

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE LETRAS E LINGÜÍSTICA**

**KARYNE PIMENTA DE MOURA**

**HILDA HILST E O CANTO AMOROSO EM MITOS,  
IMAGENS E SÍMBOLOS**

**UBERLÂNDIA**

**2009**

**KARYNE PIMENTA DE MOURA**

**HILDA HILST E O CANTO AMOROSO EM MITOS,  
IMAGENS E SÍMBOLOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria Literária

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Enivalda Nunes Freitas e Souza

**UBERLÂNDIA**

**2009**

### FICHA CATALOGRÁFICA

H655 .yM Moura, Karyne Pimenta de, 1985-  
Hilda Hilst e o canto amoroso em mitos, imagens e símbolos / Karyne  
Pimenta de Moura. - Uberlândia, 2009.  
110 f.

Orientadora: Enivalda Nunes Freitas e Souza.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia.  
Programa de Pós-Graduação em Letras.  
Inclui bibliografia.

1. Hilst, Hilda, 1930-2004 - Crítica e interpretação - Teses. 2. Poesia  
brasileira – Teses. 3. Mito na literatura – Teses. I. Souza, Enivalda Nunes  
Freitas e. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-  
Graduação em Linguística. III. Título.

CDU: 801

**KARYNE PIMENTA DE MOURA**

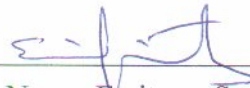
**HILDA HILST E O CANTO AMOROSO EM MITOS,  
IMAGENS E SÍMBOLOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria Literária

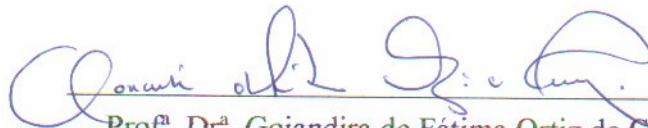
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Enivalda Nunes Freitas e Souza

**Dissertação defendida em 20/02/2009 e considerada aprovada com distinção pela  
Banca Examinadora formada pelos seguintes professores:**



Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Enivalda Nunes Freitas e Souza – UFU

Presidente



Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo – UFG



Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Lúcia Castilho Romera – UFU

**UBERLÂNDIA**

**2009**

Muitas dessas palavras foram tecidas à noite,  
mas todas elas anseiam pela unidade de sentido e são  
dedicadas aos heróis e heroínas míticos que venceram  
mesmo sem terem passado pelas narrativas como  
vencedores. É preciso assumir quão foram obstinados  
tecelões do futuro da humanidade.

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

Hilda Hilst

## AGRADECIMENTOS

A Deus, à Nossa Senhora Aparecida, à fé que tenho.

À Grande Mãe Gláucia e a José dos Reis – os represento respectivamente nos elementos terra e fogo – a origem de tudo que sou e como sou, obrigada por serem vocês meus pais na missão que tenho nessa vida.

Aos compreensivos Magno Nelson e Gilson, meus dois tios queridos que muito me ensinam a cada dia. Àquele alfaiate mítico, Senhor da arte de lidar com o tecido, José Nelson, de quem notei ter herdado essa sensibilidade ao escrever a presente dissertação. A sua esposa Valdomira, quem me ensinou o poder da melodia sobre o amor e a morte. Ambos são agora deuses no céu. A Lúcio F. S. C., mais que incentivador. A todos os familiares amados.

Aos amigos inesquecíveis, tanto aqueles que já tinha, como os que ganhei nesses dois anos, todos eles igualados no companheirismo para comigo e no sacrifício dos desafios.

A Eni, pela orientação e amizade nessa caminhada, cujos primeiros passos se deram na Iniciação Científica, muito aprendi contigo.

Ao fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais.

A todo corpo docente e funcionários desse Curso de Mestrado, em especial a Ivonete, Irley, Elaine e Ivan, os quais, durante as disciplinas cursadas, me ouviram e leram meus escritos. Aos professores leitores dos Seminários de Pesquisa em Literatura e suas sábias contribuições.

A todas as pessoas maravilhosas que se reconhecem como participantes dessa conquista, as quais não foram aqui nomeadas, mas que merecem meus sinceros agradecimentos.

Por fim, a uma força interior incompreensível. Irrepresentável. Um mito, talvez.

