

A ENERGIA DE DIONÍSIO EM HILDA HILST: UM ESTUDO MITOCRÍTICO DO DESEJO E DA CRIAÇÃO NA POESIA

Karyne Pimenta de Moura (UFU)

Introdução

A poesia é manifestação do homem diante daquilo que lhe encanta ou provoca questionamento. Ela é alicerçada nos mitos. Mito e poesia atualizam, por meio de imagens, os arquétipos – imagens primordiais coletivas para C. G. Jung (1996) – que representam o inconsciente coletivo e fazem ressurgir as principais inquietudes humanas. Dentre essas inquietudes está o amor, via de união das metades, fragmentadas de um dado estado original duplo. Nesse sentido, interpretaremos nesse trabalho as imagens poéticas de uma ode da obra lírica de Hilda Hilst (1930-2004). Sobre imagem, seguiremos o conceito elaborado por Ana Maria Lisboa de Mello (2002, p. 244) em *Poesia e imaginário*, esclarecedor para o desenvolvimento da investigação: “A imagem, no poema, é uma representação que institui, simultaneamente, presença e ausência, na medida em que o evocado se faz de algo fugidio, inapreensível.”

Já sobre duplo, nos pautamos em Geneviève Droz (1997, p. 35) em *Os mitos platônicos*. No intento de discutir a carência que impulsiona o amor, a estudiosa discorre sobre a perfeição original do duplo, o estado original do homem, dividido em três espécies: o masculino, o feminino e o andrógino, a unidade dual homem-mulher. Orgulhoso de seu estado original duplo e total, o homem incitara a fúria dos deuses. Zeus pune-o cortando-o em dois e inventa a procriação por acasalamento, colocando-o no “signo da mutilação e da carência”. Desde esse momento, cada um procura pela metade que perdera, e, então, dá-se o início da andança pela fusão com a unidade fragmentada.

O amor e a criação constituem, nessa linha, um par duplo e complementar que nos conduz a uma esfera atemporal e total, a esfera da poesia, que será vista como o canto do Eu lírico em sentimento de falta do Outro. O objetivo desse trabalho é investigar, na poética de Hilda Hilst (1930-2004), os elementos míticos, simbólicos e imagéticos que circundam o *corpus* selecionado para análise: a ode II de “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, quarta seção de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2001).

Esse poema foi parte do *corpus* investigativo de uma Dissertação de Mestrado em Teoria Literária por nós defendida na Universidade Federal de Uberlândia e fomentada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais: “Hilda Hilst e o canto amoroso em mitos, imagens e símbolos”. Reconhecemos ser possível a interpretação dessa ode por meio de um procedimento de abordagem do texto literário denominado mitocrítica, em que mito e literatura se confluem mediante o dinamismo interno dos mitos. Na ode II, o canto do Eu lírico Ariana transmuta em tons melódicos a existência do amado Dionísio na esperança de superação e enfrentamento diante do Cronos, ansioso por tornar breve a união dos amantes.

Antes de ser mulher e mesmo amando Dionísio, Ariana é poeta, ou seja, sua essência é a criação poética, tomada como a energia que rege a força amorosa definidora do Outro. Além disso, a ode II faz referência ao amor dionisíaco, pois o objeto de amor do sujeito lírico é uma divindade que representa o desejo, o prazer e o êxtase. Deus protetor dos vinhos, da alegria e da vida criativa, Dionísio é recuperado de maneira latente na ode em questão, sem a perda desses elementos simbólicos a ele atribuídos.

Interpretar a poesia hilstiana pelos mitos legitimados na cultura ocidental, ainda vivos na contemporaneidade, lança luz para a condição humana, a qual não se modificou, haja vista a preocupação do homem com questões profundas e definitivas, nesse caso, o amor, a incompletude e o desejo de união ao que falta, o Outro. A condição humana de proximidade com as inquietudes explicadas nos mitos é o que caracteriza o arquetípico das imagens primordiais coletivas, imagens reiteradas pelas artes, aqui, a arte da poesia.

