. 106), que percorre seis, das setes seções que compõem a obra *corpus*. Com o seu fio poético, a eu-lírica assemelha-se à Ariana, na tentativa de sair do labirinto do Minotauro. O resultado artístico é uma teia de significados sustentados pela poesia, que pode também ser entendida como canto de busca. Logo, Ariana desponta como uma das faces da eu poética hilstiana, detentora de variadas e contraditórias versões, que pode nos iluminar os caminhos para a compreensão de uma poesia enovelada.

Ariadne, “a mais casta”, a “puríssima” conheceu o amor arrebatado, seja como irmã, seja como mãe, mas seu mito apresenta-se com algumas muitas variações. O seu

nome remete-nos logo ao fio de linha que a mesma segurou à porta do labirinto, em façanha que permitiu a entrada e, sobretudo a saída, de Teseu na morada do Minotauro, assassinado pelo herói. O amor motivou esse feito de Ariana, como também sua fuga com Teseu, o herói (mas que também pode ser lido como o raptor, segundo muitas versões da história). Ainda, encontramos em Kury (2009) outra possibilidade para a narrativa de Ariana:

Filha de Minos e de Pasifae. Ao ver Teseu recém-chegado a Creta para tentar matar o Minotauro, Ariadne apaixonou-se por ele; querendo ajudá-lo, deu-lhe um novelo de linha que lhe permitiu entrar no Labirinto, morada do monstro, sem se perder, desenrolando o novelo à proporção que avançava, para saber por onde iria sair. Graças a esse expediente Teseu cumpriu a sua missão, e Ariadne fugiu com ele para livrar-se da cólera paterna. Teseu deteve-se com sua nau na ilha de Naxo, onde deixou Ariadne adormecida na praia, e prosseguiu viagem para Atenas. Ao despertar, Ariadne viu a nau que levava seu amante desaparecer no horizonte, e ficou desesperada, mas sua dor foi efêmera, pois no mesmo dia Diôniso chegou à ilha com seu cortejo ruidoso. O deus apaixonou-se à primeira vista pela bela moça, casou-se com ela e levou-a consigo para o Olimpo. (KURY, 2009, p. 195-196).

Outra versão bastante conhecida do destino mítico de Ariadne encontra-se n' *As Metamorfoses*, de Ovídio. O poeta afirma que, após a jovem ter ajudado Teseu a matar o Minotauro, através da ideia de uso do fio desenrolado, acabou por ser raptada e deixada numa praia deserta, onde surgirá Dionísio. Conta também que ele empresta a Ariadne um segundo lamento (para além do seu abandono em Naxos) provocado pela infidelidade de Baco. Adverte que o deus, emocionado, passa a oferecer a imortalidade a Ariadne e transforma a sua coroa em uma constelação:

Sozinha e muito chorosa, recebeu o carinho e a ajuda de Líber (ou Dionísio), e, para que brilhasse perenemente, como um astro, ele lhe tirou da fronte a coroa e enviou-a ao céu. A coroa voa, através da leve atmosfera, e, enquanto voa, as suas gemas se transformam em fogos brilhantes e se fixam nos lugares devidos, conservando a forma de uma coroa. (OVÍDIO, 1983, p. 147).

O tema do lamento de Ariadne foi, inicialmente, escrito por Catulo (mencionado na seção do livro aqui analisada, como se verá) e logo depois retomado por Ovídio. Em “*As Heróides*”, ao adentrarmos a carta de amor de Ariana para Dioniso, percebemos relações diretas com essa Ariana de Hilst que, parece, em suma, cantar o lamento da partida e, ao mesmo tempo, o clamor do retorno desse amado: “agora revejo não apenas os males que devo suportar, mas todos os que pode sofrer uma mulher abandonada” (2003, p. 130). O reflexo desse abandono também é visível no título da seção “Ode

descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”: como o próprio título sugere, há alguma distância entre um amante e outro — uma relação descontínua de um para outro. Segundo Destri, tal formulação é relevante:

porque já contém a contradição fundamental de *Júbilo*: Ariana depende de seu amado, a tal ponto que emprega em sua ode os instrumentos musicais típicos do culto a Dionísio, mas o que se poderia oferecer como elegia, dada a separação dos amantes, converte-se em ode. (DESTRI, 2010, p. 17).

Essa contradição entre um aparente sofrimento amoroso (de Ariana apartada do amado) e o título “ode” (forma lírica clássica entusiástica) é destacada com sagacidade por Destri. O canto da amante não se faz elegia (canto sôfrego na tradição ocidental) porque, no caminho de busca pelo amor, tecem-se os versos de uma poeta que, ao fazer poesia, encontra o gozo. Assim, a falta do que se ama impulsiona o nascimento da poesia, em uma espécie de epifania que, “canonicamente corresponderia à aparição do deus Dionísio, converte-se em iluminação que levará Ariana — ou Ariadne — a desvelar a tecelagem da tradição a fim de encontrar um fio próprio que a conduza a seus versos” (DESTRI, 2010, p. 17). O poema que abre a seção já evidencia essa intensa relação da falta com o desejo, da ausência do corpo com a presença da palavra poética:

I

1. É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.
 2. Voz e vento apenas
 3. Das coisas do lá fora
 4. E sozinha supor
 5. Que se estivesses dentro
 6. Essa voz importante e esse vento
 7. Das ramagens de fora
 8. Eu jamais ouviria. Atento
 9. O meu ouvido escutaria
 10. O sumo do teu canto. Que não venhas, Dionísio.
 11. Porque é melhor sonhar tua rudeza
 12. E sorver reconquista a cada noite
 13. Pensando: amanhã sim, virá.
 14. E o tempo de amanhã será riqueza:
 15. A cada noite, eu Ariana, preparando
 16. Aroma e corpo. E o verso a cada noite
 17. Se fazendo de tua sábia ausência.
- (HILST, 2003, p. 59).

A Ariana do poema toma consciência de seu abandono. Amante que, diante da possibilidade de encontrar-se, frente a frente, com seu Dionísio, rejeita a ideia: “É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas” (HILST, 2003, p.59). É preferível que esse outro não venha, que seja, cada vez mais, composto do intocável: voz e vento, a exemplo do personagem Eros, do mito de “Eros e Psiqué”, espécie de conto revelado no livro *Asno de ouro*, de Apuleio (século II da era Cristã). A voz poética, aqui, cultiva, acima de tudo, o canto como forma de conexão com o amado que não está presente, e assim dá-se o mote para a construção do poema — e toda esta seção de Ariana para o Dionísio inexistente.

Estabelecendo diálogo com López-Pedraza, especificamente em *Sobre Eros e Psiqué* (2010), obra em que o psicólogo e professor tece análise pormenorizada do conto de Apuleio ora referido, percebemos que a Ariana (de Hilda) aproxima-se definitivamente da Psiqué (do universo greco-romano). Mesmo posta a negativa no poema “que não venhas”, Ariana, momentaneamente que seja, pressente que é outro o seu destino? Que o encontro em inteireza é possível? De qualquer forma, segue desejosa e devota da espera, dotada de uma paciência inexplicável que persistirá por todos os dez poemas de “Ode descontínua...”. Psiqué, aquela que se apaixona pelo próprio cupido sofre:

porque espera. Está esperando sem ter consciência de que espera. Mas não acontece nada, pois Amor não chegou a ela.

É possível que Psiqué pressinta que seu destino é outro. Que os que ficam tão encantados em vê-la não têm a força atrativa que desenvolverá sua capacidade de sofrer, conhecer-se e criar-se a si mesma. É possível que pressinta que não serão veículos nem companheiros da iniciação de Psiqué como Psiqué.

Parece que é assim que acontece em nossas vidas: temos que esperar. Nossa alma espera, como nessa imagem desolada de Psiqué, que o amor venha e com suas tarefas nos faça sofrer — é verdade —, mas também com isso faça alma. (LÓPEZ-PEDRAZA, 2010, p. 37-39).

O belíssimo trecho de Pedraza, que serve de prelúdio à análise que fará da relação Psiqué, Eros e Afrodite, funciona também de modo oportuno como estopim para nosso capítulo. Como o próprio título da seção, “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” é descontínua e mostra-se “remoto” o canto de chamamento dessa mulher ao seu amante. Sendo assim, não chegará a Dionísio, por isso, logo como verso de abertura do primeiro poema: “que não venhas”. Aqui, a invocação do amado é construída com uma negativa: o que antes, em seções anteriores de *JMNP*, era pulsante e carnalmente necessário, mostra-se agora um exercício poético da espera — que também

provoca o gozo (literário, por certo). Na narrativa de Apuleio, Psiqué esperava o Amor. Este lhe chega, mas ela não o pode ver, apenas o ouve e sente. Na lírica de Hilst, dezoito séculos depois, uma Ariana espera o amor, que lhe chega pelo nome de Dionísio. O mesmo se lhe escapa — desejo cultivado pelo canto da poeta, alicerçado antes na espera, na iminência, que na presença.

