

**A METAMORFOSE ERÓTICO-AMOROSA NA LÍRICA DE HILDA
HILST:
o caminho para a libertação artística e feminina**

OLÍVIA DE MELO FONSECA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE FLUMINENSE
DARCY RIBEIRO - UENF
CAMPOS DOS GOYTACAZES-RJ
MARÇO – 2011



**A METAMORFOSE ERÓTICO-AMOROSA NA LÍRICA DE HILDA HILST:
o caminho para a libertação artística e feminina**

OLÍVIA DE MELO FONSECA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem do Centro de Ciências do Homem, da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Cognição e Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Wladimir do Vale Lyra

CAMPOS DOS GOYTACAZES-RJ

MARÇO – 2011

FICHA CATALOGRÁFICA

Preparada pela Biblioteca do **CCH / UENF**

015/2011

F676 Fonseca, Olívia de Melo

A metamorfose erótico-amorosa na lírica de Hilda Hilst : o caminho para a libertação artística e feminina / Olívia de Melo Fonseca -- Campos dos Goytacazes, RJ, 2011.

112 f.

Orientador: Pedro Wladimir do Vale Lyra

Dissertação (Mestrado em Cognição e Linguagem) – Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Centro de Ciências do Homem, 2011

Bibliografia: f. 106 - 112

1. Poesia Brasileira. 2. Erotismo. 3. Hilst, Hilda – Crítica e Interpretação. 4. Literatura Brasileira – Crítica e Interpretação. I. Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. Centro de Ciências do Homem. II.

**A METAMORFOSE ERÓTICO-AMOROSA NA LÍRICA DE HILDA HILST:
o caminho para a libertação artística e feminina**

OLÍVIA DE MELO FONSECA

Orientador: Prof. Dr. Pedro Wladimir do Vale Lyra

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem do Centro de Ciências do Homem, da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Cognição e Linguagem.

Aprovada em _____ de _____ de 2011.

Comissão examinadora:

Pr. Dra. Angélica Santos Soares – PPG Ciência da Literatura – UFRJ

Prof. Dr. Deneval Siqueira de Azevedo Filho – PPG Letras – UFES

Pr. Dra. Analice de Oliveira Martins – PPG Cognição e Linguagem – UENF

Presidente, Prof. Dr. Pedro Wladimir do Vale Lyra

CAMPOS DOS GOYTACAZES-RJ

MARÇO – 2011

Essa pesquisa foi desenvolvida com o apoio da FAPERJ.

Aos meus pais, irmãos e amigos.

Ao meu namorado.

AGRADECIMENTOS

Tenho muito o que agradecer. Cada uma das pessoas citadas abaixo colaborou, direta ou indiretamente, para a minha formação pessoal e, por extensão, acadêmica. O texto de que sou feita hoje é o diálogo intertextual que estabeleci com essas queridas pessoas. Sou composta por esses *nós* pessoais, por esses *links* ou *hiperlinks*, que podem ser acessados/atualizados, a qualquer momento, pelos que estão dispostos a me ler nesse trabalho, em minha vida.

Então, os meus agradecimentos:

Ao Professor Doutor Pedro Wladimir do Vale Lyra, que acreditou nessa dissertação quando ainda era um pré-projeto, e por ter participado de seu crescimento ao me orientar com liberdade para que seguisse meus passos.

Aos amigos e professores da UENF, em especial, à Professora Doutora Analice de Oliveira Martins, que me inspira em sua atuação nas áreas da Educação e da Literatura, além de me auxiliar e de me apoiar com calma, confiança, amizade e valiosas sugestões nesse e em outros trabalhos.

Ao Professor Doutor Deneval Siqueira de Azevedo Filho, pelas contribuições, pelo carinho e pela atenção comigo e com meu trabalho.

Aos meus alunos adolescentes, por me ensinarem que é imprescindível sonhar, mesmo que a vida adulta insista em afirmar o contrário.

Aos amigos e professores da UFRJ, que contribuíram para o meu crescimento acadêmico. À Professora Doutora Mônica Genelhu Fagundes, que me despertou para outras artes ao me ensinar tão ricamente a Literatura Comparada e a Teoria Literária. À Professora Doutora Luciana Salles, que me ensinou que a Literatura é um jogo. À Professora Doutora Teresa Cristina Cerdeira da Silva, com quem aprendi tanto sobre poesia portuguesa. À Professora Doutora Monica do Nascimento Figueiredo, que me ensinou a rir, a me emocionar e a desconfiar das intenções, das verdades estabelecidas pelos personagens da Literatura Portuguesa. E, à Professora Angélica Santos Soares, que me apresentou Hilda Hilst e que muito me ensinou sobre o erotismo.

Aos meus amigos, que dividiram e que freqüentaram a casa onde morei no tempo de faculdade, pelo olhar diferenciado que me proporcionaram ao me

ensinarem um pouco sobre cinema, rádio, TV, música, direito, medicina, engenharia e também sobre a Marinha Brasileira.

Aos meus professores e amigos do tempo do ensino-médio, do CEFET/Campos dos Goytacazes, por terem me feito entender que o conhecimento é mais do que um meio para se ganhar dinheiro. Dentre esses, especialmente, à Professora Doutora Rita Maria de Abreu Maia, por ter despertado o meu prazer pela Literatura, pela área profissional.

Aos meus professores da Escola Pedro Faria e aos meus amigos de Cambuci, amigos de infância, por estarmos sempre unidos, mesmo que tenhamos seguido áreas diferentes e que muitos não morem mais na mesma cidade.

A toda minha família. Aos meus pais – Bia, Antonio e Eni – e aos meus irmãos – Vívian, Vinícius, Sebastião e Carlos Eder – pela dedicação incondicional ao longo de toda minha formação, por acreditarem em mim e na minha paixão pela Literatura, num tempo em que profissões são escolhidas pela lei de mercado, pela lei da oferta e da procura, pelos altos salários.

Ao meu namorado e grande amigo, Thiago, pela paciência e pelo incentivo em minha carreira acadêmica e pessoal. Pelo amor, pela cumplicidade, pelo olhar trocado que se faz entendimento e calma.

E à FAPERJ, que financiou esse trabalho para que eu pudesse me dedicar integralmente.

*Eros doceamargo
o que nos dá sofrimento
Eros tecelão de mitos
Eros o deus da astúcia
que tece a palavra.*

(SAFHO, 2008, contracapa)

...entre pernas, entre braços, passes e recuos falsos, mais embolados do que seria plausível, movimentos de improviso surgem e se sustentam carregados no seu curso, dentro do rio de energia (lúcido), mas mais ainda que isso, enovelados no íntimo, distraídos de quem foram antes de entrar nesse circuito (ou círculo), os dois flutuam (caem) sem nunca deixarem de estar dentro do corpo (corpo que mais uma vez se empresta a esta descoberta), a superfície do corpo, sua densidade manifesta, a solidez com que transporta as sensações simultâneas das portas dos sentidos até o centro escuro, interrompe o pensamento no ímpeto alternado que concentra e dispersa, pele colada à pele, atenção colada à experiência, distribuindo a inteligência em diferentes direções (estrelados), cada estímulo alinhavado reverberando no plexo, côncavos, convexos, sem o menor intervalo ou qualquer outra palavra de igual afastamento, a um passo da completa anulação até que eu e eu explodem numa coleção de estilhaços, entre pernas, braços...

(PINTO, Claudia Roquette, 2005, p. 26)

RESUMO

A METAMORFOSE ERÓTICO-AMOROSA NA LÍRICA DE HILDA HILST:
o caminho para a libertação artística e feminina

OLÍVIA DE MELO FONSECA

Orientador: Prof. Dr. Pedro Wladimir do Vale Lyra

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem, Centro de Ciências do Homem, da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Cognição e Linguagem.

Este trabalho busca analisar a manifestação do erótico na poesia lírica da escritora Hilda Hilst. O erótico será considerado a partir de três pontos de vista. O erotismo dos corpos, o prazer dos amantes. O erotismo verbal, a fruição do autor diante da escrita e a do leitor diante da leitura, de uma outra escrita. Por fim, a relação erótica presente na intertextualidade, na comunicação erótica entre os textos escolhidos por Hilst – textos antigos, medievais, maneiristas e pós-modernos – para dialogarem com sua obra; e também os textos escolhidos por essa pesquisa para dialogarem com os de Hilst: leituras possíveis, outras *escrituras*, outras *performances*.

Palavras-chave: poesia – escrita feminina – erotismo – Hilda Hilst

CAMPOS DOS GOYTACAZES-RJ

MARÇO – 2011

ABSTRACT

THE EROTIC-LOVING METAMORPHOSIS IN HILDA HILST LYRIC:
the path to artistic and feminine release

OLÍVIA DE MELO FONSECA

Orientador: Prof. Dr. Pedro Wladimir do Vale Lyra

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem, Centro de Ciências do Homem, da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Cognição e Linguagem.

This work searches to analyze the manifestation of the erotic in the lyric poetry of the writer Hilda Hilst. The erotic will be considered from three points of view. The eroticism of the bodies, the pleasure of the loving ones. The verbal eroticism, the enjoyment of the author regarding the writing and the reader at the reading, of another writing. Finally, the erotic relationship contained in intertextuality, in erotic communication among the texts chosen by Hilst – ancient texts, medieval, mannerist and post-modern – to dialogue with her work; and also the texts chosen for this study to engage with those of Hilst: possible readings, other *scriptures*, and other *performances*.

Key-words: poetry – feminine writing – eroticism – Hilda Hilst

CAMPOS DOS GOYTACAZES-RJ

MARÇO – 2011

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Localização e divisão espaço-temporal da obra de Hilda Hilst.....	12
1. O EROTISMO NA CRIAÇÃO LÍRICA DE HILDA HILST.....	19
1.1. O papel ético e estético da lírica hilstiana na contemporaneidade....	20
1.2. O lugar erótico na/da lírica hilstiana.....	32
2. A CONSCIÊNCIA LITERÁRIA EM HILDA HILST: o leitor diante de sua poética de fruição.....	46
3. DO TEAR ARTESANAL AO MANUFATUREIRO: como reciclar fios antigos no <i>novo</i> tecido erótico?.....	56
3.1. Lição 1: Aprenda o bordado do desejo, o ponto de borboleta, com agulhas, fios e flechas.....	57
3.2. Lição 2: Aprenda o bordado feminino feito em conjunto, permuta entre mãos masculinas e femininas.....	69
3.3. Lição 3: Aprenda o bordado amoroso com linha matizada.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	106

INTRODUÇÃO: Localização e divisão espaço-temporal da obra de Hilda Hilst

Hilda Hilst (1930-2004) pertenceu à época de pós-guerra em que era preciso se reestruturar. O homem se encontrava em meio ao caos, numa sociedade em que o consumo crescia, a música popular adquiria um espaço cada vez maior e os valores se fragmentavam – o caminho ao pós-moderno. E a poesia? Na contramão, o poeta se preocupava com a forma, com a renovação da linguagem, com o metapoético. Historicamente, para melhor situar a vida e a obra dessa autora, tem-se que:

- 1) Nasceu em 1930.
- 2) Estreou em 1950 com *Presságio*.
- 3) Permaneceu vigente no cenário literário de 1955-75 – recebeu, dentre outros, o Prêmio Pen Clube de São Paulo com a publicação de *Sete cantos do poeta para o anjo* em 1962; sua poesia serviu de inspiração para músicos populares como Adoniran Barbosa.
- 4) Confirmou-se como escritora de 1975-95 – ganhou o prêmio da APCA (Grande Prêmio da Crítica) pelo conjunto de sua obra em 1981; recebeu o Prêmio Jabuti pelo livro *Cantares de perda e predileção* em 1984; colaborou como cronista do jornal *Correio Popular* de Campinas de 1992 a 1995; seu arquivo pessoal foi comprado pela Unicamp em 1995;
- 5) De 1995 em diante, iniciou-se em retirada – publicou seu último livro de ficção *Estar sendo. Ter sido* em 1997; anunciou o seu afastamento do fazer literário no mesmo ano; morreu em 2004.

Sabe-se que as mulheres de meados do século XX buscavam espaço numa sociedade machista. Além de passeatas e protestos simbólicos, como a queima de sutiãs, a busca da mulher por entrar no mercado de trabalho e por alcançar a liberdade sexual foi corroborada pela tecnologia, com o surgimento da pílula anticoncepcional, e pela moda, com o surgimento da mini-saia. Na literatura, as poetisas brasileiras assumiram um papel importante na poesia quando buscaram cantar o novo, a sexualidade, o erotismo e o amor. Nesse

período, foi preciso se igualar ao homem poeta na escolha de temas. Assim, o amor sensual cantado pelas mulheres se impôs de forma denotativa: a (re)descoberta da mulher no mundo longe dos tabus e o diálogo eu-outro.

Cecília Meireles representa bem o papel intelectual da mulher enquanto teórica, de literatura e de cultura, e poeta. Em “Expressão feminina da poesia na América”¹, conferência proferida na Universidade do Brasil, em 1956, sublinha-se a importância de seu trabalho para a emancipação feminina, cultural e literária na América Latina. Sobre o despertar lírico e feminino de início e de meados do século XX, a poeta brasileira observou:

Vemos como, de uma poesia quase essencialmente doméstica, a mulher tem alcançado experiências idênticas a do homem, no domínio literário. E vemos que essas experiências não se resolvem apenas em composições plasticamente arquitetadas, mas que, sob essa arquitetura existe uma elaboração do espírito, uma inquietação e uma investigação de caminhos interiores, com os recursos inerentes à Poesia, isto é, por uma forma de Conhecimento que não é nem científico nem filosófico. Não se pode dizer, porém, que isso seja um privilégio da mulher; é um privilégio dos verdadeiros poetas, apenas (MEIRELES, 1959, p.103 *apud* SILVA, p. 117).

Hilda é o exemplo desta (re)configuração feminina citada por Cecília, pois se apropriou de temas tipicamente modernos como o novo posicionamento da mulher/poeta na sociedade; e também de temas que nos acompanham desde os clássicos, como as interrogações metafísicas: *De onde viemos? Para onde vamos?*. Nesse sentido, para Nelly Novaes Coelho, há duas trajetórias para obra hilstiana:

Uma, de caráter humano (psíquico-sociológico) que corresponde à busca empreendida pela Mulher, no encaixe de sua própria imagem e de seu novo lugar no mundo, através do amor.

Outra de essência filosófico/metafísica, que se processa no âmbito das relações Homem/Divindade e tenta redescobrir a condição humana, as forças terrestres e a própria Morte, como elementos essenciais da própria Divindade (Deus, Princípio Primeiro, Absoluto, Mistério cósmico, Vida)².

¹ MEIRELES, 1959 *apud* SILVA, Jacicarla Souza da. *Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília Meireles e as poetisas uruguaias*. Disponível em: www.culturaacademica.com.br. Acesso em: 29/06/2010.

² Disponível em: www.hildahilst.com.br. Acesso em: 05/10/2008.

A poesia de Hilst é, pois, de uma mulher/poeta independente que possui desejo poético e carnal e se questiona metafísica e liricamente. O erotismo é a chave da ficção, do teatro e da poesia hilstiana. Nessa perspectiva, sua poética pode ser dividida em três momentos:

- 1) A exploração tímida da sexualidade, em obras como: *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951), *Balada do festival* (1955);
- 2) O erotismo fundamentado, como em: *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), *Sobre a tua grande face* (1986), *Amavisse* (1989), *Do desejo* (1992);
- 3) O obsceno anunciador da fase pós-moderna em sua obra, em livros tais quais: *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991), *Contos de escárnio: textos grotescos* (1992), *Bufólicas* (1992).

O poema abaixo, contracapa do livro *Amavisse*³, representa bem as três fases da poética de Hilda Hilst:

O escritor e seus múltiplos vem vos dizer adeus.
Tentou na palavra o extremo-tudo
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito
Tempo-Nada na página.
Depois, transgressor metalescente de percursos
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.
Poupem-no o [sic] desperdício de explicar o ato de brincar.
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um "Potlatch".
E hoje, repetindo Bataille:
"Sinto-me livre para fracassar".⁴

Como se pode perceber, o poema condensou a juventude da escritora em “apenas uma lauda de lascívia, de frêmito” – primeira fase, exploração tímida da sexualidade. Já madura, constituiu-se “transgressor[a] metalescente de percursos/colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra” –

³ *Amavisse* – nominal do perfeito do latim, pode ser traduzido por ‘ter amado’.

⁴ Esse poema consta apenas na contracapa da edição de 1989, da Massao Ohno. Porém, aqui trilharemos pelo *Amavisse* que está contido numa reunião de sete livros de Hilda Hilst, intitulada *Do Desejo* (2007 ii) (*Do Desejo* – homônimo do título desse conjunto, *Da noite*, *Amavisse*, *Via espessa*, *Via vazia*, *Alcoólicas* e *Sobre a tua grande face*).

fundamentou o erotismo, seja corporal, poético, ou sagrado. E, por fim, visto que sua obra “excedeu-se no luxo”, permitiu-se brincar em sua fase obscena, porém ainda lúcida ao citar um dos grandes teóricos do erotismo, Georges Bataille: “Sinto-me livre para fracassar”. Para reiterar, ainda sobre *O caderno rosa de Lory Lamby* (1990), Hilda disse: “Eu quis me alegrar um pouco. (...) Comecei a sentir um afastamento completo de todo mundo. Eles nunca me liam, nunca. Então decidi fazer o livro” (HILST, 2007 i, p. 124).

Apreende-se que, em sua fase obscena (*O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991), *Contos de escárnio: textos grotescos* (1992), *Bufólicas* (1992)), Hilst se apropriou do riso e da brincadeira para explorar, muitas vezes, o humor que beira o grotesco, como ela mesma noticiou em uma de suas crônicas (“Por que, hein?”) escrita a um jornal de Campinas:

Esta modesta articulista que sou eu, escreveu textos e poemas belíssimos e compreensíveis, e tão poucos leram ou compraram meus livros... Mas agora com essas crônicas... que diferença! Como telefonam indignados para o por isso eufórico editor deste caderno, dizendo que sou nojenta! Obrigada leitor; por me fazer sentir mais viva e ainda por cima nojenta! (HILST, 2007, p. 27-28).

Ao se fixar no trabalho de consciência erótica da obra hilstiana, percebe-se o uso da tradição lírica formal como a ode, a trova, o soneto, a balada e a elegia. A Literatura, como expressou Hilda, “não é distração, entretenimento. É uma coisa séria, que você vai adquirindo. É difícilimo” (HILST, 2007 i, p. 127). Nela, elementos filosóficos, religiosos e mitológicos comungam com temas como a vida, a morte, o tempo, o amor e o erotismo. A linguagem erótica, então, explica o mundo que a cerca. Para ilustrar, o poema I de *Amavisse*:

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
Hei de levar apenas a vertigem e a fé:
Para teu corpo de luz, dois fardos breves.
Deixarei palavras e cantigas. E movediças
Embaçadas vias de Ilusão.
Não cantei cotidianos. Só te cantei a ti
Pássaro-Poesia
E a paisagem-limite: o fosso, o extremo

A convulsão do Homem.

Carrega-me contigo.
No Amanhã.

(HILST, 2007 ii, p. 42)

Aqui percebe-se a preocupação com a criação poética no verso em que a voz feminina pede: “Carrega-me contigo, Pássaro-Poesia”. O símbolo do pássaro serve de metáfora para a poesia, visto que o pássaro significa transcendência (“teu corpo de luz”), além de ser portador de asas – símbolo da leveza, da espontaneidade e da elevação ao sublime. Logo, pássaro é uma excelente metáfora para poesia.

Nos versos, “Porque de barro e palha tem sido esta viagem/Que faço a sós comigo”, infere-se que, tal como o pássaro que constrói a sua casa de barro e palha, também a poeta necessita de ferramentas, como o lápis, o papel e muito labor, para construir a sua poesia. Porém, ela também procura por inspiração e, por isso, propõe “levar apenas a vertigem e a fé” na viagem proposta.

A poeta não só cantou a metalinguagem, como também temas tipicamente humanos – a morte, a religião, o erotismo, o amor (e a desilusão amorosa): “Só cantei a ti/Pássaro-Poesia/E a paisagem-limite: o fosso, o extremo/A convulsão do homem”. O poema termina ao reiterar o pedido feito ao interlocutor “Pássaro-Poesia”: “Carrega-me contigo./No Amanhã”.

Por fim, após *sentir-se livre para fracassar*, a escritora, mais madura e consciente, afirmou:

Eu não me interesso mais se me lêem ou não, eu não tenho mais interesse em saber. Pode ser chato para os outros, mas eu não tenho mais motivação. [...] Na experiência com a pornografia eu achava que podia dar certo, porque ela era engraçada; achei que os leitores gostariam. Mas, segundo o Jaguar, eles odiaram a minha pornografia. Foi o único momento em que esperei algo do leitor. É como eu já falei aqui: eu acho que fiz um trabalho deslumbrante, se entendem ou não, se leram ou não, eu não tenho nada a ver com isso (HILST, 2007 i, p. 127).

Será que podemos definir parte de sua obra como pornográfica?
Segundo Deneval Siqueira de Azevedo Filho, em *A bela, a fera e a santa sem*

saia: ensaios sobre Hilda Hilst (2007, p. 59-60), a escrita de Hilst é *metapornográfica*:

Ao perceber que nessa produção de Hilda Hilst havia um intelectualismo exacerbado, uma intenção metapornográfica quando a autora discute seus objetivos, fazendo um reclame estrondoso da pornografia, enquanto novidade na sua obra, observei que, na trilogia, a pornografia – produto de consumo – havia ficado em segundo plano, perdendo, assim, seu lugar no mercado da indústria cultural (entremeada aos produtos legitimados e às manifestações de massa).

Deste modo, é possível concluir que Hilda se apropriou do obsceno não apenas para vender, como nos recomendou a jornalista Claudia Nina (ENTRELIVROS, 2007, p. 52):

Para muitos desavisados era chegada “a hora do lixo” de Hilda Hilst. Engano, porém, supor que a autora se desvencilhara da complexidade; mesmo nesses livros, mais do que a temática, a própria literatura é a matéria de inusitadas “promiscuidades” lingüísticas, nas quais os gêneros e as vozes intertextuais se misturam e se confundem numa grande orgia.

Em consonância com o momento de produção e de recepção no transcorrer do tempo da lírica de Hilda Hilst, este trabalho pretendeu analisá-la pelo viés erótico. Buscou-se relacionar tal lírica com a emancipação feminina e literária, a partir do erotismo dos corpos e da linguagem. O sujeito poético que foi analisado apresenta uma voz feminina que expressa erotismo multiplamente, que provoca prazer ao ser escrita e ao ser (re)escrita pelo leitor, em meio à natureza, num ambiente propício ao êxtase e em oposição ao social repressor.

No primeiro capítulo, foi discutida a dependência, o consumo da sexualidade na sociedade pós-moderna. Metalingüisticamente, foi pensado o papel da poesia e do poeta na contemporaneidade em que a arte, ao explorar a sexualidade, transforma-se em objeto de consumo, em produção em série. Se, até meados do século XX, refletia-se muito antes de se falar de sexo; do final do século passado aos dias atuais, fala-se muito antes de se pensar em sexo. Nesta parte, foi visto como a lírica hilstiana se posiciona a favor da libertação da sexualidade, a favor do erotismo. E, por conseguinte, ela se posiciona contra a castração erótica, a qual pode ser entendida como a proibição e a

banalização sexual. Neste capítulo, então, foram estabelecidas as diferenças entre as relações artísticas, culturais/sociais e eróticas e as relações meramente sexuais. Assim, foi analisada a importância de (re)significar o erotismo a partir da lírica hilstiana, de significá-lo como caminho para remediar, para libertar o homem dos problemas, dos determinismos, dos clichês e dos preconceitos da sociedade consumista pós-moderna.

No segundo capítulo, foi percorrido o caminho erótico da leitura dessa lírica. Nele, também se procurou fantasiar, imaginar os possíveis caminhos eróticos percorridos pela autora no momento único da escrita que, por ser movida por flechas, também lança flechas eróticas que podem/devem atingir os leitores, aqueles que trilham o caminho peregrino de Psiquê.

Por fim, no terceiro capítulo, após o posicionamento crítico frente ao desejo feminino, corporal e poético, convido o leitor para que: *sinta-se livre para fantasiar*, para reciclar, dentre tantos outros, os fios textuais da Mitologia antiga, das cantigas medievais galego-portuguesas, da poética camoniana e, é claro, da poética hilstiana.

1. O EROTISMO NA CRIAÇÃO LÍRICA DE HILDA HILST

A pequena morte

Não nos provoca riso o amor quando chega ao mais profundo de sua viagem, ao mais alto de seu vôo: no mais profundo, no mais alto, nos arranca gemidos e suspiros, vozes de dor, embora seja dor jubilosa, e pensando bem não há nada de estranho nisso, porque nascer é uma alegria que dói. Pequena morte, chamam na França a culminação do abraço, que ao quebrar-nos faz por juntar-nos, e perdendo-nos faz por nos encontrar e acabando conosco nos principia. Pequena morte, dizem; mas grande, muito grande haverá de ser, se ao nos matar nos nasce.

(GALEANO, Eduardo, 2002, p. 54)

O sexo ainda é um assunto polêmico em nossa sociedade. Geralmente, ele é tratado de forma aviltada. Para ilustrar, numa roda de amigos, quando surge tal assunto, duas reações são previstas: algumas pessoas se ruborizam; outras se apropriam dos clichês e das piadas “chulas” e pornográficas para provocar o riso e também o constrangimento. Se pensarmos no contexto musical atual, em que o ritmo *Funk* faz parte do repertório das rádios, da TV e de toda mídia, possivelmente diremos que superamos o bloqueio de falar de sexo. Diremos mais, que o assunto se banalizou em canções como “Dança do Créu”, cujo sintagma nominal faz alusão ao ato sexual.

Para se pensar a relação erótica, é preciso distingui-la, primeiramente, da relação puramente sexual, animal. Esse capítulo pretende estudar o erotismo como princípio que move o ser em direção ao prazer consciente, à fruição, ao diálogo. Pretende-se, então, pensar o erotismo como tema explorado e como força que rege e mantém a poética de Hilda Hilst. Como suporte teórico, foram estabelecidos vínculos entre estudos da Literatura e da Sociologia, tendo em vista que não se pode conceituar um texto como literário aleatoriamente. A Literatura é parte da produção cultural de uma época. Ela não é reprodução, mas, sim, representação do “real”. Deste mesmo ponto de vista, Eduardo Portella partilha em *Teoria da comunicação literária* (1973, p. 22):

A obra poética é radicalmente histórica. A arte não é senão na história. Do mesmo modo que o homem; já que a arte é uma

modalidade de ser do homem, é a manifestação da plenitude do vigor humano. Ela totaliza a própria humanização do homem. Está explicado porque uma reflexão sobre a literatura não pode ser uma reflexão apenas literária.

