

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Frederico Spada Silva

O limiar da carne
Amor e erotismo na poesia de Hilda Hilst

Juiz de Fora
2011

Frederico Spada Silva

O limiar da carne
Amor e erotismo na poesia de Hilda Hilst

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado

Juiz de Fora

2011

Silva, Frederico Spada.

O limiar da carne: amor e erotismo na poesia de Hilda Hilst / Frederico Spada Silva. – 2011.
67 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)–Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

1. Erotismo. 2. Lirismo amoroso. 3. Hilst, Hilda, 1930-2004, Crítica e interpretação. I. Título.

CDU 392.5/6

Frederico Spada Silva

O limiar da carne: amor e erotismo na poesia de Hilda Hilst

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 23/09/2011.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Paulo Cesar Andrade da Silva
Universidade Estadual Paulista – Assis

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Universidade Estadual Paulista - Araraquara

*A meus pais, Ivan Adalberto Silva e Wilhamar Spada Silva, pela vida.
A Eduarda Knaip Alves da Fonseca, pelo amor que dividimos.*

AGRADECIMENTOS

A meus familiares e amigos, em especial a meus pais e a minha namorada, que compreenderam os momentos de distanciamento e se fizeram próximos sempre que preciso.

A meu orientador, Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado, pela partilha de conhecimento, pelo apoio, pelas sugestões e pela amizade.

Ao Prof. Dr. Latuf Isaías Mucci, *in memoriam*, pelas sugestões a este trabalho, por sua leitura crítica dos esboços desta dissertação e pelo incentivo.

Aos Professores Doutores Alexandre Graça Faria e Paulo Cesar Andrade da Silva, pela leitura atenta e pela disposição em fazer parte da banca de defesa, bem como aos Professores Doutores Gilvan Procópio Ribeiro e Maria Lúcia Outeiro Fernandes, por sua disponibilidade.

À Prof.^a Dr.^a Neiva Ferreira Pinto, pela amizade, pelas conversas e pelas sugestões bibliográficas acerca da literatura latina.

Aos Professores e funcionários do programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários e à Universidade Federal de Juiz de Fora, pelo constante apoio acadêmico que permitiu a consecução deste trabalho.

“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.”

Octavio Paz, *A chama dupla: amor e erotismo*

“Porque tu sabes que é de poesia/ minha vida secreta.”

Hilda Hilst, *Júbilo, memória, noviciado da paixão*

RESUMO

O presente trabalho visa delimitar os espaços ocupados pelos discursos erótico e lírico-amoroso na obra poética de Hilda Hilst (1930-2004), a partir de uma leitura focada em poemas dos seguintes livros: *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2001), *Exercícios* (2002) e *Cantares* (2004). Para estabelecer e reconhecer as fronteiras de sua tessitura poética a partir dos conceitos de amor e erotismo, servem de base a esta pesquisa não apenas os critérios estabelecidos por estudiosos já em contato com os estudos psicanalíticos freudianos, como Georges Bataille (*O erotismo*), Octavio Paz (*A chama dupla*) e José Ortega y Gasset (*Estudos sobre o amor*), entre outros, mas também as próprias pistas que nos deixou Hilda Hilst em sua obra, em especial aquelas surgidas do diálogo com a poesia latina, marcadamente a de Ovídio (*Arte de amar*), bem como teses, dissertações e artigos que versam tanto sobre os poetas estudados quanto sobre lirismo e intertextualidade. Nesse sentido, pretende-se formular uma espécie de cartografia do desejo hilstiana, a qual permita reconhecer a dupla chama de Eros em sua obra – amor e erotismo.

PALAVRAS-CHAVE

Hilda Hilst. Erotismo. Lirismo amoroso.

RESUME

Ce travail a pour but la délimitation des espaces occupés par les discours érotique et lyrique-amoureux dans l'œuvre poétique de Hilda Hilst (1930-2004), à partir d'une lecture focalisée sur des poèmes des livres suivants : *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2001), *Exercícios* (2002) et *Cantares* (2004). Pour établir et reconnaître les frontières de son tissu poétique à partir des concepts d'amour et d'érotisme, servent comme base à cette recherche non seulement les critères établis par des intellectuels déjà en contact avec les études psychanalytiques freudiennes, comme Georges Bataille (*O erotismo*), Octavio Paz (*A chama dupla*) et José Ortega y Gasset (*Estudos sobre o amor*), parmi d'autres, mais aussi les traces elles-mêmes que nous a laissées Hilda Hilst dans son œuvre, spécialement celles originées du dialogue avec la poésie latine, particulièrement avec celle d'Ovide (*Arte de amar*), aussi bien que des thèses, des dissertations et des articles qui étudient ces poètes, le lyrisme et l'intertextualité. Ainsi, on prétend formuler une espèce de cartographie du désir hilstienne, laquelle nous permette de reconnaître la double flamme d'Éros dans son œuvre – l'amour et l'érotisme.

MOTS-CLES

Hilda Hilst. Érotisme. Lyrisme amoureux.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	GENEALOGIA DE EROS	17
3	OS EXERCÍCIOS DO AMOR: O EROTISMO	24
3.1	A CHAMA DUPLA DE EROS: PULSÃO E LITERATURA ERÓTICAS.....	24
3.1.1	Erotismo: noções gerais.....	24
3.1.2	Eros: pulsões de vida e experiência interior.....	27
3.1.3	A chama rubra do erotismo.....	32
3.2	EROTISMO EM HILDA HILST: A PEDAGOGIA DO ERÓTICO.....	34
4	OS CANTARES DO AMOR: A LÍRICA AMOROSA	42
4.1	A CHAMA DUPLA DE EROS: AMOR E LIRISMO AMOROSO.....	42
4.1.1	Conceito de lírica.....	42
4.1.2	O amor.....	43
4.1.3	A chama azul trêmula do amor.....	47
4.2	LIRISMO AMOROSO EM HILDA HILST: A INCOMPLETUDE AMOROSA.....	50
5	CONCLUSÃO	55
	REFERÊNCIAS	56
	ANEXO	61

1 INTRODUÇÃO

Embora ainda com força considerável no mercado editorial, tendo-se em vista a quantidade de novos autores que vem surgindo, as reedições dos já consagrados e a maneira como suas obras ainda fomentam o mercado editorial, a poesia no Brasil vem de há pelo menos duas décadas perdendo parte de seu espaço para a prosa ficcional, em especial a estrangeira, e para gêneros paraliterários de forte apelo popular (autoajuda, esoterismo, etc.). Não bastasse esse fato, é perceptível, também, a perda de espaço do discurso poético como objeto de estudos críticos (monografias, dissertações e teses) nos meios acadêmicos, hoje mais voltados à prosa.

Por conta disso, e por há muito nos interessar a matéria poética, o encontro com a obra de Hilda Hilst, a partir da leitura de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2001) e de conversas posteriores acerca das possibilidades de trabalho com a obra da autora paulista, suscitou-nos trazer sua obra mais uma vez à tona, deslindando não apenas os limites conceituais entre os discursos erótico e lírico-amoroso encontrados em sua poesia, mas também a herança poética latina aí presente – e assumida pela poetisa em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, que lhe dedicaram um número especial em outubro de 1999:

CADERNOS: Sua poesia ecoa a voz de certos poetas latinos, sobretudo Catulo e Marcial, que apesar de cultivar o ócio nutriam uma apetência voraz pela vida. Clodia, também chamada Lésbia, a amante impiedosa de Catulo, é sua personagem nominal; e de Marcial respira em seus versos o humor ferino e sarcástico dos epigramas. Também a coletânea medieval e apócrifa *Carmina Burana* – profana, jocosa e paródica – parece ser outra de suas referências.

HILDA HILST: É verdade, tenho essas influências sim. Eu lembro que sempre que eu falava de Catulo pensavam que era o Catulo da Paixão Cearense.

CADERNOS: Como surgiram as leituras desses clássicos?

HILDA HILST: Desde mocinha, o meu negócio era ler. Esses autores foram surgindo aos poucos. (DAS SOMBRAS, 1999, p. 39)

Nascida em 21 de abril de 1930, em Jaú, interior de São Paulo, Hilda Hilst começou a cursar Direito em 1948, na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, e a partir daí conheceu uma vida boêmia que perduraria até 1963, ano em que se mudou para os arredores de Campinas. Lá construiu a Casa do Sol, para onde se mudou em 1966, e, em meio a seus cães, “[ao] pátio e [à] figueira” (HILST, 2001, p. 64), passou a se dedicar integralmente à literatura, mostrando-se uma autora multifacetada, com incursões bem sucedidas na

dramaturgia, na prosa de ficção e na crônica. Em 1990, iniciou sua fase dita “pornográfica”, composta de uma “trilogia obscena” em prosa e do volume em versos *Bufólicas*. Morreu em 4 de fevereiro de 2004, em decorrência de uma infecção generalizada.

Entre suas obras mais importantes, encontram-se *A possessa* (1967), *O rato no muro* (1967), *Auto da barca de Camiri* (1968) e *O verdugo* (1969) – teatro; *Fluxo-floema* (1970), *Qadós* (1973), *Ficções* (1977), *A obscena senhora D* (1982) e a “trilogia obscena”, composta pelos volumes *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio/Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991) – prosa de ficção. Sua obra poética, esparsa em vários títulos publicados a partir de 1950, foi reunida pela Editora Globo em oito volumes, todos com organização e introdução do professor Alcir Pécora, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp): *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2001), livro de 1974; *Bufólicas* (2002), originalmente lançado em 1992; *Exercícios* (2002), reunindo diversos livros antes publicados individualmente, entre 1959 e 1967; *Baladas* (2003), reunião dos três primeiros livros da autora, publicados entre 1950 e 1955; *Da morte. Odes mínimas* (2003), de 1980; *Cantares* (2004), reunindo dois livros, um de 1983 e outro de 1995; *Do desejo* (2004), reunião de diversas obras vindas a público entre 1986 e 1992; e *Poemas malditos, gozosos e devotos* (2005), de 1984.

Tamanha produtividade como autora atribuiu a Hilda Hilst diversas premiações¹, a saber: Prêmio PEN Clube de São Paulo, 1962, com *Sete cantos do poeta para o anjo*; Prêmio Anchieta de Teatro, 1969, com *O verdugo*; Melhor Livro do Ano – Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), 1977, com *Ficções*; Grande Prêmio da Crítica para o conjunto da obra – Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), 1981; Prêmio Jabuti (Câmara Brasileira do Livro), 1984, e Prêmio Cassiano Ricardo (Clube de Poesia de São Paulo), 1985, com *Cantares de perda e predileção*; Prêmio Jabuti (Câmara Brasileira do Livro), 1994, com *Rútilo Nada*; Prêmio Moinho Santista Poesia (Fundação Bunge), 2002; e, finalmente, Grande Prêmio da Crítica para Reedição das Obras Completas (Editora Globo) – Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), 2002.

A reunião de sua obra por uma grande editora (pela Editora Globo publicou-se toda sua produção literária: crônicas, poesia, prosa e teatro – este, à exceção de *O verdugo*, então ainda inédito) atendia a um desejo da escritora em ampliar seu público leitor, desejo esse reiterado em diversas entrevistas concedidas a jornais e revistas. Lida majoritariamente pela academia, que a acolhia bem criticamente, ainda que acusasse certo hermetismo em sua

¹ Fonte: Portal Cultural Hilda Hilst, disponível em <<http://www.hildahilst.com.br>>. Acesso em: 5 ago. 2009.

escrita, e refém das pequenas tiragens em editoras de pouca ou nenhuma distribuição, Hilda Hilst queria ser lida por um público diverso e numeroso:

Antes de morrer eu queria ser consumida, queria ver as pessoas lerem, porque não tem cabimento escrever a vida inteira para ninguém ler (...). De uma forma ou de outra, eu quero ficar no coração do outro. Escrevo porque tenho a intenção de permanecer, mas sei que sou transitória, efêmera, hóspede das coisas, de tudo. (*O Globo*, 1990, p.4, apud SOUZA, 2008, p. 12)

As relações de Hilda Hilst com o mercado editorial revelam uma escritora consciente e crítica dos jogos de interesse que dominam esse nicho da indústria cultural na sociedade de consumo capitalista. Não bastasse seu desejo em fazer parte do catálogo de uma grande editora, não só como reconhecimento à qualidade de uma obra extensivamente premiada nos altos círculos de cultura, mas também como meio de viver apenas da literatura, Hilda Hilst soube trazer para sua obra um embate importante em tempos dominados pela cultura de massa: aquele entre a *alta cultura*, presente em sua obra poética e prosaica iniciais, e a *baixa cultura*, caminho de cujo viés temático se aproxima, sem abraçá-lo de todo, a partir dos anos 1990, com a publicação de sua “trilogia obscena” e das *Bufólicas*, obras imersas no obsceno, “[n]a problemática do sexo [colocada] de uma maneira diferente, nova, chula”, como afirma a autora em entrevista à revista *Marie Claire* (1991, p. 22, apud SOUZA, 2008, p. 12).

Tal embate, todavia, em vez de nivelar a obra hilstiana então nascente a modelos para- ou subliterários, como os romances *best-sellers* ou “esses livros que se leem com uma só mão” – para recordar o título de uma obra recente sobre a literatura pornográfica do século XVIII –, acaba por acentuar, através de seu discurso irônico, a crítica da autora ao mercado editorial, que pauta seu lucro naquilo que é “fabricado em série e montado na base de algumas receitas de êxito rápido” (BOSI, 1992, p. 320 – não por acaso, a definição que Alfredo Bosi dá à indústria cultural). Assim, a obra obscena de Hilda Hilst mantém-se ainda hermética e se distancia do gosto médio das massas, porque a autora não abre mão da escrita rebuscada e formal que caracterizava toda a sua obra anterior, já afeita às temáticas erótica e lírico-amorosa.

Apesar de sua extensão e de tantas premiações, a obra poética de Hilda Hilst ainda carece de estudos aprofundados, o que se pode verificar pelo número de teses e dissertações a seu respeito catalogadas no Portal Cultural Hilda Hilst (cf. n. 1 *infra*) – a maioria dos estudos sobre a autora engloba suas obras em prosa, e, mesmo assim, o número de teses e dissertações a ela dedicadas é bem inferior ao de pequenos artigos e resenhas. Por tudo isso, consideramos

relevante ampliar, no campo das pesquisas acadêmicas, as análises da obra de uma poetisa que soube, tão bem, fazer do amor, do erótico e da contemporaneidade a sua matéria poética.

De modo geral, a poesia de Hilda Hilst encontra-se em consonância com as transformações de seu tempo, a segunda metade do século XX, e traz, portanto, em seu cerne, conforme nos aponta Nelly Novaes Coelho (1999, p. 67), as interrogações mais radicais do pensamento contemporâneo, quer “de natureza física (psíquico-erótica)”, quer “de natureza metafísica (filosófico-religiosa)”, reunindo em seus versos tanto a fusão amorosa de um *eu* feminino com o *outro* quanto a tentativa de redescoberta do ser humano num espaço a meio caminho do sagrado e do profano, tudo isso proferido por uma voz que é, ao mesmo tempo, a do ser humano, a da mulher e a da poetisa, à qual “cabe a *tarefa nomeadora*: a da palavra demiúrgica que cria o Real” (COELHO, 1999, p. 67).

Especificamente, no que tange às temáticas erótica e lírico-amorosa, é possível distinguir em sua obra poética, respectivamente, ao menos três diferentes expressões do erotismo (das quais nos restringiremos à primeira) e uma do amor. No livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, na seção intitulada “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”, no segundo poema da seção “Dez chamamentos ao amigo” e no poema XXXVIII de *Cantares de perda e predileção*, livro inserido no volume *Cantares* (2004a), encontramos uma espécie de pedagogia do erótico, em que a amante, arrebatada, toma para si a palavra capaz de dar vida ao ato amoroso e a dirige ao amado, para, em imperativo, fazer-lhe o convite amoroso, sedução em estado pleno – e aqui, então, proporemos o intertexto com a *Arte de amar*, do poeta latino Ovídio, importante obra da poesia amorosa romana. Em *Do desejo* e em *Amavisse*, obras incluídas no volume intitulado *Do desejo* (2004b), por sua vez, canta-se Eros encarnado em desejo, em ato sexual realizado, que leva, primeiramente, a uma explosão de sentidos e, em seguida, à realidade dura do amado afastado, distante. Já os volumes *Da morte. Odes mínimas e Poemas malditos, gozosos e devotos* invocam, de modo geral, um terceiro viés do erótico: o sagrado, ligado à presença da morte e de Deus, cujo percurso, desde seu arrebatamento inicial até o esvaziamento que o encerra, se assemelharia ao êxtase sexual, num diálogo com a poesia mística de São João da Cruz e Santa Teresa de Ávila, ou mesmo com o discurso erotizado dos *Cânticos dos cânticos* bíblico. Quanto ao discurso lírico-amoroso, nas demais seções de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, e em *Baladas, Exercícios e Cantares*, percebemos, de modo geral, uma poesia de incompletude amorosa, em que os amantes ora se distanciam, ora não se correspondem.