O Dionísio encontrado em *JMNP* não se revela apenas como o amante de Ariana, aquele que se apaixonou por ela após esta ter caído em sono profundo depois do abandono por Teseu — o que sugere uma conexão com os versos 4 e 5: “E sozinha supor/ Que se estivesse dentro” (HILST, 2003, p. 59). Mostra-se como o Dionísio da arte trágica, representado por um canto rude, que, ainda assim, não deixa de ser notado, e por isso torna-se celebrado através da flauta e oboé, que, segundo a mitologia, são instrumentos musicais, ambos de sopro (que é vento, vide verso 2), que acompanham a melodia do culto dionisiaco.

A negativa trazida no verso 1 repete-se no verso 10, complementados com os versos 11, 12 e 13. É preferível para Ariana sonhar a rudeza desse Dionísio, sorvendo a reconquista a cada noite, projetando o amor no dia seguinte. Os versos vão sendo tecidos à medida que a amada segue desejante: o seu canto nutre o desejo e vice-versa. É assim que a mesma amada projeta-se nessa infundável reconquista a cada noite, espera similar à de Psiqué, em que tece versos à maneira do ofício de Penélope (agora fazemos menção à suposta viúva de Ulisses, na *Odisseia* homérica).

Outra marca que nos conecta ao lamento desejante de Ariana, enquanto pessoa lírica, personagem motriz da engrenagem do poema, é a gradação que percebemos nessa eu poética como sujeito de todos os cinco verbos no modo indicativo, ao longo do poema: supor, sonhar, sorver, pensar, preparar. Com eles, não temos apenas a mera descrição das reações e movimentos desencadeados pela frustração que se cria no decorrer do poema e se confirma e se repete. Todos os verbos se conectam ao percurso de um pensamento que vai ao encontro do último período, que podemos considerar o ponto alto do poema, pois é nos últimos versos que a eu lírica agrega ainda mais sentido às suas fantasias, no final do verso 16 e especialmente no 17: “E o verso a cada noite/ Se fazendo de tua sábia ausência” (HILST, 2003, p. 59). Aqui, a poeta emprega a voz passiva, tomando o pronome apassivador “se” por sujeito gramatical. Pronome que remete a “o verso” (verso 16), em movimento que, desde o ponto de vista sintático, marca como poeta e poesia se imiscuem: a sujeita dos verbos anteriores cede lugar de sujeito a “o verso” — este mesmo

que erige da ausência “se fazendo de tua sábia ausência” (verso 17). Falta sábia porque dela emerge o fazer poético.

Por fim, com o verso 17, entendemos de forma mais objetiva não somente a construção do sentido dessa busca incessante de Ariana por seu amante no poema I, mas toda o percurso de espera, de perscruta pelo outro, expresso nesta seção como ao longo de todo o livro. Em *JMNP*, o desejo, que também é imaginação, transforma a ausência em motriz do canto lírico. Nele, revela-se uma voz poética que somente encontra sua “alma” no amor — para retomar a interpretação de Pedraza. Poeta que, a cada noite, como ensina este primeiro poema da seção de Ariana para Dionísio, prepara “aroma e corpo” (v. 16), em forma de poema, que se torna ponte de intermédio com o outro.

3.2 DESEJO: etimologia do movimento

Com respeito à relação entre desejo e imaginário, encontramos em Novaes a afirmação de que o primeiro alimenta-se, em certa medida, do segundo: “Sabemos que os desejos alimentam-se de imagens, caminham em direção ao imaginário como se trafegassem por entre a representação que os seduz e a tendência da qual eles emanam” (NOVAES, 1990, p. 49). Em “Laços do desejo”, escrito por Marilena Chauí (1990), entendemos que o enlace entre essas duas forças — desejo e imaginário —, marcará a concepção moderna do primeiro vocábulo. Afirma Chauí que um ponto será comum a todos os filósofos do início da modernidade, justamente a vinculação entre desejo e imaginação:

Com efeito, o campo privilegiado das relações entre alma e corpo é aquele onde ambos operam com o mesmo referencial e esse campo é o das imagens, produzidas no corpo pela ação dos objetos exteriores sobre os órgãos dos sentidos, os nervos, o sangue e o cérebro. A imaginação (sensação, percepção, memória, fantasia e linguagem) é esse lugar enigmático onde transcorrem a passividade (do corpo e da alma, receptores da ação externa) e a atividade (do corpo e da alma, fabricantes das imagens internas). É na e pela imaginação que o desejo — *appetitus* e *cupiditas* — realiza seus movimentos, prendendo a alma ao seu corpo e o corpo à sua alma, enlaçado nas imagens, o desejo enlaça nosso ser à exterioridade (coisas, corpos, os outros), carregando-a para nossa interioridade (sentimentos, emoções) e, simultaneamente, enlaça o interior ao exterior, impregnando este último com os afetos, fazendo todos seres surgirem como desejáveis e indesejáveis, amáveis ou odiosos, fontes de alegria, tristeza, desprezo, ambição, inveja, esperança ou medo. (CHAUÍ, 1990, p. 49).

Entendemos que esse enlace entre imaginação e exterioridade, exterior e interior, de certa forma já englobam a conexão etimológica a um dos sentidos para a palavra desejo, em especial, à palavra *desidero*, derivada do substantivo *sidus*, *sidera*, que, segundo Cintra, “significa constelação, e indica, possivelmente, a influência dos astros no destino humano, elemento intermediário entre o celestial e o terrestre” (2017, p. 45). Acerca dessa afirmação, o desejo perde as referências anteriores de conhecimento, torna-se falta, privação, continua Cintra, “uma vez que, deixando de se guiar pelos astros, o sujeito desejanete não poderá saber mais sobre seu destino futuro” (2017, p. 45.).

Já para Pessanha (1990), no estudo intitulado “A água e o mel”, o desejo, *desiderium*, também, por vezes, apresenta uma marca temporal, podendo ser traduzido como saudade e nostalgia. Como também pode ter relações com *appetitus*, que seria relativo à vontade de comer, e fazendo uma leitura mais ampla, à sensualidade. *Appetitus* faz ainda referência aos vocábulos gregos *oréxis* e *hormê*: o primeiro remete à ação de tender para algo, inclinando-se a alguma coisa; o segundo, pode ser traduzido como assalto, ataque, ardor, impulso rumo a um fim e, ainda, “ímpeto violento das ondas e dos animais selvagens, mover com violência e ardor [...] preparar-se para se pôr em movimento [etc]” (CHAUÍ, 1990, p. 27).

Assim, segundo Chauí (1990), é possível pensar na palavra desejo como uma etimologia da ação, do “movimento” e, pensando especificamente na lírica hilstiana em *JMNP*, o desejo da eu lírica por Túlio, Dionísio e/ou outros “tu”; uma ideia do eu que caminha brutalmente para o vazio, para a falta. Chauí (1990) investiga que, na medicina, a palavra desejo está relacionada a *epithymia*, que por sua vez se conecta com *thymós*, significando o sopro, ânimo, impulso de vida. Logo, desejar, segundo Chauí “é estar impulsionando a vida” (1990, p. 34).

Para Cintra (2017), grande parte das discussões teóricas sobre o desejo podem ser encontradas entranhadas em uma posição entendida como dicotômica, em relação à dualidade razão e paixão, como à alma e ao corpo. Acentua que, para os estoicos, o desejo era nefasta influência para a formação do pensamento, devendo ser ordenado pela razão. Continua, complementando o seu pensamento, com a exposição de ideias do filósofo Francis Bacon:

O desejo é fruto da imaginação, portanto não pode ser vencido pela razão, apesar de ela poder persuadi-lo. Essa tendência de pensamento está calcada no

pressuposto da dualidade corpo e alma, essa sendo tomada por superior e imortal, enquanto aquele por perecível e inferior (CINTRA, 2007, p. 47).

O desejo está inevitavelmente conectado à nossa subjetividade, por mais que envolva muitos outros aspectos, tocando o campo das ideias, também envolvendo acepções sócio-políticas, o desejo e o imaginário coletivo. Quando falamos em desejo a partir da modernidade, lastro temporal que abarca o nosso estudo, é consequente nos remetermos a discussões inextricavelmente conectadas à subjetividade. Para Marilena Chauí (1990), na modernidade, o conceito de desejo vai passar por indagações de cunho metafísico/teológico até galgar um conceito psicológico, “de interpretante das estruturas e acontecimentos cósmico-teológicos, o desejo passou a significante das operações e significações inconscientes da psique humana” (CHAUÍ, 1990, p. 64).