Deste modo, a partir da leitura e do diálogo e da distinção do que seja o sexo e o erotismo na lírica hilstiana e na cultura de massa, algumas questões devem ser problematizadas, tais quais: Será que falar sobre sexo, de forma contida ou exagerada, é normatizá-lo? O sexo está a se transformar em mercadoria na cultura de massa? Qual a diferença entre a escrita erótica e a pornográfica? É preciso (re)significar o erotismo? Qual a importância da escrita de Hilst para a (re)construção, para a emancipação ética e estética do homem, do escritor na atualidade?

1.1. O papel ético e estético da lírica hilstiana na contemporaneidade

Margem de manobra

*Eu me cubro com o A da palavra farpada
eu me cubro com o A que traslada
(e a memória é a ignição de uma idéia
sobre dunas de pólvora).*

*Eu me deito na décima-terceira casa,
eu me deito sob a letra de mãos dadas
M: escondo entre escombros
o sentimento que sobra.*

*Isto, sim, me comove,
o anel, quando soa
e engloba, envelope,
remove a pessoa
– letra O, de vertigem e pó,
que soçobra.*

*Eis o despenhadeiro,
gargalo da fera,
eis o R que trai, apunhala,
desterra – eis o último tiro
sem margem de manobra.*

(PINTO, Claudia Roquette, 2005, p. 28)

O discurso de Aristófanes em *O banquete* (1983), de Platão, expõe a existência de um ser andrógino, que possuía dois sexos, o feminino e o masculino. Ligados, completavam-se. Em virtude da arrogância deste ser, Zeus

decidiu castigá-lo, dividi-lo. Desde então, passou a ser incompleto e a buscar a sua metade, a sua completude. Como Platão, Georges Bataille, no livro *O erotismo* (1980), reafirma a incompletude humana e sua busca por completude:

Na base há a passagem do contínuo para o descontínuo e do descontínuo para o contínuo. Somos seres descontínuos, indivíduos que isoladamente morrem numa aventura ininteligível, mas que têm a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos amarra à individualidade que somos. E, ao mesmo tempo que conhecemos o angustioso desejo de duração dessa precariedade, temos a obsessão dum continuidade primacial que ao ser geralmente nos una (BATAILLE, 1980, p. 16).

O homem encontra-se em profundo estado de descontinuidade desde que se desligou do cordão umbilical, a continuidade do ventre materno que foi perdida. A partir daí, ele sobrevive pela lembrança (nostalgia) do estado de completude no útero materno. Tal sensação de continuidade só é alcançada novamente com a morte: a morte conotativa, com o ápice da relação erótica, em que a expressão francesa *petite mort* pode ser traduzida por *gozo*; ou, plenamente, com a morte literal.

Freud, no começo do século XX, estabeleceu um diálogo entre Eros, o impulso de vida, e Tanatos, o impulso de morte. Para ele, o inconsciente estava ligado ao desejo, à fantasia, ao id; enquanto os princípios sociais repressores, à consciência, à razão, ao superego. No meio do conflito entre vida e morte e entre desejo inconsciente e realidade opressora, o eu, o ego, constrói-se. Após o nascimento, ocorre um trauma, uma cisão no indivíduo. Por isso, é natural que lhe seja intrínseco o instinto de morte, o impulso para voltar ao Nirvana do ventre materno. Faz-se necessário o controle desse impulso.

Herbert Marcuse, em seu livro *Eros e Civilização* (1972), faz uma leitura filosófica e sociológica do pensamento de Freud. Segundo este, a história repressora das religiões cristãs e a revolução industrial/burguesa foram base para a construção do homem ocidental, em que a libido deve estar diretamente relacionada à produção, ao trabalho. Se antes a felicidade, o princípio do prazer, possuía sentido conotativo, subjetivo; na sociedade capitalista, passa a significar o denotativo, o impessoal, o útil, o vantajoso economicamente. A fantasia e o prazer, como o lúdico, o sonho, a arte e o erotismo, são progressivamente aniquilados pelo trabalho e sua lógica de produtividade. A

sociedade organizada em instituições, como a escola e a igreja, constrói o indivíduo regido pela lei e pela ordem. As energias sexuais, eróticas e artísticas devem ser, portanto, gastas com o trabalho repetitivo movido pelo princípio não-criador, o princípio da realidade. Como Marx já dissera anteriormente, eis o trabalho alienado:

Os homens não vivem sua própria vida, mas desempenham tão-só funções preestabelecidas. Enquanto trabalham, não satisfazem suas próprias necessidades e faculdades, mas trabalham em *alienação*. O trabalho tornou-se agora *geral*, assim como as restrições impostas à libido: o tempo de trabalho, que ocupa a maior parte do tempo de um indivíduo, é um tempo penoso, visto que o trabalho alienado significa ausência de gratificação, negação do princípio de prazer (MARCUSE, 1972, p. 58).

Da mesma forma, a hora do lazer/prazer é também alienada, pois é o momento de recuperação das forças gastas com o trabalho pesado:

Só quando se atingiu o mais recente estágio da civilização industrial, quando o crescimento de produtividade ameaça superar os limites fixados pela dominação repressiva, a técnica de manipulação das massas criou então uma indústria de entretenimentos, a qual controla diretamente o tempo de lazer, ou o Estado chamou a si diretamente a execução de tal controle. Não se pode deixar o indivíduo sozinho, entregue a si próprio. Pois se tal acontecesse, com o apoio de uma inteligência livre e consciente das potencialidades de libertação da realidade da repressão, a energia libidinal do indivíduo, gerada pelo id, lançar-se-ia por abranger uma cada vez mais vasta área de relações existenciais, assim arrasando o ego da realidade e seus desempenhos repressivos (MARCUSE, 1972, p. 60).

A educação e o lazer que eram oferecidos pela família e pela cultura local, hoje perdem espaço para os meios de comunicação de massa e para a cultura global. A mídia, então, oferece a fórmula da felicidade, da liberdade e da satisfação do poder de compra. Porém, esta fórmula é ilusória, tendo em vista que a felicidade requer conhecimento. Ela não é uma receita prescrita pela cultura de massa, mas, sim, o saber conduzido por cada indivíduo, de modo livre e independente. Segundo Marcuse (1972, p. 102), a felicidade não é alcançada por esse estado de “anestesia geral” (de entorpecimento) em que o indivíduo pós-moderno se encontra. Pelo contrário, ela é “prerrogativa do *animal rationale*”, conseqüente.

Tendo em vista o objetivo de felicidade, alienado, pensemos na leitura e na escrita, tarefas difíceis no mundo contemporâneo. A arte literária que é para ser genuína, libertadora, denunciadora das mazelas e da falsa liberdade de sua época, a partir do final do século XVIII/início do século XIX, teve de conviver com a literatura de consumo, com os romances/folhetins. O leitor do século XVIII/XIX, ao consumir novelas e histórias românticas, buscava um mundo ideal diferente de sua realidade frustrada. Essa literatura traduzia e ainda traduz a fuga do real opressor. A sua leitura é funcional, é antídoto, é energia necessária para que o indivíduo, após fechar o livro, volte para a manutenção (e não, transformação) da realidade produtiva. Não é o espaço para a luta com dragões, é o espaço para a construção de moinhos de ventos, de engrenagens. O leitor, então, no momento da leitura, transforma-se no personagem lido, identifica-se/projeta-se nele. E, se alguns teóricos afirmam que o leitor deve ser co-autor, deve (re)escrever o lido, como Roland Barthes garantiu em seu polêmico texto “A morte do autor” (1988); nesses romances “água com açúcar”, o leitor, quando se espelha no personagem, é transformado em apenas uma peça de jogo que é manipulada para fins de manutenção da ordem social vigente. Ou seja, o leitor passa de sujeito/agente a objeto/paciente. Em vez de jogador, na cultura de massa, o leitor é brinquedo.

Nesse sentido, Walter Benjamin, em um texto de 1936, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, estabelece a diferença entre o espectador que procura a obra de arte por puro divertimento e o que a procura por transcendência. Nas palavras do teórico:

A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova em relação à obra de arte. A quantidade converteu-se em qualidade. [...] Afirma-se que as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. (BENJAMIN, 1987, p. 166 e 192).

Para tentar delinear o contemporâneo, em plena era do áudio-visual, das novas tecnologias, o que a maioria das pessoas espera quando assiste a um filme? Aguarda o *final feliz* e que a vida siga seu rumo normalmente: trabalho, dinheiro, poder de compra, “amigos”, “amores” e diversão em oposição à solidão e às atividades que dela provêm. Poucos são os filmes que advertem

aos telespectadores o que precisa ser mudado na realidade. O mocinho e a mocinha terminam felizes para sempre e, se um deles morre, é para se encontrarem do outro lado da vida, no paraíso transcendental. Este garante o amor eterno ao casal. O trágico, o fracasso do herói é raramente contado e, pior, é raramente escolhido pelo telespectador. O filme, o livro, a arte em geral passou a ocupar o lugar do divertimento, do passa-tempo na vida pós-moderna.

A busca pelo prazer, pelo consumo rápido e despreocupado por parte da massa é também reflexo do aumento da pornografia nas artes. A cultura de massa potencializou a arte com imagens eróticas e, deste modo, transformaram-na em mercadoria pornográfica. Segundo Anthony Giddens (1993, p. 221), teórico que estudou as relações sexuais, amorosas e eróticas que envolvem as sociedades modernas:

A sexualidade ainda conduz um eco do transcendente. Mas se é este o caso, com certeza ela está cercada de uma aura de nostalgia e desilusão. Uma civilização sexualmente viciada é aquela em que a morte ficou despojada de significado; a esta altura, a política de vida implica uma renovação da espiritualidade. Deste ponto de vista, a sexualidade não é a antítese de uma civilização dedicada ao crescimento econômico e ao controle técnico, mas a incorporação de seu fracasso.

Pode-se afirmar que o texto pornográfico é construído para uma leitura sem digressões e com o objetivo apenas de provocar prazer sexual. Pode-se dizer que a pornografia foi criada neste sentido: não como arte erótica interessada em questionamentos, mas como produto para ser reproduzido e vendido. Dizer que há exploração exagerada da sexualidade, da pornografia na cultura de massa não é o mesmo que afirmar que há um aumento da erotização nas artes. De acordo com Edgar Morin, no livro *Cultura de massas no século XX* (1969, p. 129), ao contrário, o que ocorre é “o progresso da semifrigidez e da semi-impotência”. Para melhor elucidar, Lucia Castello Branco, em *O que é erotismo* (2004, p. 22), explica a origem da palavra *pornografia*:

Curiosamente, a etimologia da palavra *pornografia* já enfatiza esse aspecto comercial, consumista, que se transformou em objetivo prioritário de qualquer material pornográfico após o

fenômeno da industrialização. Do grego *pornos* (prostituta) + *grafo* (escrever), o termo *pornografia* designa a escrita da prostituição, ou seja, a escrita acerca do “comércio do amor sexual” (segundo o dicionário de Aurélio Buarque de Holanda). Essa idéia de comércio é encontrada já na palavra *pornos*, derivada do verbo *pernemí*, que significa vender.

Na contemporaneidade, deve-se estar atento, preocupado com a sexualidade, que perde espaço no campo erótico e, em contrapartida, ocupa um espaço cada vez maior no campo pornográfico, como mercadoria com poderes midiáticos massivos. No caso, em vez de liberdade e emancipação, há submissão. O apelo crescente da sexualidade na cultura de massa é um fato distinto da luta feminina, de artistas/poetas, em meados do século passado, pela libertação erótica de expressão corporal/não-verbal e verbal. De forma crítica, o homem contemporâneo tem o dever urgente de agir à frente de seu tempo. Porém, como enfrentar os obstáculos da “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 2003) e ainda conseguir se isolar para pensar em leitura ou em escrita depois de um dia árduo de trabalho? Como superar a inércia e o mundo do entretenimento das massas? Como agir criticamente frente à sociedade de consumo? Somos seres fragmentados, entre o princípio do prazer, da criação, e o da realidade, do conformismo.

Na obra de Hilda Hilst, observa-se a busca por completude, por erotismo dos corpos e da escrita. Este foi trabalhado tanto por uma linguagem mais explícita, obscena e humorística, quanto por uma linguagem menos explícita, mais “refinada”. A escrita de Hilst é intertextual, está em constante diálogo com obras e com escritores da tradição literária e erótica. Em virtude disso, mesmo o obsceno de sua obra não pode ser considerado como parte da cultura de massa, como pornografia. Enquanto a obra destinada à massa se preocupa com o divertimento fugaz, a parte obscena da obra de Hilda problematiza o literário na contemporaneidade: os gêneros textuais; as fronteiras entre o real e o imaginário; as realidades/os discursos presentes em nosso tempo, como as nuances entre o pornográfico e o obsceno; a influência do mercado na criação literária; a crítica ao consumismo gradativo gerado pelas mídias, especialmente a TV; e a crítica ao leitor/ouvinte/espectador passivo.

O poema a seguir é de um autor inglês, David Herbert Lawrence (1885-1930) ou, simplesmente, D. H. Lawrence, conhecido mundialmente por sua escrita obscena, como no romance *O amante de Lady Chatterley*. Este autor é citado em alguns textos de Hilst, como por exemplo: *O caderno rosa de Lori Lamby*. Este fato comprova o diálogo que a obra hilstiana propõe com escritores canônicos, que tinham o erótico/obsceno como tema.

A indecência pode ser saudável

A indecência pode ser normal, saudável;
na verdade, um pouco de indecência é necessário em toda vida
para a manter normal, saudável

E um pouco de putaria pode ser normal, saudável.
Na verdade, um pouco de putaria é necessário em toda vida
para a manter normal, saudável.

Mesmo a sodomia pode ser normal, saudável.
desde que haja troca de sentimento verdadeiro.

Mas se alguma delas for para o cérebro, aí se torna perniciosa:
a indecência no cérebro se torna obscena, viciosa,
a putaria no cérebro se torna sífilítica
e a sodomia no cérebro se torna uma missão,
tudo, vício, missão, insanamente mórbido.

Do mesmo modo, a castidade na hora própria é normal e bonita.
Mas a castidade no cérebro é vício, perversão.
E a rígida supressão de toda e qualquer indecência, putaria e relações assim
leva direto a furiosa insanidade.
E a quinta geração de puritanos, se não for obscenamente depravada,
é idiota. Por isso, você tem de escolher.

(LAWRENCE, 2006, p. 168-169)

Como dito nas três primeiras estrofes, a *indecência*, a *putaria* e a *sodomia* podem ser *normais*, *necessárias* e *saudáveis* ao homem, “desde que haja troca de sentimento verdadeiro”. Como também afirmado na última estrofe, a castidade pode ser *normal* e *bonita*. Assim, para o sujeito poético, não deve existir uma verdade absoluta, uma oposição entre indecência/putaria/sodomia e castidade. O que deve haver é o questionamento do homem, ser racional, com relação às suas escolhas. Para ele, o homem não deve se posicionar a favor de uma dessas idéias em detrimento das outras. Sempre em dúvida, ele deve estar *entre*, diante de escolhas possíveis,

múltiplas e dialéticas. Pois, se o contrário ocorrer, se alguma dessas idéias “for para o cérebro”, tornar-se-á *perniciosa, viciosa, insana, missionária, mórbida*.

Deste modo, a obra de Hilda Hilst pode ser caracterizada. Ao fazer Literatura, Hilst trabalhou com uma linguagem mais “recatada” e também com uma linguagem mais “devassada” em relação aos padrões morais/sociais de sua época. Ela fez uso de discursos obscenos, eróticos e amorosos a fim de mostrar o que é essencial ao homem e o que é perversão. Perversão na acepção de corrupção, de contaminação da cultura midiática e massiva. Nesse sentido, a poeta desempenha um papel ético e estético de denúncia. Ela aponta e questiona os problemas do homem e de sua época com a finalidade de resolvê-los, como todo intelectual, como Octavio Paz que, em *A chama dupla* (1995, p. 145), assinala os males das sociedades modernas e a cura para eles:

A sua conclusão é breve: os males que afligem as sociedades modernas são políticos e económicos mas também são morais e espirituais. Uns e outros ameaçam o fundamento das nossas sociedades: a idéia de pessoa humana. Essa idéia tem sido a fonte das liberdades políticas e intelectuais; também a criadora de uma das grandes invenções humanas: o amor. [...] O diálogo entre a ciência, a filosofia e a poesia poderia ser o prelúdio da reconstituição da unidade da cultura. O prelúdio também da ressurreição da pessoa humana, que foi a pedra de fundação e o manancial da nossa civilização.

Como as idéias defendidas por Paz, na última seção do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (HILST, 2003 ii), intitulada “Poemas aos homens do nosso tempo”, a voz feminina nos (*entris*)tece o homem comum, o político corrupto. A voz, trombeta, anuncia o poder vital da arte, o poder de Eros para reconstruir o tempo de ruína em que nos encontramos. A sociedade industrial criou um corpo *não-erotizado, deserotizado*, e, por isso, urge por uma renovação da sexualidade do corpo, do significado do erotismo, que é uma atividade social que muda com o passar dos tempos.

No poema adiante, único lugar em que a voz do explorador cede a vez à voz do poeta, há um diálogo ou, pelo menos, uma tentativa de diálogo: explorador/burguês *versus* explorado/poeta. Porém, isso só ocorre porque aquele sabe que, no mundo construído por ele, a voz do poeta atinge a poucos:

Senhoras e senhores, olhai-nos.

Repensamos a tarefa de pensar o mundo.
E quando a noite vem
Vem a contrafacção dos nossos rostos
Rosto perigoso, rosto-pensamento
Sobre os vossos atos.

A muitos os poetas lembrariam
Que o homem não é para ser engolido
Por vossas gargantas mentirosas.
E sempre um ou dois dos vossos engolidos
Deixarão suas heranças, suas memórias

A IDÉIA, meus senhores

E essa é mais brilhosa
Do que o brilho fugaz das vossas botas.

Cantando amor, os poetas na noite
Repensam a tarefa de pensar o mundo.

E podeis crer que há muito mais vigor
No lirismo aparente
No amante Fazedor da palavra

Do que na mão que esmaga.

A IDÉIA é ambiciosa e santa.
E o amor dos poetas pelos homens
É mais vasto
Do que a voracidade que vos move.
E mais forte há de ser
Quanto mais parco

Aos vossos olhos possa parecer.

(HILST, 2003 ii, p. 105)

O poeta, que repensa “a tarefa de pensar o mundo”, apresenta-se como “rosto-pensamento” que tece a IDÉIA de um mundo melhor. E, por mais que o homem devorador esmague e engula o poeta, a IDÉIA deste permanece na História. O poeta se difere do homem devorador: enquanto o primeiro difunde o brilho da idéia, o segundo dissemina o brilho ilusório de suas botas. A idéia não fenece. Já a bota é fabricada para perecer.

O poema ainda alude ao poeta romântico, que cantava o amor nas tavernas noturnas: “Cantando amor, os poetas na noite/Repensam a tarefa de pensar o mundo”. Nesses versos, há também uma diferença entre o homem burguês e o poeta: o horário de trabalho. O tempo de trabalho do burguês é o diurno, programado, as oito horas diárias da legislação trabalhista atual. O

tempo do poeta é noturno, não-programado. Depois que as máquinas tecnocráticas cessam, a máquina maior, o pensamento, irrompe à procura de um novo e melhor amanhecer (futuro) pela madrugada afora.

O “Fazedor da palavra” termina seu poema ao confrontar a “mão que esmaga” que, quanto mais se preocupa em esmagar, mais se esquece do poeta e de seus assuntos “sem importância”. E será neste momento, quando quem esmaga esquecer quem poetiza, que a esperança, o sonho do poeta florescerá.

Pode-se também contextualizar o poema com a ditadura militar brasileira (1964-1989), visto que foi lançado em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). Época de censura, em que o pensamento do artista era tecido nas entrelinhas, com a finalidade de que “a mão que esmaga” não interferisse na IDÉIA forte que movia o “amante Fazedor da palavra”. A alusão aos militares se torna mais clara no verso “Do que o brilho fugaz de vossas botas”, pois a bota pode ser lida como metáfora e metonímia do militar.

O poema hilstiano ainda pode dialogar com o poema “A mão suja” que foi lançado no livro *José* (1967), de Carlos Drummond de Andrade:

Inútil reter
a ignóbil mão suja
posta sobre a mesa.
Depressa, cortá-la,
fazê-la em pedaços
e jogá-la ao mar!
Com o tempo, a esperança
e seus maquinismos,
outra mão virá
pura – transparente –
colar-se a meu braço.

(ANDRADE, 2006, p. 33-35, última estrofe)

Há um eco no poema drummondiano: “Minha mão está suja”. Tal sujeira ética ecoa e conduz o sujeito poético à procura de pureza. Apesar de a mão não encontrar a transparência, não perde a esperança de encontrá-la. Este dia de claridade há de chegar como foi previsto na última estrofe do poema de Drummond, e aqui reiterado no poema hilstiano.

O próximo poema é uma interpelação da voz poética ao homem fragmentado que deseja o *TER* em detrimento do *SER*.

Ávidos de ter, homens e mulheres
Caminham pelas ruas. As amigas sonâmbulas
Invadidas de um novo a mais querer
Se debruçam banais, sobre as vitrines curvas.
Uma pergunta brusca
Enquanto tu caminhas pelas ruas. Te pergunto:
E a entranha?
De ti mesma, de um poder que te foi dado
Alguma coisa clara se fez? Ou porque tudo se perdeu
É que procuras nas vitrines curvas, tu mesma,
Possuída de sonho, tu mesma infinita, maga,
Tua aventura de ser, tão esquecida?
Por que não tentas esse poço de dentro
O incomensurável, um passeio veemente pela vida?

Teu outro rosto. Único. Primeiro. E encantada
De ter teu rosto verdadeiro, desejarias nada.

(HILST, 2003 ii, p. 122)

Este poema pode ser dividido em três partes: a primeira, os quatro primeiros versos; a segunda, do quinto ao décimo segundo verso; e a terceira e última, do décimo terceiro ao último verso. A primeira parte descreve o ritmo de vida do homem comum: a importância e a procura do TER. Os versos, “Uma pergunta brusca/Enquanto tu caminhas pelas ruas”, introduzem outro movimento no poema: os questionamentos do poeta ao interlocutor sobre o SER, a “entranha”. O ser fragmentado confunde-se com o ter: “Ou porque tudo se perdeu/É que procuras nas vitrines curvas, tu mesma,/Possuída de sonho, tu mesma infinita, maga,/Tua aventura de ser, tão esquecida?”. Na última parte do poema, a voz poética sugere uma saída ao interlocutor: a busca pelo ser, pelo “poço de dentro”, pelo “incomensurável”, pela “vida”. Assim, este homem fragmentado e possuidor de muitas máscaras se despiria e se “demaquilaria” e, então, SERIA: “Teu outro rosto. Único. Primeiro. E encantada/De ter teu rosto verdadeiro, desejarias nada”.

Ainda em consonância com os poemas aqui discutidos, em que se tenta orientar o homem a repensar em seus valores, em como se vive, o poema abaixo representa a luta entre o poeta e o burguês:

Enquanto faço o verso, tu decerto vives.
Trabalhas tua riqueza, e eu trabalho o sangue.
Dirás que sangue é o não teres teu ouro
E o poeta te diz: compra o teu tempo

Contempla o teu viver que corre, escuta

O teu ouro de dentro. É outro o amarelo que te falo.
Enquanto faço o verso, tu que não me lês
Sorris, se do meu verso ardente alguém te fala.
O ser poeta te sabe a ornamento, desconversas:
“Meu precioso tempo não pode ser perdido com os poetas”.
Irmão do meu momento: quando eu morrer
Uma coisa infinita também morre. É difícil dizê-lo:
MORRE O AMOR DE UM POETA.
E isso é tanto, que o teu ouro não compra,
E tão raro, que o mínimo pedaço, de tão vasto

Não cabe no meu canto.

(HILST, 2003 ii, p. 125)

Aqui o poeta realiza o seu labor, que é escrever/lutar em prol da vida, do sangue, do verso. Em contraposição, o interlocutor do poeta, “Irmão do meu momento”, trabalha o ouro, a riqueza, o tempo corrido. O poeta tenta persuadir o interlocutor da importância de, além de ESTAR, SER no mundo: “E o poeta te diz: compra o teu tempo/Contempla o teu viver que corre, escuta/O teu ouro de dentro. É outro o amarelo que te falo”. Enquanto o poeta constrói sua obra e a deixa como legado à humanidade, o burguês/explorador constrói sua fortuna. Com a morte do poeta, “Uma coisa infinita também morre”, “MORRE O AMOR DE UM POETA”, perda indizível e, portanto, com letras garrafais. Porém, o poeta continua vivo nas (re)leituras de sua obra, no percorrer da História. E o burguês? Este se realiza no tempo finito da vida histórica, no poder de compra que o dinheiro garante. Já o poeta, inversamente, realiza-se no tempo infinito da vida estética.

Para resumir o que foi trabalhado na primeira parte deste capítulo, tem-se: o homem pós-moderno fragmentado, dilacerado, em devir, o qual acostumou-se com o consumo acelerado e, por isso, está sempre a descartar e a substituir uma mercadoria por outra. O homem passou a não ter tempo para pensar na construção de sua subjetividade. Suas horas diárias são gastas com o trabalho que lhe proporciona poder de compra. O indivíduo, então, em ritmo acelerado, está a perder a vontade de realizar atividades que o façam refletir: a arte/a literatura e o erotismo, por exemplo. A partir da revisão sociológica contemporânea dos prazeres concernentes à arte e ao sexo nesta primeira parte do capítulo, a segunda parte tem por objetivo pensar o erotismo na criação artística, literária, problematicamente.

1.2. O lugar erótico na/da lírica hilstiana

La pequeña llama

*Yo siento por la luz un amor de salvaje.
Cada pequeña llama me encanta y sobrecoge.
?No será, cada lumbre, un cáliz que recoge
El calor de las almas que pasan en su viaje?*

*Hay unas pequeñitas, azules, temblorosas,
Lo mismo que las almas taciurnas y buenas.
Hay otras casi blancas: fulgores de azucenas
Hay otras casi rojas: espíritus de rosas.*

*Yo respeto y adoro la luz como si fuera
Una cosa que vive, que siente, que medita,
Un ser que nos contempla transformado en hoguera.*

*Así, cuando yo muera, he de ser a tu lado
Una pequeña llama de dulzura infinita
Para tus largas noches de amante desolado.*

(IBARBOUROU, Juana de, 1998, p. 10)

[...]

*Cantar onde a mão nos tocou,
o ombro se ascendeu, onde se abriu o desejo.
Cantar na mesa, na árvore
sorvida pelo êxtase.
Cantar sobre o corpo da morte, pedra
a pedra, chama a chama – erguido,
amado,
aprendido.*

(HELDER, Herberto, 2006, p. 28)

Escrever é sair de si. É lançar-se ao labirinto do desconhecido. Escrever por que e para quê? Escrever é uma forma de permanecermos vivos, de sobrevivermos à morte, de deixarmos vestígios da existência. Temos a ilusão de burlar as fases naturais da vida: nascer, crescer/desenvolver, reproduzir e morrer. O talvez, a possibilidade e a esperança de não passarmos pela última etapa, de não morrermos. Estamos vivos em nossos textos. O que todo artista deseja senão a sobrevivência de/em sua obra ao longo dos anos? Sonho em ser Camões ou Shakespeare, de escrever sobre o homem e sobre as questões metafísicas. Pela criatividade literária, o homem estabelece uma relação/tensão entre o sentir individual e o universal. Assim, seu texto comunica, dialoga, faz

com que o leitor produza significados plurais ao articular os fatos lidos com os vividos.