Envolvendo e como que amarrando todas essas manifestações do erotismo e do lirismo amoroso, percebemos que a obra poética de Hilda Hilst é, à exceção de *Bufólicas*, toda

ela perpassada por uma sensação de incompletude amorosa e de busca de completude, quer na realização erótica, sexual, cujos poemas descrevem-na ora como tentativa, percebida a partir dos convites sedutores da amante dirigidos ao amado distante, ausente e, portanto, já “desmemoriado” do amor, ora como lembrança, reminiscência do amor-paixão, anamnese da carnalidade já finda, mas que ainda alimenta o desejo e dele se alimenta; quer no canto amoroso, como o canto da incompletude amorosa em si, que só pode vislumbrar sua realização na palavra poética então fundada.

O presente estudo, por conseguinte, adota uma metodologia indutivo-dedutiva. A leitura e o mapeamento dos livros de poemas de Hilda Hilst possibilitaram a descoberta de dois fios principais que conduzem a obra da poetisa – o erotismo e o lirismo amoroso. Por conta disso, os limites conceituais entre esses dois tipos de discurso foram pesquisados, buscando delimitar os espaços por eles ocupados na obra, a partir de uma leitura analítica focada em poemas de fato representativos, selecionados dos seguintes livros: *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2001), *Exercícios* (2002b) e *Cantares* (2004a), e no diálogo com a poesia latina de Ovídio. O referencial teórico que confere suporte a tal leitura dos poemas tem por base os conceitos de amor e erotismo estabelecidos por intelectuais já familiarizados com os estudos psicanalíticos freudianos, como Georges Bataille (*O erotismo*, 1988), Octavio Paz (*A chama dupla: amor e erotismo*, 1995), José Ortega y Gasset (*Estudos sobre o amor*, 2002), entre outros, e, a partir disso, alimenta a busca por elementos que, na obra hilstiana, apresentem conformidade com a teoria que foi pesquisada.

Distinguir, no discurso poético, erotismo e lirismo amoroso, como desejamos, não é tarefa simplória. É preciso lidar com conceitos cujas fronteiras, muitas vezes, se interpenetram e se confundem não apenas entre si, mas também com conceitos outros, como os de pornografia, obscenidade e romantismo, quer tendendo a uma visão mais conservadora, ou mesmo pudica, de se julgar as expressões artísticas do amor, ainda que próxima do academicismo, quer tendendo a enxergá-las, tão somente, com os olhos do senso comum. Dessa maneira, num primeiro momento, discutiremos os limites do erotismo e suas manifestações na literatura, para em seguida o buscarmos na obra poética de Hilda Hilst, e, num segundo momento, analisaremos o lirismo amoroso como fenômeno literário distinto do erotismo e sua manifestação na poesia hilstiana.

Estruturalmente, portanto, nosso trabalho é composto de cinco capítulos, sendo o primeiro deles esta introdução. Em seguida, no segundo capítulo, intitulado “Genealogia de Eros”, estabelecemos uma breve definição de “mito”, que nos serve a introduzir o mito de Eros e suas origens, focando em Hesíodo (*Teogonia*) e Platão (*O banquete*) e trazendo-o até

algumas de suas acepções modernas, de modo a justificar a leitura dupla do erotismo em Hilda Hilst (o erotismo em si e a lírica de caráter amoroso) a partir da dualidade amor sexual-amor não sexual.

O terceiro capítulo, por sua vez, intitulado “Os exercícios do amor: o erotismo”, divide-se em duas seções. A primeira delas é “Pulsão e literatura eróticas” e está estruturada em três subdivisões: “Erotismo: noções gerais”, em que trazemos alguns conceitos mais amplos sobre erotismo, diferenciando-o de amor e pornografia; “Eros: pulsões de vida e experiência interior”, em que trabalhamos a noção de erotismo sexualizado em Freud e suas implicações na exegese literária a partir de Bataille e Michel Foucault; e “A chama rubra do erotismo”, em que estudamos o erotismo à luz de Octavio Paz, preparando caminho para sua percepção na poesia hilstiana. A segunda seção, “Erotismo em Hilda Hilst: a pedagogia do erótico”, é dedicada à análise dos poemas por nós classificados como eróticos, abordando a poesia de Hilda Hilst em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, a qual surge como um receituário amoroso em que o eu lírico comanda a ação erótica, seduzindo e convidando o amado a vivenciar e rememorar o amor – com destaque para o intertexto com a *Arte de amar*, de Ovídio, no que tange à temática de ambos, embora com abordagens distintas, como se verá.

Já o quarto capítulo, denominado “Os cantares de amor: a lírica amorosa”, inicia-se com a seção “Amor e lirismo amoroso”, também ela estruturada em três subdivisões. Em “Conceito de lírica”, realizamos um breve levantamento de algumas definições do gênero lírico e sua relação intrínseca com a expressão poética do sentimento amoroso, em especial a partir de Octavio Paz e sua obra *O arco e a lira* (1982), mas também através de Helena Parente Cunha e Massaud Moisés; em “O amor”, discutimos a noção do amor como sentimento que aproxima (ou afasta) o amante e seu amado, a partir de Ortega y Gasset, Sigmund Freud, Francesco Alberoni, Arthur Schopenhauer e da própria Hilda Hilst, com o poema número 4 (“Falemos de amor, senhores”) da seção “Do amor contente e muito descontente”, do livro *Roteiro do silêncio*, incluído no volume *Exercícios*; por fim, em “A chama azul trêmula do amor”, novamente traremos à discussão a obra de Octavio Paz e sua teorização acerca do amor. A segunda seção, “Lirismo amoroso em Hilda Hilst: a incompletude amorosa”, debruça-se sobre os poemas lírico-amorosos, estudando alguns poemas de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (a seção “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”), de *Exercícios* (as seções “Sonetos que não são” e “Do amor contente e muito descontente”, ambas do livro *Roteiro do silêncio*) e de *Cantares* (o livro *Cantares do sem nome e de partidas*), que revelam o distanciamento do amado, ora

homem de negócio, casado, e por isso ausente, ora o mesmo amante metaforizado, transfigurado no Dioniso que abandona.

Assim, a partir da tentativa de se estabelecer e reconhecer as fronteiras da tessitura poética de Hilda Hilst, pretende-se formular uma espécie de cartografia do desejo hilstiana, fundado na incompletude amorosa, a qual permita reconhecer a dupla chama de Eros em sua obra – amor e erotismo.

2 GENEALOGIA DE EROS

Fernando Pessoa abre o livro *Mensagem* cantando o brasão português e, ao reverenciar seus castelos, remete-se à suposta fundação da cidade de Lisboa pelo herói Ulisses, crença devida à origem do nome da cidade, derivado de Ulyssipona e, posteriormente, Olisippo. No primeiro poema d’Os Castellos, “Ulysses”, escreve Pessoa (2001, p. 72): “O mytho é o nada que é tudo. (...) // Este, que aqui aportou, / Foi por não ser existindo. / Sem existir nos bastou. / Por não ter vindo foi vindo / E nos creou. // Assim a lenda se escorre / A entrar na realidade. / E a fecundal-a decorre (...)”². Para além da veracidade histórica do referido episódio, importa-nos mais, no poema em questão, a maneira como Pessoa aborda e define, por meio de paradoxos, a figura do mito, em que se insere não apenas Ulisses, mas também Eros, este a quem devemos os amores, segundo a tradição grega clássica.

Em grego clássico, *mýthos* (μῦθος) pode significar fala, discurso, rumor, diálogo, conselho, resolução; narrativa, sem distinção, em Homero, de verdadeiro ou falso, como apontam Liddell e Scott (1996, p. 1151); ou lenda, ficção, fábula, mito, no sentido de narrativa não histórica, opondo-se, assim, a *lógos* (λόγος), que indica verdade histórica (“*historic truth*”: LIDDELL; SCOTT, 1996, p. 1151) ou narrativa de história (“*récit d’histoire*”: BAILLY, 2010, p. 1200). Em latim, por sua vez, à narração lendária chamava-se *fabula*, palavra que, como μῦθος, também designa conversação, narrativa (ERNOUT; MEILLET, 2001, p. 245), embora se encontre também o helenismo *mythos* (ou *mythus*), como apontam Saraiva (2006) e o *Oxford Latin Dictionary* (1968).

O tempo carregou de sentidos a palavra mito, modificou-os, e ela já não nos chega tal qual a conheceram os gregos e os latinos. Ainda assim, como propõe Brunel (2005), o mito conta, porque é uma narrativa; explica, porque estabelece perguntas e respostas; e revela, porque liga o homem a suas origens. Nesse sentido, sem subordinar-se ao conhecimento racional (λόγος, *ratio*), o mito vincula-se ao que é original, está ligado à narração da origem do universo (cosmogonias), dos deuses (teogonias), de suas forças naturais e de seus entes – aí incluídos os homens –, sem que, com isso, se confunda, ao menos hoje, com narrativa histórica, uma vez se tratar de representação simbólica do mundo, cujo caráter cultural, segundo Malinowski (apud ABBAGNANO, 2006, p. 786), faz com que não seja:

² Conservou-se a ortografia original do poema.

Simple narrativa, nem forma de ciência, nem ramo de arte ou de história, nem narração explicativa. Cumpre uma função *sui generis*, intimamente ligada à natureza da tradição, à continuidade da cultura, à relação entre maturidade e juventude e à atitude humana em relação ao passado. A função do mito é, em resumo, reforçar a tradição e dar-lhe maior valor e prestígio, vinculando-a à mais elevada, melhor e mais sobrenatural realidade dos acontecimentos iniciais.

Desta feita, o mito, porque originado da memória coletiva e vinculado a uma tradição, destaca-se não apenas por seu caráter simbólico e atemporal, mas também por seu caráter pedagógico, uma vez que determina ou justifica interdições, permissões ou outros costumes e comportamentos. Além disso, quando apropriado pela literatura, “o texto [literário] reelabora o material mítico, combinando descrição e interpretação, sobre o duplo registro da fábula (relato de fundação) e da imagem (imagem codificada)” (GRAZIANI, 2005, p. 488), uma vez que, sendo proteiforme e difusa, a literatura trabalha esteticamente o mito – relato cru por excelência, baseado na concisão, na linearidade e em pares antitéticos – e, metaforizando-o, amplia suas significações, funda – retomando Pessoa – uma realidade, invade-a com o que tem de lendário e a impregna dessa fantasia, tornando-a outra, distinta – por isso, existe e não existe, é tudo e nada ao mesmo tempo.

O mito de Eros (Ἔρως), Cupido (*Cupiditas* ou *Cupido*) para os latinos, nos chegou desde a Grécia e hoje lança suas setas não apenas em direção à literatura, mas também à ciência, notadamente à psicanálise. O substantivo comum *eros* (ἔρως, ou também ἔπος em linguagem poética) pode significar paixão, amor (principalmente sexual, como indicam Liddell e Scott [1996, p. 695]); desejo violento, grande desejo; desejo dos sentidos; objeto de amor ou desejo. Em latim, *cupiditas* ou *cupido* traduzem ἔρως, significando, portanto, desejo (frequentemente violento e instintivo, sensual, como apontam Ernout e Meillet [2001, p. 158]), desejo carnal, luxurioso, apaixonado; apetite; vontade; ambição, cobiça. (*Amor*, por sua vez, pode designar tanto paixão sexual, amor sexual ou desejo intenso, quanto amor sentimental, afeição, amizade.)

É a *Teogonia* de Hesíodo que primeiro situa Eros como divindade:

Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também
Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,
dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,
e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,
e Eros: o mais belo entre Deuses imortais,
solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos
ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.
(HESÍODO, 2003, p. 111)

Eros é, portanto, um dos deuses primordiais, potência cosmogônica que preside a união amorosa e cujo domínio recai, desde seu nascimento, sobre os deuses e os homens que depois de si surgirão. É puro desejo de acasalamento e de multiplicação da vida, e sua força de fecundação é irresistível (por isso seu epíteto: “solta-membros”), embora ele mesmo seja estéril. Diferentemente de Caos, princípio cosmogônico instaurador da procriação por cissiparidade (bipartição), Eros, como afirma Torrano (in HESÍODO, 2003, p. 46), “instaura a procriação por união de dois elementos diversos e separados, masculino e feminino” – eis a oposição básica entre esses deuses primordiais: Caos é princípio de separação, prolífico; Eros, princípio de união, estéril.

Na *Teogonia*, veremos nascer ainda outra divindade ligada aos amores: Afrodite (Ἄφροδίτη) – a Vênus (*Venus*) dos latinos. Como substantivo comum, *aphrodíte* (Ἄφροδίτη) pode significar prazeres de amor; amor, desejo apaixonado, paixão; amor sexual; prazer; graça, beleza. Em latim, seu equivalente é *uenus*, também significando amor físico, instinto, apetite ou o próprio ato sexual; qualidades que excitam o amor, graça, sedução, charme. (*Sexus*, é importante ressaltar, designa, em latim, os gêneros masculino e feminino ou suas características, e não a relação sexual.)

Segundo Hesíodo, Céu fecundava a Terra incessantemente, mas negava a luz à sua prole, que deixava oculta na cova da Terra ao estender-se sobre ela. Terra, então, planeja uma forma de libertar sua prole, e conta, para tanto, com o auxílio de seu filho Crono, que, com uma foice dentada, corta o pênis do pai e o lança a esmo para trás. Da branca espuma (em grego, *aphrós* [ἄφρός]) do mar, fecundado pelo órgão de Céu, que atingia as ilhas de Citera e Chipre, nasce, então, uma virgem, a “veneranda bela Deusa” Afrodite, e:

Eros acompanhou-a, Desejo seguiu-a belo,
tão logo nasceu e foi para a grei dos Deuses.
Esta honra tem dê o começo e na partilha
coube-lhe entre homens e Deuses imortais
as conversas de moças, os sorrisos, os enganos,
o doce gozo, o amor e a meiguice.
(HESÍODO, 2003, p. 117)

Posteriormente, Eros ganhou novas genealogias, algumas das quais, talvez em decorrência do que cantara Hesíodo, colocando-o em posição subalterna a Afrodite, quer como seu filho, quer como um “gênio”, intermediário entre os deuses e os homens, a ela indiretamente ligado. Entre as mais importantes versões, estão as incluídas por Platão no diálogo *O banquete*.

Nesta obra, Apolodoro conta a um companheiro o que ouviu de Aristodemo, de Cidateneão, sobre o simpósio ocorrido durante um banquete que reuniu, na casa de Agatão, que havia ganhado um concurso literário no dia anterior, além do próprio anfitrião, entre outros, Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes e Sócrates, os quais, incitados por uma proposição de Erixímaco, se puseram a proclamar elogios a Eros, o amor, atendendo a um apelo de Fedro, que se mostrava insatisfeito por não se dedicarem hinos àquela divindade.

Como “pai” da ideia, é Fedro quem abre o simpósio. Retoma a linhagem hesiódica de Eros, um dos deuses primordiais, portanto, sem genitores, e alude aos benefícios para os homens de que é causa: a felicidade e a coragem, que pode ser mesmo um resultado da inspiração de Eros.

Segue-lhe Pausânias, que introduz uma importante divisão, ao afirmar que não há um único tipo de Amor: propõe um Eros bipartido, mas sempre ligado a Afrodite – Eros Urânio, filho de Afrodite Urânia ou Celestial, mais velha, filha de Céu (Urano), e Eros Pandêmio, nascido da Afrodite Pandêmia ou Popular, filha de Zeus e Dione. Com tal distinção, Pausânias atribuirá critérios valorativos a cada tipo de amor, relacionando o Amor de Afrodite Urânia aos homens (o amor homossexual do homem ao rapaz) e o Amor de Afrodite Pandêmia àquele entre homens e mulheres, e julgando o primeiro superior ao segundo, porque devotado à alma, ao caráter, e não ao corpo.

Erixímaco, por sua vez, prossegue com a ideia de um Eros bipartido, mas, ao generalizar tal duplicidade ao conjunto da natureza, das artes e das ciências, sugere que os Amores devam estar aliados à moderação e à harmonia e os associa às Musas, “[um,] o belo, o celestial, o Amor da musa Urânia; o outro, o de Polímnia [musa da poesia lírica], é o popular” (PLATÃO, 2002, p. 115).