Entendemos, então, que o desejo empreende uma trajetória histórica de, podemos dizer, potência cósmica à potência de subjetividade, o que, naturalmente, envolve a ideia de que, quando falamos na modernidade em desejo, automaticamente correlacionamos o termo a sujeitos. Nesse sentido, alude Chauí que

a interiorização do desejo, deixando de ser força cósmica, organizadora do mundo, para fazer-se consciência do apetite humano, expõe o surgimento daquilo que mais tarde, viria a chamar-se subjetividade (CHAUÍ, 1990, p. 64).

Retomando a questão de o desejo ser “impulso”, é nesse “movimento pulsante” a que se refere Chauí, que Ariana se relaciona com Dionísio, ao longo do livro *corpus*. Bem como Hilst que, à procura desse “léxico” desejante, estabelece o caminho para o nascimento de uma lírica do desejo, como entendemos ser essa que encontramos em *JMNP*. Uma lírica formada por diversas camadas que refletem nos poemas sua multiplicidade, como já vimos, especialmente no capítulo anterior, com as análises de boa parte do livro de 1974. Para cada seção, uma eu poética à procura do amado, calcada no desejo, mas que se manifesta de forma particular em cada ocasião. O fio do novelo, contudo, é sempre o exercício da busca. Vozes poéticas que confluem para uma só, se o objetivo é o mesmo: a procura movida pelo desejo de dizer ou descobrir o outro ou mesmo a si, seja no plano material/corporal, seja no plano artístico. São sintéticos disso os versos do poema II, em que Ariana decreta, no v.4: “Antes de ser mulher sou inteira poeta” (HILST, 2003, p. 60).

A parte quarta de nossa obra *corpus*, “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, pode ter alguma ligação com a segunda seção, intitulada

“O poeta inventa viagem retorno, e sofre de saudade”, pelo tema de viagem e por aspectos narrativos verificados nos poemas de ambas as seções, com certo investimento em uma memória épica. Essa memória preenche os aspectos que circundam os poemas em que a Ariana lírica nos mostrará, às vezes de modo pouco evidente, de que fala mesmo o seu desejo e qual é o objeto de sua procura.

Lopez-Pedraza, psicanalista cubano já por nós mencionado, afirma que há duas emoções presentes em primeiro plano na história dos deuses narrada por Apuleio: o ciúme e a inveja, definindo ambos assim:

Ciúme: é o que sentimos ao perder o ser amado ou, no caso de Vênus e dos deuses, o que estes sentem ao perder sua divindade. Inveja é desejar o que o outro tem. Poder-se-ia dizer que Vênus inveja nesse momento a adoração que Psiquê recebe e isto torna evidente como ambas as emoções estão estreitamente ligadas (LOPÉZ-PEDRAZA (2010, p. 28).

“Ode descontínua...” porta vestígios da tradição grega clássica, como já dito, ainda que reordenando lugares poéticos, como o da musa — que agora canta, feito o *aedo* antigo — e o do herói — transformado em corpo desejado. Segundo Folgueira e Destri (2018, p. 103), tal canto vem dessa eu poética, Ariana, que entoa as alegrias e as decepções de um amor intenso e erótico — com frequência, lamentando a ausência do amado e valorizando a si mesma e ao seu próprio canto. Essa afirmação pode ser verificada no poema III, dessas Odes descontínuas, que especialmente destaca o festivo deus grego:

1A minha Casa é guardiã do meu corpo
2protetora de todas minhas ardências.
3E transmuta em palavra
4e veemência

5E minha boca se faz fonte de prata
6Ainda que eu grite à Casa que só existo
7Para sorver a água da tua boca.

8A minha Casa, Dionísio, te lamenta
9E manda que eu te pergunte assim de frente:
10À uma mulher que canta ensolarada
11E que é sonora, múltipla, argonauta
12Por que recusas amor e permanência?
(HILST, 2003, p. 61).

Temos no poema a ideia de uma *Casa* particular da voz lírica, “minha Casa”, lançada como metáfora para o *corpo* e suas *ardências*, mas logo se identifica como

sinônimo para poesia. Assim, facilmente, podemos conectar este ao poema II, da mesma seção, em que *antes de ser mulher, Ariana é inteira poeta*. Por meio da palavra, constrói-se o discurso amoroso e o clamor do ser ausente. Mas com isso, confirmamos o que outrora defendemos: Ariana em busca do amado seria uma analogia ao trabalho poético de Hilst, em que esta recria a ausência de Dionísio como a ausência da própria arte, o que motiva sua saga enquanto poeta por mais um verso, por uma outra estrofe, por um poema-outro.

Por meio da palavra, a poeta arquiteta essa eu lírica desejante que, tanto aqui, como em quase todos os poemas do livro em análise, lança-se ao encontro desse outro com a força do seu canto e o impulso de seu desejo, como nos versos seguintes da última estrofe do poema acima: “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?”.

A voz/corpo poético hilstiano está terminantemente presente, através do desejo, clamando por um corpo, materializado em palavra, insinuante na sofrível dialética dos amantes: jogo ausência/presença. Pensemos, então, que, dessa forma, Hilst se coloca como uma eu poética feminina, mulher apaixonada, exigente e imperativa, como evidenciado nos versos do primeiro poema do livro, aberto com a seção “Dez chamamentos ao amigo”: “Se te pareço noturna e imperfeita (...)/ Olha-me de novo. Com menos altivez./ E mais atento” (HILST, 2003, p.17). Possivelmente é no corpo ausente desse ser inalcançado que a (exigente) eu lírica faz do desejo o elemento que se configura como o próprio lugar dela mesma, enquanto sujeito. Assim, “o desejo do ser ausente e o desejo do ser presente: o langor sobrepõe os dois desejos, põe a ausência na presença” (BARTHES, 2003, p. 235).

A problemática essencial da poesia aqui estudada pode ser traduzida no conflito entre a “incorporeidade da poesia e a corporeidade do desenho sensorial, sensual” (CINTRA, 2017, p. 50). Sendo assim, o desejo nunca encontra sua satisfação — do ponto de vista sensível para a persona literária que canta nos poemas do livro —, mas o regozijo provavelmente advém enquanto poeta, seja pelo fazer poético, seja pela recepção de sua obra ontem e hoje. Como afirma Pécora, “a própria natureza deste prolongar-se a si mesmo como busca e não satisfazer-se como posse” (PÉCORA, 2004, p. 9). O desejo em Hilst desnuda-se como movimento do ato poético que vai ao encontro da palavra, que se manifesta por meio dela, mas que, “como representação e imaginário, está sempre além” (CINTRA, 2017, p.49).

A nítida paixão pelo ofício de recriar o verbo/verso transpõe-se nessa busca que aproxima Ariana de seu Dionísio. López-Pedraza apresenta uma definição de paixão que nos pode ser relevante para o entendimento dessa relação:

Podemos nos apaixonar por alguém [ou algo] e isto pode ser uma enfermidade mortal ou fonte de grandes desgraças. E o assunto não é tão banal como parece. Toda relação tem uma patologia e a relação subsiste, cresce e amadurece, por assim dizer, conforme se compreenda essa patologia, como se a integrasse na relação. Mas [há] relações onde a patologia parece carregar tudo e ser o centro do viver (LÓPEZ-PEDRAZA, 2010, p. 31).

Essa patologia, de que fala Pedraza, aproxima-se à expressão de Ariana e de outras vozes líricas apresentadas em *JMNP*. Em muitos casos, a paixão desejosa é tamanha que podemos fazer a leitura de que, se o amado/amante não estiver presente, a morte será iminente, como se visualizássemos “o corpo e o coração doentes” (LÓPEZ-PEDRAZA, 2010, p. 31). No caso de Hilda Hilst, a eu lírica vai se tornando, ao longo do livro, e, no próprio espaço da ausência, se este é seu corpo e seu canto — “uma travessia em busca da transcendência pela palavra” (CINTRA, 2017, p. 49).

Por fim, sob mirada mais ampla, temos na seção de Ariana para Dionísio, um trabalho poético que aponta para dois possíveis caminhos, duas tipologias do desejo: o que podemos considerar ser o desejo por Dionísio, Túlio, Catulo (como no poema VIII dessa seção) ou o simples “ele, tu”, que se materializa num plano carnal, sensorial; assim como há a demanda pelo Outro, esse calcado no inacabamento, aquele que é a fonte incessante do desespero, da angústia, do *páthos* da paixão — mas também da alma do sujeito, também reclamada por López-Pedraza. Percebe-se, nessa lógica, que apenas pode haver desejo se há o outro/Outro, e nessa perspectiva, como evidencia Cintra, “o Outro sempre vence, colocando-se adiante, de maneira inalcançável” (CINTRA, 2017, p.51) a essa eu lírica.