A criação como impulso para manifestação dos desejos de união Eu-Outro será vista na poesia estudada como uma energia que leva a voz lírica a laçar o Outro, o distante Dionísio. Sendo assim, será verificado que a poética hilstiana se consolida numa tradição cujos mitos são resgatados da Antiguidade, os quais, na contemporaneidade, são evocados de maneira latente e são até mesmo transformados, como forma de representar, simbolicamente, a criação, a energia que envolve o desejo, o amor e a poesia.

O amor é um sentimento indissociável do desejo e da ausência. Desejo e ausência se interdependem: “O laço que prende o desejo à ausência tornou-se gradualmente a definição do próprio desejo.” (CHAUI, 1990, p. 24). Quando Eros inspira as uniões amorosas, rompe com o desejo e ausência. Todavia, apesar do amor ser ponte para a completude, a união nada mais é que momentânea.

Análise do Corpus

A ode II revela a voz de Ariadne, recriada por Hilda Hilst como Ariana. Trata-se de uma voz imantada de poesia e simbólica de uma intimidade que repousa no canto da poesia como a essência concomitante do que é e deixa de ser o Eu. A criação, subentendida nos versos a seguir, é uma força amorosa, definidora do Outro, do canto poético e do corpo. Será percebido, na interpretação dos versos, que “corpo” é uma imagem essencial da presença do Eu na constituição do Outro, mas trata-se também de uma imagem que abarca a energia dionisíaca, aproximada de um desejo que atinge o delírio:

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

Ainda que tu me vejas extrema e suplicante
 Quando amanhece e me dizes adeus.
 (HILST, 2001, p. 60)

O corpo de Ariana, ao cantar, interioriza com a força da liricidade o corpo de Dionísio – deus da energia, da alegria e da vida criativa. Dionísio é o protetor do vinho, para Gilbert Durand (2002, p. 261) em *As estruturas antropológicas do imaginário* “símbolo da vida escondida, da juventude triunfante e secreta”, uma substância alimentar que juntamente com o leite e a bebida transformam a tristeza do homem. Aqui, a completude Eu-Outro depende do corpo feminino que canta e se revela eroticamente: “(...) E que o teu corpo existe porque o meu / Sempre existiu cantando.” Marca disso está na imagem “poeta”, que subleva o corpo feminino, metonímia da essência da Mulher Ariana e trata corpo como imagem de completude e revelação erótica.

Essa ode faz referência ao amor dionisíaco. O “grande corpo teu” é o corpo de Dionísio, o Outro cantado por Ariana, divindade que contempla vida e morte, que concentra em si, assim como no mito de Narciso, o duplo antitético e complementar, pois Dionísio nasce sob vida e morte, ele sofre, morre, mas renasce. O objeto de amor do sujeito lírico é uma divindade que representa o desejo, o prazer e o êxtase como uma energia possessiva, delirante ao extremo. A voz deseja essa energia. Dionísio, deus do vinho, é o deus do desejo. O vinho se alia a isso, é um líquido que propicia o delírio e o amor, pois sua coloração avermelhada simboliza a pulsão de vida: “De fato, sem o vinho onde haveria amor? / Que encanto restaria aos homens infelizes?”(EURÍPIDES, 1993, p. 243). Dionísio é representativo, nesse sentido, da fecundidade: “apresenta muitas afinidades com o elemento úmido, fator universal de fertilidade”(BRUNEL, 2005, p. 234).