Aristófanes inicia seu elogio falando de como era e o que se tornou a natureza humana. Havia, primeiramente, três gêneros, “circulares, tanto eles próprios como a sua locomoção, por ter semelhantes genitores” (PLATÃO, 2002, p. 120): o masculino, que descendia do sol, o feminino, que descendia da terra, e o andrógino, descendente da lua, “gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino” (p. 119). Tinham uma forma interiça, circular, *dupla*: dorso redondo, flancos em círculo, quatro mãos e quatro pernas, uma só cabeça com dois rostos opostos um ao outro, quatro orelhas e dois sexos. Após se voltarem contra os deuses, Zeus manda cortar ao meio os gêneros humanos, separando-os, e como insistiam em se reunir cada qual à sua metade, acabavam por morrer de fome e de inércia. Zeus, então, compadecido, muda-lhes o sexo para frente, permitindo a reprodução entre homem e mulher e a saciedade entre os homens,

momento em que se implanta entre os homens o amor de um pelo outro, Eros “restaurador da nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana”, “desejo e procura do todo” (p. 122 e 125, respectivamente): assim, todos os que provêm de andróginos, homens ou mulheres, buscam o sexo oposto; os que provêm de um macho buscam outros homens, e as que provêm de uma fêmea buscam outras mulheres. O comediógrafo afirma, ademais, que o sentimento amoroso não é exclusivamente sexual, visto que, quando duas metades perdidas se encontram, “as emoções que sentem, de amizade, intimidade e amor (...) [a] ninguém com efeito pareceria que se trata de união sexual e que é porventura em vista disso que um gosta da companhia do outro assim com tanto interesse” (p. 124).

Findo o elogio de Aristófanes, discursa Agatão. Para o poeta trágico, Eros é o mais feliz dos deuses, porque o mais belo e o melhor; é o mais novo dos deuses e sempre jovem; é o mais delicado, porque habita as almas, e tem constituição úmida, para a elas se amoldar; é virtuoso, não comete nem sofre injustiça; tem temperança, o domínio sobre prazeres e desejo; é corajoso, sábio e poeta; predispõe os homens à familiaridade e à intimidade, e de Eros todos os deuses seriam discípulos.

O elogio mais aguardado, enfim, se inicia. Sócrates dialoga com Agatão e, interrogando-lhe acerca do que dissera em seu discurso, leva-o a concluir que o Amor não pode ser o mais belo ou o melhor dos deuses, uma vez que, ao buscar alhures tais qualidades (a beleza e a bondade), fá-lo porque não as possui, porque é carente delas – pois se deseja sempre aquilo que não se tem –, o que, no entanto, não significaria que o Amor fosse feio e mau. Para exemplificar tal assertiva, Sócrates se vale do discurso que lhe fizera um dia Diotima, sacerdotisa de Mantineia. Para ela, o Amor não é belo nem feio, nem bom nem mau, mas estaria entre esses dois extremos e, por conseguinte, tampouco seria um deus ou um mortal, por lhe carecerem tais atributos: Eros, o Amor, seria um gênio (δαίμων), um intermediário entre os deuses e os homens, com o poder:

De interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses, de uns as súplicas e os sacrifícios, e dos outros as ordens e as recompensas pelos sacrifícios; e como está no meio de ambos ele os completa, de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo. (PLATÃO, 2002, p. 146)

Diotima, em seguida, informa a Sócrates a genealogia de Eros. Segundo a sacerdotisa, Eros foi concebido durante um banquete em homenagem a Afrodite. Pobreza (Πενία), que até lá se dirigira para esmolar, aproveita-se da embriaguez de Recurso (Πόρος), filho da Prudência, para se unir a ele e conceber Eros. Por isso, em razão das circunstâncias de

sua concepção e de sua ascendência, Eros serve a Afrodite, porque gerado em seu natalício, e deseja o belo, porque é bela a deusa; além disso, porque filho da Pobreza e do Recurso:

Primeiramente ele é sempre pobre, e longe está de ser delicado e belo, como a maioria imagina, mas é duro, seco, descalço e sem lar, sempre por terra e sem forro, deitando-se ao desabrigo, às portas e nos caminhos, porque tem a natureza da mãe, sempre convivendo com a precisão. Segundo o pai, porém, ele é insidioso com o que é belo e bom, e corajoso, decidido e enérgico, caçador terrível, sempre a tecer maquinacões, ávido de sabedoria e cheio de recursos, a filosofar por toda a vida, terrível mago, feiticeiro, sofista: e nem imortal é a sua natureza nem mortal, e no mesmo dia ora ele germina e vive, quando enriquece, ora morre e de novo ressuscita, graças à natureza do pai; e o que consegue sempre lhe escapa, de modo que nem empobrece o Amor nem enriquece, assim como também está no meio da sabedoria e da ignorância. Eis com efeito o que se dá. (PLATÃO, 2002, p. 148)

Posteriormente, reiterando que se deseja sempre aquilo que não se tem e que se o deseja para sempre o ter consigo, Diotima afirma a Sócrates que o Amor busca sempre a imortalidade, e esta só lhe pode ser alcançada “graças à procriação segundo o corpo (amor heterossexual) e à criação segundo a alma (amor homossexual)” (LÉVY, in BRUNEL, 2005, p. 322), isto é, “através da geração, porque sempre deixa um outro ser novo em lugar do velho” (PLATÃO, 2002, p. 156) naqueles “que estão fecundados em seu corpo (...) conseguindo para si imortalidade, memória e bem-aventurança por todos os séculos seguintes” (p. 158), ou, para “os que concebem na alma mais do que no corpo (...) [entre] estes todos os poetas criadores e todos aqueles artesãos que se diz serem inventivos” (p. 158-159), através do “contato sem dúvida do que é belo e em sua companhia (...) dá à luz e gera (...) uma comunidade muito maior que a dos filhos” (p. 159-160) – havendo aqui, também como em Pausânias, preferência pela segunda forma de amor, porque seria capaz de atingir a beleza ideal.

Já no período helenístico, a poesia lírica grega associa Eros ao amor “romântico” (sentimental) e começa a fixar sua representação tal como ainda a conhecemos: Anacreonte idealiza um menino alado e brincalhão, e Eurípides dá-lhe o arco e as setas com que fere o coração dos mortais, incutindo-lhes a paixão, imagem que permanecerá também na mitologia romana, a qual acrescenta a seu repertório novas *fabulae*, como a de Eros e Psique, narrada por Apuleio. A poesia ocidental pós-romana, por sua vez, passa a chamar Eros por seu nome latino, Amor ou Cupido, e a adequá-lo à mentalidade e ao gosto das épocas. Assim, os trovadores medievais cantarão o *fin'amors* ou amor cortês, transformando Amor num sentimento elevado, purificado, que ia além de mero prazer carnal, e o tornando o grande tema da poesia lírica ocidental. A Renascença ora vendará os olhos de Amor, simbolizando

seu caráter arbitrário, imprevisível, ora lhe atribuirá o poder de unir os opostos, por considerá-lo filho de Marte (deus da guerra) e Vênus (deusa do amor) – o que acaba aproximando Amor à temática guerreira, imagem também cara à literatura subsequente. O mundo cristão esquecerá o favorecimento platônico a um Eros homossexual e, além disso, retomará a dualidade Amor sagrado-Amor profano, opondo pureza e sensualidade e ligando esta última à ideia de pecado, para o qual o desejo (*cupido, cupiditas*) se transforma em concupiscência (*concupiscentia*), luxúria, cobiça – temas esses que só retomam fôlego e certa liberdade no século XVIII, o século de Sade, para, em seguida, cair na clandestinidade vitoriana do século XIX.

O século XX, que ora nos interessa, expande os limites de Eros para além dos mitos, sempre resgatados pelas manifestações artísticas (não apenas literatura, pintura e escultura, mas, agora, também cinema e fotografia, manifestações ainda incipientes na segunda metade do século XIX que se tornam dominantes com o advento da indústria cultural). Eros é levado até a ciência, notadamente à psicanálise, em que Sigmund Freud o utilizará como sinônimo de pulsão de vida, cuja realização se dá por meio da libido, aproximando, assim, o deus cosmogônico cantado por Hesíodo dos seres humanos, porque um princípio de vida comum a todos os indivíduos, e, ao mesmo tempo, separando a ideia de sexualidade da função genital, o que nos permitirá, como propõe Octavio Paz (1995, p. 8), perceber que “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”³, presente, como se verá, na obra poética de Hilda Hilst.

³ Respeitou-se a ortografia vigente em Portugal, local da publicação, o que ocorrerá sempre que a mesma for citada, bem como quando outras edições portuguesas o forem.

3 OS EXERCÍCIOS DO AMOR: O EROTISMO

3.1 A CHAMA DUPLA DE EROS: PULSÃO E LITERATURA ERÓTICAS

3.1.1 Erotismo: noções gerais

Se cremos, como Octavio Paz (1995), que Eros lança de seu arco uma seta incendiada cuja ponta faz arder ao mesmo tempo o rubro fogo da sensualidade e a chama azul do amor, é preciso que os observemos separadamente, de modo a melhor apreendermos como cada uma dessas duas chamas da vida se manifestam, sem, contudo, nesse percurso, perdermos de vista uma ou outra. Antes de adentrarmos sua obra, todavia, veremos como outros autores trabalham as fronteiras entre algumas das manifestações artísticas de Eros, notadamente, a literatura erótica (e, mais especificamente, a poesia erótica) e a pornografia.

Em seu dicionário de termos literários, *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory* (1999), Cuddon distingue, no verbete intitulado “Erotic poetry” (poesia erótica), as duas vertentes em que se bifurcaria a poesia que canta o amor:

A poesia erótica diz respeito ao sexo e ao amor sexual; a poesia amorosa tende a evitar detalhes sexuais (...). A poesia erótica tende a concentrar-se nos aspectos mais físicos do amor e da paixão, enquanto a poesia amorosa demora-se mais nas manifestações mais nobres do amor, os “mais elevados” sentimentos (p. 284; tradução nossa⁴).

Na mesma obra, em outro verbete, o autor define a pornografia, por sua vez, como:

Um trabalho de ficção (no sentido mais amplo do termo) no qual existe uma ênfase considerável na atividade sexual e que é, via de regra, escrito de tal maneira a estimular a excitação sexual. Pode ser engraçado, sério, bizarro ou horrendo, e, como qualquer outro tipo de ficção, pode ser bem ou mal escrito (p. 685⁵).

⁴ No original: “Erotic poetry is about sex and sexual love; love poetry tends to avoid sexual details (...). Erotic poetry tends to concentrate on the more physical aspects of love and passion; while love poetry dwells more on the nobler manifestations of love, the ‘higher’ feelings”.

⁵ No original: “A work of fiction (in the broadest sense of that term) in which there is a considerable emphasis on sexual activity and which is, as a rule, written in such a way as to arouse sexual excitement. It may be funny, serious, bizarre or horrific, and, like any other kind of fiction, it may be well or badly written”.

Ao conceituar estes três “subgêneros” daquela a que se chama, de forma mais abrangente, *literatura erótica*, Cuddon deixa entrever que o ponto de diferenciação entre eles é a maneira como se aborda ou não o ato sexual e os objetivos por trás de tais abordagens: enquanto a poesia lírico-amorosa versa sobre o sentimento amoroso e suas nobres manifestações, mantendo afastados de si, todavia, os corpos que se amam, a poesia erótica, por sua vez, aproxima e canta esses mesmos corpos amantes e as sensações físicas irradiadas de seu contato, seja ele físico ou onírico, diferenciando-se, portanto, da pornografia, para a qual interessa apenas o ato sexual em si e o prazer dele obtido pelo leitor, pouco importando se há ou não algum tipo de sentimento envolvido nessa relação. Nesse sentido, Cuddon se aproxima da opinião de outros teóricos, como veremos a seguir, que diferenciam amor e erotismo de maneira similar; no entanto, ao mencionar que a literatura pornográfica pode ser bem ou mal escrita, ele acaba por se distanciar deles, uma vez que não atribui a separação entre literatura erótica e pornográfica ao valor estético das obras, o qual, segundo autores que ora mencionaremos, seria elevado na primeira, mas raso ou ausente na segunda.

No prefácio que escreve para a antologia *Poesia erótica em tradução* (1990), intitulado “Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas”, José Paulo Paes também estabelecerá distinções entre poesia erótica, poesia amorosa e pornografia. Desta última dirá que pretende, “no seu comercialismo rasteiro”, apenas os “efeitos imediatos de excitação sexual” (p. 14) – atribuindo a ela, como se vê, também uma valoração estética negativa, para além do objetivo único de causar excitação –, enquanto que a poesia erótica:

Conquanto possa eventualmente suscitar efeitos desse tipo, não tem neles a sua principal razão de ser. O que ela busca, antes e acima de tudo, é dar representação a uma das formas da experiência humana: a erótica. (p. 14)

Quanto à distinção entre poesia erótica e amorosa, embora ambas apontem para um tema comum, o amor, a diferença no tratamento dado a ele seria tal, que teria, inclusive, fundado “duas tradições históricas onde [sic] as divergências contam mais que as ocasionais convergências” (p. 14), uma vez que o polarizam, de um lado, na ordem do sentimento ou paixão (a poesia amorosa) e, de outro, na ordem do prazer e do gozo (a poesia erótica) – idealização *versus* carnalidade.

Já o *E-dicionário de termos literários* (2010), dicionário virtual de Carlos Ceia, professor da Universidade Nova de Lisboa (Portugal), embora inicie seu verbete sobre literatura erótica afirmando ser esta o “gênero literário que inclui toda a literatura licenciosa, dirigida para a libertação do desejo sexual ou do amor sensual, independentemente do grau de licenciosidade”, acrescenta a esta definição outras leituras possíveis, demonstrando como tal

conceito pode ser flexível: poderíamos, também, distinguir literatura erótica e pornográfica a partir de seu grau de licenciosidade e de explicitação visual ou descritiva do ato sexual, menor na primeira (porque mais estetizada) e maior na segunda; a partir da censura a que seriam submetidas, sendo a primeira menos censurável do que a segunda; ou, ainda, numa apropriação da crítica feminista, a partir da representação da figura da mulher ora como “objecto do desejo sexual (erotismo)”, ora como “mero objecto sexual, simbólico ou real (pornografia)”. Além disso, diferencia erotismo e pornografia, com razão, a partir da etimologia desta última, derivada da palavra grega *porné* (πορνή), que significa prostituta, indicando, segundo Ceia, uma espécie de “elogio da prostituição” não necessariamente relacionado “ao elogio de Eros” que se encontra subjacente ao desejo sexual. Por fim, ao rol que comporia a literatura erótica, o autor sugere estar implícito que dele fazem parte, além da literatura considerada pornográfica, a “obscena, indecente, libidinosa, licenciosa, ultrajante, etc.”.

Nesse sentido, cabe aqui uma observação quanto à categoria de “literatura obscena”, à qual muitos críticos associam a obra de Hilda Hilst, notadamente os volumes em prosa que compõem sua “trilogia obscena” (*O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d’escárnio/Textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*) e o volume em versos *Bufólicas*, uma vez que a eles não se adequariam nem o rótulo de eróticos nem o de pornográficos: como bem aponta Alcir Pécora (2010), “a crueza desses textos não tem como efeito a excitação do leitor (...) [eles] contrariam a regra de ouro da pornografia banal, que é a simulação realista” (p. 20). Melhor seria, então, chamarmos tais textos de *obscenos*. O que é preciso ter em mente, todavia, é a etimologia da palavra “obsceno”, oriunda do adjetivo latino *obscenus*: em sua acepção clássica, de acordo com o *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, trata-se de um “termo da língua augural ‘de mau agouro’ (...); em consequência, na língua corrente, ‘de aspecto feio ou horrível; que se deve evitar ou esconder; obsceno (...) De *ob-scae-nos ‘que vem à esquerda’” (ERNOUT; MEILLET, 2001, p. 456; tradução nossa⁶). Saraiva (2006, p. 801-802), por sua vez, além de corroborar o significado que lhe atribuem os etimólogos franceses (“que é de mau agouro, mal agourado, funesto, sinistro; [...] hediondo, feio, horrendo”), aponta-a em Cícero, Tito Lívio e Ovídio com o sentido de “obsceno, torpe, impudico, desonesto (com respeito às pessoas e às coisas)”; em Ovídio, menciona a expressão *obscena dicta*: “palavras obscenas”; e em Pompínio Mela, observa seu sentido de “partes

⁶ No original: “Terme de la langue augurale ‘de mauvais augure’; (...) par suite, dans la langue courante, ‘d’aspect laid ou affreux; qu’on doit éviter ou cacher; obscène’ (...) De *ob-scae-nos ‘qui vient à gauche’”.

sensuais (do homem)”. Também José Paulo Paes (1990), em seu já mencionado prefácio, alude ao fato de “que o sexólogo Havelock Ellis fez [o adjetivo ‘obsceno’] remontar etimologicamente a *obs* + *cena*, o que deve ficar ‘fora de cena’” (PAES, 1990, p. 19). Modernamente, entretanto, como apontam Eliane Robert Moraes e Sandra Maria Lapeiz ([1990?], p. 110) tem-se pensado o obsceno como *ob-scena*, isto é, como algo posto “em frente à cena”, à mostra, o que corroboraria, por exemplo, a leitura de Sônia Pureno (in PÉCORA, 2010, p. 65) acerca da fase final da obra hilstiana, escrita:

A partir de um ponto de vista nuclearmente obsceno, isto é, que supunha imperativo *trazer à cena justamente o que se esperava que ficasse fora dela*, por incomodar o leitor, ou o que for. Desejava mudar aquele que a lia, e falar de estados extremos do homem. (grifo nosso)

3.1.2 Eros: pulsões de vida e experiência interior

Se tudo o que já foi mencionado até aqui dizia respeito a uma manifestação literária do erotismo, numa tentativa de estabelecer sua definição e suas fronteiras com outras expressões artístico-literárias do amplo universo de Eros, é necessário, antes de pormenorizarmos algumas de suas características, tentar entender o erotismo como uma manifestação ao mesmo tempo externa e internalizada da sexualidade humana, relacionada não apenas ao ato sexual, com suas reações físico-metabólicas ligadas à atração e à excitação, ao ato em si (a cópula) e ao êxtase ou gozo (orgasmo) – sem que haja, necessariamente, um envolvimento sentimental (amor ou paixão, por exemplo) entre os sujeitos aí envolvidos –, mas também relacionada à parcela de amor-sentimento que é despendida numa relação amorosa.