O outro, tal qual Teseu e Dionísio, passam a ser, para Ariadne, esse Outro, fonte inesgotável de angústia e lamentos. Pessanha ajuda a desvendar com maior propriedade essas duas formas de desejo. Recorre a Platão, que, por sua vez, pontua a questão da dicotomia, apresentando um confronto entre o desejo-aspiração: aquele tipo que busca a condição originária da alma. Em contrapartida, temos o desejo-apetite: que visa a satisfação no imediatismo (PESSANHA, 1990, p. 90).

Esse outro/Outro também pode se revelar como consequência de uma eu lírica tão múltipla e diversa ao longo das seções do livro. No início deste capítulo, revisitamos,

mesmo que rapidamente, algumas das diversas histórias e versões envolvendo o mito de Ariadne. Não conhecemos uma deusa mais abandonada ou que acumule tantas mortes como ela: morta no parto, ou enforcada ou ainda golpeada no peito, etc. É previsível que o mito de Ariadne, detentor de tantas versões, tenha as suas ambiguidades, afinal, quantos abandonos e mortes numa só história envolvendo uma mulher. Mas queremos frisar que nisso reside um mote para associarmos a pluralidade de Ariadne a *JMNP*.

Em seu livro que tematiza, discute, espera e persegue o amor, Hilst nos contempla com uma eu lírica múltipla, apresentando-se numa diversidade de estados, aproximando-se cada vez mais da ideia de multiplicidade, ambígua e contraditória, a partir da qual Ariana está inserida no curso da história: aqui, “Ainda que tu me vejas extrema e suplicante” (HILST, 2003, p. 60), adiante, no poema III, ardente, “ensolarada”, “sonora, múltipla, argonauta” (HILST, 2003, p. 61); no poema IV, transforma-se em “madura, adolescente” (HILST, 2003, p. 62); no poema VI encontra-se sozinha; no IX torna-se “iluminada, ungida. Preexistida e exata” (HILST, 2003, p. 67); no poema X, revela o seu “tempo lunar, transfigurado e rubro” (HILST, 2003, p. 68). O labirinto de *JMNP* engendra, portanto, uma voz lírica em metamorfose constante.

Ariana também apresenta, em alguns poemas, o uso da possibilidade e da tenacidade para a construção poética. Temos, a título de exemplo, Ariana inspirada pela ausência do amado nos poemas que compõem as “Odes descontínuas”, numa certa cadência, de forma crescente nos primeiros poemas, a saber: poema I: “E o verso a cada noite/ Se fazendo de tua sábia ausência.” (HILST, 2003, p. 59); poema II: “é de poesia/ Minha vida secreta/ ... antes de ser mulher sou inteira poeta” (HILST, 2003, p. 60); poema III: “E transmuta em palavras / Paixão e veemência” (HILST, 2003, p. 61).

Teríamos, com isso, a possibilidade de nos referirmos a mais um tipo de desejo neste mesmo livro ou nesta mesma seção do livro? Além dos desejos anteriormente citados, concentrados no “outro/Outro”, estamos agora diante de uma poeta que se utiliza da ausência do amado para sabiamente construir o seu verso, o que aproxima terminalmente da ideia defendida acima, referente ao trabalho de Hilst como poeta.

Enfim, destacamos que a Ariadne, como a conhecemos no mito, repercute especialmente na voz poética revelada em “Ode descontínua...”, em que a espera pelo amor repercute em busca poética incessante. Entretanto, essa Ariadne/Ariana parece soprar sobre a persona lírica hilstiana que transita ao longo de *JMNP*, bem como em outros livros de poesia da autora. Disso são exemplo: a) *Do Desejo* (1992), em que a palavra “desejo” pelo outro/Outro aparece em quase todos os poemas e, quando não,

surge como: “vasto querer” ou “minha desordem” (HILST, 2004, p. 19). ; b) *Da morte, Odes Mínimas* (1980), em que a morte é a marca principal dos poemas, objeto de perseguição da eu lírica, mesmo quando a “Indesejada” se faz “ausente”, em livro que descortina certo amor pelo próprio canto poético que destrona a morte; c) em *Cantares do sem-nome e de partidas* (1995) e também, como já dito no capítulo primeiro deste trabalho, encontramos marcas do desejo/ausência nos primeiros livros da autora, categorizados como a sua trilogia de formação, compondo a primeira fase da sua poesia, que vai de 1950 a 1967. Finalmente, ainda destacamos uma espera paciente por um diverso Outro, Deus, ao longo de sua obra completa:

A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus. (HILST, 1998, p. 30).

Hilst, em nosso livro objeto de estudo, dedica uma seção inteira para meticulosamente revisitar o mito de Ariana. A Ariana de Hilst enovela-se na Ariadne do Minotauro, para, de certa forma, contribuir com a permanência dessa deusa na literatura e na vida humana. Apesar de sucessivos abandonos, a dona do novelo prossegue, renovada em autoras e vozes líricas, reescrevendo a sua história, na modernidade, pelas trilhas da poesia.

3.3 A LÍRICA POLÍTICA: de uma poeta bomba, mulher incendiária do nosso tempo

Ao teu encontro, Homem do meu tempo,
 E à espera de que tu prevaleças
 À rosácea de fogo, ao ódio, às guerras.
 Te cantarei infinitamente
 À espera de que um dia te conheças
 E convides o poeta e a todos esses
 Amantes da palavra, e os outros,
 Alquimistas, a se sentarem contigo
 À tua mesa.

Hilda Hilst

Tomamos a poesia hilstiana como lírica do contato, no sentido de essa provocar os corpos — da eu lírica, do amado, do leitor com o objeto-livro. Ainda, observamos em seus versos um caráter final de lírica-política, de amplo contato histórico com os homens e as mulheres do nosso tempo, acréscimo nosso ao título da parte derradeira da publicação de 1974. Apesar de *JMNP* carregar heranças literárias milenares, que remontam ao universo grego pré-cristão, ao cancionero medieval europeu, ao renascimento e ao arcadismo, finda-se com versos de atualidade viva, em seção chamada de *Poemas aos homens do nosso tempo*.

A visão que detemos de Hilst é a de uma poeta engajada e tomamos como pilar os contributos teóricos de Jean Paul Sartre (2004) acerca de um entendimento do que é engajamento que por sua vez implica nas reflexões feitas pelo escritor que propiciem um diálogo entre a literatura e a política, bem como a sociedade em geral, porque “o poeta não escapa à história, mesmo quando a nega ou a ignora. Suas experiências mais secretas ou pessoais se transformam em palavras sociais, históricas” (PAZ, 2012, p. 195). Hilda, enquanto uma poeta engajada reflete marcas históricas, políticas e culturais de seu tempo, tecendo, na sétima seção — especificada aqui no item 3.3 deste capítulo terceiro —, um diálogo com a violência da Ditadura Militar. E é engajando-se enquanto poeta que marca a história, conectando-se totalmente com a sua literatura, situando homens e mulheres na sua própria história.

Esse engajamento na poesia de Hilst se dá por meio da linguagem. É pela poesia (e também pela prosa) que ela se situa no mundo e na história que experimenta enquanto poeta. De acordo com Paz (2012), em estudo acerca do poema presente n’a *Consagração do instante*, para a linguagem realizar-se como poema, “sempre se apoia em algo externo a ela. Externo, mas sem o qual não poderia se encarnar. O poema é poesia e, também, outra coisa” (PAZ, 2012, p. 191). Assim, notamos na seção sete, demasiadamente política, uma eu lírica engajada, comunicando e recrutando “senhoras e senhores [a] olhai-nos/ Repensando a tarefa de pensar o mundo” (HILST, 2003, p. 105). Pois o poema, como aponta Octavio Paz: “é tempo arquetípico; e, por sê-lo, é tempo que se encarna na experiência concreta de um povo, um grupo, ou uma seita” (PAZ, 2012, p. 194).

Partimos agora para a derradeira parte de nossa dissertação, que se debruça justamente sobre a última seção do livro *JMNP*, que, em muitas instâncias, distingue-se das outras seis partes que compõem o livro de Hilst. Amor esbanjado do eu para o outro-amante, mas que, no final do livro de 1974, alastra-se também aos outros, aos muitos, a nós: é uma convocatória. Como afirma Pécora, com esta derradeira seção, acessamos uma

poesia veementemente política, incendiária em seus versos com o grito contra “a vulgaridade, a banalidade pessoal, social e também a banalidade política” (PÉCORA, 2003, p. 13).