Dionísio desvela uma sexualidade ambígua, simbólica do andrógino: sua imagem é ao mesmo tempo masculina e feminina em suas vestes, quem o acompanha e o cultua são mulheres. Nesse rumo, o objeto de desejo de Ariana é, no canto, um ser total, masculino e feminino. Essa ambigüidade, em Dionísio, perturba e transgride a ordem natural das coisas, conforme é apresentado em *As bacantes*, tragédia grega de Eurípides acerca das mulheres seguidoras do deus. Na tragédia, as mulheres possuídas por Dionísio tornam-se invulneráveis. Dotadas de uma força sem igual, essas mulheres são tomadas por um delírio assassino. Isso é indicativo de que a morte complementa o desejo, é reforço do trânsito de Dionísio entre a vida e a morte, não apenas em sua gestação – quando sua mãe Sêmele é atingida por um trovão e o deus, como feto, passa os últimos três meses na coxa do pai, Zeus – mas faço referência à “embriaguez dionisíaca, portadora de alegria ou furor, de vida ou de morte”(BRUNEL, 2005, p. 235). Essa embriaguez se aproxima das palavras de Stendhal (1999, p. 85) na obra *Do amor*: “toda a arte de amar reduz-se a dizer exatamente o que o grau de embriaguez do momento comporta, ou seja, em outras palavras, a dar ouvidos à alma.”

A imagem “grande corpo teu” é indicação da possessão dionisíaca em *As bacantes*. As delirantes mulheres possuídas pelo deus devoravam corpos humanos crus, com gestos aproximáveis do animalesco, donde mãe devora o próprio filho. Agave, irmã de Sêmele, assim age com o filho Penteu, rei de Tebas: “Quanto à cabeça do desventurado, Agave / tomou-a entre as mãos e consegui fincá-la / sobre o tirsó; ela – coitada! – imaginava / que era a cabeça de um leão, mostrando às Mênades / pelos caminhos do Citéron seu troféu.”(EURÍPIDES, 1993, p. 262).

Partamos agora para a tríade imagética *poesia-canto-corpo*. Essa tríade se associa à poesia enquanto criação e instrumento de mergulho nessa intimidade. A vida secreta de Ariana é a poesia, tão adorada pela psique da Mulher Selvagem, a essência mais primitiva da feminilidade, uma imagem primordial que, para Estés (1994), determina a feminilidade à criatividade e à proteção. Na voz de Ariana está seu desejo de união com o amado Dionísio por meio da expressividade do erotismo, que para Georges Bataille (1968, p. 24) em *O erotismo* é objeto de contemplação poética, via para ruptura da descontinuidade, da singularidade que cada ser único e individual carrega. O canto de Ariana desvela a correlação entre o erotismo e a criação poética, pois ambos, segundo Bataille (1968, p. 92), indistinguem e confundem os objetos distintos, transportam o individual para uma outra esfera, a da completude, que, no entanto, é momentânea: “(...) a descontinuidade de cada um dos seres permanece intacta.” Essa completude que não é plena será verificada mais adiante, na interpretação do dístico, na segunda estrofe do canto.

A essência do princípio feminino relacionado à psique da Mulher Selvagem se faz evidente nesse poema, pois antes de ser mulher e mesmo amando Dionísio, Ariana é poeta, ou seja, sua essência é a criação poética. Essa criação configura sua vida secreta, e a criação não se dissocia do amor, constituem um par complementar, assim definido por Julia Kristeva (1988, p. 95) em *Histórias de amor*: “O amor é um *daimon* criador, e é por isso que o filósofo, em falta e em busca de belo e de obra, é um amoroso tanto quanto é um criador.” O amor e a criação, perante isso, representam a procura pela perfeição, pelo Bem, pela verdade. Ainda nas palavras de Kristeva, o amor e a criação se associam à poesia: “O espaço do amor é o espaço da escrita, parece dizer o poeta, e nele toda significação é pois uma aproximação, mas também uma analogia – uma alegoria – do único sentido verdadeiro que é amor tanto quanto poesia.” (1988, p. 326-7).