O delírio do escritor é, então, atingir a glória da criação artística a partir da *mímesis* defendida por Aristóteles. *Mímesis*, como o poeta Hölderlin defendeu e como Eduardo Portella (1973, p. 34) faz questão de reiterar, em que imitar não é copiar, é criar. A arte imita a realidade para que dela se possa libertar. Na reinvenção da realidade, o artista abusa da fantasia, a qual tem um papel fundamental na emancipação do homem. Deste modo, pela fantasia, a artista Hilda Hilst quis sobreviver na escrita. Ela desejou alcançar a continuidade erótica e passageira do ser por meio da palavra erótica. Para isso, ela quis a morte, a *petite mort*, o gozo da escrita, para depois renascer extasiada na linguagem.

Se eu soubesse
Teu nome verdadeiro

Te tomaria
Úmida, tênue

E então descansarias.

Se sussurrares
Teu nome secreto
Nos meus caminhos
Entre a vida e o sono

Te prometo, morte,
A vida de um poeta. A minha:
Palavras vivas, fogo, fonte.

Se me tocares,
Amantíssima, branda
Como fui tocada pelos homens

Ao invés de Morte
Te chamo Poesia
Fogo, Fonte, Palavra viva
Sorte.

(HILST, 2003 i, p. 47)

O poema acima é parte/metonímia do livro *Da morte. Odes mínimas* (2003 i), que celebra um universo de prazer e lirismo, onde as idéias de natureza, poesia, sonho, erotismo e morte também podem conviver

harmoniosamente. Segundo Octavio Paz, em *A chama dupla: amor e erotismo* (1995, p. 159):

Ao nascer, fomos arrancados da totalidade; no amor, todos nos sentimos regressar à totalidade original. Por isto, as imagens poéticas transformam a pessoa amada em natureza – montanha, água, nuvem, estrela, selva, mar, onda – e, por sua vez, a natureza fala como se fosse uma mulher. Reconciliação com a totalidade que é o mundo.

No poema, há uma interlocução entre a morte e a poeta, uma “articulação romântica entre morte e poesia”, “o fosso em meio ao gozo”, em que “a mortalidade é condição e finalidade da poesia, o que não exclui um tipo peculiar de esperança: a de que a poesia possa tornar-se exercício espiritual que prepara para o fim” (PÉCORA, 2003 i, p. 10) ⁵. Por saber que não sobreviverá à morte literal, o sujeito poético teve a necessidade de verbalizar o erotismo, a linguagem do desejo. Há uma busca por compreensão da ambigüidade erótica: o que é morte e nascimento ao mesmo tempo.

Ao fazer uma releitura de Marcuse e Freud, Giddens (1993, p. 185) nos informou sobre os aspectos positivos e construtivos da morte:

O instinto de morte não é uma força completamente destrutiva. A criatividade humana é conseqüência de uma fusão de instintos de vida e de morte, e o problema da civilização moderna é que o instinto de morte ficou dissociado de sua interação com a energia da libido. Tanatos ficou incorporado ao caráter mecânico e rígido da disciplina moderna, que vai além do local de trabalho. [...] A libertação do trabalho pesado permite a re-erotização não apenas do corpo mas da natureza.

Por este viés, o poema hilstiano pode ser interpretado. Numa relação erótica, o ser sai de si, de sua descontinuidade individual para se entregar ao outro, ambos entregues à violência e à crise na busca por continuidade. Em virtude disso, pode-se associar a violência da morte à violência sexual, visto que ambas necessitam de entrega (esforço) física e psíquica. Por isso, a relação do indivíduo com a morte se estabelece “úmida, tênue”, como deve ser. O gozo do morrer, a continuidade permanente, só é alcançado com a morte propriamente dita, de acordo com o verso “E então descansarias”. O sujeito poético pede à morte que lhe apareça em sonho, “entre a vida e o sono”, e lhe

⁵ Nota de Alcir Pécora, organizador da obra de Hilst pela Editora Globo.

oferece sua vida, vivida e vivificada intensamente, como pode ser representado no poema por: “Palavras vivas, fogo, fonte”. Estas palavras que pertencem ao mesmo campo semântico – renovação, purificação, iluminação – foram elucidadas pela Professora Angélica Soares, em seu livro *A paixão emancipatória: vozes femininas da libertação do erotismo na poesia brasileira* (1999, p. 66):

Enquanto fecundação, o fogo traz o sentido da reprodução e da permanência; enquanto iluminação, remete ele para o prolongamento ígneo da luz, a unir o corpo e o espírito, no momento do encontro. Este, não sendo apenas físico, enriquece os domínios da sensibilidade, da inteligência e do desejo.

O sujeito poético, representante do feminino, propõe ainda uma relação erótica com a morte, como a que já vivenciou com os homens e com a Poesia: “Se me tocares,/Amantíssima, branda/Como fui tocada pelos homens/Ao invés de morte/Te chamo Poesia/Fogo, Fonte, Palavra viva/Sorte”. Aqui a morte é sinônimo de reintegração com a natureza, com o todo, com a continuidade. Afinal, “do pó viemos e ao pó voltaremos”. No âmbito da imaginação e da fantasia, o sujeito poético estabelece ligações entre as continuidades eróticas do sonho, da poesia, da morte e da relação carnal com o parceiro. Tanto a poesia, quanto o erotismo dos corpos nos proporciona a vertigem da continuidade, da eternidade após a morte. Deste modo, ele procura por continuidade multiplamente. Num só tempo, realiza o erotismo e a escrita: a escrita erótica, a partir da metalinguagem e do *metaerotismo*⁶.

O erotismo é linguagem corporal/plástica e verbal. Enquanto linguagem, é conhecimento, é cognição. O erotismo estabelece um diálogo entre parceiros(as). Há o compartilhamento de idéias, de experiências. Para Giddens (1993, p. 220):

O erotismo é o cultivo do sentimento, expresso pela sensação corporal, em um contexto comunicativo; uma arte de dar e receber prazer. [...] O erotismo é a sexualidade reintegrada em uma ampla variedade de propósitos emocionais, entre os quais o mais importante é a comunicação.

⁶ Como analisado neste trabalho, anteriormente, Deneval Siqueira de Azevedo Filho, em *A bela, a fera e a santa sem saia: ensaios sobre Hilda Hilst* (2007, p. 60), afirma que a parte mais obscena da obra de Hilda Hilst é *metapornográfica*.

É inter-relacionamento. E mais, o *metaerotismo* representa a luta feminina desta voz que deseja transformar o espaço, a época em que ocupa. Nos poemas de Hilst, o êxtase lírico se mistura e se confunde com a natureza. Neste ambiente metafórico, o *locus amoenus* representa o diálogo entre natureza, sexualidade e erotismo, onde o sagrado e o profano se comunicam. Este cenário é lugar para o sexo entendido também naturalmente, num tempo de completude, longe das castrações pecaminosas, produto cultural e social. Essa afirmação do poético, do erótico e do feminino, na poesia brasileira de autoria feminina, foi bem analisada por Angélica Soares (1999, p. 58) no trecho a seguir:

A mulher que pensa e diz o erotismo livremente é a mesma que pensa e diz o seu papel, enquanto construtora da sociedade. São faces do mesmo processo. O autoconhecimento erótico leva ao conhecimento do outro e do mundo, e à consciência do poder de transformá-lo em vontade própria.

No próximo poema hilstiano, a voz poética delinea a mulher que sabe tirar a força vivificadora da natureza e, por isso, não se entrega covardemente à morte. Deixa que esta o procure para se entregar, não decrépita, mas erótica e heroicamente viva, entre “Pedra, semente, sal/Passos da vida”. Completa-se e se faz complemento da natureza. Indomados, ela e os elementos naturais se fundem, acoplam-se divinamente:

Não me procures ali
Onde os vivos visitam
Os chamados mortos.
Procura-me
Dentro das grandes águas
Nas praças
Num fogo coração
Entre cavalos, cães,
Nos arrozais, no arroio
Ou junto aos pássaros
Ou espelhada
Num outro alguém,
Subindo um duro caminho

Pedra, semente, sal
Passos da vida. Procura-me ali.
Viva.

(HILST, 2003 i, p. 50)

A voz feminina pede para ser procurada em lugares de purificação, de renovação, de ebulição, de inspiração, de intensidade, de gozo: “Dentro das grandes águas”, “Num fogo coração”. Por essa acepção, no poema a seguir, há a comunhão erótica da voz feminina com a natureza, mesmo pós-morte.

Me cobrirão de estopa
Junco, palha,
Farão de minhas canções
Um oco, anônima mortalha
E eu continuarei buscando
O frêmito da palavra.

E continuarei
Ainda que os teus passos
De cobalto
Estrôncio
Patas hirtas
Devam me preceder.

Em alguma parte
Monte, serrado, vastidão
E Nada,
Eu estarei ali
Com a minha canção de sal.

(HILST, 2003 i, p. 55)

Por mais que a morte, “passos/De cobalto/Estrôncio/Patas hirtas”, possa “preceder” a voz feminina, por mais que tente fazer de suas canções “Um oco, anônima mortalha”, ela permanecerá viva, em simbiose com a natureza, “Em alguma parte/Monte, serrado, vastidão/E Nada”, à procura do “frêmito da palavra” (sussurro, rumor, burburinho que só os grandes poetas escutam), com a sua “canção de sal”. Este sintagma é recorrente na poesia de Hilda. O sal é conservante e tempero. Portanto, “a canção de sal” se conserva e se mantém temperada apesar das adversidades do passar do tempo.

O próximo poema, presente na subdivisão “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”, do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2003 ii), retoma a leitura do corpo feminino como metáfora e metonímia da terra:

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 a 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 ii, p. 71)

Na primeira estrofe, a voz feminina pede ao amado que a tome neste momento de tensão erótica, neste presente urgente, antes de sua morte. Esta pode ser lida como o ápice da relação erótica, o gozo, a *petite mort*. A morte simbólica, para que o indivíduo possa renascer, retornar ao estado de incompletude de forma revigorada, renovada, pode ser lida nos versos “Crava a tua mão, respira meu sopro, deglute/Em cadência minha escura agonia”, em que etapas importantes de uma relação sexual são colocadas de forma intensa, impetuosa. Na expressão “crava a tua mão”, não é aleatório o uso do vocábulo “crava”, pois este produz o significado de tocar, de tatear os corpos de forma profunda e violenta. A expressão “respira meu sopro” define a respiração intensa durante o exercício dos corpos. Além disso, a palavra *sopro* pode ser entendida como vida, “sopro de vida”. Daí, interpreta-se que a voz feminina quer a morte conotativa, pois quer que o seu amado respire seu *sopro*. Ela deseja morrer simbolicamente, em seus braços, em suas garras. E, por último, “deglute/Em cadência minha escura agonia” exprime o desejo deste ser que quer ser saboreado no ritmo do bailar dos corpos, “da escura agonia”, da *petite mort*.

Os dois primeiros versos da segunda estrofe, “Tempo do corpo este tempo, da fome/Do de dentro. Corpo se conhecendo, lento”, expressam a procura do feminino por liberdade. Porém, liberdade erótica é união dos corpos e das almas. Por isso, há fome tanto *do corpo*, quanto *do de dentro*. Esta

segunda estrofe ilustra como morremos eroticamente para renascermos vivificados. A união, a completude entre o homem e a mulher é expressa pelos versos “Um sol de diamante alimentando o ventre,/O leite da tua carne, a minha/Fugidia”. Se desmembrarmos a expressão “sol de diamante”, representante do elemento masculino, do sêmen, perceberemos que o *sol* é fonte de energia e de calor e, portanto, prepara o ventre para que seja semeado e fecundado pelo *diamante*, neste tempo renascendo, *escorrendo, derramando, urdindo a grande teia*, a vida *cíclica*. Vida e morte são vistas como sinônimos, como etapas de reintegração com a natureza, com o todo, com a continuidade. Nesse sentido, Paz (1995, p. 153) nos orienta ao afirmar que “por ser tempo e ser feito de tempo, o amor é, simultaneamente, consciência da morte e tentativa para fazer do instante uma eternidade”.

Esse teórico define o erotismo e o amor como a chama dupla da vida, pois “se alimentam do fogo original: a sexualidade. Amor e erotismo regressam sempre à fonte primordial, a Pã e ao seu alarido que faz tremer a selva” (PAZ, 1995, p. 150). Assim, os sentidos (o impulso do animal que há no homem – o natural) aliam-se à imaginação (o que pode definir o homem – o cultural) para que, enfim, o homem alcance a poesia, o sonho, o amor e o erotismo. Para Paz (1995, p. 09), a relação do erotismo com a poesia é tão grande que o entrelaçar dos corpos é visto como “poética corporal”, enquanto a poesia como “erótica verbal”. Logo, pode-se afirmar que o desejo e a fantasia estão ligados tanto ao erótico quanto ao poético, tendo em vista que “a poesia põe entre parênteses a comunicação como o erotismo, a reprodução” (PAZ, 1995, p. 10-11).

Na última estrofe, então, a voz feminina convida seu parceiro para, junto desta descoberta erótica, (re)descobrirem também uma vida nova e melhor antes que a morte literal chegue, *antes do muro, antes da terra*. A poeta sonha em transformar a “poética corporal”, este momento de êxtase futuro, em “erótica verbal”: “Devo gritar a minha palavra, uma encantada/Ilharga/Na cálida textura de um rochedo. Devo gritar/Digo para mim mesma”. Há a vontade de afirmar, de satisfazer o seu desejo também verbalmente. Mas, por ora, esta mulher satisfaz seu desejo corporal. Ao lado do amado, estende-se “Imensa. De púrpura. De prata. De delicadeza”.

Como exposto nesse trabalho, pode-se dizer que o feminino foi subtraído durante o decorrer da História. Porém, na ficção, na poesia de Hilst, ele é multiplicado. Em meio à natureza, ele se faz presente para modificar-se, mesmo que ficcionalmente. Deste modo, a voz feminina dos poemas hilstianos nos conta outra *estória*. Na Literatura, neste lugar da/de cultura, os estereótipos e os clichês da sociedade patriarcal se fragmentaram e foram colocados dentro de um caleidoscópio que é manipulado (parodiado) pela mão feminina.

Se tivesse madeira e ilusões
Faria um barco e pensaria o arco-íris.
Se te pensasse, amigo, a Terra toda
Seria de saliva e de chegança.
Te moldaria numa carne de antes
Sem nome ou Paraíso.

Se me pensasses, Vida, que matéria
Que cores para minha possível sobrevida?

(HILST, 2007 ii, p. 53)

Após a leitura do poema acima, do livro *Amavisse* (HILST, 2007 ii) ⁷, uma pergunta pede para ser feita: Onde esta navegante deseja chegar? As possíveis respostas: Em “mares nunca de antes navegados” ⁸? Num “horizonte distante” ⁹? Em um vídeo divulgado na internet, “¿Qué es la Utopía?” ¹⁰, o escritor uruguaio Eduardo Galeano afirmou que as utopias são como o horizonte. Elas existem para que o homem continue a caminhar. Por esta trilha, voltemos à leitura do poema. Nos dois primeiros versos, “Se tivesse madeira e ilusões/Faria um barco e pensaria o arco-íris”, a hipótese indica o que a poeta e navegante necessita para que continue a caminhar em direção à *utopia*, ao *horizonte*, ao *arco-íris*. Ela precisa de *madeira* (do concreto, do que a realidade tem para lhe oferecer) e também de *ilusões* (do abstrato, da quimera, da miragem) para construir seu *barco* que navegue em direção ao *horizonte distante*.

Ela sabe do que carece para navegar *por mares nunca de antes navegados*. E, por isso, o primeiro passo é a arquitetura das idéias para que,

⁷ *Amavisse*, livro presente na coletânea *Do desejo* (HILST, 2007 ii).

⁸ Referência ao Canto I d’*Os Lusíadas* (p. 53, 1979), de Luís Vaz de Camões.

⁹ Referência à canção “Horizonte distante” (composição de Marcelo Camelo), do álbum 4 (2005), da banda Los Hermanos.

¹⁰ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=odzDzxAUmm4>. Acesso em: 12/10/2010.

no futuro, realize seu sonho. Ela deseja o mar agitado, “de saliva e de chegada”, em que o amado é reformulado, remodelado “numa carne de antes/Sem nome ou Paraíso”. A voz feminina traduz, poeticamente, seu desejo pelo homem de carne. Porém, ela quer reinventá-lo “Sem nome ou Paraíso”, longe do pecado original. Para este homem outro, puro, ela deseja também ser outra. Quem a (re)moldaria? Deus? Não, a *Vida*: “Se me pensares, Vida, que matéria/Que cores para minha possível sobrevida?”. Essa mulher quer ser (re)pensada numa matéria nova, de cores e tons diferenciados do barro ancestral. Ela busca uma *sobrevida*. Ela busca *sobreviver*. Portanto, essa voz feminina quer *superar, resistir* à vida e à morte. Ela, então, não deseja a vida após a *petite mort*? Ela deseja um novo mundo, em que as ondas a levem ao *gozo*, momento em que tateia o *arco-íris* para continuar a segui-lo, continuar a acreditar em sua existência. Mesmo que, no mundo pós-moderno, alguns teóricos afirmem o fim das utopias, a voz poética prossegue a buscá-las em sonho, no *arco-íris*, no *amigo* outro, no poema, em sua *sobrevida*. Para completar esta idéia, as palavras de Octavio Paz (1995, p. 158):

Cada casal de amantes revive a história de Adão e Eva, cada casal sofre a ausência do paraíso, cada casal tem a consciência da morte e vive um contínuo corpo a corpo com o tempo sem corpo... Reinventar o amor é reinventar o casal original, os desterrados do Éden, criadores deste mundo e da história.

A letra da canção dos Los Hermanos, autoria de Marcelo Camelo, define o tempo de ruína em que o ser humano se encontra, “nesse momento menor” que tem urgência de ser reinventado a partir do *amor*, do *coração*:

Horizonte distante

Por onde vou guiar
O olhar que não enxerga mais
Dá-me luz, ó Deus do tempo
Dá-me luz, ó Deus do tempo
Nesse momento menor
Pr'eu saber seu redor

A gente quer ver
Horizonte distante

A gente quer ver
Horizonte distante

Aprumar

Através eu vi
Só o amor é luz
E há de estar daqui
Até alto e amanhã
Quem fica com o tempo
Eu faço dele meu
E não me falta o passo, coração
E não me falta o passo, coração

Avante

A gente quer ver
Horizonte distante

A gente quer ver
Horizonte distante

Aprumar

(CAMELO/LOS HERMANOS, 2005)

Como na leitura do poema hilstiano, aqui também a voz cancionista pede para enxergar: *luz, ilusão, utopia*. E, mesmo que não se possa alcançar a *utopia* como disse Galeano, esta existe para que se continue a *caminhar*, a *enxergar*, a *guiar*. Para onde? *Avante, horizonte distante*. Para quê? *Aprumar*, ir em direção à *luz*, ao *amor*. Como? Com o *passo*, com o *coração*.

Ao questionar e contextualizar o amor e o erotismo no decorrer dos tempos e das sociedades, Georges Bataille (1980) afirmou que o homem é (e)levado ao autoconhecimento por meio da atividade erótica. O erotismo se realiza no homem e a partir de sua imaginação (fantasia), apesar de estarmos à procura incessante de um objeto de desejo. O ser humano tem a opção de se relacionar sexualmente de forma não erótica, ou de transcender, de transformar a função vital da reprodução em autoconhecimento, em aprendizagem consciente de si (experiência interior), em conhecimento do outro e do mundo. Deste modo, a reprodução é transfigurada em fantasia, em prazer. Sobre esse assunto, Paz (1995, p. 159) nos indaga e, em seguida, dá-nos uma resposta: “Que vê o casal no momento de um bater de pálpebras? A identidade do aparecimento e do desaparecimento, a verdade do corpo e do não-corpo, a visão da presença que se dissolve num esplendor: vivacidade pura, pulsação do tempo”.

No próximo poema hilstiano, do livro *Do desejo*¹¹, o erotismo é entendido como atividade que deve trabalhar o desejo criticamente. Para chegar ao erotismo, para buscar por continuidade verbal e corporal, a poeta teceu um poema metalingüístico, *metaerótico*.

Pulsas como se fossem de carne as borboletas.
E o que vem a ser isso? perguntas.
Digo que assim há de começar o meu poema.
Então te queixas que nunca estou contigo
Que de improviso lanço versos ao ar
Ou falo de pinheiros escoceses, aqueles
Que apetecia a Talleyrand cuidar.
Ou ainda quando grito ou desfaleço
Adivinhas sorrisos, códigos, conluios
Dizes que os devo ter nos meus avessos.

Pois pode ser.
Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.
Pensá-LO é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO É O
DESEJO.

(HILST, 2007 ii, p. 26).

O poema se apresenta como um diálogo ou, pelo menos, uma tentativa de. A poeta constrói seu poema a partir de perguntas e respostas feitas por ela, a locutora, e, conseqüentemente, por indagações e afirmações de seu interlocutor, escritas também por ela, em discurso direto. O poema é iniciado com uma afirmativa do locutor poético: “Pulsas como se fossem de carne as borboletas”. Em seguida, há uma interrogação feita pelo interlocutor: “E o que vem a ser isso? perguntas”. O terceiro verso define o poema como metalingüístico: “Digo que assim há de começar o meu poema”. Destes primeiros versos, pode-se concluir que a locutora, ao afirmar algo sem lógica, traz a incompreensão a seu interlocutor. O que lhe parece incompreensível e abstrato é compreensão e lógica para a poeta. Nesta tentativa de diálogo, há um corte, uma cisão com a interrogação do interlocutor. Há, portanto, um não-diálogo, fato que leva o locutor a transferir sua tentativa de conversa para o poema: lugar ou não-lugar de entendimentos e desentendimentos, que o real se mistura ao ficcional, que a voz poética não tem a obrigação de se fazer clara.

¹¹ Poema X, do livro *Do desejo*, de 1992. Livro que está contido na reunião, homônima, *Do desejo* (São Paulo: Globo, 2007 ii).

O segundo movimento do poema, do terceiro ao nono verso, afirma a falta de completude, de afinidade do casal. A poeta, a amada, encontra-se num mundo distante, fantasioso. Já o amado está sempre a procurá-la, como afirmado por ela: “Então te queixas que nunca estou contigo”. Se, no mundo contemporâneo, o homem comum precisa trabalhar a reflexão, permitir-se fantasiar, sonhar, imaginar e, deste modo, desprender-se um pouco deste real que lhe foi imposto; a poeta encontra-se extasiada tanto carnalmente, quanto verbalmente. Arrebatada, ela *grita ou desfalece* e “lanç[a] versos ao ar”. Ele, em vez de se permitir a viagem metafórica e erótica dos corpos e do verbo, apenas se preocupa em decifrá-la: em adivinhar “sorrisos, códigos, conluios” dos “avessos”, do êxtase da amada.

Nos últimos três versos, ela transmite ao interlocutor/parceiro a receita do desejo, da relação erótica com o outro e com o poema. É estabelecida uma relação de sinonímia entre o erotismo dos corpos, a “poética corporal” (PAZ, 1995, p. 09), e o erotismo da escrita, a “erótica verbal” (PAZ, 1995, p. 09). Nos versos “Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo./Pensá-LO é gozo”, o *Outro* pode ser lido como desejo do corpo e da escrita. Portanto, para alcançá-lo, a poeta *delira* ou *verseja*. Estes vocábulos se confundem e se metamorfoseiam de tal forma que se firmam como sinônimos na construção do poema. Para buscar a completude, o ápice da relação erótica, a *petite mort*, o gozo, há que se fantasiar/pensar o desejo, há que se refletir no desejo. E, por fim, a poeta conclui seu pensamento e seu poema com a interrogação – “Então não sabes?” – e com a respectiva resposta – “INCORPÓREO É O DESEJO”. Esta última afirmativa com letras garrafais e também o uso de letras maiúsculas nos vocábulos “Outro” e “pensá-LO” demonstram a importância do desejo para a poeta. Ela o pensa com todas as letras em maiúscula para (re)significá-lo dialeticamente na contemporaneidade.

Como foram analisados neste capítulo, os poemas hilstianos estabelecem uma inter-relação poética, lingüística, cognitiva e erótica com a natureza. Esta, ao simbolizar fertilização, ajuda a poeta e a seus leitores a desconstruírem tanto a idéia de sexo como pecado, quanto os estereótipos da sociedade falocêntrica em que estão inseridos. A mulher poeta, então, busca por emancipação e afirmação de sua identidade. A partir deste viés, Hilda verbalizou o erotismo, (de)codificou a continuidade, a linguagem do desejo.

Escreveu, reconheceu-se e metamorfoseou-se eroticamente a partir de elementos da natureza. Pode-se afirmar que sua poética corroborou para a emancipação da mulher no século XX e no início do século XXI, vividos pela escritora. Pode-se dizer também que sua voz buscou, e ainda busca por meio de ecos líricos, independência, liberdade e fruição da linguagem erótica corporal e verbal, além fronteiras, além territórios: lingüístico, feminino *versus* masculino, nacional *versus* internacional.

2. A CONSCIÊNCIA LITERÁRIA EM HILDA HILST: o leitor diante de sua poética de fruição

*O processo do castelo
tem muitas páginas.
Nas linhas das estantes
altas, livros de ficção
à chave, fechados
nas encadernações de fachada
indecifráveis, mesmo
no breu em branco
do braille, para o tato
pressuroso dos cegos.*

*Não são feitos para
serem lidos, mas escritos
reescritos, sempre
inacabados, valem
pelo peso de latência
do que contém em cada
tomo, que sela
a prateleira toda
que toma e abala
o leitor impossível, cego.*

(FREITAS FILHO, Armando, 2009, p. 123)

Como dialogar poesia, escrita, leitura e erotismo? Qual a importância do erotismo, a sua concepção no decorrer da antigüidade aos dias atuais, para a construção/a consciência literária de Hilda Hilst e de seu leitor? Georges Bataille (1980) afirma que o indivíduo busca alcançar o erotismo, estado de completude, pelo sagrado, pelos corpos e pelos corações. O erotismo existe pela violência, pela violação. Somos seres acostumados à descontinuidade, ao individualismo. Por isso, num primeiro momento, negamo-nos à entrega erótica, que culminará com o gozo erótico dos corpos, ou dos corações, ou do sagrado. Após a transgressão, transcendemos: saímos da descontinuidade, do estado normal, e buscamos a continuidade, a completude, o estado erótico.