Essas reflexões estão impressas no poema de abertura da seção, em que somos provocados com um verso inicial que lembra uma convocatória, por meio de uma voz que clama perante um grupo — “Senhoras e senhores, olhai-nos. / Repensamos a tarefa de pensar o mundo” (HILST, 2003, p. 105). A impressão é a de que a eu poética necessita convocar o número máximo de pessoas, dirigir-se a todos, recrutando-nos para uma revolução, a constatar:

I

1 Senhoras e senhores, olhai-nos.
2 Repensemos a tarefa de pensar o mundo.
3 E quando a noite vem
4 Vem a contrafacção dos nossos rostos
5 Rosto perigoso, rosto-pensamento
6 Sobre os vossos atos.

7 A muitos os poetas lembrariam
8 Que o homem não é para ser engulido
9 Por vossas gargantas mentirosas.
10 E sempre um ou dois dos vossos engulidos
11 Deixarão suas heranças, suas memórias

12 A IDÉIA, meus senhores

13 E essa é mais brilhosa
14 Do que o brilho fugaz de vossas botas.

15 Cantando amor, os poetas na noite
16 Repensam a tarefa de pensar o mundo.
17 E podeis crer que há muito mais vigor
18 No lirismo aparente
19 No amante Fazedor da palavra

20 Do que na mão que esmaga.

21 A IDÉIA é ambiciosa e santa.
22 E o amor dos poetas pelos homens
23 É mais vasto
24 Do que a voracidade que nos move.
25 E mais forte há de ser
26 Quanto mais parco

27 Aos vossos olhos possa parecer.
(HILST, 2003, p. 105/6).

A obra poética de Hilst perpassa diversos temas, como já dissemos ao longo dos capítulos anteriores, mas é pensando que a/o grande poeta definitivamente não pode se ausentar ou estar alheia/o ao seu tempo, com seus registros históricos e sociais, que reforçamos encontrar, na parte derradeira de *JMNP*, uma poeta-bomba, que trata de questões políticas em praticamente todos os dezessete poemas da seção. Sua poesia política não passa pelo panfletário, não se apresenta como poesia momentânea, datável, antes tematiza uma série de opressões “trazendo à cena poética antagonismos da cena histórica: o povo e os poderosos” (TOLLENDAL, 2017, p. 160). Nos poemas aqui reunidos, há uma dicção elevada, elevando a poesia ao patamar da voz popular de quem chama, de quem recruta. Tal qual o célebre “Poética”, de Manuel Bandeira, encontramos em Hilst, nesta seção, um certo cansaço do “lirismo comedido e bem comportado” (BANDEIRA, 2009, p. 101). A autora de Campinas, assim como muitos poetas brasileiros do século XX, “encontra na política um tema de comoção humana” (TOLLENDAL, 2017, p. 159).

No poema acima, há uma homenagem ao escritor russo Alexander Solzhenitsyn, prêmio Nobel de literatura em 1970, que foi também uma das principais figuras a tecer críticas ferrenhas à falta de humanidade do stalinismo. Preso durante a segunda guerra mundial por fazer críticas a Stalin, foi exilado por traição à pátria. Homenageando essa personalidade, evidencia-se o seu respeito pelos seus feitos que nos levam a investigar o poema acima com mais precisão. Sabendo um pouco sobre a jornada política de Solzhenitsyn, ao iniciar o poema, os versos primeiros: “senhoras e senhores, olhai-nos./ Repensemos a tarefa de pensar o mundo” (v.1 e 2), percebemos uma voz poética que definitivamente desconcentrou-se do seu chamamento uníssono ao amante e concentra-se, agora, num palanque com um megafone em mãos, solicitando que todos “olhem-nos”, para repensarem (repensarmos), juntos, o mundo.

Ao longo do poema, percebemos algumas metáforas que remetem a dizeres e a situações já conhecidas, cenas que remetem à opressão, às injustiças sofridas, à tortura, o significado do antagonismo acima: o povo *versus* os poderosos. Mais uma vez, fica o chamado para repensarmos o mundo, para possivelmente evitarmos que a história dos grandes massacres e ditaduras não se repita. “E quando a noite vem” (v. 3), os rostos, devido à pouca luz/iluminação, são irreconhecíveis, rostos que denotam perigo, rostos que se ligam ao pensamento e representam uma ameaça “sobre os vossos atos” (v.6). O pronome possessivo (“vosso”) no verso 6, torna o chamado do poema mais próximo do discurso político, cheio de seus maniqueísmos pelo vocabulário lapidado.

O poema como um todo nos remete à defesa ideológica da arte como progressista por vocação, pois a palavra ambiciona o novo mundo, a arte vaticina e, por usual que seja a disseminação dessa ideia, a mesma poesia precisa reconhecer o direito do cidadão comum ao mundo da arte, levando-o ao conhecimento de cunho universal, aos bens da cultura, facilitados por meio da poesia. Essa questão une-se aos contributos de Candido em seu celebrado ensaio “O direito à literatura”. Esta, então, é uma das formas de obstruir a ignorância e despertar para o novo — para a “IDEIA, meus senhores” (verso 12). A literatura, defende Candido, como parece defender Hilst nesta seção de seu livro, desponta como poderoso instrumento de formação humana, soando para cada um como equipamento intelectual e afetivo. Assim, prossegue Candido:

Não há povo e não há homem [e mulher] que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independente da nossa vontade. E durante a vigília, a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito — como anedota, caso, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. [...] a literatura é o sonho acordado das civilizações. [...] ela é ator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente (CANDIDO, 2002, p. 174-175).

A segunda estrofe do poema ora citado nos conecta definitivamente a uma situação de tortura e, por que não dizer, dos anos de chumbo no Brasil, a partir de 1968, adentrando nos anos 1970, uma vez que *JMNP* foi lançado em 1974. Não há como desprender-se do terror da Ditadura Militar brasileira no contato com os dezessete poemas *aos homens do nosso tempo*, homens esses que podem ser representados como opressores ou oprimidos. Sim, há essa possibilidade de leitura: aos opressores, um aviso: acordaremos desse sono, metaforizado em dormência, passividade, ignorância que nos violenta; aos oprimidos: somos muitos, e não seremos engolidos — por vossas gargantas mentirosas (verso 9), fazendo menção ao sufoco dos abusados. Como evidenciam os versos 10 e 11: a herança será a memória atravessando o tempo. Não esqueceremos, afinal, a herança daquilo que fica e a memória daquilo que segue. Poesia, enfim, é uma ação política.

Lançado em 1974, durante o regime instaurado sob o comando de sucessivos governos militares, não se tem registro de que tanto a poeta quanto o livro *JMNP*

sofreram alguma perseguição ou censura. Infelizmente tantos outros artistas brasileiros não tiveram a mesma sorte. A respeito desse horror e das perseguições truculentas vividas pelos artistas brasileiros no período da Ditadura Militar, Flora Süssekind revela um panorama detalhado de muitos acontecimentos, como quando narra que, a partir de 1968, muitos escritores trataram de aprender a viver sob o império da censura e cita o famoso poema de Chico Alvim, “Visita”, para sintetizar o cotidiano do período, que, de certa forma, conecta-se ao poema I em análise por suas marcas discursivas, especificamente quanto à segunda estrofe: a garganta (v.9) é facilmente simbolizada pelo sufoco dos tempos de perseguição a qual experienciaram alguns artistas:

“Não bateram na porta / Arrombaram”. Arrombamentos às vezes literais, como a violação das correspondências e residências, as detenções, sequestros pelas forças policiais, demissões por motivos ideológicos, perseguições; às vezes simbólicos e não menos eficientes, como a paranoia da censura ou da perseguição política, a ponto de muita gente ter sido reduzida a um tal estado de pânico e paralisia que se tornou literalmente impossibilitada de qualquer ação no campo cultural (SUSSEKIND, 1985 p. 16-17).

O verso 12 (de Hilst) contém a palavra ideia em maiúscula, além de ser uma estrofe formada apenas por um verso: “A IDEIA, meus senhores”, tecnicamente vemos um recurso estilístico hilstiano (não inaugurado por ela, mas explorado em demasia ao longo do livro que estudamos), indicando que precisamos olhar com mais atenção para ele. O poema parece girar em torno do verso 1: “olhai-nos” com olhar mais atento. A IDEIA é a questão da qual nos fala Candido (2002) acima: não há povo que possa viver sem a literatura, no seu sentido mais amplo — e que também nos contempla —, a quem o autor vai chamar:

todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos de folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (CANDIDO, 2002, p. 174).

Nos versos seguintes, 13 e 14, entendemos que “A IDEIA” marcada do verso 12 é mais potente e brilhante que a opressão de “vossas botas”. A “IDEIA” é o próprio poema, que é um “trem de ferro” e vai atravessar a noite, o tempo.