No que se remete à imagem do canto, há aí a melodia da penetração no interior, eufemizada pela voz feminina Ariana que, assim como Orfeu, encanta os deuses e reporta-os a seu favor. Sobre a melodia, Durand (2002, p. 225) afirma ser esse um símbolo que inverte o significado temporal, pois ela regressa as aspirações mais primitivas da psique e eufemiza o ser no devir do tempo. Para Mello (2002, p. 45), “os cantos esclarecem e enfatizam o fulcro da mensagem mítica” e o corpo de Ariana, ao cantar, transmuta a existência do amado em tons melódicos na esperança de superação e enfrentamento diante do Cronos, ansioso por tornar breve a união dos amantes. No mito original narrado por Thomas Bulfinch (2002) n’ *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*, Ariadne morre e sua coroa, presente de Dionísio, é transformada em constelação. Nesse sentido, a imagem do canto se faz na poesia de Hilst como uma expressão imagética singular: “o meu [corpo] / Sempre existiu cantando.”

Sigamos agora pelo simbolismo da imagem do corpo. Essa imagem é apresentada como sendo aquilo que possibilita o movimento do corpo de Dionísio, dependente do corpo de Ariana. Como a ode é cantada por uma voz que se reconhece como Ariana e que dedica o canto a seu amado, Dionísio, essa voz toma o amado pela consciência que tem a respeito dele. Assim, o simbolismo do corpo é sugerido como o depositário da alma, a casa onde ela reside, o continente de um conteúdo, assim como a simbólica da gruta, da ilha, da crisálida, da múmia, do mandala e da barca, apresentadas por Durand (2002) como símbolos de intimidade, dinamizadas no âmbito da moradia e da taça, da centralidade do secreto e do profundo.

Nessa ode, o corpo configura um instrumento de realização erótica de união Eu-Outro. Portanto, para que o corpo de Dionísio exista, é necessário que Ariana o mova, e está aí reconhecida a Mulher Selvagem, arquétipo que, independente da cultura, rege a força intuitiva do princípio feminino. No poema, esse arquétipo guia a consciência da voz de Ariana, pois detecta no chamamento erótico a possibilidade de completude e continuidade com um amado esquivo, o qual, no amanhecer, diz adeus à amada suplicante.

Nessa conjuntura, a imagem “corpo” faz Dionísio dependente de Ariana para existir. Assim, “corpo”, além de depositário da alma, assume a acepção de um guardião que cria, protege e canta o amor. A esse respeito, diz Zygmunt Bauman (2004, p. 21) em *Amor líquido: sobre a fragilidade das relações humanas*: “O amor é afim à transcendência; não é senão outro nome para o impulso criativo e como tal carregado de riscos, pois o fim de uma criação nunca é certo.” Para o teórico, Eros, a divindade que rege a busca pelo amor, é “uma relação com a alteridade, com o mistério, ou seja, com o futuro, com o que está ausente do mundo que contém tudo o que é...” (BAUMAN, 2004, p. 22). O amor e seu vínculo com a criação também é explicado por Droz (1997, p. 45), pois o amor “estimula o que ama, incita-o a criar e a ir mais além”; é um elemento “motor e dinamizador, abre-se para o inédito, inventa o novo e prolonga-se, a si mesmo, numa criação original.”

Nesse rumo, verifica-se que a presente ode exprime a tensão da incompletude no amado, mas ainda nessa condição, o Eu percebe em si uma força que permeia sua atitude perante a implacabilidade do devir: o canto da poesia como criação. Trata-se de uma poesia prenhe de significado subjetivo do princípio feminino, que aqui não é a figura masculina de Orfeu que canta para Perséfone e Hades na tentativa de resgate da amada Eurídice do reino dos mortos, mas é a figura de Ariana que assume em si, na proteção do amor a seu

amado, a possibilidade de expressão de desejos e vontades perante o dever, encarado como força para realização da libido. O que se observa pelo confluir de imagens é a criação de Hilst acerca de um mito que não narra o canto de Ariadne, mas que tematiza uma base cristalizada: a determinação de Ariadne pelo amor, representada no mito pelos símbolos do novelo de linha e da espada por ela oferecidos a Teseu para combate do Minotauro.