Nesse sentido, alguns pontos da teoria freudiana podem ser-nos úteis para melhor compreendermos, posteriormente, algumas das expressões do erotismo e do amor na poesia de Hilda Hilst, em especial na maneira como o amor físico e o amor sentimental são verbalizados. (Aqui, impõe-se ressaltar que não será nossa intenção relacionar a escrita à biografia da poetisa, como se a submetêssemos a uma análise a partir de sua obra poética; em verdade, como já mencionado na Introdução, o que se pretende é analisar as imagens de Amor em sua obra e, a partir do suporte teórico aqui utilizado, incluídos aí alguns trabalhos fundamentais de Sigmund Freud, diferenciar ou mapear, como demonstra ser possível Octavio Paz, os poemas em que o amor se realiza ou pretende realizar-se fisicamente – poemas

eróticos – daqueles em que o amor restringe-se ao sentimento externado em palavras pelo eu lírico – poemas lírico-amorosos.)

Um breve esboço, portanto, da teoria freudiana acerca do aparelho psíquico nos mostra, primeiramente, que este se divide em *id*, reservatório, por excelência, dos instintos ou pulsões, uma vez que se trata da mais antiga área de ação psíquica; *ego*, porção do *id* que se desenvolveu em decorrência da influência do mundo externo e que, por essa razão, intermedeia a relação entre ambos, visando à autopreservação do indivíduo; e, por fim, o *superego*, derivado do poder parental exercido, ainda na infância, sobre o *ego*.

Uma vez que o *ego* tem a tarefa de autopreservação, este se incumbem de desempenhar missões que se relacionam ora aos acontecimentos externos, ora aos internos. Em relação aos primeiros, cabe ao *ego* perceber os estímulos recebidos, armazenando as experiências deles decorrentes, defendendo-se dos mais intensos através da fuga, lidando com os moderados e aprendendo a modificar o mundo externo em benefício próprio. Já em relação aos acontecimentos internos, que se originam no *id*, o *ego* age de modo a controlá-los, decidindo se as exigências instintuais devem ser satisfeitas, negadas (reprimidas) ou adiadas (sublimadas), o que lhe é perceptível pela consideração das tensões produzidas pelos estímulos, cujo aumento é sentido como desprazer, que o *ego* tenta evitar, e cuja diminuição é sentida como prazer, pelo qual o *ego* se esforça.

Tais estímulos internos, causados pelas necessidades do *id*, são chamados de instintos ou pulsões. Freud os entende como um processo dinâmico que impulsiona o organismo para um objetivo, processo esse oriundo de uma excitação corporal que deve ser suprimida, a fim de se restaurar um estado anterior – o que poderíamos, para melhor compreendê-lo, relacionar ao Eros descrito por Diotima n’*O banquete* de Platão (cf. p. 20-21 *infra*), filho da Pobreza (ou Necessidade) e Recurso (ou Expediente), que busca sempre aquilo de que carece, saciando-se e voltando a seu estado inicial; assim, nas palavras de Freud:

O melhor termo para caracterizar um estímulo instintual seria ‘necessidade’. O que elimina uma necessidade é a ‘satisfação’. Isso pode ser alcançado apenas por uma alteração apropriada (‘adequada’) da fonte interna de estimulação. (FREUD, 2006c, p. 124)

Os instintos, assim, representam exigências somáticas, de natureza conservadora, feitas à mente, isto é, exigências que tendem a restaurar um estado anterior logo que ele é abandonado pelo organismo e cujo impacto só pode ser cessado mediante uma resposta egoica. Primeiramente, Freud (2006c) distinguiu dois grupos de instintos primordiais: os instintos do *ego* ou autopreservativos, e os instintos sexuais; todavia, quando descreveu os

instintos de morte, em “Além do princípio de prazer” (2006e), reuniu os dois primeiros grupos, que visam, respectivamente, à preservação e à continuidade da vida, em um conjunto a que chamou Eros ou instintos de vida, nome que se justifica tanto por sua função de unir e ligar como por seu caráter restaurador, demonstrando, assim, respectivamente, semelhança com o Eros hesiódico (cf. p. 17-18 *infra*), e, uma vez mais, semelhança com o Eros platônico, especificamente, agora, com o descrito por Aristófanés (cf. p. 19-20 *infra*), o qual se constituía na força restauradora capaz de *re*-unir as metades humanas separadas pela fúria de Zeus, restabelecendo a harmonia e a felicidade entre os homens.

Os instintos sexuais, especificamente, ligam-se à obtenção de prazer e estão regulados pelo princípio de prazer, cujo processo baseia-se não apenas na busca do prazer, mas também na tentativa de afastar o desprazer. O prazer, assim, associa-se, em geral, a um baixo nível de excitação do sistema nervoso, e o desprazer, ao contrário, relaciona-se com o aumento dessa excitação ou tensão – nem sempre sendo algo negativo, todavia, visto que Freud aponta para a existência de “estados de crescente tensão que são agradáveis (por exemplo, excitação sexual)” (FREUD, 2006c, p. 127, nota 2 da p. anterior). O princípio de prazer, por sua vez, pode ser inibido pelos instintos de autopreservação do ego, os quais, sem abandonar a busca do prazer, estabelecem um princípio de realidade capaz de adiar sua satisfação e imprimir, se necessário, uma tolerância temporária ao desprazer. Além disso, é importante notar que, durante o desenvolvimento psíquico, os instintos sexuais passam de autoeróticos, obtendo a satisfação do próprio corpo, a objetais, isto é, passam a obter prazer a partir da transferência da libido para um objeto que, até certo ponto, toma o lugar do ego como fonte de prazer. A libido, assim, representa uma manifestação dinâmica da sexualidade, “a energia total disponível de Eros (...) [que] serve para neutralizar as tendências destrutivas que estão simultaneamente presentes” (FREUD, 2006i, p. 162) e os instintos autopreservativos, uma vez que é:

Considerada como uma magnitude quantitativa (embora na realidade não seja presentemente mensurável), daqueles instintos que têm a ver com tudo o que pode ser abrangido sob a palavra ‘amor’. O núcleo do que queremos significar por amor consiste naturalmente (e é isso que comumente é chamado de amor e que os poetas cantam) no amor sexual, com a união sexual como objetivo. Mas não isolamos disso - que, em qualquer caso, tem sua parte no nome ‘amor’ -, por um lado, o amor próprio, e, por outro, o amor pelos pais e pelos filhos, a amizade e o amor pela humanidade em geral, bem como a devoção a objetos concretos e a ideias abstratas. (FREUD, 2006f, p. 101)

A libido, desse modo, pode dirigir-se a vários objetos, e, nesse sentido, fica claro que a sexualidade, sob a ótica dos estudos freudianos, não se restringe à função genital ou à

procriação, uma vez que se trata de um conceito mais amplo e que inclui atividades outras não vinculadas aos órgãos genitais. Em suma, como escreve Octavio Paz (1999, p. 41):

Freud, sobretudo no final de sua obra, atinge uma visão global, quero dizer: abandona o campo da observação médica para se arriscar na contemplação da vida como um diálogo mortal entre Eros e Tânatos.

Em sua obra *O erotismo* (1988), também separando, como Freud, a ideia de erotismo da de função genésica ou reprodutora, Georges Bataille vincula-o ao homem como uma forma particular de sua atividade sexual, “uma busca psicológica, independente do fim natural dado pela reprodução e pela preocupação de procriar” (BATAILLE, 1988, p. 11). A reprodução, segundo Bataille, põe em jogo seres descontínuos, isolados em si mesmos, entre os quais há um abismo ao mesmo tempo profundo, fascinante, indelével e vertiginoso: a morte; ao uni-los, todavia, a reprodução permite aos homens uma passagem da descontinuidade à continuidade por meio da união entre o espermatozoide e o óvulo, que forma, a partir da morte de suas partes originárias, um novo ser, ele próprio descontínuo, mas portando em si a passagem para a continuidade – a fusão de dois seres distintos – e dotados de uma “nostalgia da continuidade perdida” (p. 14) – o que nos faz pensar, de imediato, no conceito freudiano de instinto e, em especial, no de instinto sexual.

Bataille, assim, define o erotismo como um dos aspectos da vida interior dos homens, um impulso resultante daquelas forças antagônicas por ele descritas – vida e morte (tal qual em Freud), descontinuidade e continuidade –, mas independente da reprodução, impulso esse que se preocupa apenas com o prazer em si e que pode ser expresso sob três formas: o erotismo dos corpos (materializado), o erotismo dos corações (a recíproca afeição dos amantes) e o erotismo sagrado (a busca pelo amor de Deus), todos visando a substituir a descontinuidade do ser por um sentimento de continuidade profunda. Além disso, liga o erotismo à violência e à violação, em virtude de nossa descontinuidade (a morte), ela mesma um ato violento, e à obscenidade, capazes de causar uma dissolução das formas constituídas, quais sejam, as “formas da vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos” (p. 18). Em resposta a isso, impõe-se, então, o interdito, ligado à esfera do sagrado, que visa a expungar a violência, a promiscuidade sexual e a obscenidade da nudez por meio de leis e punições, e a transgressão, resultante do desejo do homem de romper os interditos e entregar-se ao erotismo, ao mesmo tempo em que os reforça, uma vez que só se transgride o que é proibido.

Também Michel Foucault, em sua *História da sexualidade, vol. 1: a vontade de saber* (1980), liga o erotismo, ao longo da História, a certo jogo de interdição-transgressão,

ainda que aponte, num primeiro momento, para o fato de até o início do século XVII ter havido maior liberdade no que dizia respeito ao sexo e ao erotismo, cujas práticas não se escondiam, além de uma tolerância para com o ilícito, os gestos diretos, a linguagem obscena e as transgressões visíveis. Restringindo-nos à literatura, poderíamos exemplificar a assertiva foucaultiana citando apenas alguns exemplos, entre tantos outros possíveis, da lascívia e do obsceno em nas letras: Catulo, Marcial e Ovídio em Roma, Aretino e seus *Sonetos Luxuriosos* na Itália quinhentista, Gregório de Matos no Brasil colonial.

O século XIX, por sua vez, inaugura a Era Vitoriana, marcada pela pudicícia, por uma sexualidade contida, reprimida, confiscada pela família conjugal, que a confina entre quatro paredes e lhe reserva uma única e “nobre” finalidade – a da procriação. O puritanismo, desse modo, demarca “seu tríplice decreto de interdição, inexistência, mutismo” (FOUCAULT, 1980, p. 10), e ao erotismo só restarão os locais onde possa ser reinscrito – os bordéis, mercados do sexo, e as casas de saúde, seus parlatórios.

Para além de demonstrar como o sexo foi ocultado ao longo da História, Foucault descreve os dois grandes procedimentos utilizados para produzir a verdade do sexo, opondo *ars erotica* e *scientia sexualis*.

Sociedades como China, Índia, Japão, Roma e as nações árabe-muçulmanas dotaram-se de uma *ars erotica*, para a qual “a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência” (p.57), marcando uma pedagogia do erótico que objetiva o domínio do corpo e do gozo, a fim de maximizar os prazeres. Já a nossa civilização, isto é, a moderna sociedade ocidental, de herança vitoriana, praticaria, segundo Foucault, uma *scientia sexualis*, baseada na confissão, concebida por nossa sociedade como um ritual de que se espera a produção da verdade; confissão como sacramento religioso e como função jurídica, uma vez que:

Confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos; confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância (...) em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama; fazem-se a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de confiar a outrem, com o que se produzem livros. Confessa-se – ou se é forçado a confessar. (FOUCAULT, 1980, p. 59)

Como se vê, a confissão se torna uma obrigação incorporada, um caminho natural para a liberdade, à qual a verdade se ligaria. E o sexo, por sua vez, confinado a seus tabus e proibições, torna-se matéria privilegiada da confissão.

3.1.3 A chama rubra do erotismo

Em *A chama dupla: amor e erotismo* (1995), Octavio Paz inicia seu texto estabelecendo uma comparação que relaciona de maneira original erotismo e poesia: diz o poeta mexicano que o primeiro seria uma poética corporal, e a segunda, uma erótica verbal, uma vez que à poesia cabe nomear as sensações, o abstrato, enquanto o erotismo ultrapassa, transfigura a sexualidade em cerimônia, representação – metáfora. Em comum, por conseguinte, estas duas esferas do humano dividiriam a imaginação.

Em seguida, em consonância com Freud e Bataille, Paz estabelece uma primeira distinção entre sexualidade e erotismo, que está ligada a suas distintas finalidades: a sexualidade visa à reprodução, o erotismo nega-a, desvia-a, porque vê o prazer como um fim em si mesmo, sendo uma experiência exclusivamente humana – em comum, apenas o ato sexual, via de acesso a uma e a outro. À sexualidade e ao erotismo, Paz opõe ainda o amor propriamente dito, amor-sentimento, derivado, tal qual o erotismo, das transformações sofridas, ao longo do tempo, por sua fonte primordial, a sexualidade: “cristalizações, sublimações, perversões e condensações” (PAZ, 1995, p. 12). Entre aqueles três, por sua vez, há em comum a vida, de que são manifestações. Não é por acaso que Paz, ao dividir em duas a chama da sexualidade, atribui ao erotismo sua metade vermelha. O vermelho, cor de fogo e de sangue, é universalmente considerado o símbolo do princípio de vida, incita à ação, “é a imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude, de saúde, de riqueza, de Eros livre e triunfante” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 945).

O erotismo doma o sexo e o insere na sociedade; liga-se, por isso, à natureza, de que se origina, e à cultura, porque humano. Ao domar o sexo, doma os excessos instintuais humanos, mas, ao mesmo tempo, incita o prazer e nega a reprodução: “é repressão e é libertinagem, sublimação e perversão” (PAZ, 1995, p. 14).

Por fim, a fronteira entre amor e erotismo, segundo Paz, estabelece-se a partir do Outro – ou, numa linguagem freudiana, no objeto a que se dirige a libido. O amor é atração por uma única pessoa – corpo e alma, inteireza –, é escolha; o erotismo é aceitação – mas para ambos é preciso haver um Outro, é preciso haver um espelho em que o amante se reconheça.

Também em *Um mais além erótico: Sade* (1999), Octavio Paz reafirma o lugar do erotismo para além da mera e natural sexualidade, cujo fim é a procriação, uma vez que a maneira como o homem expressa e satisfaz seus desejos, circundada de estímulos e proibições que canalizam o instinto, foge da naturalidade e cria um abismo entre a natureza e a

sociedade. Assim, entre sexualidade e erotismo, há uma inversão do sujeito, do agente, visto que “o que diferencia o ato sexual de um ato erótico é que no primeiro a natureza serve-se da espécie, enquanto no segundo a espécie, a sociedade humana, serve-se da natureza” (PAZ, 1999, p. 25).