Os versos 15 a 20 retomam e fortalecem a ideia — conectada à IDEIA grafada em maiúsculo no verso 12 — de poeta ser aquele/a que repensa a tarefa de pensar o mundo, em que a eu lírica incita: “E podeis crer” (v. 17) que há definitivamente mais força e

vigor no lirismo aparente, desse “amante Fazedor da palavra” (v. 19), que na mão que o/nos esmaga — ideia que contempla o verso 20.

Chamamos atenção para a palavra “Fazedor”, que aparece no poema com a inicial em maiúscula, o que evidencia o poeta como ser de ação privilegiado, pois a sua posição é singularíssima. O que incide sobre a ideia lançada nos versos seguintes: no verso 21, “A IDEIA” retorna aliada a duas palavras — *ambição* e *santa*. Com isso, propomos ler o termo a “IDEIA”, grafada em maiúscula, como sinônimo de *poiesis*, no sentido aristotélico, assim definida pelo professor titular da UFRJ, Manuel Antônio de Castro:

Na e pela “poiesis” o próprio real se destina no homem para que este o realize numa plenitude que o próprio real por si não realiza. Na e pela “poiesis”, o próprio real se constitui como linguagem, mundo, verdade, sentido, tempo e história, em qualquer cultura. (CASTRO, 2009, p. 12).

A “IDEIA”, reclamada pela voz poética de Hilda neste último livro do livro *JMNP*, permite aos homens e mulheres realizarem — a linguagem, o mundo, o tempo, a história — em plenitude. Por isso adverte a poeta na quinta estrofe: “Cantando amor, os poetas na noite/Repensam a tarefa de pensar o mundo”. Ora, esses versos (15 e 16) defendem o próprio ato ético de tecer o livro de 1974. Um livro de amor, como se disse ao longo de toda essa dissertação, que conclama ao seguinte entendimento: “podeis crer que há muito mais vigor/No lirismo aparente/No amante Fazedor da palavra// Do que na mão que esmaga” (vs. 15 a 20). Há neste poema, como nessa seção final da publicação, uma exaltação do ato artístico que define novas camadas de sentido para as partes antecedentes do livro. Poesia, agora, é claramente defendida como resultado de uma ação ética, que devolve ao indivíduo sua alma (PEDRAZA, 2020), reconfigura-o de modo singular pelo amor, mas também, insere homens e mulheres numa coletividade que é sempre circunscrita ao tempo e ao espaço.

Se recorremos novamente a Manuel de Castro, concordamos que “*Poiesis* é todo agir que tem como medida o ético” (CASTRO, 2011, p. 186). O ético, por sua vez, sabemos, engendra-se no outro, este mesmo Outro perseguido no decorrer de *JMNP*. Remontamos ao filósofo russo reconhecido por suas análises romanescas, mas também por sua discussão abrangente e dialógica sobre a linguagem, Mikhail Bakhtin, especificamente em *Estética da criação verbal*, para dizer que “A objetivação ética e estética necessita de um poderoso ponto de apoio, situado fora de si mesmo, de alguma força efetivamente real, de cujo interior eu poderia ver-me como outro” (BAKHTIN,

2011, p. 29). O poderoso ponto de apoio — o Outro — foi buscado, desejado, amado e palavrado ao longo de todo o livro poético dedicado a M. N. Tal exterioridade permitiu a composição de várias eus — líricas, amantes, poetas. Agora, porém, na parte derradeira da obra, a voz poética vê-se inteiramente como outro, o outro coletivo: “os nossos rostos” (v. 4). O imbricamento popular e social dessa poeta se adensa nos poemas seguintes, sendo muito bem sintetizado por um verso do poema VI: “o poeta é o irmão escondido das gentes” (HILST, 2003, p. 113).

Atendo-nos novamente ao poema que tomamos por desencadeador de nossa reflexão sobre “Poemas aos homens de nosso tempo”, verifica-se pelos últimos versos do canto I traços que nos levam a pensar que Hilst, ao passo que discursa politicamente chamando os muitos, o faz também por meio uma poesia metalinguística, como também pelas formas de enunciação escolhidas para compor o seu poema-revolta. Essa evidência é encontrada no início do texto, com as marcas discursivas de chamamento aos indivíduos comuns: senhoras e senhores; na palavra ideia, posta em maiúscula duas vezes na metade do poema e nas estrofes finais, iniciando nos versos 22, 23, 24 e 25, em que é afirmado que o “amor dos poetas pelos homens / é mais vasto / do que a voracidade que vos move / e mais forte há de ser” — novamente conectada à ideia de arte como ação transgressora, mas também vinculada ao papel do poeta nesse tempo. É perceptível também que temos, ao longo do poema, o próprio poeta que denuncia a opressão que vive o povo na atualidade, “quanto mais parco” (v.26) aos olhos dos muitos isso possa parecer. Apesar disso, o poeta continuará atravessando o seu tempo preservando a palavra que diz, denuncia, instrui, conduz o humano à ação ética, que, na apreensão de Bakhtin, é aquela forjada no outro (2003).

Assim, como afirma Paz, o ser humano se reconhece nas obras de arte, porque estas oferecem imagens de sua totalidade oculta e não importa muito

que a obra seja lida ao princípio só por alguns: a preservação da memória coletiva por um grupo, embora pequeno, é uma verdadeira tábula de salvação para a comunidade inteira. Nessas tábuas, as tradições e as culturas atravessam os mares do tempo. (PAZ, 1993, p. 80).

Nos concentramos na análise do poema I, abertura para a derradeira seção, por entendermos que ele contempla os três níveis que discurremos ao longo da análise do poema: a) incorre no prosaico, movimento pouco usual nas seções precedentes deste livro; b) assume contorno definitivamente político, reconfigurando o conceito de Outro

(amoroso) expresso nos poemas das partes anteriores; c) mostra-se deliberadamente metalinguístico, relacionando a “IDEIA”, tomada por nós como a própria “poiesis”, ao poema, ao ofício dos poetas e ao seu papel na tarefa ética de “repensar o mundo”. Tais características avultam também em muitos outros poemas ao longo dos dezessete que compõem a parte final do livro de 1974. No poema I¹⁰, há uma homenagem a uma figura política, outro ponto que nos faz destacar o poema, pois Hilst vai dedicar e homenagear muitas personalidades ao longo da seção.

Há o discurso político presente e, como evidencia o título da seção, “Poemas aos homens do nosso tempo” pode ser destinado tanto aos opressores, quanto aos oprimidos – porque certamente são muitos homens e mulheres de nosso tempo — mas, em suma, é um canto de atualidade viva destinado ao cidadão comum. Cabe ao poeta, pois Hilst parece colocar a poesia como função libertadora do ser humano, a “tarefa” (a expressão é do poema I) de contar, narrar, cantar, feitos da guerra e dos “dirigentes do mundo” (HILST, 2003, p. 123), como também a de criar e perpetuar a memória, pelo discurso poético. No plano político o poeta tem um nítido perfil, o de indivíduo político e politizado (quase militante?), ligado ao seu tempo, como afirma Tollendal, e torna-se um poeta de destaque por isso.

é o poeta quem detém da lucidez da circunstância histórica do homem [e da mulher] do povo. É ele que manifesta a consciência. Na verdade, empresta sua voz plena de justiça e sabedoria ao discurso ausente do povo. O poeta fala pelo e para o homem [e a mulher] comum e há sempre um destinatário em seus poemas “senhoras e senhores” (TOLLENDAL, 2017, p 162).

A poesia torna-se o *modus operandi*, nos despertando do sono eterno, da passividade brutal. Em certa medida, essa eu lírica hilstiana, ao sair do diálogo com um outro único, passando a encarar uma multidão, revela muito de nossa vontade em tempos tão mortuários e violentos como estes dos quais desponta esta dissertação. Quem, tendo vivido o golpe sofrido pela presidenta Dilma Rousseff no tenebroso 2018, a prisão do ex-

¹⁰ Poema I, homenagem a Alexander Solzhenitsyn, que foi um historiador e dramaturgo russo com obras que descreveram e denunciaram ao mundo as catástrofes dos campos de concentração da União Soviética; poema III, homenagem à Natalia Gorbanievskaya, importante poeta e tradutora de literatura polonesa bem como ativista dos direitos civis na Rússia; poema IV, dedicado a Frederico Garcia Lorca, poeta fuzilado por fascistas na guerra civil espanhola, em 1936; V, homenagem a Alexei Sakarov, físico nuclear soviético, foi um cientista que lutou em defesa das liberdades fundamentais dos cidadãos/ãs e contra as tiranias do mundo; VII, a Pavel Kohout, romancista, dramaturgo e poeta tcheco e austríaco; IX, a Pior Yakir, historiador e crítico soviético; no poema XIV há a epígrafe “não há bombas limpas”, de autoria de Mário Faustino, importante jornalista, tradutor, crítico literário e poeta brasileiro, amplamente conhecido por seu trabalho com a poesia e o jornalismo no Jornal do Brasil.

presidente Luiz Inácio Lula da Silva, o assassinato brutal de Marielle Franco, num estado dito democrático; quem, presenciando ou sentindo o número exorbitante e surreal de mortes diárias, resultante não apenas da COVID-19, mas da negligência programática do estado brasileiro, não nota, enfim, a necessidade de convocar os seus, de convocar a todos — os homens e mulheres de nosso tempo?