No entanto, o Eu da ode convive com o duplo inserido em seu próprio inconsciente, conforme é notado no dístico presente na última estrofe: “Ainda que tu me vejas extrema e suplicante / Quando amanhece e me dizes adeus.” Nesses versos, o Eu se coloca em patamar de abandono, assume essa condição fragmentária diante da conduta do amado Dionísio, que “me dizes adeus.” Mas o que se nota no início desse dístico, cujos versos estão graficamente destacados em relação aos demais, é que ele se inicia com “Ainda que”, logo esse reconhecimento de incompletude que o Eu-Ariana canta não compromete sua “vida secreta”, sua poesia e seu corpo, forças que regem o inconsciente profundo do Eu – desejo pelas ardências do Outro – e que definem a rede de erotismo a que essa voz lírica laça o Outro, o distante Dionísio.

Conclusão

Como é percebido na ode, o Eu eufemiza o amado ausente, esquivo ou indiferente ao convite amoroso, laçando-o com o desejo que possui em seu inconsciente profundo e tomando a libido como defesa da fragmentação do duplo que lhe falta. Para tanto, o recurso a que lança mão o Eu é o canto de imagens que representam intimidade, acolhimento e profundidade. Assim, o Eu canta o amor no gosto pela projeção de uma tão desejada intimidade Eu-Outro, primada pela vontade de união e gozo, por meio de uma linguagem simbólica e imagética, a qual revigora a essência mítica do inconsciente humano e da criação, energia que envolve o desejo, o amor e a poesia.

Esse laço com o desejo foi cantado na ode por meio de linguagem simbólica, a que melhor assimila uma realidade de difícil apreensão, como o amor e sua incompletude, pois o ser humano é simbólico, conforme Ernst Cassirer (1977, p. 244) em *Antropologia filosófica*: “A humanidade não poderia começar com o pensamento abstrato nem com a linguagem racional; teve que passar pela era da linguagem simbólica do mito e da poesia.”

A incompletude amorosa, simbolicamente cantada na ode, remonta à separação primeira a que todo ser humano fora submetido: “éramos um só, e agora é que, por causa da nossa injustiça, fomos separados pelo deus”(PLATÃO, 1999, p. 132). De seres duplos e completos a individuais e fragmentados, os homens estariam servos do tempo e da morte, mas ainda trariam consigo uma pulsão que favoreceria a união perdida: o desejo. Arthur Schopenhauer, em *Metafísica do amor, metafísica da morte* (2000) diz que o desejo é inerente à condição humana, e esse desejo é incessante. A cada desejo realizado, um novo surge, pois é essa a energia que dá sentido a vida do ser humano, ainda que ela permaneça no homem como a justificativa de que toda sua vida é sofrimento, pois a satisfação não se realiza.

Nesse caminho, a falta e a ausência se desvelam como signos de enfrentamento diante do tempo. Apesar de serem ambas invencíveis, impulsionam o homem a repensar a carência e sua condição de incompleto. Se é incompleto, logo busca. Se busca, transforma, um fluxo que é manifestado pelo canto amoroso de Hilda Hilst. Eis aí que surge a imagem representativa de Eros, carente em sua essência. Filho de Poros, divindade dos recursos e da bonança e Penia, simbólica de carência, Eros contempla a ambigüidade da fartura e da falta. Mas é a esse deus ambíguo que o amor reporta, haja vista ser Eros quem inspira esse sentimento entre os amantes.

Eros é tão ambíguo como Dionísio, divindade que, por sua vez, representa o desejo, a criação, a alegria e o vinho. Dionísio é simbólico de criatividade e arte, e amor, criação e embriaguez se confundem: “Toda a arte de amar reduz-se a dizer exatamente o que o grau de embriaguez do momento comporta, ou seja, em outras palavras, a dar ouvidos à alma.”(STENDHAL, 1999, p. 85).