3.2 EROTISMO EM HILDA HILST: A PEDAGOGIA DO ERÓTICO

Inaugurando a publicação de sua obra completa pela Editora Globo, em 2001, *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, de que trataremos nestas linhas, foi lançado em um volume exclusivo, como em sua edição original. Livro originalmente publicado em 1974, período em que Hilda Hilst já se aventurava pela prosa, dá à poesia hilstiana uma nova e maior intensidade, distanciando-a de seus volumes de poemas anteriores – hoje coligidos em *Baladas* (2003a) e *Exercícios* (2002b) – e abrindo caminho para que o erotismo tome as rédeas de seu texto. O livro, assim, “promove um trajeto rumo aos intrincados espaços e processos de construção poética, em que se apresentam irmanados os conceitos de memória, esquecimento, materialidade, poesia e história” (MACHADO, 2006, p. 1). Como o próprio título indica, o livro perpassa algumas etapas da vivência erótica, que se inicia com o “noviciado da paixão”, período de aprendizagem e de provação por que passam os amantes, atinge o júbilo, o contentamento extremo, simbolizando a realização amorosa, e recorda, por fim, a memória do amor vivido, permitindo o início de uma nova experiência; assim, o vocabulário empregado no título liga o erotismo de seus poemas ao universo do sagrado, ao mesmo tempo consagrando tal erotismo e devotando fé e temores ao deus do amor, Eros, numa comunhão de amantes.

Por *Júbilo, memória, noviciado da paixão* perpassa um discurso erótico que vai além da mera sexualidade como função orgânica: o erotismo se realiza através da “experiência de comunhão plena *eu-outro* que, partindo do corpo, atinge as raízes metafísicas do ser e o faz sentir-se participante da *totalidade*” (COELHO, 1999, p. 74). O trabalho com a palavra e suas significações; o tecido narrativo; o jogo que deles se configura – tudo isso confirma tratar-se de um texto erótico, em que cada uma das características anteriormente mencionadas tem “a finalidade de mostrar uma representação cultural particular, singular, da sexualidade” (DURIGAN, 1985, p. 38). O que se vê expresso no livro, ainda que possa aparecer de maneira velada, implícita, em metáforas, é o retrato de:

Uma experiência humana que pode compreender um conjunto de factores psíquicos, afectivos, morais e mesmo intelectuais, que excedem o domínio biológico, mas que têm por centro natural de gravidade a união efectiva de dois seres (...). (EVOLA, 1976, p. 23)

Estruturalmente, o livro compõe-se de sete seções, a saber: “Dez chamamentos ao amigo”, “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”, “Moderato cantabile”, “Ode

descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”, “Árias pequenas. Para bandolim” e “Poemas aos homens do nosso tempo”. Por ora, interessar-nos-ão apenas a primeira e a quinta seções, “Dez chamamentos ao amigo” e “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”, respectivamente.

“Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor” é composta de cinco poemas, todos eles sem título (apenas numerados) e de versos livres, que trabalham a temática do amor erótico a partir do tempo e do corpo. Prelúdios, preâmbulos, *preliminares* – nos poemas eróticos que compõem tal seção, veremos o convite amoroso, evocado e grafado nos imperativos que a poetisa-amante verseja, rememorando ao amado os rituais, os caminhos, as gradações do erotismo, incitando as preliminares que inauguram e anteveem o ato sexual, guiando os passos, os toques, as carícias do amado como uma mestra que conhece os segredos de Eros, sacerdotisa da *ars erotica* de que fala Foucault (1980). A composição por justaposição do substantivo “prelúdio” e do adjetivo “intenso”, atestada pelo uso do hífen, conota um sentido novo ao termo formado, “prelúdios-intensos”, adiantando, em parte, o conteúdo dos poemas, que associam ao ato amoroso, sexual, desde seu ensaio inicial, a intensidade do amor que liga os amantes, e, de certa forma, o plural atesta a variedade dos movimentos sugeridos, ensinados, das anatomias envolvidas, entrelaçadas: beijos, abraços, apertos, ombros, braços, frentes – todos costurados na fusão desejada pela amante instrutora.

Os poemas, como se vê, são endereçados a um interlocutor que conheceu seu papel de amante, mas que parece ter dele se esquecido, talvez por ter-se afastado da amante que ora o chama e ordena. O afastamento, a ausência desse amado, por sua vez, atesta a incompletude amorosa decorrente do desencontro sexual, da não realização do amor a que a amante ainda se agarra e cuja situação quer reverter: como nos indicam o próprio título e, obviamente, os poemas, há aqui uma explícita função pedagógica, didática: a de lembrar, rememorar *a um só* “desmemoriado do amor” as vias pelas quais se alcança o prazer e aquilo que a vivência de um amor representa – o plural do participio substantivado “desmemoriados” apenas atribui ao título um tom universalizante, o qual, todavia, é já desmentido desde o primeiro poema, devido ao uso da segunda pessoa do singular (tu) para se dirigir ao interlocutor, perceptível pelos verbos (tanto no imperativo quanto nos tempos do indicativo) e pelos pronomes oblíquos e possessivos.

Ao abordarmos o caráter didático desta seção, em especial de seus poemas I, II e V, percebemos o diálogo temático com uma obra referencial para o gênero: a *Ars amatoria*, ou *Arte de amar*, do poeta latino Ovídio (43 a. C. – 17 d. C.). Nesta obra, Ovídio detém-se,

especialmente, na arte da sedução, tendo a prática amorosa em si (o ato sexual) um papel secundário, embora, obviamente, o objetivo dessa sedução seja a união carnal dos amantes – fato que nos permite perceber a primeira aproximação da obra hilstiana que ora analisamos em relação à obra ovidiana: a sedução, feita pelo convite amoroso que denota a possibilidade de entrega da amante a seu amado. A *Arte de amar* é, ainda, um livro sobre a conquista amorosa, que antecede a conjunção dos corpos, e os amores ilegítimos – amores esses comuns também à poesia de Hilda Hilst, tanto a erótica como a lírico-amorosa, ora sendo a razão da incompletude amorosa, ora a causa da realização apenas pretérita desse amor.

Quanto ao gênero poético a que pertence, há na obra de Ovídio um hibridismo incomum à poesia romana: embora a poesia didática seja escrita em hexâmetros dactílicos, a *Arte de amar* foi escrita em dísticos elegíacos, próprios da elegia, gênero poético considerado menor, porque servia à expressão dos sentimentos pessoais, especialmente do amor (tanto que era o metro típico da poesia erótica romana). Assim, o didatismo de seus versos liga-se mais ao nível do discurso do que ao da forma – o que, de certo modo, é também o que notamos na poesia hilstiana, cuja pedagogia expressa os anseios do eu lírico e cujo imperativo verbal ao mesmo tempo impele e convida o amado a também tornar-se amante (na concepção mesma do participio presente latino: *amans, -tis*: aquele que ama), a agir de maneira ativa, portanto, como ativa, nesse caso, é também a mulher, que toma as rédeas da palavra amorosa para ter satisfeitos os seus desejos. Os poemas de Hilda Hilst, assim, ao “narrar” os prelúdios, as preliminares do ato amoroso que a mulher deseja, atestam tanto o caráter erótico dos versos, que querem convidar e seduzir, como o caráter didático, que ensina ou relembra como isso deve ser feito pelo amado. Ponto de afastamento entre ambas as obras, entretanto, é o fato de o texto ovidiano não ter-se apropriado do discurso confessional típico da elegia, conservando a objetividade própria do didatismo nos ensinamentos do *magister amoris*, enquanto que a poesia hilstiana mescla o tom didático ao confessional, subjetivo – o que dificulta, nesse sentido, a aproximação dos textos de ambos os poetas.

Feita esta primeira aproximação aos poemas de Hilda Hilst e à obra de Ovídio, iniciaremos a leitura analítica dos dois primeiros poemas dessa seção, à qual somaremos, quando apropriado, a leitura de outros poemas da autora paulista e do poeta latino. Ambos os poemas mencionados, I e II, configuram-se como verdadeira súplica amorosa, como um convite para o encontro de corpos que se querem, se conhecem e se sabem amantes e partícipes de um mesmo jogo de sedução. E porque suplicantes, são também confessionais, visto a súplica externar o desejo, a volúpia da amante, afinal, como afirma Foucault, “é na

confissão que se ligam a verdade e o sexo, pela expressão obrigatória e exaustiva de um segredo individual” (FOUCAULT, 1980, p. 61).

I

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

Tempo do corpo este tempo, da fome
Do de dentro. Corpo se conhecendo, lento
Um sol de diamante alimentando o ventre,
O leite da tua carne, a minha
Fugidia.
E sobre nós este tempo futuro urdindo
Urdindo a grande teia. Sobre nós a vida
A vida se derramando. Cíclica. Escorrendo.

Te descobres vivo sob um jugo novo.
Te ordenas. E eu deliquescida: amor, amor,
Antes do muro, antes da terra, devo
Devo gritar a minha palavra, uma encantada
Ilharga
Na cálida textura de um rochedo. Devo gritar
Digo para mim mesma. Mas ao teu lado me estendo
Imensa. De púrpura. De prata. De delicadeza.
(HILST, 2001, p. 71)

O poema acima, que abre os ‘prelúdios-intensos’, mostra-se incisivo desde a primeira palavra, e o imperativo “toma-me”, mais do que apenas convidar para o ato amoroso, autorizá-lo, intimá-lo, instaura o desejo da súplice amante no tempo presente, no AGORA, cuja grafia original em maiúsculas apenas ratifica e reafirma o imediatismo, a urgência do desejo que se quer realizado “antes que a carnadura se desfaça em sangue, antes/ da morte” (vv. 3-4). Eis aí Eros tornado corpo: o desejo materializa-o em dois corpos que são volúpia, amor, metonímia – a boca, a carnadura, a mão, o sopro, a ilharga – e finitude. A amante é feminina e maternal (“o ventre”), é sensual (“encantada/ ilharga na cálida textura de um rochedo” – alusão ao quadril que se encerra no púbis, promontório do corpo feminino), misteriosa, noturna e secreta (“de púrpura”) e, simultaneamente, pureza e objeto de todas as cobiças (“de prata”). O amante, por sua vez, é por ela desejado como “um sol de diamante”, isto é, como um macho perfeito que a alimenta daquilo que mais deseja: prazer; é símbolo de fertilidade (“o leite de tua carne”) e resistência (“te descobres vivo sob um jugo novo”).

O convite se inicia pelos prelúdios do amor, e a amante instrui o amado distante, desmemoriado desse amor, a como começá-los. Sua palavra, assim, ao chamar o amado para si e incitá-lo a tomá-la, faz-se ativa, incisiva, para afirmar, na verdade, seu desejo de submeter-se ao parceiro, numa entrega consentida cujo “gesto do abraço amoroso parece realizar por um momento, para o sujeito, o sonho de união total com o ser amado” (BARTHES, 1985, p. 12). O primeiro passo é o beijo, “a tua boca de linho sobre a minha boca/ austera” (vv. 1-2), mas, diante da certeza da finitude (“A vida se derramando. Cíclica. Escorrendo” [v. 14]), a amante quer pressa, “AGORA, ANTES” (v. 2), e oferta seu corpo, em que a mão do amante deve cravar, e seu sopro agônico – metonímia da palavra gritada, da vida que se doa como alimento, do corpo que ao lado do amante se estende em comunhão, do êxtase que os funde e permite um só e breve momento de continuidade, cuja “prostração consecutiva do paroxismo final é tão impressionante que o consideramos uma ‘pequena morte’” (BATAILLE, 1988, p. 87), deliquescência dos corpos, dissolvidos em um só corpo-alma que se derrama com a vida que escorre. O encontro desejado relativiza o tempo, aderindo-o ao corpo e sua “fome/ do de dentro” (vv. 7-8), e, sobre o presente de ambos, o futuro lhes urde uma “grande teia”, leito de amor e volúpias, onde a vida, finita, escorre antes de cessar. Assim o encontro erótico imaginado, suscitado pela “dramaticidade agressiva do poeta” (FRIEDRICH, 1991, p. 17) da amante.

Tal poema dialoga com dois outros de maneira bastante intensa: com o poema II da seção “Dez chamamentos ao amigo”, que abre o livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, e também no poema XXXVIII de *Cantares de perda e predileção*, incluído no volume *Cantares* e publicado originalmente em 1983. Com o primeiro, há em comum não apenas o convite imperativo ao amor, mas também a urgência do tempo presente: “Ama-me. É tempo ainda. Interroga-me./ E eu te direi que o nosso tempo é agora (...)” (HILST, 2001, p. 18⁷). Com o segundo, há uma intensificação do convite, que se estende ao universo onírico, tal a necessidade de completude da amante, ávida de desejo: “Toma-me ao menos/ Na tua vigília./ Nos entressonhos. (...)// Toma-me/ Porque me agrada/ Meu ser cativo do teu sono.” (HILST, 2004a, p. 72⁸). Além disso, a amante concede mais, a fim de ver realizar seu amor, permitindo

⁷ Eis o poema: “Ama-me. É tempo ainda. Interroga-me./ E eu te direi que o nosso tempo é agora./ Esplêndida avidez, vasta ventura/ Porque é mais vasto o sonho que elabora// Há tanto tempo sua própria tessitura./ Ama-me. Embora eu te pareça/ Demasiado intensa. E de aspereza./ E transitória se tu me repensas.” (HILST, 2001, p. 18)

⁸ Eis o poema: “Toma-me ao menos/ Na tua vigília./ Nos entressonhos./ Que eu faça parte/ Das dores empoçadas/ De um estendido de outono// Do estar ali e largar-se/ Da tua vida./ Toma-me/ Porque me agrada/ Meu ser cativo do teu sono./ Corporifica/ Boca e malícia./ Tatos./ Me importa mais/ O que a

a seu amado amar a imagem que quiser, desde que, mesmo em sonho, o corpo dessa imagem, desse rosto, seja o seu: “Toma-me anônima/ Se quiseres. Eu outra/ Ou fictícia. Até rapaz./ É sempre a mim que tomas./ Tanto faz” (p. 72). A amante, aqui, todavia, coloca-se em posição marginal em relação ao amado, uma vez que “se identifica dolorosamente a qualquer pessoa (ou qualquer personagem) que ocupe a mesma posição dele na estrutura amorosa” (BARTHES, 1985, p. 121), isto é, uma posição secundária, que é pouco representativa para o amado e que atesta a não exclusividade da relação amorosa. É o sonho, ainda, o lugar capaz de fazer renascer a amante apartada de seu amado, como vemos no poema LIX, também de *Cantares de perda e predileção* (p. 96): “Sonha-me, meu ódio-amor,/ Através do teu sonho, volto à vida./ (...) E sonha-me como se tomasses/ No fulgor da carne/ Tua primeira amante proibida”⁹.

Consideremos agora o segundo poema de “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”:

II

Tateio. A frente. O braço. O ombro.
O fundo sortilégio da omoplata.
Matéria-menina a tua frente e eu
Madurez, ausência nos teus claros
Guardados.

Ai, ai de mim. Enquanto caminhas
Em lúcida altivez, eu já sou o passado.
Esta frente que é minha, prodigiosa
De núpcias e caminho
É tão diversa da tua frente descuidada.