Acreditamos que Hilda Hilst seja definitivamente uma poeta que se inscreve no tempo da história, literária e política, de nosso país. Na sua poesia, repercute e edifica novas estruturas (líricas e humanas), demora sobre o ser humano e suas ações. Como evidencia o poema VIII, desta última seção: “Lobos? São muitos” (HILST, 2003, p 115) e sempre existirão aos montes, “mas tu podes ainda / A palavra na língua” (HILST 2003, p.115). Finalizo esta escrita como a poeta encerrou o último poema de *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* — com uma palavra no gerúndio (“Pretendendo”), dando a ideia de continuação. A voz da poeta ecoará transformando pessoas em leitores humanos. Aqui eu vos digo: com a palavra podemos muito, podemos tudo e só estamos começando.

4. CONCLUSÕES DE UM POETA DESTE TEMPO

O livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, publicado em 1974, pertence à segunda fase da poesia de Hilda Hilst. Entende-se a importância da obra pelo olhar da crítica lançado ao seu trabalho como poeta e pelo quão responsável ela foi ao estabelecer uma notória divisão e recepção entre a poesia que escreveu no início de sua carreira, da poesia que seguiu escrevendo até a sua morte. *JMNP* surge após sete anos de silêncio da autora para com a escrita de poesia e longa jornada experimentando a escrita da prosa e do teatro. A partir de então, nota-se uma mudança provocada possivelmente pelo impacto da prosa nos versos ou uma nova consciência da autora a respeito de seu ofício como poeta. Além disso, é ainda hoje, segundo Cristiano Diniz (2018), um dos mais estudados na academia, foi o livro de poemas que ganhou, a partir dos anos 2000, edições únicas, um estudo e interpretação musical por grandes músicos brasileiros.

Todas as sete partes compositoras do livro corpus deste estudo foram analisadas sob a ótica do desejo e da ausência, observando-se como tais índices marcantes (não somente no livro de 1974, mas em toda a obra poética hilstiana) apresentam-se no poema, edificando o discurso lírico amoroso. Divido em seções, Hilst propõe com o seu livro um projeto poético ousado, em que cada parte segue características próprias, que, ora se aproximam ora divergem entre si, a conferir: 1. “Dez chamamentos ao amigo”; 2. “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”; 3. “Moderato cantábile”; 4. “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”; 5. “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”; 6. “Árias pequenas. Para bandolim”; 7. “Poemas aos homens do nosso tempo”.

Em *JMNP*, temos uma eu lírica multifacetada que nos desafia a percorrer o seu labirinto lírico do desejo à procura do outro ausente, ora amante nomeado, ora a busca pelo signo poético, pois adverte, já na seção primeira, que precisa ser enxergada, lançando ao outro uma ordem “olha-me de novo. Com menos altivez./ E mais atento.” (HILST, 2003, p. 17). Ainda, complementa que “Antes de ser mulher sou inteira poeta” (HILST, 2003, p. 60), em defesa da condição autoral feminina descortinada na obra. Hilst nos lança à conclusão de que *JMNP* é um grande projeto literário, singular também pelo fato de que o primeiro poema de cada seção é metonímico de toda a parte, isto é, explora as características definidoras da própria seção.

A presença do corpo é marcada pela escolha semântica que aponta a sua existência através do rosto e dos olhos e a persona poética, essa “amiga trovadora

contemporânea”, parece fazer uma espécie de inventário de estados passados espelhados no presente, resultando em um processo que aflora o desejo reprimido convertido em algo próximo do delírio marcando o avesso da lógica trovadoresca. A temática amorosa perpassa fortemente todas as seis primeiras seções e isso nos leva a concluir que o livro pode ser lido como uma espécie de narrativa da falta do outro. Tal questão narrativa constitui fator de conexão com o legado hilstiano em prosa.

Túlio, o amado nomeado em algumas seções, apresenta-se esquivo, por mais perto que chegue da amada, e, à medida que enaltece a figura ausente, despoja-se de si, para doar-se ao outro. Efetiva-se, assim, a nossa tese de que o amor dessa voz lírica torna-se desejo, em alguma medida ele também se funda naquilo que falta: “[...] os objetos do amor são o que não temos, aquilo que nos falta”. (ROUDINESCO, 2019, p. 19). Por fim, notamos que essa eu lírica, que oscila entre amante e poeta, amplifica o seu existir no outro para fundamentar o seu discurso lírico, pois a *ideia* tão frequentemente habitada e em destaque em diversos poemas, pode facilmente ser lida como um sinônimo do exercício poético de batalhar com as palavras, na busca tempestuosa do verso ideal. Portanto, é através do verso que tal persona lírica parte de si, ao referir-se ao outro (ausente, amado ou poema), criando, assim, uma relação de poder, de controle do verso, que a leva a experimentar as possibilidades da construção da poesia.

É possível pensar na palavra “desejo” como uma ação, segundo Chauí (1990). Torna-se poeticamente relevante pensar que, especificamente na lírica expressa em *JMNP*, o desejo da eu lírica (por Túlio, Dionísio, o “tu”, outro, o poema) converte-se em uma ideia de eu que caminha brutalmente para o vazio, para a falta. Pensar no desejo como “impulso”, como movimento, “movimento pulsante” e não estático, que vibra, e caminha sempre à procura é o lugar onde realiza-se a amada Ariana, relacionando-se com o seu eu, mas também tecendo o fio que se conecta a todas as outras vozes líricas, ao longo do livro corpus. É Ariana, então, a responsável por recrutar as outras vozes líricas, unificando-as, por meio do canto do ausente. Movimento que se apresenta e cabe como alicerce ao projeto literário de Hilst, quando esta lança-se à procura desse “léxico”, da palavra: o poema. O desejo da procura incansável pelo poema parece materializar-se de forma mais presente que o da procura por um amado, se é na forma, na composição do discurso lírico, que a poeta estabelece o caminho para o nascimento de uma lírica do desejo, como entendemos ser a tônica do livro de 1974.

Hilst cria uma sinfonia lírica formada pela multiplicidade de vozes poéticas, tal qual as diversas versões conhecidas para o mito de Ariadne — integra-se às várias

Arianas dentro e fora da poética hilstiana, juntando, unificando, cada vez mais, a seu projeto literário, o passado greco-latino à poesia moderna. Para cada seção, uma eu poética à procura do amado, calcada no desejo, mas que se manifesta de forma particular em cada ocasião. O fio do novelo — o desejo como movimento, “energia movente de Eros”, para Bataille (2017), — contudo, é sempre o exercício da busca. Evidenciamos que, ao evocarmos Ariana e a metáfora do fio que enovela, por meio do poema, as diversas personas eu líricas, entendemos que essas vozes poéticas confluem para uma só, se o objetivo é o mesmo: a procura movida pelo desejo de dizer ou descobrir o outro ou mesmo a si, seja no plano material/corporal, seja no plano artístico. Assim, o canto de Ariana acaba por não se fazer elegia (canto sôfrego na tradição ocidental), pois, à medida que avança em seu trajeto de descoberta e chegada ao corpo ausente, tecem-se os versos e verbos de uma poeta que, ao fazer poesia, encontra o gozo que se converte no fio que tece o verso.

Temos em *JMNP* heranças literárias milenares, que remontam ao universo grego pré-cristão, ao cancionero medieval europeu, ao renascimento e ao arcadismo. Mas acessamos, ainda, na última seção da obra, uma poesia veementemente política, incendiária em seus versos, com o grito contra “a vulgaridade, a banalidade pessoal, social e também a banalidade política” (PÉCORA, 2003, p. 13). O poderoso ponto de apoio — o Outro — foi buscado, desejado, amado e palavrado ao longo de todo o livro dedicado a M. N. Tal exterioridade permitiu a composição de várias eus — líricas, amantes, poetas. Agora, porém, na parte derradeira da obra, a voz poética vê-se inteiramente como outro, o outro coletivo.