Essa busca pelo inatingível foi fonte de inspiração para o canto amoroso de Hilda Hilst. “Desde as primeiras horas (década de 1950), o mistério da poesia e do amor foram os pólos imantados que a atraíram.”(COELHO, 2002, p. 235). Uma procura por algo tão misterioso e aparentemente vazio e impossível surgem na poesia hilstiana não como limite, mas como superação e enfrentamento das forças do tempo.

Amar é buscar, tentar superar a si e ao Outro. Alçar os limites e se estender pela esfera temporal, através da “plena confusão entre dois seres, a continuidade entre dois seres descontínuos.”(BATAILLE, 1968, p. 21). É uma continuidade efêmera, mas essa efemeridade não impede a união. A poesia, por ser

campo do infinito e por reatualizar a condição humana diante de suas inquietudes, permite que a união amorosa transpasse os limites do tempo e do espaço.

É esse o motivo pelo qual notamos que o Eu lírico canta: “Antes de ser mulher sou inteira poeta./ E que o teu corpo existe porque o meu / Sempre existiu cantando.” O corpo do Eu é a poesia, eis aí onde reside sua alma e sua inconsciência mais íntima. É nesse mistério indescritível que o Eu procura recursos para encontrar com a metade que lhe falta e que lhe é indiferente e para superar a esfera temporal e regressar a uma esfera eterna.

A poesia se vincula ao mistério. A esse respeito, Luis S. Krausz (2007), na obra *As Musas: Poesia e Divindade na Grécia Arcaica*, discorre sobre os poetas orais denominados aedos, os quais, escolhidos pelas Musas, detinham a preservação e a recriação da memória coletiva. Ao convergirem poesia com música, esses poetas orais mantinham uma arte que fazia seus ouvintes descobrirem um mundo oculto, donde “os ouvintes podem observar o múltiplo paralelismo existente entre o mundo dos homens e o dos deuses imortais, bem como compreender como se dão as relações entre estas duas esferas.”(KRAUSZ, 2007, p. 20).

A ligação da poesia com o oculto é uma forma de recuperação, na poesia hiltiana, daquilo que é a essência original da poesia em si. A poesia é por nós vista como um estado de alma acudido por uma inspiração que explica uma dada condição que provoca inquietude. Por isso que esse gênero não escapa das estruturas inconscientes e profundas da mente humana. O amor é parte das inquietudes fundantes de arquétipos, pois foram “certas grandes idéias amorosas que constituíram nossa cultura”(KRISTEVA, 1988, p. 37).

Nesse sentido, a poesia está “além do que é racional e consciente”(KRAUSZ, 2007, p. 179), é como uma via de união do Eu-Ariana com o que lhe falta, Dionísio, pois o distanciamento latente por parte do amado não se faz no pensamento de Ariana, a qual tece o destino de Dionísio entremeadado ao seu, apesar desse Outro ser-lhe indiferente.

A indiferença de quem se ama é tema de Narciso: “A experiência amorosa repousa sobre o *narcisismo* e sua aura de vazio, de aparência e de impossível, que subentendem toda *idealização* igualmente e essencialmente inerente ao amor.”(KRISTEVA, 1988, p. 299). Mas Narciso, antes de experimentar a morte, foi envolvido por uma ilusão que, apesar de ser ilusão, o reportou para a esfera da união Eu-Outro. Foi nessa ilusão que Narciso superou sua aura de indivíduo e fez sentir, dentro de si, o Outro e o sofrimento provocado pela indiferença, a mesma indiferença por ele praticada com aqueles que o amavam. A ilusão, o canto e o mistério favorecem o surgimento de sentimentos inesperados e novos. Abrem espaço para a descoberta do além-Eu e, na ode interpretada, o fato de o Eu ser poeta é o que permite a existência do Outro.