A experiência interior – o isolamento do ser, a consciência de incompletude, de descontinuidade frente ao outro – é gerada pela relação erótica:

O ser tem a experiência interior do ser na crise que o põe à prova, crise que é o próprio despertar do ser na passagem que vai da continuidade à descontinuidade ou da descontinuidade à continuidade. O ser mais simples tem, como admitimos, o sentimento de si, o sentido dos seus limites. Se estes limites se

alteram, o ser é atingido nesse sentimento fundamental e conhece a crise do ser que tem o sentimento de si (BATAILLE, 1980, p. 91).

Na atividade erótica, saímos da nossa descontinuidade individual para nos entregarmos ao outro. Pela violência e pela crise, procuramos a continuidade temporária. Em virtude disso, como já foi exposto neste trabalho, pode-se associar a violência da morte com a violência sexual:

Por um lado, as convulsões da carne são tanto mais precipitadas quanto mais próximo se está do esgotamento; por outro lado, o esgotamento desde que nos dê tempo, favorece a volúpia. A angústia mortal não leva necessariamente à volúpia, mas a volúpia, na angústia mortal, é mais profunda (BATAILLE, 1980, p. 93).

Para completar a idéia paradoxal de Bataille sobre tensão e êxtase eróticos, Octavio Paz (1995, p. 80) afirma:

O acto em que culmina a experiência erótica, o orgasmo, é indizível. É uma sensação que passa da extrema tensão ao mais completo abandono e da concentração fixa ao esquecimento de si próprio; reunião dos opostos, durante um segundo: a afirmação do eu e sua dissolução, a subida e a queda, o além e o aqui, o tempo e o não-tempo. A experiência mística é igualmente indizível: fusão instantânea dos opostos, da tensão e da distensão, da afirmação e da negação, do estar fora de si e do reunir-se consigo mesmo no seio de uma natureza reconciliada.

Além do erotismo dos corpos, dos corações e do sagrado, defendido por Bataille, este trabalho pretende ressaltar o erotismo da linguagem. Ao encontro com essa idéia, Paz afirma que a poesia, a festa (ritos e outras cerimônias religiosas) e o amor são formas de comunhão, de comunicação, conseqüentemente, formas de procurar a continuidade, de união com o outro – a linguagem, o sagrado e o parceiro(a), respectivamente. Nos ritos e nas cerimônias religiosas, o *eu* caminha em direção a um *nós*, ao coletivo. No amor, a união erótica é iniciada pelo olhar, pelo desejo corporal. Depois há o entrelaçamento dos corpos, que se tornam infinitos:

O corpo do meu par deixa de ser uma forma e converte-se numa substância informe e imensa na qual, ao mesmo tempo, me perco e me recupero. Perdemos-nos como pessoas e recuperamos-nos como sensações. [...] também é a experiência da perda da identidade: dispersão das formas em mil

sensações e visões, queda numa substância oceânica, evaporação da essência. Não há forma nem presença: há a onda que nos embala, a cavalgada pelas planícies da noite (PAZ, 1995, p. 148).

Em relação à poesia, para Paz (1995, p. 147), a comunhão começa quando o poema termina. Eis a “zona de silêncio”, onde o poema seria definido como “um organismo verbal produtor de silêncios”. Pela palavra, tanto o autor, quanto o leitor buscam a comunhão, buscam a continuidade erótica. Diferentemente da realidade opressora que o cerca, o poeta, incompleto e angustiado, transcende por meio da linguagem. A atividade poética, movida pela vontade de mudança do real castrador, motiva o desejo da linguagem, a procura por completude na escrita verbal. Escrita psicanalítica, de busca de equilíbrio entre matéria e *psique*.

Para elucidar melhor a tensão erótica nas artes modernas e também contemporâneas, faz-se necessário uma breve contextualização histórico-literária. Até o século XVIII, a poesia era sinônimo de alegria. Para os românticos, tornou-se símbolo da dor. O século XIX foi marcado por um mundo caótico, que passou por transformações oriundas das revoluções do século anterior – Revolução Francesa e Independência dos Estados Unidos. Uma realidade opressora, em que o tempo era marcado pela sua falta na mecânica do relógio e no congelamento do instante via fotografia. O Romantismo é reflexo dessa realidade e concebido para esse leitor. A literatura de consumo burguês, literatura de massa, buscou uma linguagem simples e direta, em que se evitam digressões. Alicerça-se, então, uma realidade verossímil e de transcendência vazia, onde habita o *eu* incompreendido e detentor de uma consciência da impossibilidade.

No fluxo de desarmonia e de fragmentos, chega-se à Modernidade. Para Hugo Friedrich, em “Estrutura da lírica contemporânea” (1978, p. 30): “A poesia moderna é o Romantismo desromantizado”. Ela transforma o mundo e a língua ao evitar a intimidade comunicativa. O poeta moderno se esqueceu do *sentimento exacerbado*, da *experiência vivida* no sentimento romântico. Sua função passou à entidade que poetiza, que trabalha e transforma a linguagem em polifonia, em intertextualidade. Na experiência da língua poética, o leitor foi instigado à reflexão contínua. A palavra passou a não ser mais utilizada como o *idealmente universal*. A anormalidade passou à norma. Desta forma, o poeta

ganhou liberdade de dizer o que a fantasia lhe sugerisse. Com a Modernidade, o autor passou a usar máscaras com a finalidade de condenação, cujas “caracterizações soam como angústias, confusões, degradações, trejeitos, domínio da exceção e do extraordinário, obscuridade, fantasia ardente, o escuro e o sombrio, dilaceração em opostos extremos, inclinação ao Nada” (FRIEDRICH, 1978, p. 21).

Muitas vezes, o poeta moderno não foi/não é claro, nem objetivo. Ele abusa das imagens e dos significados no conteúdo lingüístico. O poético puro e simples é elevado ao campo da reflexão e da transformação de imagens pela mágica da linguagem metódica, disciplinada matematicamente, como confirma Friedrich (1978, p. 15):

Sua obscuridade [da lírica moderna] o fascina [o leitor], na mesma medida em que o desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. [...] Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral.

No Brasil, a lírica moderna foi trabalhada por João Cabral de Melo Neto – tanto na criação poética, quanto na reflexão teórica. No texto “Da função moderna da poesia” (1998), Cabral tece comentários acerca da poesia, do poeta e do leitor moderno. A poesia encontrava-se diretamente ligada à forma e às suas inovações em virtude das transformações da vida moderna: realidade exterior *versus* realidade interior. Para Cabral, a realidade exterior se tornava cada vez mais complexa, objetiva e imediatista, enquanto a realidade interior do poeta, também complexa, buscava pelo atemporal e pelo “inespacial” por meio de uma linguagem subjetiva e obscura:

O poeta moderno, em geral, justifica a necessidade das inovações formais que é levado a introduzir na sua obra, a partir de uma das duas seguintes atitudes mentais: a) a necessidade de captar mais completamente os matizes sutis, cambiantes, inefáveis, de sua expressão pessoal e b) o desejo de apreender melhor as ressonâncias das múltiplas e complexas aparências da vida moderna (MELO NETO, 1998, p. 97).

João Cabral nos fala do aprofundamento formal (técnico) do verso, da imagem, da palavra, da notação da frase e da disposição tipográfica. O leitor,

antes entendido como alvo de compreensão do autor, agora é (e)levado à cogitação e, muitas vezes, à incompreensão.

A escritora Hilda Hilst, de certa forma, desprezou a comunicação ao escrever sobre e para o individualismo vivido. Segundo João Cabral (1998, p. 99), “escrever é agora atividade intransitiva” para o poeta moderno, para Hilst. Pode-se dizer que Hilda evoluiu na escrita com os recursos formais e temáticos utilizados, porém regrediu quanto ao entendimento do leitor. Pois, na contramão, este caminhava em direção ao pós-moderno, procurava uma leitura rápida e sem muitas digressões: a literatura de massa. Em virtude disso, a poesia hilstiana não conquistou um grande público leitor.

O poema abaixo, do livro *Via espessa*¹², é metalingüístico. A voz feminina indaga o lugar da mulher e da poeta, de sua linguagem espessa, densa, no mundo fragmentado e instável que a cerca.

De cigarras e pedras, querem nascer palavras.
Mas o poeta mora
A sós num corredor de luas, uma casa de águas.
De mapas-múndi, de atalhos, querem nascer viagens.
Mas o poeta habita
O campo de estalagens da loucura.

Da carne de mulheres, querem nascer os homens.
E o poeta preexiste, entre a luz e o sem-nome.

(HILST, 2007 ii, p. 65)

No poema, há uma divisão do mundo entre poetas e não-poetas. A parte abstrata e poética cabe aos poetas: “corredor de luas”, “casa de águas”, “estalagens da loucura”, “entre a luz e o sem-nome”. Já a parte material e concreta cabe aos não-poetas: “cigarras”, “pedras”, “mapas-múndi”, “atalhos”, “carne de mulheres”. Cada um ao seu modo, ambos almejam, preocupam-se com: “palavras”, “viagens”, “[nascimento de] homens”.

No mundo dilacerado a que pertence, o não-poeta busca por segurança, pelo que ocupa lugar no espaço-tempo, pelo palpável. Ele produz seu discurso, “De cigarras e pedras”, de modo denotativo. Suas viagens, literalmente, também são assim: “De mapas-múndi, de atalhos”. E como não podia ser diferente, “Da carne de mulheres, querem nascer os homens”.

¹² *Via espessa*, livro presente na coletânea *Do desejo* (HILST, 2007 ii).

O mundo do poeta é diferente. Seu ambiente é o *não-lugar*¹³, o metafórico. É o lugar de *trânsito*, do *transitório*, do *entre*. Ele mora entre o real e o imaginário, no “corredor de luas”, na “casa de águas”. Quando viaja, transita conotativamente, habita “o campo das estalagens da loucura”. E de que é feito? “O poeta preexiste, entre a luz e o sem-nome”.

Para finalizar a leitura deste poema, a voz feminina desconstrói o mito bíblico de Adão e Eva. No poema, a idéia cultural e patriarcal de que a mulher nasceu do homem é invertida para: “Da carne de mulheres, querem nascer os homens”. O que é relevante é o fato desse pensamento ser atribuído ao não-poeta, ao homem comum. Nesse jogo de valores entre poetas e não-poetas, a voz poética “dribla” o leitor e, com isso, posiciona a mulher num lugar que sempre “pertenceu” ao homem historicamente.

Para continuar a ilustrar o conflito entre a obra hilstiana e os leitores, tomemos como referência a poética de Catulo: poeta romano (84 a.C. - 54 a.C.) que escrevia sobre o metafísico, o carnal e o mortal. Esse poeta teceu poemas de amor-ódio para a interlocutora Lésbia/Clódia, além de sátiras sócio-políticas e querelas literárias. Em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (HILST, 2003 ii), por exemplo, a poeta o menciona para estabelecer uma comparação com o seu fazer literário.

Se uma ave rubra e suspensa, ficará
Na nitidez do meu verso? Há de ficar.
Também eu

Intensa e febril sobre o teu plexo.

Se cantarão Catulo, e depois dele
Meu canto vigoroso de mulher?
Hão de cantar.
Mais do que pensas o meu verso puro.

Entrelaçados o meu nome e o teu
Depois da morte? A desventura.
E as ambigüidades.

Distraído de mim, em desapego,
Eternamente cego? Claro que sim
Amado, eterno, corajoso amigo.

(HILST, 2003 ii, p. 33)

¹³ Concepção de *não-lugar*, segundo Marc Augé em *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade* (2001).

O poema se estrutura em torno de quatro perguntas e quatro respostas da poeta. A primeira pergunta, “Se uma ave rubra e suspensa, ficará/Na nitidez de meu verso?”, contém um conceito da totalidade de sua poética, “ave rubra”. Se *ave* simboliza a leveza, a imaginação, a relação entre poesia e erotismo; *rubra* simboliza a intensidade do vermelho, a cor do fogo. Da primeira pergunta feita, pode-se deduzir que a poeta quer ser lembrada pela escrita intensa e erótica de sua poética. A resposta, “Há de ficar./Também eu/Intensa e febril sobre o teu plexo”, supõe que a poesia repercute em sua vida, *intensa e febril* – calor comum ao desejo. A poeta que também ficará “sobre o teu plexo”, entrelaçamento de ramificações de vasos sanguíneos, afirma seu desejo poético e carnal por meio do vocábulo fálico *plexo*.

Na segunda pergunta, “Se cantarão Catulo, e depois dele/Meu canto vigoroso de mulher?”, a poeta se propõe a cantar, como Catulo, temas eróticos. Porém, quem pretende cantar o erótico é uma mulher, fato que nem sempre é bem visto em nossa sociedade. Responde, então, que “Hão de cantar./Mais do que pensas o meu verso puro.” Nessa parte, ela intitula o seu verso como *puro*. Este vocábulo pode ser entendido de duas maneiras: no sentido formal do poema; ou no sentido temático, visto que falar de amor é também falar de pureza (o obsceno, muitas vezes, está no leitor e não no autor). A expressão *verso puro* corrobora ainda com a expressão *ave rubra*, tendo em vista que a palavra *rubra* representa o fogo, que também simboliza a purificação.

O terceiro questionamento, “Entrelaçados o meu nome e o teu/Depois da morte?”, aponta algumas direções. O vocábulo *morte* pode ter dois sentidos: um conotativo, morrer de amor, relação carnal/sexual; outro denotativo, a morte literal, o encontro das almas pós-morte. Na visão da poeta, a relação poético/amorosa pós-morte não é tão idealizada, pois também é composta de *desventura e ambigüidade*.

Por último, a interrogação, “Distraído de mim, em desapego,/Eternamente cego?”, e a respectiva resposta, “Claro que sim/Amado, eterno, corajoso amigo”, demonstram a relação de distração, de desapego, de cegueira que o amante e o verso têm com a poeta que canta seu amor e sua poética. Ou seja, após a realização poética e erótica, tanto o verso, quanto o ser amado desprendem-se da relação com ela. No caso do verso, ele deixa de pertencer a ela e passa a pertencer ao mundo. E, para finalizar, a

resposta dela exprime a relação de amor e de eternidade que estabelece com o *corajoso amigo*, a pessoa amada e seu verso.

O erótico, então, não é apenas o tema proposto por Hilda Hilst em sua poesia. Ele é também o verdadeiro porquê de sua obra, visto que toda criação é gerada por Eros. Como definem bem as expressões de Octavio Paz (1995), a obra de Hilst tem como tema a “poética corporal” (p. 09), a “metáfora da sexualidade” (p. 37), mas é construída pela “erótica verbal” (p. 09), pela “erotização da linguagem” (p. 37), sua matéria-prima. Ao encontro com o que Lucia Castello Branco afirma em *O que é erotismo* (2004, p. 12), a linguagem hilstiana “se realiza em função de um mesmo impulso para totalidade do ser, para sua permanência além de um instante fugaz e para sua união com o universo. A comunicação que se estabelece entre a obra de arte e o leitor/espectador é nitidamente erótica”.

Os poetas modernos, contemporâneos buscam expressar a realidade fragmentada e em ruínas pela “tensão dissonante” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). Essa “tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (FRIEDRICH, 1978, p. 15) não poderia ser lida como erótica? Tendo como base este questionamento, a escrita erótica, poderia ser definida como linguagem verbal que busca por completude, por transcendência. Não é a escrita do lugar-comum, do clichê, do estereótipo. É a escrita do desejo lingüístico que deve ser trabalhado. Em consonância com o autor, no ato de leitura, o leitor tem o dever de buscar por erotismo, por significados plurais. O escritor moderno/contemporâneo, o “autor-modelo”, como foi bem definido por Umberto Eco em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), quer encontrar seu parceiro ideal, o “leitor-modelo” (ECO, 1994). Hilda Hilst, *autora-modelo*, sabia que o leitor de sua época, se não fosse da área literária, raramente se interessaria, por exemplo, por Catulo, poeta mencionado no poema anterior. Provavelmente, ao ler o vocábulo *Catulo*, o “leitor comum” abandonaria o poema e deixaria de ampliar seu conhecimento literário e histórico de mundo. Porém, poetas como Hilda queriam e querem fazer parceria com o leitor que se interessa por intertextualidade, por metalinguagem, por Catulo, por intervir nas agruras de seu tempo, de seu espaço e modificá-las pela Literatura. No momento da leitura, tensão entre *realidade interior* e *realidade exterior* (MELO NETO, 1998, p. 99), o leitor deve, portanto, fruir.

Em complemento com o que foi trabalhado na primeira parte desse capítulo, essa segunda parte pretende contrapor o conceito de *texto de prazer* ao de *texto de fruição, de gozo*. Segundo Roland Barthes, em *O prazer do texto* (2008), a leitura do texto de prazer seria à distância da tensão, da angústia erótica. Seria, então, uma leitura confortável, prazerosa, sem questionamentos, em que o significado das palavras se fizesse único. *Único*, é claro, não no sentido de *extraordinário*, de *excepcional*, de *inusitado*, mas no sentido de *apenas um*, de *que é um só*. Esse é o texto que está de acordo com a cultura: “margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura” (BARTHES, 2008, p. 11-12). De encontro ao *texto de prazer*, o *texto de fruição, de gozo*, busca “uma outra margem, móvel, vazia (opta a tomar não importa quais contornos) [...] lá onde se entrevê a morte da linguagem” (BARTHES, 2008, p. 12).

Assim sendo, o erótico não estaria nem na instituição da cultura, nem na sua destruição. E, sim, na fenda, no entre, como explica Barthes (2008, p. 15-16):

O lugar mais erótico de um corpo não é *lá onde o vestuário se entreabre?* Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” [...]; é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.

Como proposto, o *texto de gozo* está para o desconforto. Ele faz com que o sujeito entre em crise consigo, com a linguagem, com valores sócio-culturais. O leitor do *texto de fruição* procura “não devorar, não engolir, mas pastar, aparar com minúcia, redescobrir” (BARTHES, 2008, p. 19). Há, desta forma, que se *ruminar* a escrita e a leitura – leitor e autor ativos diante da (re)escritura: “O texto [...] tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem” (BARTHES, 2008, p. 11).

As maçãs ao relento. Duas. E o viscoso
Do Tempo sobre a boca e a hora. As maçãs
Deixei-as para quem devora esta agonia crua:

Meu instante de penumbra salivosa.

As maçãs comi-as como quem namora. Tocando
Longamente a pele nua. Depois mordi a carne
De maçãs e sonhos: sua alvura porosa.

E deitei-me como quem sabe o Tempo e o vermelho:
Brevidade de um passo no passeio.

(HILST, 2007 ii, p. 46)

Esse poema reflete sobre a efemeridade do tempo. O tempo presente torna-se concreto com a presença das duas “maçãs ao relento”. Nota-se a brincadeira poética com a polissemia do vocábulo *tempo*: período, momento, ocasião, que envolve a noção de presente, passado e futuro; e também relento, sereno.

Há uma comparação da experiência de comer uma maçã com a de namorar. Ambas envolvem o trabalho/jogo com o prazer, a fruição, a “agonia crua”, a “penumbra salivosa”. Neste instante, neste tempo passageiro, porém viscoso, pegajoso, que deixa marcas, a voz feminina diz que prolonga as preliminares, que toca “Longamente a pele nua”. Após o estímulo dos sentidos, é a hora do gozo, de morder “a carne/De maçãs e sonhos”. Na “Brevidade de um passo no passeio”, a voz feminina ressuscita a Eva ancestral que morde o fruto proibido, “sua alvura porosa”. Ela recria o pecado original. Este deixa de ser marca da culpa, do medo, e passa a ser marca do conhecimento adquirido no fruir sem culpa, no deitar “como quem sabe o Tempo e o vermelho”. Como a maçã do poema hilstiano se localiza no tempo surreal, abstrato, entre “a boca e a hora”, é desfeito, portanto, o clichê de que a maçã é o fruto do pecado, para ser mitificada como fruto do conhecimento erótico.

Como analisado até esse momento, a poesia de Hilda Hilst pode ser definida como eroticamente plural. O erótico abarca sua escrita, o como e o que escrever, e o modo de recepção de sua obra. No próximo capítulo, será estudada a relação intertextual que a obra hilstiana estabelece com alguns textos da mitologia antiga, do medievo e do maneirismo. E, além desses, como foi realizado até esse momento, continuará a se estabelecer diálogos intertextuais, por sua pertinência e riqueza, com a lírica hilstiana.

3. DO TEAR ARTESANAL AO MANUFATUREIRO: como reciclar fios antigos no *novo tecido erótico*?

*Poesia pressupõe algum
índice de criptografia
– repentino, aleatório –
feito com os elementos
do pensamento, da natureza:
devaneio e nuvem, conjugados
sonho e suor sem controles
dos sistemas e do desejo.*

*A mão acaba por dissipar
a batida do pulso pelos
dedos, afinados. Atrás
no punho fechado, o som
é rombudo, carga de sangue
animal, êmbolo, vulto
à espera do leitor, do lince
que vai destrinchar – ver –
o cálculo, a variável.*

(FREITAS FILHO, Armando, 2009, p. 105-106)

A obra de Hilda Hilst está relacionada, direta ou indiretamente, com a música, seja pelo título ou pela melodia, estrutura rítmica, que lhe é própria. Sabe-se que alguns de seus poemas foram musicados e interpretados por Adoniran Barbosa e Zeca Baleiro, como também alguns de seus livros receberam títulos de estilos musicais, *Baladas* e *Cantares*. Ao som da lira, Hilst explorou o erotismo das mais variadas formas ao dialogar com a literatura/mitologia greco-romana, as cantigas medievais e a lírica de Camões.

No ensaio “Da poesia”¹⁴, sobre a exploração da intertextualidade na obra hilstiana, a professora Nelly Novaes Coelho (1999, p. 77) afirmou:

Sua verdade maior [da poética hilstiana], porém, pode ser pressentida através de certos *índices*, que revelam algumas “afinidades eletivas” (como diria Goethe) patentes ou latentes em seu fluxo. Pensadores, ficcionistas, poetas, santos, filósofos, psicólogos, textos sagrados ou profanos, de épocas e origens as mais diversas, convivem no húmus do universo criado por Hilda Hilst. Cristo, Buda, a Cabala, Nietzsche, Fernando Pessoa, Sórora Juana Inés de la Cruz, Ernest Becker, Otto Rank, Rilke, Camões, Lorca, Kazantzakis... são alguns dos *eleitos*. Impossível detectarmos todos os fios que se mesclam com a sua poderosa potencialidade criadora.

¹⁴ In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Sales, cuja edição número 8 (outubro de 1999) foi dedicada à escritora Hilda Hilst.

Como demonstrado por Nelly Novaes, para tecer conjuntamente com Hilda Hilst, será necessário recuperar os fios sociais, culturais, literários que compõem seu tecido erótico-amoroso. Sobre o processo intertextual, em “A morte do autor” (1988), Roland Barthes afirmou que o texto é múltiplo, repleto de significantes e significados, e, por isso, encontra-se em diálogo, em polifonia com outros textos. Esse teórico utiliza o símbolo do tecido, do texto que é para ser lido/“desfiado” pelo leitor: “Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser deslindado, mas nada para ser decifrado; a estrutura pode ser seguida, ‘desfiada’” (BARTHES, 1988, p. 69). Conforme proposto nesse capítulo, ao passo que desfiarmos o tecido hilstiano e que recuperarmos os fios antigos, medievais e camonianos, compreenderemos que o texto “é um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 1988, p. 68-69).

3.1 – Lição 1: Aprenda o bordado do desejo, o ponto de borboleta, com agulhas, fios e flechas

Conta a mitologia grega que Eros, o deus do amor, partilhava todas as noites do leito de Psiquê, mas sempre no escuro. A mulher era proibida de olhar a face de Eros. Mas uma noite, ela acendeu uma lâmpada para ver o amante e ele, ao ter a sua identidade revelada, voou para longe. A partir de então, ela saiu pelo mundo numa eterna busca do amor perdido. Uma busca que não é só dela, mas de toda a humanidade. A busca do desejo. Para os antigos gregos, o desejo que tinha o poder de transformar o imóvel em movimento, o silêncio em vida, e tinha um nome: Eros.

(BRANCO, Lucia Castello, 2004, contracapa)

*Em Creta onde o Minotauro reina atravessei e vaga
De olhos abertos inteiramente acordada
Sem drogas e sem filtro
Só vinho bebido em frente da solenidade das coisas –
Porque pertenço à raça daqueles que percorrem o labirinto,
Sem jamais perderem o fio de linho da palavra.*

(ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, 2001, “O Minotauro”)

A voz feminina da lírica hilstiana busca encontrar sentido para a escrita e para o desejo. A isso, pode ser associado o fato da mitologia greco-romana ser ricamente explorada em sua obra, tendo em vista que, segundo Everardo Rocha (1991, p. 02):

O mito é uma narrativa. É um discurso, uma fala. É uma forma de as sociedades espelharem suas contradições, exprimirem seus paradoxos, dúvidas e inquietações. Pode ser visto como uma possibilidade de se refletir sobre a existência, o cosmos, as situações de "estar no mundo" ou as relações sociais.

O mito é transmitido por uma linguagem conotativa, metafórica, que deve ser interpretada. Por essa linguagem simbólica, poética e coletiva, o leitor é conduzido ao conhecimento da cultura antiga. Como Hilst, também seus leitores devem transferir o conhecimento mítico para o seu contexto comunicativo, atualizando-o. Deste modo, há o aprendizado, a (re)significação: conhecimento clássico aliado à vivência do aprendiz. Pedro Paulo Funari (2002, p. 59) comunga desse pensamento ao afirmar:

Os mitos servem, também, para que possamos entender melhor a nós mesmos. Por quê? Por tratarem de sentimentos humanos, como o amor e o ódio, a inveja e admiração e, muitas vezes, traduzirem ou procurarem responder a indagações morais e existenciais que rondam a mente humana. Por isso, ainda hoje, essas histórias mitológicas gregas falam à nossa sensibilidade, milhares de anos depois. A maneira de tratar as questões e os sentimentos humanos mais profundos continua atual, suas narrativas ainda nos emocionam.

O próximo poema representa o universo lírico hilstiano, baseado na fantasia e na continuidade de sua erótica verbal. Tendo em vista a tradição mitológica greco-romana, nós, leitores, mergulharemos no mito de Eros e Psiquê.

Como se te perdesse, assim te quero.
Como se não te visse (favas douradas
Sob um amarelo) assim te apreendo brusco
Inamovível, e te respiro inteiro

Um arco-íris de ar em águas profundas.

Como se tudo o mais me permitisses,
A mim me fotografo nuns portões de ferro
O cres, altos, e eu mesma diluída e mínima

No dissoluto de toda despedida.

Como se te perdesse nos trens, nas estações
Ou contornando um círculo de águas
Removente ave, assim te somo a mim:
De redes e de anseios inundada.