Este estudo, finalmente, soma-se aos diversos outros sobre a poética hilstiana, com a finalidade de expandir o legado literário da poeta. Hilst nos ensina, enquanto leitores de sua obra, que o movimento de procura ao outro torna-se um movimento de (re)conhecimento de nós mesmos. Com a sua poesia, apresenta uma eu lírica que deseja o corpo do outro com fome e urgência, enquanto constrói uma linguagem do desejo que existe e conecta-se a uma ausência que se mostra evidente, transformando tudo na linguagem do corpo — seu, nosso e do poema.

Os poemas que compõem a obra *corpus* deste estudo nascem da escassez e perseguem um desejo abundante de ocupar silêncios pelo corpo-Outro, como uma forma de completar-se. Em tempos tão sombrios, como os da escrita do presente texto, ter a poesia como aliada parece ser o fio que nos completa, nos impulsiona à resistência que

porventura nos leva à esperança: porque os lobos são e me parece que sempre serão muitos, mas nós, com a palavra na língua, temos a chance de continuar.

Enquanto leitores e pesquisadores da obra de Hilda Hilst, ao sair desse labirinto lírico do desejo, temos ainda mais certezas das incertezas quanto à conclusão da poesia. Fomos lançados em um labirinto pela voz hilstiana e pudemos pensar que estávamos diante de uma construção que possuía entradas incertas, caminhos que muitas vezes enevoavam o olhar, ou confundiam a busca pela dificultosa saída. Completada essa travessia, junto a uma mulher que ainda ecoa sonora no nosso tempo, encontramos, outra vez, nosso mote: o poema. E concluímos: a poesia é inesgotável.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.
- ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo Santos de. *Deus, amor, Morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst*. Manaus: Editora Valer, 2011.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Sentimento do Mundo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012.
- ARRIGUCCI, Davi Jr. A poesia em trânsito: revelação de uma poética, in *A Poesia de Manuel Bandeira: Humildade, Paixão e Morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 6. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 12ª edição, 1987.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Volume único. André Seggrin (Org.). 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- BARBOSA, Silvia Michelle de Avelar Bastos. Paraísos do gozo: o corpo e a persistência do desejo na poética de Hilda Hilst. 2010. 90. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de LETRAS, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- _____. *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- CAMPOS, Álvaro de. *Poesia completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

CANDIDO, Antonio. O direito à Literatura: in Textos de intervenção Vários escritos. São Paulo, editora 34, 2002.

CASTRO, Manuel Antônio de. "Apresentação". In: CASTRO, Manuel Antônio de (org.). *Arte: corpo, mundo e terra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

CASTRO, Manuel Antônio de. *Arte: o humano e o destino*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.

CINTRA, Elaine Cristina. A Poética do desejo em Hilda Hilst, In: _____. FREITAS e SOUSA, Enivalda Nunes (Org.). *Roteiro poético de Hilda Hilst*. São Paulo: Edufu, 2009. p. 43-67.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. Língua e Literatura. v. 16, n. 19, p. 91-101, 1991.

_____. Da poesia. *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*, São Paulo, v. 8, p. 66-79, 1999.

CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In NOVAES, Adauto (Org.). *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: FUNARTE, 1990. p. 19-66.

DESTRI, Luisa. De Tua Sábia Ausência: A Poesia De Hilda Hilst E A Tradição Lírica Amorosa Dissertação (Mestrado em Teoria e história literária) – Faculdade de LETRAS, UNICAMP, SP, 2010.

DINIZ, Cristino. *Fico besta quanto me entendem*. São Paulo: Editora Globo, 2013.

_____. *Fortuna Crítica de Hilda Hilst – levantamento bibliográfico 1949-2018*. São Paulo: UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a medos do séculos XX*. Tradução: Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FOLGUEIRA, Laura; DESTRI, Luisa. *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst*. São Paulo: Tordesilhas, 2018.

FONTELA, Orides. *Teia*. São Paulo: Geração editorial, 1996.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

GRAVES, Robert. Os Mitos Gregos. Trad. Fernando Klabin, 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

HILST, Hilda. Das sombras. *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*, São Paulo, v. 8, p. 25-41, out. 1999. Entrevista. p. 27.

_____. Do tempo. *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*, São Paulo, v. 8, p. 8-12, out. 1999.

_____. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *Baladas*. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

INSTITUTO HILDA HILST. Jose Luís mora Fuentes, o companheiro da casa. Disponível em: <https://www.hildahilst.com.br/blog/jose-luis-mora-fuentes-o-companheiro-da-casa>. Acesso em 25 set 2020.

JUNIOR, Arlindo Rebechi: Hilda Hilst: do exercício constante da poesia. Artigo da revista COMUNICAÇÃO E EDUCAÇÃO – USP. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/150563>. Acesso em 9 mai 2020.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética*. São Paulo: Rocco, 2013.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

LOPES, Rodrigo Garcia. Apresentação – O caso Ariel in: PLATH, Sylvia. *Ariel*. trad.: Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz. Verus editora, São Paulo, 2004. p.7-12.

LOPEZ-PEDRAZA, Rafael. *Sobre Eros e Psiquê*. Trad. Roberto Cirani. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2010.

MARTIN, Kathleen. *O livro dos símbolos – Reflexões sobre imagens arquetípicas*. China/Portugal: TASCHEN, 2010.

MATTOSO, Glauco. *História e teoria do Soneto Cruz Filho anotado por Glauco*. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/soneto.htm>. Acesso em 3 out 2020.

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de; PEREIRA, Jadir Francisco de Lima; ALMEIDA, Magno da Guarda. O labirinto poético de Hilda Hilst em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*: percurso lírico pelo corpo, tradição em odes descontínuas. *Texto Poético*, v. 16, n. 30, p. 101-120 fev./maio 2020.

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de; TEIXEIRA, Renata Pimentel. A morte como cotidiano de quem vive e como recusa à alienação: um percurso pelas poéticas de Manuel Bandeira e Hilda Hilst. *REVELL*, 2021, v. 1, n. 28, p. 11-35.

MIRANDA, Antônio. Glauco Mattoso surpreende lançando seu tratado de versificação. Disponível em: http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/glauco_mattoso_surpreende.html. Acesso em: 20 ago 2020.

MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, São Paulo, 2004.

OLIVEIRA, Iara de. *O Emergir Da Memória Literária Trovadoresca: A Subjetividade Lírica Em “Dez Chamamentos Ao Amigo”, De Hilda Hilst*. Palimpsesto ISSN 1809-3507 v. 18, n. 29, 2019. Acesso jul. de 2020: Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/37264>.

OVÍDIO. *Cartas de amor: As Heróides*. Trad. Dunia Marinho Silva. São Paulo: Landy, 2003.

PAZ, Octavio. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Editora Sisciliano, 1994.

_____. *O Arco e a Lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. Os poucos e os muitos, in *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PÉCORA, Alcir et al. *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

_____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*. São Paulo: Globo, 2003. p. 11-13.

_____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2002. p. 8-10.

_____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002. p. 7-8.

PEREIRA, Helena Bonito. *Toda a literatura portuguesa e brasileira*. São Paulo: Ed. FTD, 2000.

PESSANHA, José Américo Mota. A água e o mel. In NOVAES, Adauto (Org.). *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: FUNARTE, 1990. p. 91-123.

PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Alberto Caeiro*. Org. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2013.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética?* São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

PIRES, Antônio Donizeti. O fio de Ariadne da poesia-novelo de Hilda Hilst: ensaio descontínuo. In CINTRA, Elaine Cristina, SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e (Org.). Roteiro poético de Hilda Hilst. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 91-110.

POLITO, Ronald. *Cartas aos pósteros: Correspondência de Hilda Hilst e Mora Fuentes*. São Paulo: Editora e-galáxia, 2018.

RAGUSA, Guiliana. *Lira, Mito e Erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002.

SARTRE, Jean Paul. O que é literatura? Trad. Carlos Felipe Moises. Editora Ática, 2004.

SOUTO, Susana. O Caleidoscópio Glauco Mattoso. Tese (Doutorado em Estudos literários) – Faculdade de LETRAS, UFAL, AL, 2002.

_____. Disponível em: <http://paulofernandomonteiroferraz.blogspot.com/2014/03/o-corpo-do-poema-susana-souto-silva.html>. Acesso em: mai. 2021.

REGUERA, Nilze Maria de Azevedo.; BUSATO, Susana., orgs. *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

RENATA Pallottini. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3196/renata-pallottini>>. Acesso em: 06 de Jul. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.67-72.

ROUDINESCO, Elizabeth. *Dicionário amoroso da psicanálise*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

SÜSSEKIND, Flora. Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos. São Paulo, JZE, 1985.

TOLLENDAL, Eduardo José. Breve leitura de Hilda Hilst: sobre crítica, poesia e política. In CINTRA, Elaine Cristina, SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e (Org.). Roteiro poético de Hilda Hilst. Uberlândia: EDUFU, 2009. p.159-174.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.