Perante isso, a poesia hiltiana representa aquilo que a psicanalista junguiana Clarissa Pinkola Estés postula a respeito da proximidade da mulher de sua essência de Mulher Selvagem, de sua vida instintiva, de sua sabedoria mais profunda e de sua criatividade: “Ela vive no lugar onde é criada a linguagem. Ela vive da poesia, da percussão e do canto.”(ESTÉS, 1994, p. 28). Esse arquétipo da Mulher Selvagem é uma imagem primordial que orienta a feminilidade à proteção. É uma esfera inconsciente sugerida pelas relações dos lobos, pois a psique feminina conserva marcas dos mesmos cuidados reconhecidos na loba no que diz respeito à família e à espécie. Intuitivamente, qualquer feminilidade, não lhe importando a cultura, compreende esse arquétipo da Mulher Selvagem, todavia os símbolos desse arquétipo variam de uma cultura para outra.

Esses cuidados arquetípicos foram percebidos no canto analisado por meio da presença da paixão dionisíaca, a qual se mostrou simbólica de uma energia delirante que impulsionou a criatividade da ode. Sendo assim, a poesia representa o sujeito lírico que canta, pela poesia e pela vocalização da palavra, o desejo em se unir ao amado. Essa voz lírica, na ode questão, Ariana, traz marcas da obscuridade que envolve toda criação poética e a busca amorosa pelo Outro indiferente.

Tal maneira de o Eu se referir ao amado, como um hostil, é aproximada da tradição da poesia trovadoresca. Destinadas a cantar o amor de um Eu ao Outro (a mulher amada), as cantigas de amigo, segundo Denis de Rougemont (1988, p. 58) em *O amor e o ocidente*, exaltavam um amor infeliz e insatisfeito, em que a bela dizia não. Esse Outro cantado como elevado e inacessível, é assim descrito nas palavras do estudioso: “O amado não retribui com amor.” (ROUGEMONT, 1988, p. 150). Nesse sentido, a tradição medieval toma o Eu como um dedicado suserano daquela que ama, e a ode interpretada tem na voz lírica Ariana essa tradição recuperada, pois é por meio da voz ressoante em poesia que o Eu espera ter a correspondência do amado.

Sendo assim, do *corpus* analisado acerca da busca amorosa, a ode II, foi depreendida uma poesia que canta o Eu em sentimento de falta do Outro, uma vez que a voz lírica canta o desejo e reconhece a impossibilidade de alcance da completude na esfera única de si mesmo. O canto dessa voz que busca no Outro seu complemento, cujo sofrimento é inspiração para uma poesia erótica, mostra que a unidade nada

mais é que a fragmentação, o isolamento do Eu perante uma esfera múltipla, só acessível quando o Outro deixa de ser esquivo e participa da união.

Sobre o amor e sua correlação com a criatividade, diz Droz (1997, p. 45): “(...) o amor não é somente reencontro com a alma-irmã, da qual teríamos, outrora, sido separados, e o deixar-se encerrar no seio de uma felicidade reconquistada; ele é inovador e fecundo.” É nesse caminho em busca do reconhecimento do Outro que a criatividade exerce na poética hilstiana um caráter de energia, uma força intuitiva de onde partem as imagens e símbolos referentes à incompletude amorosa.

Referências bibliográficas

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. João Bénard da Costa. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1968.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade das relações humanas*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekund et all. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica*. São Paulo: Mestre Jou, 1977.
- CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras: (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002, p. 264-267.
- DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos*. Trad. Maria Auxiliadora Ribeiro Kneipp. Brasília: Editora UnB, 1997.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- EURÍPIDES. As bacantes. In: *Ifigênia em Áulis; As fenícias; As bacantes*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2001.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- KRAUSZ, Luis S. *As Musas: Poesia e Divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2007.
- KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.
- ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor, metafísica da morte*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- STENDHAL. *Do amor*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.