Tateio. E a um só tempo vivo
E vou morrendo. Entre terra e água
Meu existir anfibio. Passeia
Sobre mim, amor, e colhe o que me resta:
Noturno girassol. Rama secreta.
(HILST, 2001, p. 72)

Neste poema, o verbo anseia o contato dos corpos e se faz tato, “luz na noite dos corpos” (PAZ, 1990, [s/p.]; tradução nossa¹⁰), e o sentimento que da boca se revelava toma o

ausência traz/ E a boca não explica.// Toma-me anônima/ Se quiseres. Eu outra/ Ou fictícia. Até rapaz./ É sempre a mim que tomas./ Tanto faz.” (HILST, 2004a, p. 72)

⁹ Eis o poema: “Sonha-me, meu ódio-amor,/ Através do teu sonho volto à vida./ Passeia minha sombra e ilusões/ Pelos mesmos caminhos, os antigos./ E sonha-me como se tomasses/ No fulgor da carne/ Tua primeira amante proibida.// Sonha-me um novo-sempre/ Um rosto/ Isento de crueldades e partidas./ Sonha-me tua./ Criança e esquecida da experiência humana/ Hei de voltar à vida.” (HILST, 2004a, p. 96)

¹⁰ No original: “luz en la noche de los cuerpos”.

controle das mãos da amante – “amar é ter olhos nas pontas dos dedos” (PAZ, 1990, [s/p.]¹¹) –, que busca o corpo do amado e o percebe como uma anatomia às avessas, metonímica, seccionada: “A frente. O braço. O ombro./ O fundo sortilégio da omoplata.” (vv. 1-2). Não há corpo inteiriço, visão panorâmica: apenas o restrito mas movente campo sensorial dos dedos a tatear, desvelando fragmentos de um corpo e colhendo os desejos que eles suscitam, afinal, “o corpo inteiro [é] uma zona erógena” (FREUD, 2006i, p. 164), cuja libido dirige-se à excitação sexual, e esta, ao ato, desejo de continuidade novamente mencionado: “a um só tempo vivo/ e vou morrendo” (vv. 11-12). Aqui, o encontro amoroso desejado dá sequência ao que já havia sido cantando no primeiro poema, e, assim, podemos perceber que:

O encontro erótico começa com a visão do corpo desejado. (...) Ao abraçar a presença, deixamos de vê-la e ela própria deixa de ser presença. Dispersão do corpo desejado: vemos somente uns olhos que nos olham, uma garganta iluminada pela luz de uma lâmpada e depressa regressada à noite, o brilho de uma coxa, a sombra que desce do umbigo ao sexo. Cada um destes fragmentos vive por si só mas alude à totalidade do corpo. Esse corpo que, de súbito, se tornou infinito. (PAZ, 1995, p. 148)

Voltando ao poema, percebemos que o amado fragmentado revela, ainda, ao roçar dos dedos de sua amante, a “matéria-menina” de que é feita sua jovem “frente descuidada”, embora caminhe “em lúcida altivez”. O que se nota no poema é também um pouco de uma pedagogia do afeto a que o título da seção, “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”, alude: a “madurez” da amante (“eu já sou o passado”), “prodigiosa de/ núpcias”, ensina ao amante os caminhos do amor e suas dádivas: “Passeia/ sobre mim, amor, e colhe o que me resta:/ noturno girassol. Rama secreta” (vv. 13-15). Além disso, aqui também a amante reafirma seu papel secundário na vida do amado, porque se faz “ausência nos teus claros/ guardados” (vv. 4-5), e, anfíbia – imagem recorrente dos amantes em “Dez chamamentos ao amigo” e em *Cantares de perda e predileção* –, existe “entre terra e água” (v. 12) e afirma: “Entendo que sou terra. Há tanto tempo/ Espero/ Que o teu corpo de água mais fraterno/ Se estenda sobre o meu” (HILST, 2001, p. 17¹²). Aqui, o convite amoroso manifesta-se de maneira sedutora, por meio de “algo mais forte que a paixão: a ilusão. Mais

¹¹ No original: “amar es tener ojos en las yemas”.

¹² Eis o poema: “Se te pareço noturna e imperfeita/ Olha-me de novo. Porque esta noite/ Olhei-me a mim, como se tu me olhasses./ E era como se a água/ Desejasse// Escapar de sua casa que é o rio/ E deslizando apenas, nem tocar a margem.// Te olhei. E há tanto tempo/ Entendo que sou terra. Há tanto tempo/ Espero/ Que o teu corpo de água mais fraterno/ Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta// Olha-me de novo. Com menos altivez./ E mais atento.” (HILST, 2001, p. 17)

forte que o sexo ou a felicidade: a paixão da ilusão” (BAUDRILLARD, 1982, p. 35; tradução nossa¹³).

Corpo, memória e finitude, como vimos, são algumas palavras-chave para o entendimento da tessitura erótica da poesia hilstiana, calcada numa materialidade que torna tais elementos, acima de tudo, palpáveis. Esse corpo finito, feito de fragmentos e de “claros guardados”, se transubstancia em sopro e tato pelo grito da amante, que se faz caminho para o desejo de concretização do encontro amoroso tal qual a poesia cria a partir de si uma única e própria realidade. Aos ‘desmemoriados do amor’, enfim, ‘prelúdios-intensos’: para Hilda Hilst, é preciso sempre (re)iniciá-los nos segredos de Eros, anunciar-lhes e (re)afirmar-lhes a existência do amor, comunhão de corpos; a pedagogia do afeto, a rememorá-los sempre que esse amor, Eros encarnado, é sempre palpável e só se realiza no AGORA presentificado.

¹³ No original: “algo más fuerte que la pasión: la ilusión. Más fuerte que el sexo o la felicidad: la pasión de la ilusión”.

4 OS CANTARES DO AMOR: A LÍRICA AMOROSA

4.1 A CHAMA DUPLA DE EROS: AMOR E LIRISMO AMOROSO

4.1.1 Conceito de lírica

No ensaio “Verso e Prosa”, de *O arco e a lira* (1982b), Octavio Paz busca elucidar os limites do poema, ao tratar da noção de *ritmo*, o mais antigo e permanente elemento da linguagem, anterior, talvez, à própria fala. E porque anterior à fala, prossegue o autor, todas as expressões verbais seriam também ritmo, independentemente da forma como são veiculadas. O que, entretanto, diferenciaria a prosa do poema seria o lugar ocupado pelo ritmo em cada um desses gêneros: essencial ao poema, nele o ritmo se manifesta em sua completude – e, por essa razão, seria a poesia a forma natural por que se expressam os homens; na prosa, por sua vez, como gênero tardio que é, o ritmo deixa de ser essencial, porque dele se desprendem as palavras, que já se encontram sustentadas pela razão.

Há que se ressaltar, ainda, no que tange ao poema, que ritmo e métrica não se confundem, o que podemos verificar pela existência de prosas poéticas e de poemas absolutamente prosaicos, a despeito de sua metrificacão. O ritmo vai além das palavras soltas, da quantidade de sílabas na frase, da prosódia: é também imagem e sentido, e com eles forma “uma unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso” (PAZ, 1982b, p. 85) – e o verso livre, cuja unidade é dada pela imagem, e não pela medida externa, é também uma unidade rítmica. O metro, por outro lado, é simples medida silábica, vazia de sentido se isolada.

Fugindo das acepções corriqueiras do que seja a imagem, no capítulo de mesmo nome, em *O arco e a lira*, Paz liga intimamente seu entendimento à poesia:

Designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. (PAZ, 1982c, p. 119)

Comum a qualquer imagem é a sua característica de preservar os muitos significados de uma palavra – mesmo que contrários ou díspares –, sem que, com isso, a frase de que

participa se torne incompreensível. A poesia, dessa forma, ao explicitar os contrários, foge do pensar lógico – e é por isso que não pode aspirar à verdade: há uma realidade própria à poesia, não a do que é, mas a do que poderia ser, o “impossível verossímil” aristotélico.

O que unifica a frase do texto em prosa é o sentido, que “guia” suas palavras a uma mesma direção. A poesia, entretanto, porque imagem, preserva a plurissignificação das palavras, sem lhes excluir qualquer significado, mesmo o mais banal; dessa forma, a poesia encerra não um único, mas vários sentidos, sem – é bom que se frise – se tornar um disparate. Isso porque a operação unificadora da imagem se afasta daquelas que trabalham outras formas de expressão da realidade: enquanto nossas versões do real apenas representam ou descrevem o que pretendem exprimir, o verso evoca, desperta nossa experiência do real, *apresentando-a* a nós.

Percebemos, por conseguinte, uma espécie de essência comum a toda expressão poética, fundada no ritmo – musicalidade e repetição, identidade entre o sentido das palavras e sua sonoridade – e na imagem – simbolismo antidiscursivo e alógico apresentado pela palavra, que ignora normas e busca a ambiguidade e a polissemia. Assim, cada poema é único, mas sua experiência, isto é, sua recriação através da leitura, é plural e heterogênea, porque cada leitor busca no poema algo diferente: o poema é mediação, possibilidade, algo que só se anima ao contato do outro, o leitor, e que nos permite chegar à experiência poética. A lírica, especificamente, é o veículo do sentimento amoroso, o espaço da subjetividade, cantada por um sujeito, o eu lírico, que se funde a seu objeto, pois estão envolvidos pelo mesmo estado de alma, fusão esta que é também a do eu com o mundo, tal a fluidez e a inconsistência desta relação. A lírica é o lugar da afetividade, da emotividade desse eu: “o lirismo constitui a manifestação das inquietudes emocionais e sentimentais; o estado natural do ‘eu’ para si próprio, e, portanto, a expressão da resposta mais pronta do poeta aos estímulos externos e internos” (MOISÉS, 2004, p. 262).

Lirismo amoroso: Eros adensa a linguagem poética, aveludando-a, tramando contra o eu lírico já arrebatado – ou esmagado – pelo sentimento amoroso, unindo ou afastando sujeito e objeto, fazendo jorrar do texto aquilo que nivela amor e ódio, prazer e dor, vida e morte: a emoção.

4.1.2 O amor

4

Falemos do amor, senhores,
 Sem rodeios.
 [Assim como quem fala
 Dos inúmeros roteiros
 De um passeio].
 Tens amado? Claro.
 (...)

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, 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, 2002b, p. 231-232)

O poema acima, presente na seção “Do amor contente e muito descontente”, de *Roteiro do silêncio*, livro publicado em 1959 e agrupado no volume *Exercícios* de sua obra completa (2002b), sintetiza bem o que se entende por amor, quando pensamos em sua

expressão poética. (E, assim também, sem rodeios, dirá de amor – e de erotismo – a poesia de Hilda Hilst.) Um sentimento que irrompe de repente e finca raízes no querer bem, de onde crescem seus ramos envolventes: “clamores e cuidados/ memórias e presença” – o amor é apelo, zelo, lembrança, permanência, “envolve o objecto numa atmosfera favorável, e é, em maior ou menor grau, carícia, lisonja, protecção, meiguice” (ORTEGA Y GASSET, 2002, p. 17), o amor busca o Outro que lhe é espelho – espelho e morada, terra firme. O amor, contudo, também desorienta, faz aflorar o medo, planta, no peito amante, o abatimento e a ânsia, é *páthos* (πάθος) em seus dois caminhos, amor-paixão e sofrimento, afinal, “a paixão arrasta-nos (...) para o sofrimento, porque a paixão é, no fundo, a busca dum impossível (...) Contudo, a paixão promete ao sofrimento fundamental uma saída (...) [formar] uma só vida com a do ser amado” (BATAILLE, 1988, p. 19). O amor é concessão, oferta, licença, e não domínio, possessão – como dirá Octavio Paz, pede reciprocidade. “Consome o peito dos heróis” a seta incendiada de Cupido, que arde sem lhes causar vergonha, como escreveu Schopenhauer (2004, p. 38) – fogo-purificação, fogo-fricção, a catarse que acompanha os corpos rumo ao êxtase amoroso, rumo a Hímero (ἵμερος), o anelo do amor:

Que os poetas de todos os tempos estão continuamente ocupados em expressar de mil formas (...) representação de uma bem-aventurança infinita, ou então uma dor inexprimível (...) que dá a matéria para toda poesia erótica de gênero sublime, que, de acordo com seu tema, eleva-se em metáforas transcendentais que sobrevoam tudo o que há de terreno [e] que, do contrário, não seriam compreensíveis nem explicáveis. (SCHOPENHAUER, 2004, p. 38-39)

O que o poema hilstiano expressa, o amor que é náusea e perdição e, ao mesmo tempo, cuidados e presença, é o mesmo amor camoniano, a si tão contrário, “fogo que arde sem se ver”, “ferida que dói e não se sente”, “contentamento descontente”, “dor que desatina sem doer”.

Freud, por sua vez, encara “o amor como sendo a expressão de *toda* a corrente sexual de sentimento” (2006c, p. 138), e a ele atribui não um, mas três opostos, formando os seguintes pares antitéticos: “amar-odiar”, “amar-ser amado” e, tanto a amar quanto a odiar, pode-se-lhes opor a indiferença ou o desinteresse. Amar e odiar são passíveis de sofrer aquilo que Freud chama de “mudança de conteúdo”, em que não apenas um sentimento pode converter-se em seu oposto, como também ambos podem coexistir (“ambivalência”), dirigindo-se para um mesmo objeto (“a coisa em relação à qual ou através da qual o instinto é capaz de atingir sua finalidade” [p. 128]).

Francesco Alberoni, em seu artigo “El estado naciente del amor” (1982), começa diferenciando alguns significados de amor a partir de suas características e afirma, então, que o “amor-paixão” destaca-se por suas emoções e experiências, as quais não existem, por exemplo, no amor parental. Além disso, liga o amor à paixão, ao ato de se apaixonar (“enamoramiento”), que “caracteriza inconfundivelmente o início, a origem, a manhã do amor, quando não existe ainda a tranquilidade, a segurança do conhecido, quando tudo é revelação mas também temor e estremecimento” (ALBERONI, 1982, p. 8; tradução nossa¹⁴) – e, por isso, faz todo o sentido *fall in love* ou *tomber amoureux* significarem “apaixonar-se” em inglês e francês, respectivamente. O apaixonar-se, assim, seria o estado nascente do amor, a que se seguiriam outras etapas: estar apaixonados, amar (a estabilização do amor) ou já não amar (o desaparecimento do amor); ainda, implicaria um rompimento com o passado, representando uma reestruturação do campo psíquico, que dirige sua libido a um novo objeto, o qual gradativamente se impõe como objeto de desejo, e, então:

A pessoa amada anima em nossa boca palavras de poesia; nós, em nosso pesar, vemo-nos obrigados a nos expressar com a linguagem do mistério e do mito. Se ela nos ama é a graça, a felicidade; se não nos ama, é o desespero. (p. 11¹⁵)

O enamorar-se é, ao mesmo tempo, uma força transformadora, que expande a individualidade dos amantes, e uma força de fusão, Eros hesiódico, unificador; verdade interna do amor, que tem por destino a realização sua própria realização.

Para Ortega y Gasset, em seus *Estudios sobre o amor* (2002), o amor apresenta-se em uma grande variedade de formas, em virtude da disparidade de seus objetos, e, por conseguinte, vem sendo, ao longo da História, estudado sob muitos aspectos, alguns deles inapropriados quando se trata do amor-paixão, fundado em Eros. Primeiramente, o amor é um sentimento de tal forma fecundo, que simboliza a fertilidade, pois dele nascem, no indivíduo, os desejos, os pensamentos, as vontades – o que, por sua vez, embora não o sejam, confirmam a existência do amor. Além disso, não se deve confundi-lo com desejo ou apetite, como formulou Santo Tomás de Aquino, pois desejar é buscar possuir e, ao realizá-lo, cessa o desejo, movimento centrípeto, cujo centro é o eu; amar, por sua vez, nunca satisfaz, prolonga-se no tempo, qual um fluxo contínuo, e impele o indivíduo a buscar seu objeto de amor e a

¹⁴ No original: “El enamoramiento caracteriza inconfundiblemente el inicio, el origen, la mañana del amor, cuando no existe aún la tranquilidad, la seguridad de lo conocido, cuando todo es revelación mas también temor y temblor”.

¹⁵ No original: “La persona amada anima en nuestra boca palabras de poesía; nosotros, a nuestro pesar, nos vemos obligados a expresarnos con el lenguaje del misterio y del mito. Si ella nos ama es la gracia, la felicidad; si no nos ama, es la desesperación”.

dele fazer parte, é centrífugo, tem no objeto a sua direção – “no acto amoroso saímos de nós próprios: talvez seja a tentativa por excelência de que a Natureza dispõe para que cada um saia de si em direção a outra coisa” (ORTEGA Y GASSET, 2002, p. 13). Em comum, portanto, amor e desejo só têm o fato de ambos serem excitados pelo seu objeto (pessoa ou coisa), mas os caminhos a partir daí tomados, como vimos, são distintos:

Amar uma coisa é estar empenhado em que exista; não admitir, naquilo que de nós depende, a possibilidade de um universo onde esse objecto esteja ausente. Mas note-se que isto equivale a dar-lhe vida de forma contínua, *naquilo que de nós depende*, intencionalmente. Amar é vivificação perene, criação e preservação *intencional* do amado. (ORTEGA Y GASSET, 2002, p. 18-19)

4.1.3 A chama azul trêmula do amor

Na apresentação de *A chama dupla: amor e erotismo* (1995), Octavio Paz alude a um poema de sua autoria que adianta muito do que se diz nesta sua obra teórica. O poema se chama “Carta de creencia” (cf. Anexo, p. 61) e está publicado em sua antologia **Obra poética (1935-1988)**, de 1990. Em sua primeira parte, o eu lírico traz o Outro, seu objeto de amor, ao poema, dirigindo-se à sua amada e igualando-a ao amor (“essa palavra”) que por ela sente: “falo com uma palavra/ essa palavra és tu/ essa palavra/ te leva de ti mesma a ti mesma./ Fizemo-la tu, eu, o destino [...] / estas palavras são teu espelho” (tradução nossa¹⁶). A segunda parte do poema inicia-se com o eu lírico traçando uma genealogia de Eros: para Platão (“el Fundador”), amor não é palavra, mas visão, via de acesso à contemplação (cf. *O banquete*, Sócrates-Diotima, p. 21 *infra*); para Dante Alighieri (“el florentino”), o amor é um acidente, “o acidente de uma substância” (PAZ, 1995, p. 63); para os românticos (“los otros”), é uma febre, um frenesi. Em seguida, ele próprio começa a definir o amor através das imagens e sensações suscitadas pelo próprio sentimento: inventado pelo desejo, é a um só tempo dom e condenação, alimenta-se da falta e morre pela saciedade – tal qual o Eros de Diotima; envolve corpo e alma, é espelho fatal, em cujo reflexo amante e amada se afogam; amor nomeia, faz da presença do outro um Tu; atravessa o tempo, perde-se nele, amor e amada como uma queda interminável – o abismo, o contínuo/descontínuo em Bataille; reinventa e transfigura os corpos, que se tornam fontes, constelações ou ilhas, e o tato, a luz que enxerga os corpos que

¹⁶ No original: “hablo con una palabra,/ esa palabra eres tú,/ esa palabra/ te lleva de ti misma a ti misma./ La hicimos tú, yo, el destino (...) / estas palabras son tu espejo).

se amam; é memória, cicatriz, a busca da metade perdida – tal qual o discurso de Aristófanes; por fim, é atração, escolha, posse e entrega, dois que querem ser um – o aniquilamento da alteridade para se afirmar a unidade.