(HILST, 2007 ii, p. 43)

Este poema está presente no livro *Amavisse*, título em latim, no nominal do perfeito, que pode ser traduzido por *ter amado*. O verbo *ter* apresenta o sentido de *possuir algo* – um objeto, o ser amado. Porém, segundo Georges Bataille (1980), numa relação erótico-amorosa, o objeto *eu* funde-se ao objeto *outro*. Neste momento, ambos abandonam suas condições de objeto para se transformarem numa unidade, num sujeito. Logo, nenhum amante pode ocupar o lugar de objeto de desejo, pois, no ápice da relação erótica, o casal busca a sensação de continuidade do ser. De acordo com Lucia Castello Branco (2004, p. 70), a continuidade passageira representa Eros e sua natureza fugidia: “Como capturar o que é simultaneamente vida e morte, o que é carência e excesso, arrebatamento e abandono? [...] Eros é o desejo. E como tal conserva-se paradoxal e incapturável”.

Todo ser humano vive na relação erótica o sentimento de angústia e de tensão entre a continuidade e a descontinuidade e entre a transgressão e a interdição. De acordo com Bataille (1980), o erotismo conduz o indivíduo da vivência do autoconhecimento ao conhecimento do outro (do/a parceiro/a), ao questionamento do ser pela experiência psicológica. O erotismo é, pois, sexualidade socializada e transformada pela imaginação.

Assim sendo, uma possível leitura para o poema de *Amavisse* é a de que sua voz seja de Psiquê, que nos conduz, em sua peregrinação, ao caminho de Eros. O conto sobre Eros e Psiquê foi escrito na antigüidade greco-romana por Apuleio, no livro *Metamorfoses* (s.d.), com o título de “O asno de ouro”. Essa historinha é sobre uma bela princesa chamada Psiquê que, por conta de sua beleza, despertou a inveja e a ira na deusa da beleza e do amor, Vênus. Esta, então, ordenou a seu filho Eros, deus do amor, que flechasse a jovem princesa para que se apaixonasse pelo homem mais feio e vil da terra. Porém, quando Eros se deparou com Psiquê, ficou admirado com tamanha beleza e se espetou na própria flecha, apaixonando-se perdidamente por ela.

Neste íterim, o Rei, pai de Psiquê, recebeu a orientação dos oráculos de que sua filha iria se casar com um monstro. A princesa teve de viver em um castelo bem escondido a fim de burlar seu destino sombrio. Eros, então, aproveitou-se da situação e, toda noite, disfarçado, passou a visitá-la para se amarem. Porém, ele pediu a Psiquê para que nunca olhasse seu rosto e nem quisesse saber seu nome, pois, só assim, a relação se tornaria eterna, sem a interferência de Vênus.

As irmãs de Psiquê, por inveja, aconselharam-na a ver o rosto de seu amado, visto que ele poderia ser o monstro disfarçado. Numa noite, Psiquê se apropriou de uma lamparina para ver o rosto de Eros e, ao vê-lo, apaixonou-se perdidamente por sua beleza e por sua juventude. Ela descobriu, então, que seu amado era o próprio Deus do Amor. Ao ser despertado por uma gota de óleo quente que caiu da lamparina em seu rosto, Eros sentiu-se traído, perdeu a confiança em Psiquê e, por isso, fugiu.

Desesperada, Psiquê foi ao encontro de Vênus e, sem saber de sua inveja, pediu seu apoio. Após torturá-la de várias maneiras, Vênus lhe propôs quatro tarefas para que Eros voltasse para ela. A primeira era separar uma montanha de sementes em um único dia. A segunda era apanhar a lã dourada dos carneiros do deus Sol. A terceira era pegar água de uma fonte guardada por dragões. E a quarta e última prova consistia em: descer ao mundo dos mortos, pegar um pouco da beleza do reino da morte, a beleza de Perséfone, e entregá-la a Vênus ¹⁵. Com a ajuda de deuses compadecidos e suas forças sobrenaturais, a bela princesa cumpriu todas as tarefas.

Entretanto, ao obter a caixa com a beleza do reino da morte, Psiquê, novamente imprudente e curiosa, abriu-a e caiu num sono mortal. Neste meio tempo, Eros se recuperou de sua ferida no rosto e foi à procura de sua amada, encontrando-a adormecida. Com a ajuda de Júpiter e a não-interferência mais de Vênus, Eros acertou uma flecha em Psiquê, que acordou e se tornou imortal. Por fim, casaram-se e tiveram uma filha, a Volúpia.

Ao adentrar, então, o poema hilstiano pela voz de Psiquê, percebe-se a forte influência de seu mito com Eros. E, assim, o poema se inicia:

Como se te perdesse, assim te quero.
Como se não te visse (favas douradas

¹⁵ Vênus queria a beleza do reino dos mortos, visto que já possuía a beleza do Olimpo.

Sob um amarelo) assim te apreendo brusco
Inamovível, e te respiro inteiro

Um arco-íris de ar em águas profundas.

Nestes versos, apreende-se que, como condição para a realização do amor entre Eros e Psiquê tem-se: o rosto de Eros não ser visto por Psiquê. Logo, Psiquê possui Eros, “Como se não te visse [...] assim te apreendo”, visto que o excesso de luz atrapalha a visão de Psiquê, “(favas douradas sob um amarelo)”. Este fato pode ser explicado por Octavio Paz (1995, p. 21):

Para a tradição filosófica Eros é uma divindade que põe em comunicação a escuridão com a luz, a matéria com o espírito, o sexo com a idéia, o aqui com o além. [...] Eros é solar e nocturno: todos o sentem mas poucos o vêem. Foi uma presença invisível para a sua enamorada Psique pela mesma razão que o sol é invisível em pleno dia: por excesso de luz.

Em “assim te apreendo brusco/Inamovível, e te respiro inteiro/Um arco-íris de ar em águas profundas”, há o ápice da relação erótico-amorosa, cuja busca humana da continuidade está em detrimento ao abismo da descontinuidade entre o eu e o outro: solidão/carência do outro, consciência humana de sua finitude. Eis o erotismo no poema, a busca da continuidade no outro por meio das imagens de apreensão e violência (“te apreendo brusco”, “inamovível”), o excesso incontrolável da pletora sexual, que toda relação erótica tem que passar, como nos ensina Bataille (1980). Depois de transgredir e atingir o prazer erótico, tal qual é demonstrado no poema por “te respiro inteiro”, chega-se ao ápice erótico, à sensação de continuidade no outro e de leveza corpóreo-espiritual na imagem estabelecida por “um arco-íris de ar em águas profundas”.

Paz, ao afirmar que o erotismo e o amor são a chama dupla da vida, relaciona os sentidos e a imaginação com a poesia, o sonho, o amor e o erotismo: “Poesia e erotismo nascem dos sentidos mas não terminam neles. Ao desdobrar-se, inventam configurações imaginárias: poemas e cerimónias” (PAZ, 1995, p. 11). Com o auxílio do verso “um arco-íris de ar em águas profundas”, é permitido dizer que o desejo e a fantasia estão ligados tanto ao erotismo, quanto à poesia. E, assim, o poema de Hilst parece mais claro, ao ilustrar que: “O poema não aspira já a dizer mas a ser. A poesia põe entre parênteses a comunicação como o erotismo, a reprodução” (PAZ, 1995, p. 10-

11). Roland Barthes se comunica com Paz e com a poesia hilstiana ao tecer que “a palavra pode ser erótica sob duas condições opostas, ambas excessivas: se for repetida a todo transe, ou ao contrário se for inesperada, succulenta por sua novidade” (BARTHES, 2008, p. 51).

Ainda nesta parte do poema, tem-se a utilização de três elementos da natureza: fogo, implicitamente representado pela expressão “(favas douradas sob um sol amarelo)”; ar e água, explicitamente representados no verso “um arco-íris de ar em águas profundas”. O fogo, excesso de luz, simboliza a chama, a paixão pelo outro e pelo poema: “O fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama rubra do erotismo e esta, por sua vez, sustém e ergue outra chama, azul trémula: a do amor. Erotismo e amor: a chama dupla da vida” (PAZ, 1995, p. 08). O ar representa a leveza da liberdade imaginativa tanto na construção do poema, quanto na relação erótica que este representa. E, por último, a água simboliza a renovação das águas de um rio e, metaforicamente, a renovação do ser a cada gozo erótico.

Após a análise da primeira parte do poema, voltemos à fala de Psiquê, como nos é indicado pelo pronome oblíquo de primeira pessoa, *me*, na segunda parte do poema:

Como se tudo o mais me permitisses,
A mim me fotografo nuns portões de ferro
O cres, altos, e eu mesma diluída e mínima
No dissoluto de toda despedida.

Em “Como se tudo o mais me permitisses”, pode-se dizer que Eros permite “tudo o mais” a Psiquê, menos que veja o seu rosto. Também se pode perceber a consciência ou a reflexão de Psiquê acerca da condição que lhe foi imposta e o prenúncio do que acontecerá mais adiante, ou seja, a perda de Eros: “A mim me fotografo nuns portões de ferro/O cres, altos, e eu mesma diluída e mínima/No dissoluto de toda despedida”. Há, portanto, a previsão feita por Psiquê de seu eu sem o outro, Eros, sem a continuidade de seu ser. Por isso, ela encontrar-se-á “diluída e mínima”.

O último quarteto do poema ilustra tanto a separação, quanto o reencontro do casal mitológico, a realização erótico-amorosa entre eles, após tantos percalços sofridos por Psiquê nas mãos de Vênus:

Como se te perdesse nos trens, nas estações
Ou contornando um círculo de águas
Removente ave, assim te somo a mim:
De redes e de anseios inundada.

O primeiro verso deste quarteto, “Como se te perdesse nos trens, nas estações”, transmite a idéia da separação entre Psiquê e Eros “nos trens, nas estações”, lugares de viagem, de transição de um lugar para outro, de *não-lugares*¹⁶. Pode-se articular o conceito de viagem ao sobrenatural, ao mundo dos deuses. Psiquê é uma mortal, a personificação da alma em peregrinação, à procura do reencontro com Eros. Ela só consegue alcançar novamente a continuidade, a unidade com Eros (“assim te somo a mim”), ao passar pelas quatro provas impostas por Vênus, as quais estão representadas no poema pelo verso “Ou contornado um círculo de águas”. A imagem do “círculo de águas” pode ser lida como representação de Vênus, que nasceu da espuma marítima e simboliza o erotismo, a beleza e o amor. Logo, Psiquê teve que contornar, passar pelas provas que Vênus, ou melhor, o “círculo de águas”, impôs-lhe:

Os espelhos e o seu duplo, as fontes, aparecem na história da poesia erótica como emblemas de queda e ressurreição. Como a mulher que nelas se contempla, as fontes são água de perdição e água de vida; ver-se nessas águas, cair nelas e vir à superfície flutuar, é voltar a nascer (PAZ, 1995, p. 24).

Porém, mesmo com a ajuda dos deuses, Psiquê não completou a última prova, pois abriu a caixinha da beleza do reino da morte e entrou em sono profundo, só saindo deste com a ajuda de Júpiter e de Eros. Esta passagem do mito é retomada nos versos “Ou contornando um círculo de águas/Removente ave, assim te somo a mim”. A expressão “removente ave” relembra a Fênix que ressurge das cinzas e, segundo o mito, é o mais belo de todos os animais, além de ser símbolo da esperança e da continuidade da vida após a morte. Assim sendo, há um diálogo possível entre Psiquê e Fênix no poema: as duas representam a beleza e a continuidade da vida após a morte. Psiquê é a personificação da alma (da borboleta), a permanência (continuidade) pós-morte. Fênix também é sinônimo de esperança, além de ser adoradora do Sol,

¹⁶ Concepção de *não-lugar*, segundo Marc Augé em *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade* (2001).

que nasce e morre diariamente: renascimento da natureza. Há mais uma correlação entre as figuras de Fênix e de Psiquê, como pode ser comprovado pelo fato desta nunca ter perdido a esperança de reencontrar Eros, de renascer em Eros.

O poema desfecha, então, com o ressurgir de Psiquê na figura da ave Fênix, que a leva ao encontro com Eros, ao erotismo, ilustração demonstrada na seguinte passagem: “assim te somo a mim:/De redes e de anseios inundada”. Esse trecho se apropria de imagens relacionadas à união, ao entrelaçamento, como “te somo a mim” e “redes”, as quais são construídas pelos “anseios” (desejos e angústias) que circundam a relação erótica (“inundada”).

Em resumo, a voz feminina do poema II de *Amavisse*, de Hilda Hilst, pode ser representada por Psiquê, ela mesma, ou pela máscara de Fênix. O mito de Eros e Psiquê está, segundo Pierre Grimal, “directamente inspirado pelo *Fedro*, de Platão: a alma individual (Psique), imagem fiel da alma universal (Vénus), eleva-se progressivamente, graças ao amor (Eros), da condição mortal à imortalidade divina” (GRIMAL *apud* PAZ, 1995, p. 23). O poema nos passa, por conseguinte, a mensagem de que, como Psiquê, pela esperança, temos que encontrar a nossa metade, a fusão do eu com o outro, para que saíamos sempre renovados e vivificados de uma relação erótica e obtenhamos a sensação de continuidade, mesmo que fugidia, segundo Bataille (1980). E, como “somos seres incompletos e o desejo amoroso é perpétua sede de completude. Sem o outro ou a outra não serei eu mesmo”, sigamos também os ensinamentos de Octavio Paz (1995, p. 41).

Tal qual a voz de Psiquê, a voz feminina do poema adiante procura por erotismo multiplamente e a qualquer custo. Em virtude disso, mascara-se novamente:

Águas. Onde só os tigres mitigam a sua sede.
Também eu em ti, feroz, encantoada
Atravessei as cercaduras raras
E me fiz máscara, mulher e conjetura.
Águas que não bebi. Crepusculares. Cavas.
Códigos que decifrei e onde me vi mil vezes
Inconexa, parca. Ah, toma-me de novo
Antiquíssima, nova. Como se fosse o tigre
A beber daquelas águas.

(HILST, 2007 ii, p. 33)

A primeira palavra-frase do poema, “Águas”, serve de elemento de comparação com a vida desta mulher representada pela voz poética e feminina. O outro, o ser amado, é comparado ao tigre. Este alivia sua sede com a água, que quer ser tomada “Antiquíssima, nova. Como se fosse o tigre/A beber daquelas águas”. De água bebida, essa mulher passa a tigresa que deseja beber a água. De objeto, ela passa a sujeito, “feroz, encantada”, que deseja o amado. Ela não quer ocupar apenas um lugar social: objeto ou sujeito. Indecifrável, em constante metamorfose, quer tudo ao mesmo tempo: “me fiz máscara, mulher e conjectura”. Porém, não bebeu as águas *crepusculares*, *cavas*. Apenas as decifrou e, nelas, espelhou-se: “Códigos que decifrei e onde me vi mil vezes/Inconexa, parca”, escassa. Em relação ao outro, ela encontra-se, então, diminuída. Diferentemente de uma relação erótica que soma, esta é subtraída.

Nesse sentido, no livro *Cantares* (2005), de Hilda Hilst, a subdivisão “Cantares de perda e predileção” é construída por poemas que falam sobre o tempo: sua passagem, sua ação sobre os homens. Deste modo, no tempo presente, a voz feminina canta/repensa o passado para organizar o futuro. Segundo Alcir Pécora (2005, p. 09), organizador da obra de Hilst pela Editora Globo:

No limite, tal poesia se constitui como uma espécie de ritualização amplificada, na qual os cantares são oferendas do amante como vítima imolada em favor da crueza do amado, ou então como besta a ser amansada, que celebra a separação e a dor como penitência e, finalmente, providência.

A fim de continuar a relacionar a poesia hilstiana com a cultura greco-romana e a (re)escrever possíveis transmutações para o feminino, o próximo poema será lido como o canto de Ariadne, a sua dor, o seu sofrimento pelo amado, por Teseu.

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

Sopro e saudade tecidos
Na rede do coração

Eu nunca mais sentiria
Teu nome de hostilidade.

Me vinha:
Se desfizesse
O que já trançado tinha

Meu nome é que ficaria
Amor na tua eternidade.

Então teci

Sóis e vinhas:
Ouro-escarlate-paixão

E consumida de linhas
Enovelada de ardência
Te aguardo às portas da minha cidade.

(Hilst, 2005, p. 40-41)

Nesse poema, aparecem duas personagens femininas e de grande capacidade de decisão: Penélope e Ariadne. A voz poética pode ser representada por Ariadne, que sonha em ser Penélope. Ambas tecem. Entretanto, o bordado de suas histórias é bem diferente.

Na *Odisséia* (1979) de Homero, Penélope é esposa de Ulisses. Em Ítaca, ela aguardava seu retorno da Guerra de Tróia. Como Ulisses demorou a retornar, o pai de Penélope quis lhe arranjar outro casamento. Para adiá-lo, ela estabeleceu que só se casaria após tecer uma colcha. Assim, Penélope cumpriu seu plano, o de que a colcha nunca ficaria pronta. Durante o dia, para que todos vissem, ela a tecia. Durante a noite, enquanto todos dormiam, desmanchava-a. Em virtude disso, Penélope é considerada símbolo da fidelidade feminina, pois (des)tece enquanto espera.

Outra personagem da antigüidade é Ariadne, filha de Pasifae e Minos, rei de Creta. Apaixonou-se por Teseu e o ajudou a sair do labirinto onde o Minotauro habitava. O plano consistia em Ariadne segurar uma das pontas do novelo de lã e Teseu a outra. Deste modo, devido à fidelidade de sua amada, Teseu não se perdeu no labirinto. Porém, como não amava Ariadne, ele a abandonou na ilha de Naxos. Na maioria das versões desse mito, após esse incidente em Naxos, Dioniso se apaixona por Ariadne. Eles se casam e se

mudam para o Olimpo. Dele, ela recebe uma coroa de ouro que, posteriormente, será transformada na constelação de Ariadne.

A partir dessas histórias, o poema hilstiano pode ser dividido em três partes. A primeira parte vai até o décimo terceiro verso; a segunda, do décimo quarto ao décimo sexto; e a terceira, do décimo sétimo ao décimo nono.

A primeira parte é composta por versos hipotéticos, pelo pretérito imperfeito do subjuntivo. Pode-se afirmar que a voz poética de lamento é de Ariadne. Ela sonha acordada, imagina-se como Penélope no verso “Me vinha”. E, se assim o fosse, seu destino teria sido diferente: ela teceria “Hastes de compaixão/Corolas de caridade/Sopro e saudade tecidos/Na rede do coração”. Em vez de guiar Teseu pelo labirinto com seu fio de lã, Ariadne se conduziria e, como Penélope, teceria a colcha durante o dia à espera de seu amado Ulisses, que lutava na guerra de Tróia e navegava por mares encantados por sereias. Nestes versos, vale ressaltar ainda a presença dos vocábulos “hastes”, “sopro”, “rede”, os quais se ligam ao campo semântico do mar, das navegações, a Ulisses. Em contrapartida, os vocábulos “compaixão”, “corolas”, “caridade”, “saudade”, “tecidos” e “coração” fazem referência ao feminino (à Penélope) que espera fielmente pelo amado, que tece/fia tecidos, amor e poesia enquanto espera o amado. Portanto, Ariadne “nunca mais sentiria/Teu nome de hostilidade”, hostilidade de Teseu em relação ao seu amor, ao tê-la abandonado na ilha de Naxos. Para finalizar esse primeiro movimento do poema, Ariadne, como Penélope, imagina-se desfiando seu bordado e, em oposição, bordando seu nome junto ao amado no final feliz da história: “Me vinha:/Se desfizesse/O que já trançado tinha/Meu nome é que ficaria/Amor na tua eternidade”.

Do pretérito imperfeito do subjuntivo, do hipotético, o segundo movimento do poema é iniciado pelo pretérito perfeito do indicativo, pelo passado certo: “Então teci/Sóis e vinhas:/Ouro-escarlata-paixão”. Ela traçou seu destino que não é ao lado de Teseu, mas ao lado de Dioniso. Dioniso, deus grego muito cultuado, equivalente a Baco, deus romano, representa os ciclos vitais, as festas, o vinho, a embriaguez, a alegria, a fertilidade, o êxtase. O vinho, bebida alcoólica, envolve, embriaga e confunde os sentidos em “Sóis e vinhas:/Ouro-escarlata-paixão”. Esses dois versos representam Dioniso, pois este simboliza os ciclos vitais, nascimento e morte da natureza – “Sóis” e

“Ouro” – e também o vinho, a embriaguez, a alegria, o êxtase – “vinhas” e “escarlate-paixão”. Ressalta-se ainda que o nascimento da tragédia, do teatro, das máscaras está associado ao culto a Dioniso como afirmado por Junito de Souza Brandão em *Teatro Grego: tragédia e comédia* (1985). No teatro, Dioniso era representado pelas máscaras. Daí, o fato de esse deus possuir várias facetas. Como Dioniso, nesse poema, Ariadne se metamorfoseou em Penélope. Porém, essa metamorfose ocorreu apenas em sonho, em pensamento, no subjuntivo.

O presente do indicativo, o presente do poema, inicia o terceiro e último movimento, em que Ariadne, “consumida de linhas”, “Enovelada de ardência”, espera por Teseu, como afirmou: “Te aguardo às portas da minha cidade”. O futuro do indicativo para Ariadne ou o pretérito perfeito do indicativo para nós, leitores, está expresso no sofrimento dela por ter sido abandonada por Teseu e, mais adiante, na sua união com Dioniso. Assim, Ariadne não fez como Penélope que aguardou complacientemente o amado. Ela agiu, planejou a salvação de seu amado longe do Minotauro e do labirinto. Ariadne é uma personagem ativa, que tece sua história de “Sóis e vinhas:/Ouro-escarlate-paixão”. É dona de seu desejo. Por isso, encontra-se “consumida de linhas”, pois teceu sua história, escreveu seu desejo. Por ora, falta-lhe realizar o desejo carnal, encontra-se “Enovelada de ardência”, aguarda o outro, o amado. Ariadne, então, pode representar a mulher que busca, que luta pelo desejo e pela felicidade, como a voz feminina do poema abaixo:

Poeira, cinzas
Ainda assim
Amorosa de ti
Hei de ser eu inteira.

Vazio o espaço
Que me contornava
Hei de estar ali.
Como se um rio corresse
Seu corpo de corredor
E só tu o visses.
Corpo do rio? Sou esse.

Fiandeira de versos
Te legarei um tecido
De poemas, um rútilo amarelo
Te aquecendo.

Amorosa de ti
VIDA é o meu nome. E poeta.
Sem morte no sobrenome.

(HILST, 2005 i, p. 107)

Essa mulher, tão decidida, desconstrói-se em “Poeira, cinzas” e, em seguida, edifica-se novamente, “Hei de ser eu inteira”. Ela conduz Teseu pelo labirinto. Ela transforma-se no fio que percorre, que preenche o labirinto e também Teseu: “Como se um rio corresse/Seu corpo de corredor,/E só tu o visses./Corpo do rio? Sou esse”. Esse fio, que é metáfora e metonímia de Ariadne, compõe “versos”, “tecido/De poemas, um rútilo amarelo” que o aquece. Por tudo isso, Ariadne é sinônimo de “VIDA” e de “poeta./Sem morte no sobrenome”, é constelação que não poderá terminar ao lado de Teseu, mas ao lado de Dioniso, deus do êxtase e de suas metamorfoses.

3.2. Lição 2: Aprenda o bordado feminino feito em conjunto, permuta entre mãos masculinas e femininas

um fado para uma guitarra

*Outeiros, átrios, pombas e vindimas.
Em algum tempo
Vivi a eternidade dessas rimas.
Pastora, entre os animais é que cresci. E lhas pensava
O pêlo e a formosura. Senhora, tive a casa
Daqueles da minha raça. Agrandados vestíbulos
E aves e pomares, e por fidelidade pereci.
De humildes aldeias e de casas grandes
Transitei entre as vidas. Depois ameí
Extremamente e soturna. A quem me amava matei.
Porisso nesta vida temo o amor e as facas.
Porisso nesta vida*

*Canto canções tão compassivas
Na minha língua esquecida.*

(HILST, Hilda. 2007 ii, p. 55)

A partir do enfoque intertextual, para uma análise comparativa e mais detalhada entre as cantigas de Hilda Hilst e as medievais galego-portuguesas, por ora, fixar-nos-emos em *Trovas de muito amor para um amado senhor* que

foi lançado em 1960 e que, em 2002, foi reeditado juntamente com mais cinco livros pela Editora Globo, numa coletânea intitulada *Exercícios*. Este livro reúne o que é próprio à obra de Hilst como um todo e às cantigas medievais: a exploração da musicalidade, da natureza e do erotismo.

A cantiga de amor surgiu no sul da França, na Provença, e foi seguida como modelo por toda Europa. Ela retrata a submissão do amante/cavaleiro/cavalheiro a sua amada/nobre/dama. Tendo em vista o contexto social da Idade Média, mais exatamente até meados do século XII, a Igreja Católica, a nobreza, os senhores feudais dominaram e determinaram o cenário cultural e econômico. Dentre as regras, o filho primogênito tinha o direito/o dever de se casar, enquanto os outros filhos deviam se manter celibatários ou deviam entrar para a ordem religiosa. Já as filhas recebiam dotes para o arranjo de um bom casamento ou eram trancadas em conventos. Tais imposições garantiam que a riqueza permanecesse nas “mãos” de poucos, visto que as terras não eram divididas por todos os filhos (apenas o filho mais velho as recebia de herança).

Para controlar os jovens solteiros, a Igreja pregava o pecado contra a castidade, enquanto a nobreza estimulava o amor cortês. Para sublinhar a impureza do amor carnal e o dever da mulher virtuosa, tinha-se o culto à Maria, a mãe de Jesus, exemplo de mulher pura, virgem. Nas cortes, era estimulado aos cavaleiros/cavalheiros passarem por diversas provas para garantir o amor de sua dama que se encontrava inacessível. O amor era entendido como puro, entre almas, e não carnal.

N’O *Banquete* (1983) de Platão, o amor é caracterizado pelo elogio a Eros, o deus do amor. Sócrates define a relação amorosa ao narrar uma conversa que teve com Diotima. Segundo ela, o amor verdadeiro, belo e representante do bem está no último degrau da escala do amor. No primeiro degrau, encontra-se a beleza de apenas um corpo; no segundo, a beleza de muitos corpos; e, no terceiro e último degrau, a beleza não é mais encontrada nos corpos, na matéria, mas em algo verdadeiro, nas ações nobres, no conhecimento, na essência, na idéia. Segundo Diotima, o terceiro degrau da escala do amor representa “o Belo em si mesmo, simples, puro e sem mistura, [...] não a beleza maculada pela carne, por cores e mil outras futilidades

perecíveis, porém a Beleza divina em si mesma, sob uma forma inconfundível” (PLATÃO, 1983, p. 269).

Ao seguir as orientações do amor ideal, platônico, o bom cavaleiro deveria respeitar (honrar) a sua dama e não dizer seu nome a ninguém. Se o contrário ocorresse, quebraria o código do amor cortês, o código de honra, que visava à disciplina do desejo, por meio do *finis’amors* – expressão comum aos trovadores e que definia a relação entre amor e cortesia. Na maioria das vezes, a dama era casada, o que a tornava ainda mais inacessível ao cavaleiro. Quanto maior a dificuldade em alcançar a dama, maior era a virilidade e a fidelidade do cavaleiro. Este, na organização social medieval, ocupava o lugar de vassalo em relação aos suseranos (seu senhor e sua dama). Esta se mantinha ausente e submissa, no silêncio, visto que antes era comandada pelo pai e agora pelo marido. Em meio ao jogo do “amor delicado”, o cavaleiro detinha o discurso e, portanto, a escolha da dama a cortejar, enquanto esta, no máximo, negava o cortejo.

Georges Duby é um importante estudioso das relações sociais e amorosas da Idade Média. Em *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios* (1998, p. 38), acerca do desempenho da mulher no jogo do amor cortês, Duby afirma:

Um jogo de homem, especificamente masculino, como aliás é masculina toda a literatura que expõe suas regras e que praticamente só exalta os valores viris. Nesse jogo, a mulher é um chamariz. Ela preenche duas funções: por um lado, [...] ela constitui o prêmio de uma competição, de um concurso permanente entre os homens jovens da corte, atizando entre eles a emulação, canalizando sua força agressiva, disciplinando-os, domesticando-os. Por outro lado, a mulher tem a missão de educar esses jovens. [...] Ela ensina melhor porque estimula o desejo. Convém portanto que ela se recuse e sobretudo que seja inacessível. Convém que ela seja uma esposa e, melhor ainda, a esposa do senhor da fortaleza, a sua dama.

Para elogiar a dama ou confessar o sofrimento de se manter longe da amada, a *coyta d’amor*, o cavaleiro recorria às trovas. Além de entreter, elas também serviam para educar os jovens na ordem moral medieval, cuja brutalidade masculina em relação às damas foi trocada pela delicadeza:

Assim como sustentaram a moral do casamento, as regras do “amor delicado” vinham reforçar as regras da moral vassálica. Elas sustentavam assim, na França, na segunda metade do século XII, o renascimento do Estado. Disciplinado pelo amor cortês, o desejo masculino não foi então utilizado para fins políticos? (DUBY, 1998, p. 65).

Para ilustrar, pensemos em D. Dinis, um importante rei e trovador galego-português, que escrevia tanto cantigas de amor, quanto de amigo. A cantiga abaixo, de sua autoria, é metalingüística. Nela, o trovador compara o seu fazer poético, representação galego-portuguesa, com o dos provençais.

Proençaes soem mui bem trobar
e dizem eles que é com amor;
mais os que trobam no tempo da frol
e nom em outro, sei eu bem que nom
am tam gram coita no seu coração
qual m'eu por minha senhor vejo levar.

Pero que trobam e sabem loar
sas senhores o mais e o melhor
que eles podem, são sabedor
que os que trobam quand'a frol sazom
á, e nom ante, se Deus mi perdom,
nom am tal coita qual eu ei sem par.

Ca os trobam e que s'alegrar
vam eno tempo que tem a color
a frol consigu'e tanto que se for
aquele tempo, logu'em trobar razom
nom am, nom vivem em qual perdiçom
oj'eu vivo, que pois m'á de matar.

(D. DINIS. *Cancioneiro da Vaticana* 127; *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* 489) ¹⁷

A cantiga de D. Dinis é composta por três estrofes, com seis versos cada uma. Os versos estão dispostos em *enjambement* ¹⁸ e o esquema de rimas é ABBCCA ¹⁹. Esse cancionero tenta convencer que canta mais e melhor que os provençais. Segundo ele, um bom trovador é o que canta sempre e, por isso, é

¹⁷ Neste trabalho, todas as cantigas medievais galego-portuguesas, as do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e as do *Cancioneiro da Vaticana*, que serão analisadas, estão disponíveis em: [www.infopedia.pt/\\$cancioneiro-da-biblioteca-nacional](http://www.infopedia.pt/$cancioneiro-da-biblioteca-nacional); [www.infopedia.pt/\\$cancioneiro-da-vaticana](http://www.infopedia.pt/$cancioneiro-da-vaticana). Acesso em: 02/11/2009.

¹⁸ *Enjambement* (ou cavalgamento) – encadeamento de versos por meio de ligação sintática, em que a oração não termina no verso.

¹⁹ Para exemplificar o esquema de rimas ABBCCA, na segunda estrofe, têm-se: “loar” (primeiro verso) rima com “par” (sexto e último verso) – A; “melhor” (segundo verso) com “sabor” (terceiro verso) – B; e “sazom” (quarto verso) com “perdom” (quinto verso) – C.

o que mais sofre por amor. Na primeira e na segunda estrofes, este trovador galego-português afirma que os provençais sabem trovar bem, porém desconfia da autenticidade do amor deles: “Proençaes soem mui bem trobar/e dizem eles que é com amor”. Estes trovam apenas na primavera, “no tempo da frol/e nom em outro”, e, com isso, não sofrem e não amam tanto quanto ele: “nom am tal coita qual eu ei sem par”. Na terceira e última estrofe, o trovador, como um bom galego-português e em oposição aos provençais, afirma que, quando consegue, alegra-se justamente na primavera, em que a flor a tudo colore: “Ca os que trobam e que s’alegrar/vam eno tempo que tem a color/a frol consigu’e tanto que se for/aquel tempo, logu’em trobar razom/nom am”. Em virtude disso, na primavera, não há razão para o sofrer, nem para se perder, nem para se morrer, como há no momento em que o trovador escreve esta canção.

Muitos são os estudiosos das cantigas. Dentre eles, mais especificamente das cantigas galego-portuguesas, António José Saraiva e Óscar Lopes, no capítulo “A poesia dos cancioneros” (1996), afirmam que as cantigas de amigo são caracterizadas pelo primitivismo das sociedades agrárias, pela estrutura simples e repetitiva, pela relação entre mãe/filha/amiga e pela relação entre o sagrado, a natureza e o profano (ritos pagãos).

Geralmente, a estrutura rítmica das cantigas de amigo é paralelística, pois foram criadas para serem cantadas em coro e acompanhadas de dança. O vocabulário é repetitivo e as rimas são toantes. Porém, em relação às cantigas de amor, elas são mais metafóricas e plurissignificativas. Helder Macedo, importante teórico e ficcionista português, no texto “Uma cantiga de Dom Dinis” (1996, p. 61), afirmou:

A sociedade medieval concebia-se como parte de uma totalidade metafísica de que o mundo material era o aspecto visível. Por isso a literatura medieval visava sempre a designar o concreto para significar o abstrato. A realidade concreta tinha, enquanto real e concreta, um valor semântico metafórico.

A voz, a máscara, que nos fala das confidências e dos conselhos trocados entre mãe, filha e amiga, é feminina. Entretanto, nestas confissões femininas de concretização amorosa e de sofrimento e espera pelo amado, a escrita é de autoria masculina. O homem cancionero escrevia a partir de sua

visão do que era ser uma mulher, visto que esta ainda encontrava-se silenciada. Em outro texto, “Três faces de Eva: imagens do feminino na poesia medieval galego-portuguesa” (2002, p. 201), Helder Macedo define a posição da mulher em relação às canções medievais como: “abstração do feminino” – cantigas de amor; “identificação com o feminino” – cantigas de amigo; e “degradação do feminino” – cantigas de escárnio e de maldizer. Se, para muitas feministas, a voz feminina utilizada pelos cancioneiros é considerada como “usurpação masculina do feminino”, para Macedo (2002, p. 210):

Tal estratégia pode representar, por outro lado, uma tentativa neutralizadora da diferença desse Outro feminino. Positivas como são, considero que muitas cantigas de amigo também revelam um latente medo masculino da sexualidade feminina, mesmo quando celebram a consumação plena do amor.

Enquanto as cantigas de amor celebravam o amor platônico (sublime), a relação amorosa entre almas; as cantigas de amigo festejavam o amor carnal, o amor misto (entre Eros e Psiquê), reconhecido como natural, o diálogo entre amor, natureza e sinestesia.

A obra hilstiana, intertextualmente, dialoga tanto com as cantigas de amor, quanto com as de amigo. Uma de suas obras, *Trovas de muito amor para um amado senhor* (HILST, 2007 iii), propõe o diálogo com as cantigas e também com outros textos literários portugueses que atravessaram épocas. A sua epígrafe é de Camões: “Canção, não me digas mais; e se teus versos/À pena vêm pequenos,/Não queiram de ti mais, que dirás menos”. Uma epígrafe que reflete sobre o fazer literário, que faz uso da metalinguagem e um livro que é parte de uma coletânea intitulada *Exercícios* (HILST, 2007 iii) dizem muito da consciência literária da autora ao leitor.

Como veremos, tal livro se apropria tanto das cantigas de amor, como das de amigo. Se fizermos uma análise mais detalhada do título, perceberemos que se trata de uma nova ótica, de uma atualização das cantigas medievais de amor. Como já fora explicitado anteriormente, as trovas retratavam o amor sublime cantado pela voz masculina. Se pensarmos no contexto sócio-cultural medieval, possivelmente, o título do livro se alteraria para “Trovas de muito amor para [mia amada] senhor”, tendo em vista que o substantivo *senhor* era usado tanto para o feminino, quanto para o masculino. Provavelmente, o livro

cantaria o amor de um vassalo para *sua senhor*. No entanto, esses não são nem o título, nem a matéria poética do livro de Hilda. Tanto a voz que nos fala é feminina, quanto a escrita é de autoria feminina. Pode-se dizer que Hilda Hilst posicionou a mulher e a poeta nas cantigas contemporâneas. A mulher era concebida como objeto na Idade Média. Em contrapartida, nas cantigas híbridas, mistura heterogênea de canção de amor e de amigo, de Hilst, ela é o sujeito ativo que canta, corteja e sofre de/por amor. Nessa inversão de valores sócio-culturais, o homem é o ser amado que, ao ser silenciado, torna-se objeto, passivo. Talvez Helder Macedo (2002, p. 210), quando considerou “que muitas cantigas de amigo também revelam um latente medo masculino da sexualidade feminina, mesmo quando celebram a consumação plena do amor”, estivesse com a razão. O que parece é que este homem realmente silenciou diante do êxtase da lírica hilstiana. Para ilustrar, o poema V de *Trovas de muito amor para um amado senhor*:

*Não sou casado, senhora,
Que ainda que dei a mão
Não casei o coração
(Bernardim Ribeiro)*

Seria menos eu
Dizer-vos, senhor meu,
Que às vezes agonizo
Em vos vendo passar
Altaneiro e preciso?

Ai, não seria.

E na mesma calçada
Por onde andais, senhor,
Anda vossa senhora.
E sua cintura alada
Dá-me tanto pesar
E me faz sofrer tanto
Que não vale o chorar
E só por isso eu canto.

Seria menos eu
Dizer-vos, senhor meu,
Por serdes vós casado
(E bem por isso mesmo)
É que sereis amado?

Ai, sim, seria.

(HILST, 2007 iii, p. 180)

O poema acima é dividido em cinco estrofes. A segunda e a última apresentam um único verso tetrassílabo que funciona como coro. A primeira e a quarta estrofes são compostas por cinco hexassílabos, em que o primeiro e o segundo versos, “Seria menos eu/Dizer-vos, senhor meu,” definem-na como paralelística²⁰. A terceira estrofe, que divide a cantiga ao meio, é composta por oito hexassílabos.

A leitura do poema é iniciada por uma epígrafe de um importante romancista, novelista e também cancionero humanista/renascentista português, Bernardim Ribeiro. Os versos desse escritor revelam uma sociedade, onde o casamento era visto como um contrato em que o amor não constava como cláusula. Isso pode ser verificado no verso: “Não casei o coração”. O poema de Hilda complementa a idéia de Bernardim, porém a voz é feminina e a escrita é de autoria feminina.

O amor deve ser idealizado, não realizado carnalmente, como pode ser visto que, na primeira estrofe, a voz feminina canta seu sofrimento ao ver seu amado passar do outro lado da calçada, distante e soberbo. Esta mulher se questiona se não “seria menos” de sua parte dirigir-se ao amado, dizer-lhe sua tristeza, tendo em vista que este era para ser admirado à distância, de acordo com o código cortês. Ela se encoraja e responde para si: “Ai, não seria”.

Na terceira estrofe, ela se contrapõe à esposa de seu senhor, a qual anda na mesma calçada que ele, possui um amor realizado, além de desfilar “sua cintura alada” e mostrar sua conquista, seu marido, a todos os transeuntes. Ela se entristece e, por isso, canta.

A penúltima estrofe traz mais uma pergunta: se ela “seria menos” se dissesse ao amado que o deseja pelo fato de ele ser casado. Tal questionamento pode ser analisado de duas formas. Se pensarmos no contexto sócio-cultural da Idade Média, entenderemos que ela deseja este senhor porque é casado. Segue, então, o código do amor cortês, cujo jogo era para ser realizado entre o vassalo e *sua senhor*. Contudo, se pensarmos na contemporaneidade, nas relações amorosas fugazes, podemos associar o desejo desta mulher por um “objeto” que não lhe pertence, o homem que “pertence” a outra mulher, e que, por isso, é desejado. A resposta para o que

²⁰ Paralelismo: artifício usado pelas cantigas que consiste na repetição de um ou mais versos inteiros de uma estrofe na seguinte ou subsequente.

foi perguntado é: “Ai, sim, seria”. Como a pergunta, a resposta também é dupla ao servir tanto para a sociedade medieval, quanto para a atualidade. No medievo, não era “correto” o vassalo dirigir-se a *sua senhor*; ao passo que, na atualidade, a mulher que diz ao amado que o ama porque é comprometido também não é bem vista cultural e socialmente.

Até este momento, enquadrámos o livro de Hilst como um conjunto de trovas, de cantigas de amor contemporâneas, que apresentam voz feminina e escrita de autoria feminina. Todavia, também podemos classificá-lo como uma releitura das cantigas de amigo medievais galego-portuguesas, pelas características que exploraremos a partir de agora.

Meus olhos
Seguem o barco
E o arco
Dos horizontes
E os mares
E a flor e a fonte
Caminho
E caminha o monte.

Meus olhos
Seguem o barco
Mar alto
No fundo o peixe.
E a vós
Senhor excelente:
Corda prendida ao feixe.

(HILST, 2007 iii, p. 191)

A cantiga acima é paralelística, tendo em vista a repetição de versos inteiros de uma estrofe para outra: “Meus olhos/Seguem o barco”. Quanto à estrutura, a primeira estrofe possui oito versos. Nesta, os versos ímpares possuem duas sílabas poéticas e os pares, quatro; com exceção do oitavo, com cinco sílabas, redondilha menor. A segunda estrofe possui sete versos, repetindo a divisão métrica da primeira estrofe, em que: os ímpares (primeiro, terceiro e quinto versos) apresentam duas sílabas poéticas; os pares (segundo e quarto versos), quatro sílabas; excluindo o sexto verso, com cinco sílabas, e o sétimo, com seis sílabas. Além disso, cada uma das estrofes apresenta ligação sintática entre os versos, os quais se encadeiam por *enjambement* ou cavalgamento.

Em relação à temática, esta cantiga pode ser classificada em *barcarola*, pois o tema trabalhado é o mar, o ambiente marítimo, os barcos. Torna-se necessário lembrar a simbologia do mar, pois, segundo a mitologia, Vênus nasceu da espuma marítima, que representa o feminino e a fecundidade. A partir disso, observa-se que, diferentemente das cantigas de amor, que eram praticadas nas cortes e de acordo com as leis da Igreja, as cantigas de amigo medievais eram praticadas no meio agrário, onde o sagrado e o profano ainda se comunicavam. O ambiente metafórico, o *locus amoenus*, representa o diálogo entre natureza, sexualidade, erotismo e sinestesia. A relação erótica se realiza entre fontes, mares, plantações, flores e frutos.

Para melhor elucidar a metamorfose erótica do feminino a partir de elementos da natureza, tema comum às cantigas de amigo medievais, Octavio Paz, em *A chama dupla: amor e erotismo* (1995, p. 156), observou:

A crença na metamorfose baseou-se na antigüidade, na contínua comunicação entre os três mundos: o sobrenatural, o humano e o da natureza. Rios, árvores, colinas, bosques, mares, tudo estava animado, tudo estava em comunicação e tudo se transformava ao comunicar-se. O cristianismo dessacralizou a natureza e traçou uma linha divisória e intransponível entre o mundo natural e o humano. Fugiram as ninfas, as náiades, os sátiros e os tritões converteram-se em anjos ou em demónios. A Idade Moderna acentuou o divórcio: num extremo, a natureza e, no outro, a cultura. Hoje, ao finalizar a modernidade, redescobrimos que somos parte da natureza. [...] É uma crença que começa com os primeiros poetas, banha a poesia romântica e chega até nós. A semelhança, o parentesco entre a montanha e a mulher, ou entre a árvore e o homem, são eixos do sentimento amoroso. O amor pode ser agora, como foi no passado, uma via de reconciliação com a natureza.

Na primeira estrofe da cantiga hilstiana, a voz poética se delineia como uma moça que contempla a natureza. Em seu caminho, surgem paisagens que se distanciam junto com ela, como se não fosse possível distinguir uma da outra. O horizonte, a flor, a fonte, o monte, o mar, o barco e feminino se embaralham vertiginosamente. A imagem produzida por este ambiente sinestésico, corroborada pela disposição dos versos em *enjambement*, pode ser lida como o bailar das ondas do mar. Em meio à tontura, na segunda estrofe, a moça adentra o mar pela imaginação, visto que apenas observa: “Meus olhos/Seguem o barco”. Ela, então, alcança o “Mar alto”, águas

profundas e agitadas, representação metafórica do êxtase sexual, onde se depara com seu senhor/seu amigo: “E a vós/Senhor excelente:/Corda prendida ao feixe”. Nestes versos, a amada esclarece que nunca se desvencilhou de seu amigo, tendo em vista que este ainda está presente, vivo em sua imaginação. Eis o campo do erotismo, fantasia aliada à sexualidade, à natureza, cujo resultado é a liberdade e o êxtase carnal, espiritual e poético.

A cantiga de Hilda Hilst estabelece uma relação intertextual com a que analisaremos abaixo, de Martin Codax, porém a escrita é de autoria masculina e a voz poética é feminina:

Mia irmãa fremosa, treides comigo
a la igreja de Vig', u é o mar salido,
e miraremo-las ondas.

Mia irmãa fremosa, treides de grado
a la igreja de Vig', u é o mar levado,
e miraremo-las ondas.

A la igreja de Vig', u é o mar salido,
e verrá i, mia madre, o meu amigo
e miraremo-las ondas.

A la igreja de Vig', u é o mar levado,
e verrá i, mia madre, o meu amado
e miraremo-las ondas.

(CODAX, Martin. *Cancioneiro da Vaticana* 886; *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* 1280)

A cantiga de Martin Codax apresenta quatro tercetos. Os dois primeiros versos de cada terceto são decassílabos e o terceiro e último é heptassílabo, redondilha maior. Esta cantiga é paralelística, cujas estrofes apresentam a mesma estrutura e a mudança vocabular é mínima.

Ela também pode ser classificada em *barcarola*, pois o mar e suas ondas fazem parte do cenário poético. A moça convida uma amiga para esperar seu amigo, “a la igreja de Vig', u é o mar salido”, “u é o mar levado”. A igreja situa-se em frente ao mar *salido*, agitado, e *levado*, levantado, alto. Metaforicamente, este representa a agitação, a violência e a tensão erótica profana, frente ao sagrado, a *igreja de Vig'*, característica comum às cantigas de amigo. A disposição dos versos de cada estrofe em *enjambement* e a composição paralelística da cantiga produzem a impressão de que a cantiga de

Codax se altera, movimenta-se conforme as ondas do mar, conforme a relação sexual. Nota-se que a moça espera pelo amado no momento em que observa as ondas. Pode-se dizer que ela espera pela chegada dupla do amigo: deseja tanto olhar para ele, como também que se concretize o gozo erótico.

Ele é o sujeito que lhe proporciona o prazer. Ela apenas observa e o espera passivamente. Diferentemente, a voz da cantiga hiltiana busca pelo amado, caminha. E, se não o encontra carnalmente, descobre-o em sonhos eróticos e paradisíacos, por meio da fantasia. Em vez de passiva, ela é produtora de seu prazer.

A próxima cantiga é do cancionero Pero da Ponte. Ela quebra o jogo de interdição cortês. Em vez de servir, o vassalo deseja o sofrimento da amada: quer vingança por tê-la amado e não ter sido correspondido. Essa cantiga pode ser classificada entre a cantiga de amor e a de escárnio ²¹.

Se eu podesse desamar
a quem me sempre desamou,
e podess' algum mal buscar
a quem me sempre mal buscou!
Assi me vingaria eu,
se eu podesse coita dar,
a quem me sempre coita deu.

Mais sol nom posso eu enganar
meu coração que m'enganou,
por quanto me fez desejar
a quem me nunca desejou.
E per esto nom dormio eu,
porque nom poss'eu coita dar,
a quem me sempre coita deu.

Mais rog'a Deus que desampar
a quem m'assi desamparou,
vel que podess'eu destorvar
a quem me sempre destorvou.
E logo dormiria eu,
se eu podesse coita dar,
a quem me sempre coita deu.

Vel que ousass'eu preguntar
a quem me nunca preguntou
por que me fez em si cuidar,
pois ela em nunca me cuidou.

²¹ A cantiga de escárnio é caracterizada pela sátira indireta (uso de ironias e expressões de duplo sentido) para atingir a pessoa satirizada, sem que seja identificada. Diferentemente, na cantiga de maldizer, a sátira é direta. Há a intenção de que a pessoa satirizada seja identificada, difamada.

E por esto lazeiro eu,
porque nom poss'eu coita dar,
a quem me sempre coita deu.

(PONTE, Pero da. *Cancioneiro da Ajuda* 289. *Cancioneiro da Vaticana* 567; *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* 923)

A cantiga é iniciada com o verso “Se eu podesse desamar”, cujo verbo no modo subjuntivo é interpretado como o que não pode se conjugar no presente, apenas em sonho, num futuro hipotético de uma noite bem dormida: “E logo dormiria eu,/se eu podesse coita dar,/a quem sempre coita deu”. Porém, o presente tira o sono desse sujeito que sofreu e sofre por amor, concretiza-se em pesadelo: “E per esto nom dormio eu,/porque nom poss'eu coita dar,/a quem me sempre coita deu”. Como a idéia de vingar a amada era utópica no presente, no contexto medieval em que essa cantiga foi escrita, ele buscou forças no sobrenatural, na fé em Deus: “Mais rog'a Deus que desampar/a quem m'assi desamparou”.

Quanto à estrutura, a cantiga é paralelística e composta por quatro estrofes, de sete versos cada uma. Os versos são octassílabos e o esquema de rimas é ABABCAC²². Já quanto aos artifícios poéticos, pode-se dizer que há o uso do *dobre* e também do *mosdobre*. *Dobre* é a repetição de uma palavra em dois ou mais versos da mesma estrofe. Para exemplificar, na primeira estrofe, há a repetição do advérbio “sempre” em três versos e da palavra “coita” em dois versos. Já o *mosdobre*, variante do *dobre*, consiste na repetição da mesma palavra, ou mais especificamente do mesmo verbo, variando as flexões. Na primeira estrofe, por exemplo, há os verbos “desamar”, “buscar”, “dar”, e, respectivamente, suas variantes “desamou”, “buscou”, “deu”. Pode-se interpretar que o uso de artifícios poéticos, como o *dobre* e o *mosdobre*, somado ao esquema de rimas ABABCAC totalizam a repetição sonora, o eco lírico para expurgar a coita de amor e, ao mesmo tempo, a sua vontade de vingança.

Para uma análise comparativa com a cantiga de Pero da Ponte, com o quebrar de regras cortês, no livro *Cantares do sem nome e de partidas* de Hilda Hilst, de 1995, que foi reeditado na coletânea *Cantares* (2005), pela Editora

²² Para ilustrar, na primeira estrofe: “desamar” rima com “buscar” e com “dar” – A; “desamou” rima com “buscou” – B; e, por último, “eu” rima com “deu” – C.

Globo, o poema XXXVII apresenta uma voz feminina que define, metalingüisticamente, o seu fazer literário como trovadoresco:

Quem é que ousa cantar, senhor,
Um ódio dito formoso?

Que raro fosso há de ser
O escuro melodioso

Esse tão meu, de sementes
De verdes dentro de um poço?

Que largueza incongruente
Nos versos, sem parecer

Que quem trova
Se fez demente.

Que altas novas
Este cantar de mulher:

Um ódio de esclarecer
Desejo que não se mostra.

Um ódio-fêmea, senhor,
É bem o fosso onde cresce a rosa:
A rara. De ódio-formoso.

(HILST, 2005, p. 71)

A transgressão poética é indicada no primeiro dístico: “Quem é que ousa cantar, senhor,/Um ódio dito formoso?”. O trovar, uma ocupação de homens no medievo, é atualizado, na lírica hilstiana, como uma ousada tarefa feminina de cantar o desejo que por tanto tempo foi subtraído: “Que altas novas/Este cantar de mulher:/Um ódio de esclarecer/Desejo que não se mostra”.

No poema, a voz feminina e a escrita de autoria feminina recuperaram a noção de donzela, caracterizada como inocente, possuidora de um amor puro e platônico, para descaracterizá-la. A voz feminina, subversiva, quer cantar o amor misto, carnal, carregado de paixão e, por isso, antitético, “incongruente”, “ódio-formoso”, diferentemente do amor pacífico e regrado das trovas masculinas medievais. Ela, corajosa, inicia seu canto e afirma o “escuro melodioso”, a paixão pelo amante e pelo poema, que não é para ser morna. É feita “de sementes/De verdes dentro de um poço”. O poço, os pensamentos, os sentimentos, o íntimo, “esse tão meu”, feito “de sementes”, “de verdes”, quer

florescer, frutificar. Essa voz, crítica frente aos trovadores, aponta o trovar masculino como uma “largueza incongruente” que há muito se passou despercebido “Nos versos, sem parecer”.

O cavaleiro trovador amou, trovou e, com isso, “Se fez demente”. O vocábulo “demente” refere-se tanto à falta de razão por estar apaixonado, quanto à falta de razão por cantar uma mulher utópica, “formosa”, ingênua e sem desejo. Aqui o cantar feminino nos traz altas novas: “Um ódio de esclarecer/Desejo que não se mostra”. Esse ódio duplo, que é uma mistura de amor e raiva, que é desejo, que é paixão, ao mesmo tempo, que é o ódio da mulher por ter sido representada como pura, santificada, “Desejo que não se mostra”. Nos tercetos finais, há o esclarecimento do que é a mulher, o “ódio-fêmea”, o “ódio-formoso”. Ser mulher é sinônimo de desejo, é “onde cresce a rosa”. Rosa como símbolo do feminino, da Vênus, do desabrochar da sexualidade e do erotismo.