Em *A chama dupla*, Octavio Paz amplia essa visão do amor, visto que, em vez de observá-lo isoladamente, contempla-o com o que lhe é próximo, parêlo – a sexualidade e o erotismo –, delimitando suas fronteiras. Descreve-o, primeiramente, como a chama azul trêmula da sexualidade (o fogo primordial), sustentada pela rubra chama do erotismo. O azul é a mais profunda das cores, mergulho sem obstáculos, é transparência e imaterialidade, capaz de desmaterializar tudo aquilo que dele se impregna, “caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 107): assim o amor, que “atravessa o corpo desejado e busca a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira” (PAZ, 1995, p. 25). Para Paz, à semelhança do mito do andrógino, o amor-sentimento deseja completude e, por isso, transforma o objeto erótico em sujeito livre e único, nomeia-o: Tu – como cantado no poema; dessa forma, o amor, “metáfora final da sexualidade” (p. 78), não apenas partilha com o erotismo o fato de serem ambos uma representação da sexualidade, mas vai além: é uma purificação, que transforma sujeito e objeto erótico – amante e amado – em um só.

O amor busca no Outro a beleza humana, e “o desejo de beleza, próprio do amor, é também desejo de felicidade; e não felicidade instantânea e perecedora, mas perene” (p. 32). Como aponta Freud, em *O mal-estar na cultura* (2010), o belo é também uma qualidade do objeto sexual, e o “gozo da beleza, onde quer que ela se mostre aos nossos sentidos e ao nosso juízo” (FREUD, 2010, p. 75) é uma forma de o homem buscar sua felicidade; esta, por sua vez, é para Freud uma sensação de bem-estar que surge antes da satisfação de um desejo, sendo regida pelo princípio de prazer.

Do amor, Octavio Paz também descreve aqueles que considera serem “os elementos constitutivos da nossa imagem do amor” (PAZ, 1995, p. 85). O primeiro deles é a exclusividade: o amor é interpessoal, devotado a uma só pessoa, e exige dela uma dupla reciprocidade, a do afeto e a da exclusividade – cerceando, assim, a liberdade dos sujeitos, mas reforçando uma outra característica do amor: ele é também escolha. (Ortega y Gasset [2002, p. 72] assinala que o traço fundamental que distingue amor e sexualidade é o fato de o amor tender para a exclusividade, enquanto o instinto sexual “tende a ampliar indefinidamente o número de objectos que o satisfazem”.) O segundo elemento constitutivo são o obstáculo e a transgressão; aqui, apresenta-se a imagem do combate amoroso, lugar-comum na literatura amorosa, em que se opõem o desejo e os obstáculos à sua realização, quer estes devidos a

proibições (interditos) de ordem social, cultural, religiosa, etc. ou à sorte dos amantes. A este segundo elemento, liga-se um terceiro, também ele duplo: o domínio e a submissão, uma vez que a relação amorosa baseia-se num código de cortesia, que copia a relação entre senhor e vassalo, mas que se expressa numa via de mão dupla: o sujeito-amante domina o objeto-amado e, ao mesmo tempo, deixa-se dominar por ele, que se faz sujeito-amante. O quarto elemento, pode-se dizer, engloba os dois anteriores: é o par fatalidade-liberdade, uma vez que “o amor é uma atracção involuntária por uma pessoa e a voluntária aceitação dessa atracção” (p. 91). Por fim, Paz destaca um quinto elemento do amor: a união indissolúvel de corpo e alma, de que resulta o sujeito desejante, que ama “com o corpo e com a alma, em corpo e alma” (p. 95).

4.2 LIRISMO AMOROSO EM HILDA HILST: A INCOMPLETUDE AMOROSA

O lirismo amoroso que perpassa a obra poética de Hilda Hilst traz consigo uma marca fundamental, que atinge, como já vimos, também seus poemas eróticos: o sentimento de incompletude amorosa e a busca de completude, que amarram toda sua obra poética, dando-lhe considerável unidade. Tal incompletude é já antevista a partir dos títulos de alguns de seus livros, como *Ode fragmentária* (1961), *Cantares de perda e predileção* (1983), *Amavisse* (1989; aqui, é o infinitivo pretérito latino que indica a incompletude do presente, alimentada, mas não saciada, por um passado de realização amorosa) e *Cantares do sem nome de partidas* (1995), por exemplo, todos apontando para a falta, a ausência do amado, devida à sua perda, à sua partida ou ao próprio tempo. Seus outros livros, entretanto, ainda que não a expressem em seus títulos, têm também a incompletude como tema, e deles destacaremos, neste capítulo, *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, além do volume *Cantares*, que reúne os dois títulos citados acima, *Cantares de perda e predileção* e *Cantares do sem nome e de partidas*. Neles, como se verá, tal incompletude amorosa só pode vislumbrar sua realização na própria palavra poética então fundada – cantar o amor e sua impossibilidade é a maneira pela qual a amante buscará reencontrar a completude perdida, uma vez que:

A poesia leva-nos ao mesmo ponto a que nos conduz cada uma das formas de erotismo: a indistinção, a confusão dos objectos distintos. Conduz-nos à eternidade, conduz-nos à morte, e, pela morte, à continuidade: a poesia é *l'éternité*. (BATAILLE, 1988: p. 22)

Iniciemos nosso percurso pelo volume *Cantares* (2004a). O tom elegíaco de seus poemas não traz a celebração dos amores do eu lírico, mas, atribuindo-lhes também um tom belicoso, como Cupido a unir Marte e Vênus, inserem-nos no universo de batalhas e lutas que tornam o amor impossível e os amantes incompletos, porque o amor, possibilidade de continuidade, já se esgotou. *Cantares do sem nome e de partidas* é o primeiro livro do volume, embora seja o mais recente (foi o último livro de poemas publicado em vida pela autora), e versa sobre um amor pretérito, já derrotado pelo embate entre os amantes. Sua epígrafe, retirada de Camões, antecipa o cantar de um amor tirânico, e os poemas, sem títulos e numerados de I a X, mantêm tal coerência e coesão (sintática e temática, semântica), que parecem ser, na verdade, um único e longo poema sobre a amante (o eu lírico feminino hilstiano) que se esquiva do amor inominado (“Isso”) de seu amado dividido: “Isso de mim que anseia despedida/ (Para perpetuar o que está sendo) / Não tem nome de amor (...) // Nem

se parece a mim” (poema III, Hilst, 2004a, p. 19) – eis aí porque se cantam o inominado e as partidas. Tal esquivança, esse cantar um “Nunca Mais”, a despedida, como que encerram a poesia hilstiana, tanto a de tom lírico-amoroso, como a de tom erótico. Há, por fim, nestes cantares, a confissão de uma amante que se rende à impossibilidade de um amor que é guerra perdida – palavra poetizada.

I

Que este amor não me cegue nem me siga.
E de mim mesma nunca se aperceba.
Que me exclua de estar sendo perseguida
E do tormento
De só por ele me saber estar sendo.
Que o olhar não se perca nas tulipas
Pois formas tão perfeitas de beleza
Vêm do fulgor das trevas.
E o meu Senhor habita o rutilante escuro
De um suposto de heras em alto muro.

Que este amor só me faça descontente
E farta de fadigas. E de fragilidades tantas
Eu me faça pequena. E diminuta e tenra
Como só soem ser aranhas e formigas.

Que este amor só me veja de partida.
(HILST, 2004a, p. 17)

O poema inicia-se como um lamento, cuja súplica primeira demonstra a escolha da razão (“que este amor não me cegue”), em detrimento de outra, subjetiva, anteriormente tomada (“[que este amor] nem me siga”), o que demonstra a dualidade deste amor: amor-paixão, caminho de felicidade e sofrimento: “o amor é sofrimento, padecimento, porque é carência e desejo de posse daquilo que desejamos e não temos; por sua vez, é felicidade porque é posse, embora instantânea e sempre precária” (PAZ, 1995, p. 154). O eu lírico, assim, durante toda a primeira estrofe, liga “este amor” ao que há de negativo – cegueira, perseguição, tormento, feiura, trevas –, tudo isso cercado por um alto muro que delimita os passos da amante, que anseia pela fuga – partida, despedida.

Na segunda estrofe, por sua vez, a amante pede para si apenas os sofrimentos de amor, para que, de tanto padecer-lhes, diminua ao mais ínfimo dos seres e possa fugir, numa reação melancólica a esse amor e ao perdido, como podemos depreender das características da melancolia descritas por Freud (2006d, p. 250):

Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade

de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição.

Na melancolia, ocorre uma perda do objeto enquanto objeto de amor, e a incapacidade de se adotar outro objeto que o substitua, isto é, a incapacidade de se desviar a libido para outro objeto que não aquele que se perdeu, leva a uma perda da autoestima e ao conseqüente esvaziamento do próprio ego, que passa a julgar a si mesmo como se fosse o objeto abandonado – daí o eu lírico querer-se inferior e desejar sofrer, como podemos ver também no segundo poema do livro, transcrito abaixo.

II

E só me veja

No não merecimento das conquistas.
De pé. Nas plataformas, nas escadas
Ou através de umas janelas baças:
Uma mulher no trem: perfil desabitado de carícias.
E só me veja no não merecimento e interdita:
Papéis, valises, tomos, sobretudos

Eu-alguém travestida de luto. (E um olhar
de púrpura e desgosto, vendo através de mim
navios e dorsos).

Dorsos de luz de águas mais profundas. Peixes.
Mas sobre mim, intensas, ilhargas juvenis
Machucadas de gozo.

E que jamais perceba o *rocio* da chama:
Este molhado fulgor sobre o meu rosto.
(HILST, 2004a, p.18)

Aqui, para além da melancolia, também o luto, que se externa na mulher-amante a observar as despedidas, esse “não merecimento das conquistas”, “nas plataformas, nas escadas/ ou através de umas janelas baças”, “no trem”, ou em navios, que zarpando, só nos enxergar os dorsos dos que nele vão. Mas há, ao que parece, alguma esperança de gozo sob “ilhargas juvenis” (novos amantes), embora ela – o eu lírico – ainda se veja *interdita*, ocupada em meio ao quotidiano (“papeis, valises, tomos, sobretudos”).

Se, como aponta Bataille, o par interdição-transgressão está na base do erotismo, podemos vê-lo também como um aspecto importante na configuração da incompletude amorosa na poesia de Hilda Hilst, como uma de suas causas. É comum, em vários poemas, a

presença de um amado casado, também comprometido com o trabalho e os filhos, o que o obriga a ausentar-se e a se distanciar da amante (eu lírico), que usa, então, de seus versos para reclamar sua situação, ao (re)afirmar seu amor e a saudade. Como já apontamos anteriormente, uma característica intrínseca ao amor é a exclusividade – e a promiscuidade, assim, é o grande interdito da moral cristã ocidental, que viu no casamento uma forma de impedi-la. A infidelidade, sua transgressão, “ocasiona à outra parte graves sofrimentos e dolorosas humilhações: o seu amor não tem reciprocidade. O infiel é insensível ou cruel (...), incapaz de amar realmente” (PAZ, 1995, p. 86):

IX

*Debruça-te sobre a tua casa e a tua mulher
E pergunta no mais fundo de ti, no teu abismo,
Se é maior teu espaço de amor, ou maiores
Que o céu esses rigores, a ti te proibindo
Tua amiga incorporada ao teu próprio destino.
Do máximo e do mínimo e a meu favor
(Não me louvando a mim o raciocínio)
Ressurgiria um conceito didático, exemplar:
De que não cabe medida se se trata
Dessa coisa incontida que é o amor.
O coração amante se dilata. O preconceito?
Um punhado de sal num mar de águas.
(HILST, 2001, p. 39; grifo nosso)*

Neste poema, da seção intitulada “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”, de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, percebemos bem, nos versos grifados, os impedimentos do amado (“a tua casa e a tua mulher”), que configuram não só o interdito da relação com a amante (“esses rigores”) – a qual, livre, todavia, não se importa com o que lhe possa infligir tal situação, porque ama de veras (“o coração amante se dilata”) –, mas também configuram a razão da incompletude amorosa da amante, que se queixa do amado que a pretere, “e se expõe ao mais extremo sofrimento quando este a desdenha ou quando ela o perde devido à infidelidade” (FREUD, 2010, p. 107).

Outra seção de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* em que vemos os lamentos de uma incompletude amorosa é “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”. Aqui, o eu lírico assume uma nova identidade, a de Ariana, filha de Minos, que se apaixona, segundo a mitologia, pelo deus Dionísio em Naxos, após ter sido aí abandonada por Teseu enquanto dormia. Se a lenda conta que Ariana (ou Ariadne) foi desposada pelo deus e levada por ele até o Olimpo, nos poemas de Hilda Hilst, entretanto, Ariana não parece ter a

mesma sorte, uma vez que o amado, feito Dionísio, também se ausenta, causando o desespero da amante:

III

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

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

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

Por que recusas amor e permanência?
(HILST, 2001, p. 61)

No poema acima, Ariana-amante canta sua languidez, “estado sutil do desejo amoroso, experiência da sua falta, fora de qualquer querer-possuir” (BARTHES, 1985, p. 136), e reclama o abandono de Dionísio, seu amado, ausente da Casa-corpo de Ariana. Segundo Alberoni (1988, p. 120), a casa é a alegoria da mulher, que se deixa conhecer e adentrar. Assim, podemos pensar que a Casa aí referida não apenas guarda o corpo de Ariana e seus desejos, sua paixão, mas também que ela quer ser a guardiã de Dionísio, o amante ausente. Sua ausência, desse modo, gera a impossibilidade da realização amorosa, e a Casa, metonímia e alegoria da “mulher que canta ensolarada/ e que é sonora, múltipla, argonauta”, lamenta este apartar-se, entendendo-o como recusa, não reciprocidade.

5 CONCLUSÃO

(...) Depois amei
Extremante e soturna. A quem me amava matei.
Porisso nesta vida temo o amor e facas.
Porisso nesta vida

Canto canções assim tão compassivas
Na língua esquecida.
(HILST, 2004b, p. 55)

Como pudemos ver ao longo deste trabalho, faz-se importante para o estudo literário diferenciar as temáticas erótica e lírico-amorosa, uma vez que, embora gravitem em torno de um mesmo centro, a sexualidade humana, ambas descrevam órbitas distintas, de acordo com a maneira como direcionam seu desejo (sua libido) em relação ao Outro, ora demandando exclusividade – o amor – ora dispensando-a – o erotismo.

Quando aplicamos ao texto literário tais ideias, temos de buscá-las na própria tessitura poética, ou seja, em sua linguagem, a qual, “ao ocultar e exhibir, toca o ser em gradações: *movere* pela emoção, *docere* pela lógica, *delectare* pelo gozo” (CHALHUB, 1993, p.37), mostrando-se, assim, diferenciada, como vimos em relação à poesia de Hilda Hilst: há um erotismo que se revela no convite amoroso, na sedução, ainda que refugiado “no domínio do implícito, do não-dito, das entrelinhas, do sussurro, que, com o tempo, passaram a ser aceitos como suas características absolutas” (DURIGAN, 1985, p. 11), estabelecendo uma pedagogia do erótico; e há um lirismo-amoroso que busca completar em poesia aquilo que falta à relação amorosa: o próprio amado.