O amor misto, entre corpos e almas, da lírica hilstiana pode ser bem representado por um soneto muito conhecido de Camões:

Transforma-se o amador na cousa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho, logo, mais que desejar,
pois em mi tenho a parte desejada.

Se nela está minh'alma transformada,
que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si somente pode descansar,
pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semidea
que, como um acidente em seu sojeito,
assi com a alma minha se conforma,

está no pensamento como Idea:
o vivo e puro amor de que sou feito,
como a matéria simpres, busca a forma.

(CAMÕES, 2004, p. 150)²³

²³ Nesse trabalho, a maior parte dos sonetos camonianos foi retirada do livro *Sonetos de Luís de Camões*: texto estabelecido por Leodegário A. de Azevedo Filho a partir de manuscritos quinhentistas (2004). Deu-se preferência aos sonetos camonianos presentes nessa edição, em virtude da seriedade com que a pesquisa foi realizada pelo professor Leodegário. Na apresentação do livro, ele afirmou: “Lembro apenas o desafio que temos pela frente: não se conhece nenhum autógrafo de Camões; somente três textos líricos seus foram publicados com o Poeta vivo; os códices quinhentistas que alegam preservar a sua produção lírica são

Os dois quartetos constroem a idéia do amor platônico, amor sublime. Porém, este amor é por si, narcísico, não pelo outro, não pelo amado: “Transforma-se o amador na coisa amada”. De tanto imaginar o amor, o amante já possui “a parte desejada”. Já que sua alma foi transformada, a voz poética pergunta: “que mais deseja o corpo de alcançar?”. A resposta virá nos tercetos. O primeiro é iniciado por uma partícula adversativa, que desconstrói a idéia de amor entre almas, ao transformar a idéia platônica em “semidea”, semideusa: “Mas esta linda e pura semidea”. No último terceto, “o vivo e puro amor” desse “sojeito”, somado à “matéria simpres” de que é feito, “busca a forma”, o corpo da amada, a construção do amor entre corpos e alma, o amor misto.

3.3. Lição 3: Aprenda o bordado amoroso com linha matizada

Relendo Camões

*Vejo ainda coisas por dizer: em cada mudança
não somos já quem costumávamos; e quando mudamos,
é quem fomos que fica ainda por mudar. Um ser pode
ser tudo o que quisermos, se o tempo deixar;
mas não será outro se entre ontem e hoje
se não souber transformar: pois é o desejo,
mais do que a fortuna, que faz com que sejamos
amanhã o que hoje não esperamos ser; a não ser
que o amor nos prenda à sua sorte constante. Então,
de dentro da alma, o sereno rosto procura novas
inquietações; e o teu riso o desperta de entre dias
e estações, convidando-o para a vida que é assim:
feita de mudança, quando tudo vai ficar;
e insistindo em ser o que tinha de mudar.*

(JÚDICE, Nuno, 2004, p. 156)

todos apógrafos; tais códices foram preparados por admiradores de Camões, a partir do século XVI, mas sem qualquer critério normativo, e em geral acolhendo-se tudo o que se dizia ser de sua autoria; os textos já impressos, a partir mesmo da *editio princeps*, que é de 1595, basearam-se em tais códices, mas sem qualquer tratamento ecdótico aceitável, já que seus editores deixaram sem adequada solução o problema autoral, o mesmo ocorrendo com a questão textual propriamente dita. Por tudo isso, em nossa fundamentação teórico-metodológica, em primeiro lugar, tratamos da questão autoral, exigindo duplo testemunho quinhentista incontroverso para qualquer texto que se queira incluir no *corpus minimum*. Depois disso é que se dá o estabelecimento crítico dos textos, partindo-se da tradição manuscrita, em confronto direto com a tradição impressa, tudo de acordo com os modernos princípios da crítica textual contemporânea. Em síntese, a nossa edição procura soluções ecdóticas para os dois grandes problemas que, ao longo de mais de cinco séculos, vêm atormentando pesquisadores do mundo inteiro: o problema autoral e o problema textual” (AZEVEDO FILHO, 2004, p. 20-21).

Como é possível perceber, a poesia de Hilda Hilst dialoga intimamente com a poesia portuguesa. A lírica de Camões surge na poética hilstiana por meio de epígrafes e também pelo compartilhamento da idéia amorosa. Nos moldes de Dante e Petrarca, Hilda e Camões recuperaram apenas a estrutura, o soneto. Porém, desconstruíram, ironicamente, a idéia de amor puro, porque, em seguida, construíram a idéia do amor misto e antitético.

A professora Maria Thereza Abelha Alves, no artigo “*Transforma-se o amador na coisa amada, outrora agora*” (2006), analisou a intertextualidade estabelecida por alguns autores contemporâneos com a lírica camoniana. Segundo esta autora, a literatura contemporânea busca inspiração no passado:

A aventura poética de hoje se desenvolve através de vestígios de outras obras, mediante citações. [...] Obedecendo a este imperativo da atualidade, os versos camonianos têm migrado para a literatura contemporânea como experiência de autofagia e autofecundação, absorção e transformação, num revezamento contínuo de interpretantes, como tradução da tradição, como superior homenagem (ALVES, 2006, p. 169).

Pouco se sabe da biografia deste poeta português que viveu em meado-final do século XVI, tendo em vista que são raros os documentos que a comprovem. Possuidor de uma “certidão de nascimento”, cuja data e cujo local de nascimento são imprecisos, Luís Vaz de Camões apresenta uma história de vida tal qual sua obra literária, baseada no faz-de-conta. Diz-se que levava uma vida boêmia, regada de bebidas e de mulheres. Devido ao mau comportamento, foi preso e, depois, deportado para continentes que estavam em guerra com Portugal. O exílio lhe proporcionou conhecer vários lugares, como a África e a Índia, e culturas diferenciadas – fato que pode ser comprovado tanto em sua obra lírica, quanto na épica, *Os Lusíadas*.

Pode-se dizer que Camões viveu o final do Renascimento. Para uma análise comparativa, o alto Renascimento é caracterizado pela (re)leitura de elementos culturais da Antigüidade Clássica em prol de um ideal humanista, em que o homem tinha a crença de ocupar o centro do universo. Época em que a ciência progrediu, o mundo se expandiu e Portugal se destacou no cenário das grandes navegações. Todavia, o Portugal de Camões, meado-final do século XVI, teve como marca o declínio do Renascimento, quando

transformações culturais e sociais deram início à Idade Moderna, à transição do feudalismo para o capitalismo. O contexto sócio-histórico é marcado pela Reforma Protestante e pela reação católica, a Contra-Reforma, a instauração da Inquisição. Se o Renascimento trouxe a luz e decretou o fim da treva medieval, a Inquisição apagou a luz e a esperança renascentistas. O homem não detinha mais a certeza de ocupar o centro do universo. A Igreja oferecia um “porto-seguro”, o céu, para este homem que se encontrava perdido e com medo. Para alcançá-lo, os fiéis deveriam negar a vida terrena e seus prazeres, caminhar em direção à santidade, viver livre de pecados.

Por meio da arte literária, como Camões mudou a visão de seu tempo e atravessou a História? Sabe-se que o ideal renascentista baseava-se no culto ao Classicismo. Em contrapartida, é possível afirmar que Camões é um artista maneirista, pois revisou o clássico e retratou o homem marcado por conflitos e contradições. O Maneirismo é um movimento estético dos anos de 1520-1600, aproximadamente, que teve suas raízes na Itália e foi amplamente difundido por toda Europa. Porém, ele nem sempre é defendido como um movimento pelos estudiosos de arte. Para alguns teóricos, este período histórico deve ser caracterizado como renascentista, como marca do fim do Renascimento. Entretanto, Arnold Hauser, teórico que estudou as relações entre arte e sociedade, no célebre livro *História social da arte e da literatura* (1995, p. 372-373), distinguiu o movimento estético renascentista do maneirista:

Nada caracteriza melhor a perturbação da harmonia clássica do que a desintegração daquela unidade espacial que era a mais fecunda expressão da concepção renascentista de arte. A uniformidade de cena, a coerência topográfica da composição, a consistente lógica da estrutura espacial estavam para a Renascença entre as mais importantes condições prévias do efeito artístico de uma pintura. Todo o sistema de desenho em perspectiva, todas as regras de proporção e de tectônica eram simplesmente meios a serviço de um objetivo supremo de lógica e unidade espaciais. O maneirismo começa decompondo a estrutura renascentista de espaço e desmembrando a cena a ser representada em partes separadas, não apenas externamente separadas, mas também internamente organizadas de modo diferente.

No Maneirismo, o homem deixou de ser entendido como unidade, fragmentou-se. O amor retratado por Camões define bem o homem maneirista, pois este não é mais visto de forma tão delimitada e previsível como propunha

o Renascimento: bom *versus* mau, herói *versus* bandido. O homem maneirista pode ser tudo ao mesmo tempo – bom e mau, herói e bandido – tal qual a lírica camoniana, em que as relações amorosas foram (re)definidas como antitéticas, paradoxais e metafóricas. Não há versos mais famosos e melhores para exemplificar este fato que:

Amor é fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer;

É um não querer mais que bem querer;
É solitário andar por entre a gente;
É nunca contentar-se de contente;
É cuidar que se ganha em se perder;

(CAMÕES) ²⁴

Os quartetos do soneto, de Camões, retratam o paradoxo, a angústia do homem maneirista quando afirmam que o amar pode fazer com que o amante sofra e seja feliz ao mesmo tempo. O verso camoniano e maneirista, “É solitário andar por entre a gente”, explicita a vontade do amante de estar junto, na companhia do amado, mas também retrata a solidão e a fragmentação deste eu frente à multidão, “entre a gente”. Essa característica, a fragmentação, a dilaceração do sujeito num mundo de incertezas, é comum à Modernidade e é intensificada na Pós-Modernidade. Podemos estabelecer uma aproximação entre o homem maneirista e o pós-moderno, tendo em vista que até as definições sociais, históricas, estéticas, final da Renascença ou Maneirismo, (Pós, Hiper, Super)Modernidade, não são unânimes dentre os teóricos da Sociologia, da Literatura, da Arte em geral. Arnold Hauser (1995, p. 373) estabelece afinidades entre a arte maneirista e a contemporânea, pós-moderna:

Ao mesmo tempo, [a arte maneirista] lembra a arte contemporânea, tal como é expressa na descrição de associações na pintura surrealista, no mundo onírico de Franz Kafka, na técnica de montagem dos romances de Joyce e no tratamento autocrático do espaço no filme. Sem a experiência dessas tendências recentes, o maneirismo dificilmente poderia ter adquirido seu atual significado para nós.

²⁴ Disponível em: www.dominiopublico.gov.br. Acesso em: 15/03/2010.

Talvez, por isso, a obra de Camões nos pareça tão atual. Talvez, por isso, a lírica hilstiana se identifique, comunique-se, intertextualize tão bem com a lírica camoniana. A relação erótica, carnal é vista da mesma forma por ambos. Camões, apesar de ter lido Dante e Petrarca e por eles se influenciado, não retratou a amada nem como a inacessível Beatriz, nem como a inalcançável Laura. Em *Camões e a viagem iniciática* (1980, p. 10), sobre o contexto sócio-cultural vivido por Camões, Helder Macedo afirmou:

Camões “nel mezzo del camín” da sua vida a meio do século XVI – poeta maneirista e cidadão da diáspora imperial – iria também usar a imagística petrarquiiana que ainda dominava a poesia de seu tempo para veicular uma compreensão do eu e do mundo já muito diferente, e por vezes até oposta, daquela que essa mesma imagística servira para definir e significar.

Hilda Hilst, apesar de ter lido Dante e Petrarca e por eles se influenciado, retratou o amor em seus poemas tal qual Camões lhe ensinou, de forma plena, a erótica entre corpos e almas, e com um *plus, um algo a mais*, pois, enfim, a mulher assumiu o lugar de produtora de seu prazer. Como Camões, Hilda buscou a experiência e o conhecimento na relação erótica e poética. Segundo Macedo (1980, p. 09), para Camões (e, neste trabalho, acrescenta-se, para Hilda Hilst), o amor e a razão são:

Pólos semânticos de sua pesquisa poética: o amor assumido como uma experiência pessoal a ser vivida ativamente [sic] (e não como a idealização contemplativa da Beleza Absoluta inerente ao neoplatonismo renascentista) e a razão como a faculdade humana capaz de transformar a experiência em conhecimento.

O próximo poema faz parte do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2003 ii), de Hilda Hilst. Dentre as subdivisões deste livro, esse poema encontra-se em “Árias pequenas para bandolim”, mais um título que estreita a relação entre a poesia de Hilst e a música.

Incontável, muda
Essa plenitude.
Incontável, mudo
Meu instante de morte.
Ando morrendo.
E, sem poder, traduzo:

É punhal cintilante

Esta minha morte.
Como se fosse dor
Sem se fazer ferida,
Como se o grito
Se fizesse mudo.
(Sem ser agudo
Um silvo penetrasse
No teu profundo ouvido)

Como se eu lamentasse
Sem lamento
Sem urro.
Corpo de fogo morrendo
Sem a luz do ouro.
Isento. Puro.

Vivo do seu próprio momento.

(HILST, 2003 ii, p. 89)

O poema traduz o momento de prazer erótico e de completude que deveria ser de silêncio, do incomunicável: “Incontável, muda/Essa plenitude”, “Como se o grito/Se fizesse mudo/(Sem ser agudo/Um silvo penetrasse/No teu profundo ouvido)”. A voz feminina brinca com a polissemia da palavra *muda* ou *mudo*, que tanto pode ser o adjetivo *calado/a (mudo/a)*, como também pode ser o verbo *transformar (mudar)*. Se antes o feminino encontrava-se em silêncio, mudo de êxtase, agora resolve se transformar, mudar seu “instante de morte” para que, em seguida, após a purificação do gozo, possa renascer: “Vivo do seu próprio momento”. Essa morte metafórica, que simboliza a relação erótica paradoxal (“sem poder, traduzo”), é definida pelo objeto fálico e flamejante, o “punhal cintilante”, que mantém acesa a chama erótica.

Aqui a poética hilstiana se entrelaça com os quartetos camonianos, transcritos logo acima. Ambos trabalham o amor, o erotismo de forma antitética e paradoxal. Se, para Camões, “O amor é fogo que arde sem se ver”, “É ferida que dói e não se sente” ou “É dor que desatina sem doer”, “É um contentamento descontente”; em correspondência, para Hilda, o amor é “Corpo de fogo morrendo/Sem a luz do ouro”, é “Como se fosse dor/Sem se fazer ferida”, é “Como se eu lamentasse/Sem lamento/Sem urro”.

Há ainda uma parte da coletânea *Exercícios* (2007 iii), intitulada “Do amor contente e muito descontente”, que também dialoga com o verso

camoniano “É um contentamento descontente”. Da subdivisão “Do amor contente e muito descontente”, analisaremos o poema 4:

Falemos do amor, senhores,
Sem rodeios.
[Assim como quem fala
Dos inúmeros roteiros
De um passeio].
Tens amado? Claro.
Olhos e tato
Ou assim como tu és
Neste momento exato.
Frio, lúcido, compacto
Como me lês
Ou frágil e inexato
Como te vês.
Falemos do amor
Que é o que preocupa
Às gentes.
Anseio, perdição, paixão,
Tormento, tudo isso,
Meus senhores
Vem de dentro.
E de dentro vem também
A náusea. E o desalento.
Amas o pássaro? O amor?
O cacto? Ou amas a mulher
De um amigo pacato.
Amas te sentindo invasor
E sorrindo
Ou te sentindo invadido
E pedindo amor. (Sim?
Então não amas, meu senhor)
Mas falemos do amor
Que é o que preocupa
Às gentes: nasce de dentro
E nasce de repente.
Clamores e cuidados
Memórias e presença
Tudo isso tem raiz, senhor,
Na benquerença.
E é o amor ainda
A chama que consome
O peito dos heróis.
E é o amor, senhores,
Que enriquece, clarifica
E atormenta a vida.
E que se fale do amor
Tão sem rodeios
Assim como quem fala
Dos inúmeros roteiros
De um passeio.

(HILST, 2007 iii, p. 231-232)

Neste poema, o sujeito poético convida o leitor a falar de amor e, com isso, também a amar, de forma clara, “Sem rodeios”/[Assim como quem fala/Dos inúmeros roteiros/De um passeio]”. Ele pergunta ao interlocutor: “Tens amado?”. E responde por este: “Claro”. Em seguida, são propostas três hipóteses para o amar de seu interlocutor, de seu leitor: primeira, “olhos e tato”; segunda, “Frio, lúcido, compacto/Como me lês”; terceira e última, “Ou frágil e inexato/Como te vês”. Da primeira hipótese, tem-se o amor misto celebrado por Camões, visto que os olhos admiram, idealizam o(a) amado(a), ao passo que o tato concretiza a relação amorosa carnal. A segunda explora a identificação entre a leitura e a relação amorosa, que é definida em função do comportamento do leitor diante da leitura: “Frio, lúcido, compacto”. Da terceira e última suposição, infere-se que o interlocutor ama o que o identifica, o que o projeta no outro. Um amor narcísico? Talvez, porém, um amor “frágil e inexato”. Fica claro ainda que o modo como o interlocutor encontra-se, “Frio, lúcido, compacto” diante da leitura, ou “frágil e inexato” como se vê, é passageiro, “Neste exato momento”. Ou seja, das três hipóteses, pode-se concluir que a primeira é a mais plausível, tendo em vista que independe do estado emocional atual do interlocutor. A hipótese de amar com “Olhos e tato” em um “exato momento” é excluída para confirmar *a/em qualquer momento*.

Após indagar o leitor, a questão principal do poema é retomada: “Falemos do amor/Que é o que preocupa/Às gentes”. A partir deste momento, são delineados o amor e o sofrer de amor: causas de inspiração poética no transcorrer da História. Pelas antíteses, pelas indicações e contra-indicações, há a caracterização do amor: “Anseio, perdição, paixão,/Tormento”, “A náusea. E o desalento”, “Clamores e cuidados/Memórias e presença”, “benquerença”, “enriquece, clarifica/E atormenta a vida”. Neste sentido, para ilustrar, o herói e amante romântico, “E é o amor ainda/A chama que consome/O peito dos heróis”, é retomado como símbolo intertextual de quem amou, sofreu e, muitas vezes, até morreu de amor (de modo literal e figurado). E, por fim, o poema afirma que não tem amor quem ama ao se sentir invasor, ou é amado se “sentindo invadido/E pedindo amor”.

O poema de Hilda convoca o leitor a lê-lo e, portanto, a dialogar “Sem rodeios” sobre o amor. O próximo soneto, de Camões, metalingüisticamente, prevê como serão todos os seus cantos de amor. É possível dizer que os poemas de Hilst e de Camões se comunicam: se o poema hilstiano pensa o amor e o amar em conjunto com o leitor; em diálogo, o poema camoniano propicia o nascimento do amor no leitor, no momento da leitura.

Eu cantarei do Amor tão docemente,
per uns termos em si tão concertados,
que dous mil acidentes namorados
faça sentir ao peito que não sente.

Farei o Amor a todos evidente,
pintando mil segredos delicados,
brandas iras, suspiros descuidados,
temerosa ousadia e pena ausente.

Também, Senhora, do desprezo honesto
de vossa vista branda e rigurosa,
contentar-me-ei dizendo a menor parte.

Porém, pera cantar de vosso gesto
a composição alta e milagrosa,
aqui falta saber, engenho e arte.

(CAMÕES, 2004, p. 107)

Os quartetos expõem: o amor como antítese e paradoxo (“Brandas iras, suspiros descuidados,/temerosa ousadia”); o amor como hipérbole (“dous mil acidentes namorados”, “mil segredos delicados”); o amante e poeta como cavalheiro, visto que faz da intimidade amorosa “mil segredos delicados”, e, além disso, segreda o nome de sua amada ao chamá-la apenas de “Senhora”. Nos quartetos ainda, o sujeito poético pode ser definido como o Eros que flecha e desperta o amor nos seres humanos. Sua flecha é simbólica, representada pelo seu canto que faz “sentir ao peito que não sente” “dous mil acidentes namorados”. E, portanto, faz “o Amor a todos evidente”.

Porém, nos tercetos, há a desconstrução deste Eros, visto que não consegue cantar para a amada e, por isso, não consegue flechá-la. A Senhora é caracterizada como a amada renascentista, idealizada, que não olha para qualquer um: “do desprezo honesto/de vossa vista branda e rigurosa”. E, por isso, para quem ama a alma aliada ao corpo da amada, “falta saber, engenho e

arte” à “composição alta e milagrosa”, que caracteriza o amor platônico e ideal. Contenta-se, então, ironicamente, “dizendo a menor parte”.

Sobre o estilo irônico de Camões, Macedo (2006, p. 114) ressaltou:

Em contrapartida irônica deste dignificante uso da linguagem da semelhança para significar a diferença, é interessante notar que o lirismo petrarquiano também havia servido para propósitos menos tradicionais na própria Lisboa onde passara a melhor parte da sua mocidade. Poeta de “alto pensamento” e promíscuo frequentador de bordéis, Camões tinha, além do mais, o supremo dom da ironia que lhe permitiu entender que cada coisa pode ser ao mesmo tempo o que é o seu contrário.

O próximo poema pertence ao livro *Amavisse*, da coletânea *Do desejo* (2007 ii). Ele é a epígrafe, poema de abertura do livro. A falta de “saber, engenho e arte”, proclamada no poema camoniano, é retomada no poema hilstiano, na procura do amor, que “De entender-lhe o cerne não me [ao sujeito poético] foi dada a hora”.

Porco-poeta que me sei, na cegueira, no charco
À espera da Tua Fome, permita-me a pergunta
Senhor de porcos e de homens:
Ouviste acaso, ou te foi familiar
Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve
O verbo amar?

Porque na cegueira, no charco
Na trama dos vocábulos
Na decantada lâmina enterrada
Na axila de pêlos e de carne
Na esteira de palha que me envolve a alma

Do verbo apenas entrevi o contorno breve:
É coisa de morrer e de matar mas tem som de sorriso.
Sangra, estilhaça, devora, e por isso
De entender-lhe o cerne não me foi dada a hora.

É verbo?
Ou sobrenome de um deus prenhe de humor
Na périplo aventura da conquista?

(HILST, 2007 ii, p. 41)

A primeira estrofe apresenta uma indagação acerca do amor. Já a segunda apresenta apenas as características materiais, corporais do sujeito poético. Este, ao se definir como “Porco-poeta”, põe-se a rogar, provavelmente, a um Deus, “Senhor de porcos e de homens”, e a pedir o entendimento do

amor. Segundo o poema, no mundo, há homens e porcos/poetas que vivem “na cegueira, no charco/Na trama dos vocábulos”. Nota-se que “cegueira”, “charco” e “trama dos vocábulos” estabelecem uma relação de sinonímia. Este ser, humano que é, com uma lupa, caracteriza-se de forma quase naturalista, ao acentuar as características deste corpo que um dia se deteriorará: “Na decantada lâmina enterrada/Na axila de pêlos e de carne/Na esteira de palha que me envolve a alma”. O espaço onde vive, o *charco*, os problemas de seu tempo que não são resolvidos, a alienação de seus contemporâneos, a *cegueira*, são confidenciados nas entrelinhas, “Na trama dos vocábulos”.

Estes versos como os de Camões – que romperam com o código poético e social de sua época, com o amor idealizado, ao retratarem o amor misto e carnal (tema menor) – problematizam seu tempo: o amor banalizado, platônico às avessas. Em Camões, há um combate de palavras para que, na relação amorosa, o corpo se una à alma, e não apenas esta seja retratada como símbolo verdadeiro do amor. O tempo de Hilda é outro, a situação se inverteu. Na obra hiltiana, na lírica e até nas obras em prosa, mais obscenas (o obsceno também como forma de protesto), há a luta, “a trama de vocábulos” para que a alma se una ao corpo, tendo em vista que este é mais focalizado na contemporaneidade, em detrimento àquela.

Na terceira estrofe, o sujeito poético afirma a sua inexperiência no amor: “Do verbo apenas entrevi o contorno breve”, “De entender-lhe o cerne não me foi dada a hora”. A busca pelo entendimento amoroso está na recuperação do sentido material e transcendente do amor: o corporal (“Sangra, estilhaça, devora”) aliado ao incorpóreo (“tem som de sorriso”).

Na última estrofe, o sujeito poético, como não consegue compreender o amor de forma racional, recorre ao sobrenatural, à mitologia. Antes, ele procurava o sentido do amor no concreto, em sua etimologia, em sua função gramatical: “É verbo?”. Por fim, indaga-se: “Ou sobrenome de um deus prenhe de humor/Na péripia aventura da conquista?”. De acordo com a mitologia grega, Eros é o deus do amor. Sabe-se que era muito brincalhão e que flechava as pessoas para que se apaixonassem. Daí, a evocação a Eros nos últimos versos do poema.

O soneto a seguir, de Camões, recupera as peripécias de Eros, o “deus prenhe de humor”.

Em quanto quis Fortuna que tivesse
esperanças de algum contentamento,
o gosto de um suave pensamento
me fez que seus efeitos escrevesse.

Porém, temendo Amor que aviso desse
minha escriptura a algum juízo isento,
escureceo-me o engenho, com o tormento,
pera que seus enganos não dissesse.

Ó vós, que Amor obriga a ser sujeitos
a diversas vontades, quando lerdes
num breve livro casos tão diversos!

Verdades puras são, e não defeitos;
e sabeis que, segundo o amor tiverdes,
tereis o entendimento de meus versos.

(CAMÕES, 2004, p. 103)

O primeiro quarteto remete a outra entidade pagã, a Fortuna, deusa romana da sorte (boa e má) e da esperança, que proporcionou ao sujeito poético acreditar, ter esperança no amor. Por isso, ele resolveu escrever seu contentamento: “o gosto de um suave pensamento/me fez que seus efeitos escrevesse”.

No segundo quarteto, Eros (ou Cupido) é chamado de Amor. Este substantivo, com letra maiúscula no início, de comum e abstrato, passa a próprio e concreto. Por temer que o sujeito poético e amante informasse os enganos amorosos aos que ainda não tinham sido flechados por ele, Amor o impediu de escrever: “escureceo-me o engenho, com o tormento,/pera que seus enganos não dissesse”.

Nos tercetos, o sujeito poético convoca os leitores, flechados por Amor, a lerem seus versos, que foram escritos antes de seu engenho se escurecer. Estes versos, “breve livro”, são “casos tão diversos” e próprios da experiência antitética do amor (em oposição ao amor ideal, pré-moldado), que “Verdades puras são, e não defeitos”. Por fim, o amante e poeta, metalingüisticamente, afirma que o leitor, possuidor de amor (letra minúscula, substantivo comum e abstrato, que define o sentimento), terá o entendimento de tais versos: “E sabeis que, segundo o amor tiverdes,/Tereis o entendimento de meus versos”. Do primeiro terceto, ainda vale ressaltar a palavra *livro*, incomum à época, que pode ser interpretada como a vontade do poeta de publicar poemas líricos.