Assim, o presente trabalho trouxe à discussão os conceitos de erotismo e de amor, à luz de alguns de seus estudiosos, com o objetivo de tentar distinguir, na obra poética hilstiana, suas diferentes expressões, quer expressas na realização erótica, sexual, quer no canto amoroso, todas elas marcadas pelo sentimento de incompletude amorosa do tempo presente – a descontinuidade batailliana – e de busca dessa completude, a qual, por sua vez, estende seus limites ao passado – a continuidade experienciada, vivificada – e ao futuro – o tempo das incertezas, traçando como que um pequeno roteiro – ou cartografia – das fronteiras de amor e erotismo na obra poética de Hilda Hilst.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução Alfredo Bosi (Coord.). 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALBERONI, Francesco. El estado naciente del amor. Traducción Esther Benítez. **Revista de Occidente**, Madrid, nº 15-16, ago.-set. 1982, p. 7-15.
- _____. **O erotismo**: fantasias e realidades do amor e da sedução. Tradução Élia Edel. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
- AQUIEN, Michèle. **Dictionnaire de poétique**. 6. ed. Paris: Librairie Générale Française (Le Livre de Poche), 2008.
- ASTIER, Colette. Interferências e coincidências das narrações literária e mitológica. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 491-497.
- BAILLY, Anatole. **Le Grand Bailly**: dictionnaire grec français. 4. éd. Paris: Hachette, 2010.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução Hortênsia dos Santos. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- _____. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução João Bénard da Costa. 3. ed. Lisboa: Antígona, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. El maligno genio de la pasión. **Revista de Occidente**, Madrid, nº 15-16, ago.-set. 1982, p. 17-35.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRANCO, Lúcia Castello. O que é erotismo [s/d]. In: O QUE é amor / O que é erotismo / O que é pornografia. São Paulo: Círculo do Livro, [1990?]. p. 59-103.
- BRUNEL, Pierre. Prefácio. In: _____. **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. XV-XX.
- CEIA, Carlos. Literatura erótica. In: _____. **E-dicionário de termos literários**. Lisboa: Edtl.com.pt, 2010. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=924&Itemid=2> . Acesso em: 12 dez. 2010
- CHALHUB, Samira. **Poética do erótico**. São Paulo: Escuta, 1993.
- CHAUI, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Aduato (Org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 19-66.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 20. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst. In: _____. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 79-101.
- _____. Da poesia. **Cadernos de literatura brasileira: Hilda Hilst**, São Paulo, nº 8, out. 1999. p. 66-79.

CUDDON, J. A. **The Penguin dictionary of literary terms and literary theory**. London: Penguin Books, 1998.

CUNHA, Helena Parente. O gênero lírico. In: PORTELLA, Eduardo; et al. **Teoria literária**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979. p. 97-106.

DAS SOMBRAS: entrevista. **Cadernos de literatura brasileira: Hilda Hilst**, São Paulo, nº 8, out. 1999. p. 25-41.

DI GIORGI, Flavio. Os caminhos do desejo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 125-142.

DUMOULIÉ, Camille. **O desejo**. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2005.

DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1985.

ERNOUT, Alfred; MEILLET, Antoine. **Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots**. 4. éd. augm. Paris: Klincksieck, 2001.

EVOLA, Julius. **A metafísica do sexo**. Tradução Elisa Teixeira Pinto. Lisboa: Edições Afrodite, 1976.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade, vol. 1: a vontade de saber**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

FREUD, Sigmund. Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental (1911). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XII: O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos (1911-1913)**. Direção geral de tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006a. p. 231-244.

_____. Sobre o narcisismo: uma introdução (1914). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XIV: A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Direção geral de tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006b. p. 75-108.

_____. Os instintos e suas vicissitudes (1915). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XIV: A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Direção geral de tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006c. p. 115-144.

_____. Luto e melancolia (1917). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XIV: A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Direção geral de tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006d. p. 243-263.

_____. Além do princípio de prazer (1920). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XVIII: Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)**. Direção geral de tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006e. p. 11-75.

_____. Psicologia de grupo e a análise do ego (1921). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XVIII: Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)**. Direção geral de tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006f. p. 77-154.

_____. Dois verbetes de enciclopédia: (B) a teoria da libido (1923 [1922]). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XVIII: Além do princípio de prazer,**

psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922). Direção geral de tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006g. p. 271-274.

_____. O ego e o id (1923). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XIX: O ego e o id e outros trabalhos (1923-1915)**. Direção geral de tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006h. p. 13-80.

_____. Esboço de psicanálise (1940 [1938]), parte I: a mente e seu funcionamento. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XXIII: Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos (1937-1939)**. Direção geral de tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006i. p. 157-185.

_____. **O mal-estar na cultura**. Tradução Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Tradução Marise M. Curioni. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GRAZIANI, Françoise. Imagem e mito. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 482-489.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Estudo e tradução Jaa Torrano. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. Organização e plano de edição Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2001.

_____. **Bufólicas**. Organização e plano de edição Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2002a.

_____. **Exercícios**. Organização e plano de edição Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2002b.

_____. **Baladas**. Organização e plano de edição Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2003a.

_____. **Da morte. Odes mínimas**. Organização e plano de edição Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2003b.

_____. **Cantares**. Organização e plano de edição Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2004a.

_____. **Do desejo**. Organização e plano de edição Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2004b.

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

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. **Vocabulário da psicanálise**. Tradução Pedro Tamen. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LÉVY, Ann-Deborah. Eros. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 319-324.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. **A greek-english lexicon**. 9. ed. rev. and augm. New York: Oxford University Press, 1996.

LIMA, Luiz Costa. Introdução geral: comunicação e cultura de massa. In: _____ (Org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 13-69.

- MACHADO, Sheila. Evocações memoriais do amor: o corpo como síntese e origem. **Revista Garrafa**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, n° 9, mai.-jul. 2006. Disponível em <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/index_revistagarrafa.htm>. Acesso em: 14 ago. 2009.
- MARTIN, René; GAILLARD, Jacques. **Les genres littéraires à Rome**. Paris: Nathan, 2003.
- MÉNARD, René. **Mitologia greco-romana: volume III**. Tradução Aldo Della Nina. 2. ed. São Paulo: Opus, 1991.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. O que é pornografia (1984). In: O QUE é amor / O que é erotismo / O que é pornografia. São Paulo: Círculo do Livro, [1990?]. p. 105-174.
- MOURA, Karyne Pimenta de. **Hilda Hilst e o canto amoroso em mitos, imagens e símbolos**. 2009. 110 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009. Disponível em: <http://www.bdtd.ufu.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2315>. Acesso em: 5 fev. 2010.
- _____; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. **Hilda Hilst: a imagem do amor na lírica contemporânea**. Uberlândia: Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, [s/d]. Disponível em: <<http://www.hildahilst.com.br/arquivos/PDF/KarynePimentaArtigoIniciacaoCientifica.PDF>>. Acesso em: 10 ago. 2010.
- ORTEGA Y GASSET, José. **Estudos sobre o amor**. Tradução Elsa Castro Neves. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.
- OVÍDIO. **Arte de amar**. Tradução Carlos Ascenso André. 2. ed. Lisboa: Cotovia, 2006.
- OXFORD latin dictionary. London: Oxford University Press, 1968.
- PAES, José Paulo. Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas. In: POESIA erótica em tradução. Seleção, tradução, introdução e notas José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 13-23.
- PAZ, Octavio. Poesia e poema. In: _____. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982a. p. 15-31.
- _____. Verso e prosa. In: _____. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982b. p. 82-118.
- _____. Imagem. In: _____. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982c. p. 119-138.
- _____. Carta de creencia. In: _____. **Obra poética (1935-1988)**. Barcelona: Seix Barral, 1990. [s/p]. Disponível em: <<http://www.poesi.as/op17058.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2010.
- _____. **A chama dupla: amor e erotismo**. Tradução José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- _____. **Um mais além erótico: Sade**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Mandarin, 1999.
- PÉCORA, Alcir. Nota do organizador In: _____. (Org.). **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010. p. 7-29.

- PEREIRA, Ana Paula de Oliveira. **A escritura desejan-te de Hilda Hilst**. 2006. 83 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp010267.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2009.
- PESSANHA, José Américo Motta. Platão: as várias faces do amor. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 77-103.
- PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Organização, introdução e notas Maria Aliete Galhoz. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 72.
- PLATÃO. **O banquete**. Tradução, introdução e notas J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- PURCENO, Sônia. O obsceno objeto de desejo de HH. In: PÉCORRA, Alcir. **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010. p. 64-92.
- SANTAELLA, Lucia. Apresentação. In: CHALHUB, Samira. **Poética do erótico**. São Paulo: Escuta, 1993. p. 11-13
- SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português**. 12. ed. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2006.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do amor, metafísica da morte**. Tradução Jair Barboza. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SOUZA, Raquel Cristina de Souza e. **A (des)construção irônica da pornografia na trilogia obscena de Hilda Hilst**. 2008. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas – Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/posverna/mestrado/SouzaRCS.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2009.
- TREVIZAM, Matheus. **A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da Ars amatoria de Ovídio**. 2003. 280 f. Dissertação (Mestrado em Linguística – Letras Clássicas) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=000280440>>. Acesso em: 30 jun. 2010.

ANEXO

PAZ, Octavio. Carta de creencia. In: _____. **Obra poética (1935-1988)**. Barcelona: Seix Barral, 1990. [s/p]. Disponível em: <<http://www.poesi.as/op17058.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2010.

CARTA DE CREENCIA

CANTATA

1

Entre la noche y el día
hay un territorio indeciso.
No es luz ni sombra:

es tiempo.

Hora, pausa precaria,
página que se oscurece,
página en la que escribo,
despacio, estas palabras.

La tarde

es una brasa que se consume.
El día gira y se deshoja.
Lima los confines de las cosas
un río oscuro.

Terco y suave
las arrastra, no sé adónde.
La realidad se aleja.

Yo escribo:
hablo conmigo
—hablo contigo.

Quisiera hablarte
como hablan ahora,
casi borrados por las sombras
el arbolito y el aire;
como el agua corriente,
soliloquio sonámbulo;
como el charco callado,
reflector de instantáneos simulacros;
como el fuego:
lenguas de llama, baile de chispas,
cuentos de humo.

Hablarte
 con palabras visibles y palpables,
 con peso, sabor y olor
 como las cosas.

Mientras lo digo
 las cosas, imperceptiblemente,
 se desprenden de sí mismas
 y se fugan hacia otras formas,
 hacia otros nombres.

Me quedan
 estas palabras: con ellas te hablo.

Las palabras son puentes.
 También son trampas, jaulas, pozos.
 Yo te hablo: tú no me oyes.
 No hablo contigo:

hablo con una palabra,
 Esa palabra eres tú,
 esa palabra
 te lleva de ti misma a ti misma.
 La hicimos tú, yo, el destino.
 La mujer que eres
 es la mujer a la que hablo:
 estas palabras son tu espejo,
 eres tú misma y el eco de tu nombre.
 Yo también,
 al hablarte,
 me vuelvo un murmullo,
 aire y palabras, un soplo,
 un fantasma que nace de estas letras.

Las palabras son puentes:
 la sombra de las colinas de Meknès
 sobre un campo de girasoles estáticos
 es un golfo violeta.
 Son las tres de la tarde,
 tienes nueve años y te has adormecido
 entre los brazos frescos de la rubia mimosa.
 Enamorado de la geometría
 un gavián dibuja un círculo.
 Tiembla en el horizonte
 la mole cobriza de los cerros.
 Entre peñascos vertiginosos
 los cubos blancos de un poblado.
 Una columna de humo sube del llano
 y poco a poco se disipa, aire en el aire,
 como el canto del muecín
 que perfora el silencio, asciende y florece
 en otro silencio.

Sol inmóvil,

inmenso espacio de alas abiertas;
 sobre llanuras de reflejos
 la sed levanta alminares transparentes.
 Tú no estás dormida ni despierta:
 tú flotas en un tiempo sin horas.
 Un soplo apenas suscita
 remotos países de menta y manantiales.
 Déjate llevar por estas palabras
 hacia ti misma.

2

Las palabras son inciertas
 y dicen cosas inciertas.
 Pero digan esto o aquello,
nos dicen.
 Amor es una palabra equívoca,
 como todas.
No es palabra,
 dijo el Fundador:
es visión,
 comienzo y corona
 de la escala de la contemplación
 —y el florentino:
es un accidente
 —y el otro:
no es la virtud
 pero nace de aquello que es la perfección
 —y los otros:
una fiebre, una dolencia,
 un combate, un frenesí, un estupor,
 una quimera.
El deseo lo inventa,
 lo avivan ayunos y laceraciones,
 los celos lo espolean,
 la costumbre lo mata.
Un don,
 una condena.
Furia, beatitud.
 Es un nudo: vida y muerte.
Una llaga
 que es rosa de resurrección.
 Es una palabra:
al decirla, nos dice.
 El amor comienza en el cuerpo
 ¿dónde termina?
Si es fantasma,
 encarna en un cuerpo;

si es cuerpo,
al tocarlo se disipa.

Fatal espejo:
la imagen deseada se desvanece,
tú te ahogas en tus propios reflejos.
Festín de espectros.

Aparición:
el instante tiene cuerpo y ojos,
me mira.
Al fin la vida tiene cara y nombre.

Amar:
hacer de un alma un cuerpo,
hacer de un cuerpo un alma,
hacer un tú de una presencia.

Amar:
abrir la puerta prohibida,
pasaje
que nos lleva al otro lado del tiempo.

Instante:
reverso de la muerte,
nuestra frágil eternidad.

Amar es perderse en el tiempo,
ser espejo entre espejos.

Es idolatría:
endiosar una criatura
y a lo que es temporal llamar eterno.
Todas las formas de carne
son hijas del tiempo,
simulacros.

El tiempo es el mal,
el instante
es la caída;
amar es despeñarse:
caer interminablemente,
nuestra pareja
es nuestro abismo.

El abrazo:
jeroglífico de la destrucción.
Lascivia: máscara de la muerte.

Amar: una variación,
apenas un momento
en la historia de la célula primigenia
y sus divisiones incontables.

Eje
de la rotación de las generaciones.

Invención, transfiguración:

la muchacha convertida en fuente,
la cabellera en constelación,
en isla la mujer dormida.

La sangre:
música en el ramaje de las venas;
el tacto:
luz en la noche de los cuerpos.

Trasgresión
de la fatalidad natural,
bisagra
que enlaza destino y libertad,
pregunta
grabada en la frente del deseo:
¿accidente o predestinación?

Memoria, cicatriz:
—¿de dónde fuimos arrancados?,
memoria: sed de presencia,
querencia
de la mitad perdida.

El Uno
es el prisionero de sí mismo,
es,
solamente es,
no tiene memoria,
no tiene cicatriz:
amar es dos,
siempre dos,
abrazo y pelea,
dos es querer ser uno mismo
y ser el otro, la otra;
dos no reposa,
no está completo nunca,
gira
en torno a su sombra,
busca
lo que perdimos al nacer;
la cicatriz se abre:
fuente de visiones;
dos: arco sobre el vacío,
puente de vértigos;
dos:
Espejo de las mutaciones.

Amor, isla sin horas,
isla rodeada de tiempo,

claridad
 sitiada de noche.
 Caer
 es regresar,
 caer es subir.
 Amar es tener ojos en las yemas,
 palpar el nudo en que se anudan
 quietud y movimiento.
 El arte de amar
 ¿es arte de morir?
 Amar
 es morir y revivir y remorir:
 es la vivacidad.
 Te quiero
 porque yo soy mortal
 y tú lo eres.
 El placer hiere,
 la herida florece.
 En el jardín de las caricias
 corté la flor de sangre
 para adornar tu pelo.
 La flor se volvió palabra.
 La palabra arde en mi memoria.

Amor:
 reconciliación con el Gran todo
 y con los otros,
 los diminutos todos
 innumerables.
 Volver al día del comienzo.
 Al día de hoy.

La tarde se ha ido a pique.
 Lámparas y reflectores
 perforan la noche.
 Yo escribo:
 hablo contigo:
 hablo conmigo.
 Con palabras de agua, llama, aire y tierra
 inventamos el jardín de las miradas.
 Miranda y Fernand se miran,
 interminablemente, en los ojos
 —hasta petrificarse.
 Una manera de morir
 como las otras.
 En la altura
 las constelaciones escriben siempre
 la misma palabra;
 nosotros,

aquí abajo, escribimos
nuestros nombres mortales.

La pareja

es pareja porque no tiene Edén.
Somos los expulsados del Jardín,
estamos condenados a inventarlo
y cultivar sus flores delirantes,
joyas vivas que cortamos
para adornar un cuello.

Estamos condenados

a dejar el Jardín:

delante de nosotros

está el mundo.

Coda

Tal vez amar es aprender
a caminar por este mundo.
Aprender a quedarnos quietos
como el tilo y la encina de la fábula.
Aprender a mirar.
Tu mirada es sembradora.
Plantó un árbol.

Yo hablo

porque tú meces los follajes.