No tempo de Camões, o corpo era escravizado pela alma. Enquanto, no tempo de Hilda (e ainda nos dias atuais), a alma era e continua a ser escravizada pelo corpo. Em virtude disso, ambos lutaram (continuam a lutar em suas líricas) pela libertação da sexualidade feminina e das convenções sociais, tendo em vista que a liberdade sexual não está nem na castração, nem na perversão, as quais são formas de escravidão. Pode-se afirmar que ela é constituída pela união de três pilares: fantasia, cognição e linguagem (corporal e também verbal).

Para explicar melhor a posição de Camões frente à sexualidade feminina, Helder Macedo, no artigo “Cada um com seu contrário num sujeito” (2006, p. 112), afirmou: “Poucos poetas, antes ou depois, valorizaram tanto a sexualidade feminina quanto Camões. Para ele, a mulher é o outro desejado na sua alteridade e não a projeção imaginada de um amor que se consubstanciava em si próprio através da amada”.

Esses poetas nem sempre foram compreendidos e, por isso, o tom de lamento em alguns de seus poemas que a partir de agora serão analisados.

Busque Amor novas artes, novo engenho
pera matar-me, e novas esquivaças,
que não pode tirar-me as esperanças,
que mal me tirarão o que não tenho.

Olhai de que asperezas me mantenho!
Vede que perigosas seguranças!
Que não temo contrastes, nem mudanças,
andando em bravo mar, perdido o lenho.

Mas, com quanto não pode haver desgosto
onde esperança falta, lá me esconde
Amor um mal, que mata e não se vê.

Que dias há que nalma me tem posto
um não sei quê, que nasce não sei donde,
vem não sei como, e dói não sei por quê.

(CAMÕES, 2004, p. 94)

O soneto anterior a este, também de Camões, afirma que Eros, Amor, escureceu o engenho do sujeito poético para que não continuasse a escrever sobre suas aventuras e desventuras amorosas. Diferentemente, o soneto que está a ser analisado, nos quartetos, o sujeito poético encontra-se em desesperança ao afirmar que Eros não pode mais tirar suas esperanças,

porque já não as tem. Ele não teme “contrastos, nem mudanças”, por isso, anda “em bravo mar, perdido o lenho”. O mar pode significar a sexualidade feminina e, assim, esse verso pode ser interpretado como a busca deste homem por Pã, deus grego da natureza, representação da sexualidade pura, do “bravo mar” (em contraste a Eros, que une a sexualidade à fantasia).

O primeiro terceto, entretanto, é iniciado por uma conjunção adversativa, *mas*, a qual indica uma mudança no pensamento do sujeito poético. Os tercetos explorarão a autenticidade de sua indiferença sentimental. Se, nos quartetos, ele afirma que se encontra sem esperança no amor; nos tercetos, garante que as tem, visto que ainda sofre por amor. Sem esperanças, não seria contente, nem descontente de amor. Como se sabe, o amor é definido como antitético e paradoxal por Camões. Logo, se o amante encontra-se descontente (“um não sei quê, que nasce não sei donde,/vem não sei como, e dói não sei por quê), também encontra-se contente, pois o amor é, ao mesmo tempo, “um contentamento descontente”. E, por último, quem ama, mesmo que sofrendo e desiludido, ainda acredita, ainda tem esperança no amor.

A conversa entre Hilst e Camões prossegue e, segundo Nelly Novaes Coelho (1999, p. 70):

A seqüência dos “Sonetos que não são” e “Do amor contente muito descontente”, de clara tonalidade camoniana, expressa uma dupla ambigüidade de reações: a do ser que *procura a libertação* dos preconceitos castradores e, ao mesmo tempo, se sente *frustrado pelo que deixou de ser* quando optou...

O próximo poema, de “Sonetos que não são”, será analisado pelo olhar de *frustração* do sujeito poético na tentativa de esquecimento amoroso:

Que não se leve a sério este poema
Porque não fala do amor, fala da pena.
E nele se percebe o meu cansaço
Restos de um mar antigo e de sargaço.

Difícil dizer amor quando se ama
E na memória aprisionar o instante.
Difícil tirar os olhos de uma chama
E de repente sabê-los na constante

E mesma e igual procura. E de repente
Esquecidos de tudo que já viram
Sonharem que são olhos inocentes.

Ah, o mundo que meus olhos assistiram...
Na noite com espanto eles se abriram.
Na noite se fecharam, de repente.

(HILST, 2007 iii, p. 222)

Dos primeiros versos, “Que não se leve a sério este poema/Porque não fala do amor, fala da pena”, pode-se afirmar que: os poemas que devem ser levados a sério são os que falam de amor; este poema não fala de amor, fala da pena; não leve este poema a sério. *Pena* pode significar *escrita*, como foi explorado no verso camoniano “temerosa ousadia e pena ausente”, e também *sofrer, penar*. Infere-se, então, que o objetivo do sujeito poético era fazer um poema metalingüístico, sem falar de amor.

Falar de desilusão amorosa não é falar de amor? A relação amorosa não inclui os momentos de tristeza passados pelo amante? Essas perguntas são feitas indiretamente ao leitor após a leitura dos versos: “E nele [no poema] se percebe o meu cansaço/Restos de um mar antigo e de sargaço”. Destes versos, apreende-se a forte relação que o sujeito poético/poeta estabelece entre a vida, o amor e o fazer poético. No poema, ele desabafa sobre as muitas decepções que teve por amar. Descobre e nos faz descobrir seu cansaço e as reminiscências de uma época passada de completude amorosa, “Restos de um mar antigo e de sargaço”. O mar, que conota a sexualidade feminina, foi esquecido, já é “antigo”.

A partir do segundo quarteto, questiona-se como/quando se deixa de estar apaixonado. O sujeito poético quer saber em que instante, entre que abrir e fechar de olhos, o fogo de uma paixão se apaga para que, novamente, outro possa ser aceso: “Difícil tirar os olhos de uma chama/E de repente sabê-los na constante/E mesma e igual procura”. No primeiro terceto, então, ele se espanta diante da facilidade que muitas pessoas têm de esquecerem paixões e feridas antigas e da tranquilidade para se aventurarem em novas paixões: “E de repente/Esquecidos de tudo que já viram/Sonharem que são olhos inocentes”.

No último terceto, o sujeito poético se diferencia das pessoas que se apaixonam com facilidade, que sonham, que idealizam a paixão, tal qual expressa nos sonetos renascentistas. A partir disso, pode-se entender o porquê do título “Sonetos que não são”, pois os sonetos de Hilda Hilst não são como os de Dante e os de Petrarca, mas são como os de Camões no

ideário/na visão do amor. Para o sujeito poético, a paixão deixou cicatrizes profundas, que se configuram em *pena*, em tormenta, em ressaca, em “Restos de um mar antigo e de sargaço”. Conseqüentemente, em vez de sonho, a paixão se configura em pesadelo para o(a) apaixonado(a): “Ah, o mundo que meus olhos assistiram.../Na noite com espanto eles se abriram./Na noite se fecharam, de repente”. Dos primeiros versos, a recomendação irônica para não se levar a sério este poema é dissolvida no decorrer de sua leitura, que fala de amor e de pena, do sofrer de amor, da pena de amor, de questões que devem ser levadas a sério.

A fim de ampliar a discussão, convoquemos um outro poeta brasileiro, que conheceu a escritora Hilda Hilst e que também dialogou com o poeta maneirista português. O próximo poema, de Vinicius de Moraes, apresenta semelhanças, quanto ao tema e à escolha vocabular, com o último poema analisado de Hilda.

Soneto de separação

De repente do riso fez-se o pranto,
Silencioso e branco como a bruma,
E das bocas unidas fez-se a espuma
E das mãos espalmadas fez-se o espanto.

De repente da calma fez-se o vento
Que dos olhos desfez a última chama
E da paixão fez-se o pressentimento
E do momento imóvel fez-se o drama.

De repente, não mais que de repente
Fez-se de triste o que se fez amante
E de sozinho o que se fez contente.

Fez-se do amigo próximo o distante
Fez-se da vida uma aventura errante
De repente, não mais que de repente.

(MORAES, 2006, p. 93)

Este soneto de Vinicius de Moraes foi lançado em *Poemas, sonetos e baladas* (1946). Sabe-se, então, que ele foi publicado antes do poema de Hilda. O soneto de Vinicius, como o próprio título expressa, fala da separação amorosa que ocorre de forma inesperada. A expressão “De repente” é repetida em todas as estrofes, sendo que, na última, no último verso, é reiterada: “De

repente, não mais que de repente”. Essa expressão foi (re)utilizada e reiterada também por Hilda Hilst.

Como a poética camoniana e também a hilstiana, este soneto é construído por idéias antitéticas e paradoxais. No primeiro quarteto, nota-se que a tristeza da separação é branca, “o pranto,/Silencioso e branco como a bruma”, em oposição ao “riso” que se pode dizer colorido. Vale salientar que o branco representa a claridade, a limpeza. Por isso, o campo semântico utilizado no primeiro quarteto: *branco, bruma, espuma*.

No segundo quarteto, a função do vento é varrer, limpar “dos olhos a última chama”, mesmo que seja “Difícil tirar os olhos de uma chama” (HILST, 2007 iii, p. 222). O “momento imóvel” e “calmo”, em que já não há mais paixão, transformou-se no “drama” vivido com o fim do relacionamento, o qual converteu “olhos inocentes” (HILST, 2007 iii, p. 222) em sonho passado, em pesadelo presente, “Fez-se de triste o que se fez amante”, “E de sozinho o que se fez contente”. Do “contentamento descontente” previsto por Camões, sobrou apenas a solidão e o descontentamento ao sujeito poético.

O último terceto define o sujeito que buscou viver o amor intensamente e que, por isso, “Fez-se da vida uma aventura errante”, como, do mesmo modo, afirmou o poema hilstiano, “Restos de um mar antigo e de sargaço” (HILST, 2007 iii, p. 222), e afirmará o próximo poema camoniano que será analisado, “Errei todo o discurso dos meus anos”.

Mesmo que a pretensão deste trabalho não seja discutir a relação entre vida e obra do autor, os três autores levaram uma vida, ou parte dela, boêmia e de intensos relacionamentos amorosos. As linhas das vidas de Luís Vaz de Camões, de Vinicius de Moraes e de Hilda Hilst entrelaçaram-se e ajudaram a compor parte importante do tecido histórico. Para finalizar o diálogo intertextual entre Hilst e Camões neste trabalho, o poema abaixo, de Camões, pode ser lido como um testamento de desilusões deixado por quem viveu intensamente tanto em seus poemas, quanto além deles.

Erros meus, má fortuna, amor ardente
em minha perdição se conjuraram.
Os erros e a fortuna sobejaram,
que para mim bastava amor somente.

Tudo passei; mas tenho tão presente

a grande dor das cousas que passaram,
que as magoadas iras me ensinaram
a não querer já nunca ser contente.

Errei todo o discurso dos meus anos;
de causa a que a Fortuna castigasse
as minhas mal fundadas esperanças.

De amor não vi senão breves enganar.
Oh! Quem tanto pudesse, que fartasse
este meu duro Gênio de vingança!

(CAMÕES)²⁵

O sujeito poético faz uma retrospectiva de sua vida, que foi experimentada em excesso: “Tudo passei”. O primeiro verso traz os três pilares que construíram sua vida de perdição: “Erros meus, má fortuna, amor ardente”. Ele aceita e assume suas falhas ao utilizar o pronome possessivo *meus* depois do substantivo *erros*. Junto à culpa de seus erros, somam-se, à vida, má sorte e amor ardente. Destas três forças que a regeram, os erros e o azar se destacaram. Daí seu lamento: “para mim bastava amor somente”. Este, sozinho, já era o bastante para levá-lo à perdição.

O segundo quarteto demonstra que a experiência só lhe trouxe mágoa e nenhuma esperança, pois não espera, não quer “já nunca ser contente”. O primeiro terceto apresenta um verso muito conhecido de Camões: “Errei todo o discurso dos meus anos”. É preciso ressaltar a polissemia do vocábulo *discurso*, que pode se referir a sua obra escrita, como também ao percurso de sua vida, fato este observado por Macedo (2006, p. 110): “No entanto, este verso prodigioso – com duplos registros de “errar” como enganar-se e deambular, e de “discurso” como linguagem e percurso – dá bem a medida do supremo arrojado de quem assim procurou transformar a experiência em significação”. E aqui ainda vale salientar que, como a biografia de Camões é incerta, muitas deduções acerca de sua vida foram feitas a partir de sua obra. Por ter cometido muitos erros, o sujeito poético sabe que a culpa foi sua por ter tido “mal fundadas esperanças” e por ter recebido má sorte da deusa Fortuna.

Assim sendo, no último terceto, lemos os amores passageiros, fugazes, os “breves enganar”, que estão em consonância com uma das forças que rege a vida do sujeito poético, “amor ardente”. O poema finaliza ao exprimir, nos

²⁵ Disponível em: www.dominiopublico.gov.br. Acesso em: 15/03/2010.

dois últimos versos, o desengano e a vontade de vingar o que/quem o fez, na vida, errar, ter má sorte e, dos muitos amores, não ter havido nenhum duradouro.

Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso* (2007, p. XVII), afirma que o discurso amoroso é solitário, pois é “lugar de palavra, o lugar de alguém que fala em si mesmo, amorosamente, em face do outro (o objeto amoroso), que não fala”. Este livro é composto por vários verbetes, em ordem alfabética, como um dicionário. Estes foram nomeados de *Figuras*, “cacos de discurso”, que “se destacam segundo possamos reconhecer, no discurso que está passando, alguma coisa que foi lida, ouvida, experimentada” (BARTHES, 2007, p. XVIII). As figuras são, portanto, palavras, sintagmas, orações que ouvimos ou lemos, aleatoriamente, e que passam a fazer parte de nosso discurso:

Dis-cursus é, originalmente, ação de correr de cá pra lá; são idas e vindas “caminhos”, “intrigas”. O amante não pára, com efeito, de correr dentro da própria cabeça, de encetar novos caminhos e de intrigar contra si mesmo. Seu discurso existe unicamente por ondas de linguagem, que lhe vêm ao sabor das circunstâncias ínfimas, aleatórias. [...] Deixamos pois esses lembretes de leitura, de escuta, no estado muitas vezes incerto, inacabado, que convém a um discurso cuja instância não é senão a memória dos lugares (livros, encontros) em que tal coisa foi lida, dita, escutada. Pois, se o autor empresta aqui ao sujeito amoroso sua “cultura”, em troca o sujeito amoroso lhe oferece a inocência de seu imaginário (BARTHES, 2007, p. XVIII-XXIV).

As *ondas de linguagem*, citadas por Barthes, são os discursos lidos, escutados e (re)escritos pelos leitores. São, portanto, fios que podem ser recuperados numa nova leitura/escritura, que, a depender do leitor/autor e de sua bagagem cultural (de leitura), podem tornar-se visíveis ou invisíveis.

Neste momento, é interessante recorrer ao verso camoniano, “Errei todo o discurso dos meus anos”, o qual se apropria do vocábulo *discurso* que, segundo Barthes, pertence à memória, ao vivido. A experiência, “Erros meus, má fortuna, amor ardente”, unida às leituras feitas pelo poeta, Dante e Petrarca e tantos outros, trouxeram-lhe vivência e conhecimento para criar seu discurso, sua poesia.

Assim sendo, como se buscou trabalhar neste capítulo, muitos são os fios entrelaçados por Hilda Hilst para tecer o *novo* tecido erótico. Como pôde ser analisado, os fios antigos, da mitologia/literatura greco-romana, das cantigas medievais e de Camões, foram recuperados, (re)utilizados, reciclados tanto por Hilst, quanto por nós, leitores. Pudemos, então, *desfiar* (BARTHES, 1988, p. 69) o tecido, “surfear” pelas *ondas de linguagem*, em companhia da autora; ou, solitariamente, pelos fios, só por nós recuperados, e pelas “ondas”, só por nós “surfadas”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Esse trabalho buscou relacionar o erotismo e a poesia lírica de Hilda Hilst. Estudiosos, como Deneval Siqueira de Azevedo Filho e Nelly Novaes Coelho, ajudaram na compreensão dessa voz feminina (ora doce, ora áspera) que fala da busca por completude no ápice da relação erótica com o outro, com o amado. Essa voz foi analisada em consonância com a teoria de Georges Bataille, em *O erotismo* (1980), e a de Lúcia Castello Branco, em *O que é erotismo* (2004).

Através da voz feminina, Hilda Hilst procurava ir mais longe. Além de explorar a relação erótica com o amado em sua temática, a poeta procurava o prazer ao fazer poesia, ao falar de poesia. Ela fruía ao fantasiar o ápice erótico corporal e ao buscar o gozo textual. Metalingüisticamente, uma comparação entre o gozo dos corpos dos amantes e do texto era estabelecida. Nesse caminho, Roland Barthes – *O prazer do texto* (2008), *Fragmentos de um discurso amoroso* (2007), e também outros textos seus – e Octavio Paz – *A chama dupla: amor e erotismo* (1995) – indicaram a *fruição* pela fantasia e imaginação presentes tanto em suas *eróticas verbais/poéticas corporais*, quanto nas de Hilda.

Contudo, a poética hilstiana advertiu também a respeito de um atalho na sociedade de consumo pós-moderna que, falsamente, aponta para o erotismo. Eis “o lobo vestido com pele de cordeiro”, a pornografia dissimulando a libertação do prazer, do erótico. Eros escravizado: *As lágrimas de Eros* (BATAILLE)²⁶. Diferentemente, o erotismo é um espaço que deve ser trabalhado, construído com imaginação e conhecimento. Ele não é descoberto, conquistado e colonizado por simples atalhos. Ele é transcendência como afirmaram, dentre tantos outros, os seguintes teóricos: Anthony Giddens, em *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas* (1993); Hebert Marcuse, em *Eros e civilização* (1972); Edgar Morin, em *Cultura de massas no século XX* (1969).

Na obra combativa de Hilst, o erotismo é tratado como assunto sério e de extrema importância. Não seria ele o que move a vida, a criatividade, o

²⁶ Disponível em: www.letrasuspdownload.wordpress.com. Acesso em: 28/09/2010.

sonho, a poesia? A poesia hilstiana busca por liberdade feminina, busca sentir e dizer livremente o erotismo corporal e poético. A voz feminina canta em meio à dança da natureza. Ela retoma o mito do paraíso para subvertê-lo, parodiá-lo. Na releitura, na reescritura da mulher primordial, Eva é caracterizada como quem conhece e busca o prazer que, de modo algum, é inocente. E, se conduz Adão a morder o fruto proibido, o interdito cultural e social, não se envergonha desse feito. Ela se orgulha de convocá-lo a transcender, a comungar eroticamente. Não há pecado, nem culpa. Sim, há libertação feminina e erótica na poesia de Hilda e de suas contemporâneas, como foi analisado por Angélica Soares em *A paixão emancipatória: vozes femininas da libertação do erotismo na poesia brasileira* (1999).

Sentindo-se livre, a Psiquê dos poemas hilstianos pôde buscar por Eros ao dialogar com personagens femininas da Literatura/Mitologia antiga, Penélope e Ariadne, que, ao tricotarem, ajudaram a tecer o fio da prosa que foi dar em Camões, em Catulo e também nas cantigas medievais galego-portuguesas. Nesse trabalho, buscou-se não interromper esse bate-papo. E, por isso, pretendeu-se dar rumo à prosa ao convocar Drummond, Vinícius, Armando, Cecília, Claudia Roquette, Ibarbourou, Galeano, Nuno Júdice, Herberto Helder, Sophia Andresen, Sapho, Lawrence para a roda polifônica. E, escuta: no fundo, tocando baixinho [Por que não?], Los Hermanos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ALVES, Ida; PEDROSA, Celia (organizadoras). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

ALVES, Maria Theresa Abelha. "Transforma-se o amador na coisa amada, outrora agora". In: *Revista Metamorfoses*. Lisboa e Rio de Janeiro: Editorial Caminho e Cátedra Jorge de Sena, nº 7, 2006.

ANAIS DO VII SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA. Em Niterói-RJ, 1997, organizado por: Livia de Freitas Reis, Lucia Helena Vianna, Maria Bernadette Porto. Niterói-RJ: EdUFF, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. "O Minotauro". In: *Mar-Poesia*. Lisboa: Caminho, 2001.

APULEIO, Lúcio. "O asno de ouro". In: *Metamorfoses*. Tradução de Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papirus, 2001.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *A bela, a fera e a santa sem saia: ensaios sobre Hilda Hilst*. Vitória: GM Gráfica e Editora, 2007.

AZEVEDO FILHO, Leodegário. "Apresentação". In: CAMÕES, Luís Vaz de. *Sonetos de Luís de Camões: Texto estabelecido por Leodegário A. de Azevedo Filho a partir de manuscritos quinhentistas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2004.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

_____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de João Bernard da Costa. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

_____. *As lágrimas de Eros*. Disponível em: www.letrasdownload.wordpress.com. Acesso em: 28/09/2010.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Vol. I. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

_____. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Vol. II. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Loriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BÍBLIA SAGRADA. 110. ed. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Meredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: Editora Ave Maria, 1997.

BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 22 (Especial Hilda Hilst), julho de 2007.

CAMELO, Marcelo. "Horizonte distante". In: LOS HERMANOS. 4. SONY BMG Music Brasil, 2005.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1979.

_____. *Sonetos de Camões*. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br. Acesso em: 15/03/2010.

_____. *Sonetos de Luís de Camões*: Texto estabelecido por Leodegário A. de Azevedo Filho a partir de manuscritos quinhentistas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2004.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional. Disponível em: [www.infopedia.pt/\\$cancioneiro-da-biblioteca-nacional](http://www.infopedia.pt/$cancioneiro-da-biblioteca-nacional). Acesso em: 02/11/2009.

Cancioneiro da Vaticana. Disponível em: [www.infopedia.pt/\\$cancioneiro-da-vaticana](http://www.infopedia.pt/$cancioneiro-da-vaticana). Acesso em: 02/11/2009.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COELHO, Nelly Novaes. "Da poesia". In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, nº 8, outubro de 1999.

_____. "O erotismo na literatura feminina do início do século XX – da submissão ao desafio do cânone". Disponível em: www.hottopos.com/vdletras3/nelly.htm. Acesso em: 27/03/2010.

_____. "Poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst". Disponível em: www.hildahilst.com.br. Acesso em: 05/ 10/ 2008.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Disponível em: www.geocities.com/projetoperiferia. Acesso em: 22/03/2009.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Humberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIOT, Thomas Stearns. "A função social da poesia". Disponível em: www.letrasuspdownload.wordpress.com. Acesso em: 15/12/2010.

Entrelivros. (Claudia Nina entrevista Hilda Hilst). São Paulo: Editora Duetto, nº 28, agosto de 2007.

FREITAS FILHO, Armando. *Lar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FRIEDRICH, Hugo. "Perspectiva da lírica contemporânea: dissonâncias e anormalidade". In: *Perspectiva e retrospecto*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FUNARI, Pedro Paulo. *Grécia e Roma*. São Paulo: Editora Contexto, 2002.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. “¿Qué es la Utopía?”. Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=odzDzxAUmm4>. Acesso em: 12/10/2010.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma mudança sobre as origens da mudança cultural*. Tradução de Adail Sobral et al. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

HILST, Hilda. *Baladas*. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Cantares*. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005.

_____. *Cascos & carícias & outras crônicas: (1992-1995)*. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *Da morte. Odes mínimas*. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2003 i.

_____. “Da obra e das sombras” (entrevista). In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 22, julho de 2007 i.

_____. *Do desejo*. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2007 ii.

_____. *Exercícios*. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2007 iii.

_____. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2003 ii.

_____. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005 i.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Editora Abril, 1979.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

IBARBOUROU, Juana de. *Las lenguas de diamante - La pasajera*: poetas hispanoamericanos de ayer y de hoy. Dirección y selección de Ernesto Sábato. Buenos Aires: Editorial Losada, 1998.

JÚDICE, Nuno. *Por dentro do fruto a chuva*: antologia poética. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

LAWRENCE, D. H. "A indecência pode ser saudável". In: PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução*. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.

LE GOFF, Jacques. *As raízes medievais da Europa*. Tradução de Jaime A. Clasen. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2007.

LOPES, Óscar; SARAIVA, Antonio José. "A poesia dos cancioneros". In: *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1996.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MACEDO, Helder. "Cada um com seu contrário num sujeito". In: *Revista Metamorfoses*. Lisboa e Rio de Janeiro: Editorial Caminho e Cátedra Jorge de Sena, nº 7, 2006.

_____. *Camões e a viagem iniciática*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

_____. "Três faces de Eva: Imagens do feminino na poesia medieval galego-portuguesa". In: *Revista Metamorfoses*. Lisboa e Rio de Janeiro: Editorial Caminho e Cátedra Jorge de Sena, nº 3, 2002.

_____. "Uma cantiga de Dom Dinis". In: MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do cancionero de amigo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996.

MARCUSE, Hebert. *Eros e civilização*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

MEIRELES, Cecília. "Expressão feminina da poesia na América". In: *Três conferências sobre cultura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Ed. Departamento de Imprensa Nacional – MEC, 1959 *apud* SILVA, Jacicarla Souza da. *Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília Meireles e as poetisas uruguaias*. Disponível em: www.culturaacademica.com.br. Acesso em: 29/06/2010.

MELLO NETO, João Cabral de. "Da função moderna da poesia". In: *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MORAES, Eliane Robert. "O efeito obscuro". In: *Cadernos Pagu* (20), 2003, p. 121-130.

MORAES, Vinicius de. *Nova antologia poética*. Seleção e organização: Antonio Cícero, Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MORICONI, Ítalo. "Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira". In: *Poesia hoje*. Rio de Janeiro: EdUFF, 1997.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense, 1969.

PAES, José Paulo (seleção, tradução, introdução e notas). *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.

PAZ, Octavio. *A chama dupla: amor e erotismo*. Tradução de José Bento. Lisboa: Assírio e Alvim, 1995.

PÉCORA, Alcir. "Nota do organizador". In: HILST, Hilda. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2005.

_____. "Nota do organizador". In: HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Globo, 2003 i.

PEDROSA, Celia (organização). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2005.

PINTO, Claudia Roquette. *Margem de manobra*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005.

PLATÃO. *O Banquete*. Tradução de J. Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PORTELLA, Eduardo. *Teoria da comunicação literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

ROCHA, Everardo. *O que é mito*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

SAPHO. "Eros doceamargo". In: *Do jeito delas: vozes femininas de língua inglesa*. Tradução de Jorge Wanderley. Organização/ensaios Márcia Cavendish Wanderley, Carlos Eduardo Fialho, Sueli Cavendish. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, contracapa.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes femininas da libertação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

VALÉRY, Paul. "Questões de poesia". In: *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WOOLF, Virginia. "Kew Gardens"; "O Status Intelectual da Mulher"; "Um Toque Feminino na Ficção"; "Profissões para Mulheres". Tradução de Patrícia de Freitas Camargo e José Arlindo F. de Castro. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1997.