## RESUMO

O objetivo desta pesquisa é investigar, no canto amoroso de Hilda Hilst (1930-2004), a maneira como os mitos, imagens e símbolos configuram a condição de um Eu que lamenta a incompletude e a consciência de sua fragmentação diante de um Outro. Esse Outro é visto como a metade que falta ao Eu, uma metade que, durante o chamamento amoroso, revela-se esquiva ou ausente. É percebido, na interpretação dos cantos, o desejo pelo qual o Eu se veste com vista a enlaçar o Outro e inverter sua condição primeira de descontinuidade. O desejo é expresso nos cantos amorosos em linguagem simbólica e imagética, e os mitos de incompletude explicam que o amor é a via pela qual as metades, fragmentadas do estado original duplo, tendem a se unir. O mito se empenha na elucidação simbólica acerca da condição humana como um todo, e a incompletude amorosa insere-se nessa condição. Dessa maneira, é observada na poética hilstiana a latente relação mitopoesia. Ambos, através da linguagem imagética a eles inerentes, revigoram os arquétipos representativos do inconsciente coletivo. Para analisar o canto do desejo pelo que falta foram escolhidas as obras *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2001) e *Cantares* (2002). Essas obras revelam uma poética cuja intensidade as particulariza das demais produções líricas da autora, uma vez que a voz lírica canta as núpcias em imagens e símbolos representativos de um ardente desejo de união Eu-outro. As imagens e símbolos interpretados nos seis poemas selecionados do *corpus* desvelam as forças inconscientes da casa, da melodia, da morte, do pensar, do tecer e da viagem. A dissertação é desenvolvida em quatro capítulos, donde é investigada, nos poemas, a presença latente dos mitos de Ariadne e Dionísio, Eco e Narciso, Orfeu e Eurídice, Eros e Psique, Tanatos e a morte em significação invertida, Ceres e a fertilidade, Perséfone e o conflito entre claro e escuro, Tântalo e a condenação à não-realização dos desejos, Penélope e a arte de tecer e, por fim, aquele que carrega a alma dos mortos, o barqueiro Caronte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hilda Hilst, canto amoroso, mitos, imagens, símbolos.

## ABSTRACT

The main purpose of the present study was to investigate, in a short story by Hilda Hilst (1930-2004), the way myths, images and symbols are used to form a Self who laments the incompleteness and for the consciousness of its fragmentation towards the Other. This Other is seen as the half which is missing in the Self; a half which, during the love call, reveals itself as being avoidable or absent. Through the analysis of the short stories, it was possible to observe the desire with which the Self dresses itself in order to interlace the Other and to invert its primary condition of discontinuity. The desire is expressed in the short love stories through symbolic and imagetic language, and the myths related to incompleteness convey the idea that love is the path through which the “halves”, fragmented in their double original state, tend to get united. The myth exerts itself in the symbolic elucidation of questions concerning the human condition as a whole, and the incompleteness related to love is inserted in this condition. Thus, it can be observed, in the “hilstian” poetics, the latent relationship between myth and poetry. Both of them, through their inherent imagetic language, strengthen the archetypes which are representative of the collective unconscious. In order to analyze the chant of the desire for what is missing, the following works were chosen: *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2001) and *Cantares* (2002). These works reveal a poetics whose intensity distinguishes them from other works by the same author, as the lyric voice sings the nuptials through images and symbols which are representative of a violent desire for the union Self-Other. The images and the symbols which are interpreted in the six selected poems unveil the unconscious forces related to the house, to death, to the act of thinking, to the act of weaving and to the journey. The dissertation, which was developed in four chapters, investigated the latent presence, in the poems, of the myths of Ariadne and Dionísio, Eco and Narciso, Orfeu and Eurídice, Eros and Psique, Tanatos and death in inverted meaning, Ceres and fertility, Perséfone and the conflict between clear and dark, Tântalo and the condemnation to never fulfilling his desires, Penélope and the art of weaving, and, finally, the one who carries the souls of the dead, the boatman, Caronte.

**KEY-WORDS:** Hilda Hilst, love call, myths, images, symbols.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>PEGADAS DE DESEJO PELO OUTRO: NA TRILHA DE HILDA HILST</b> .....	15
1.1 A poeta e a construção de sua mitologia: a casa de Penélope e os condutores das almas.....	16
1.2 O cerne da escritura investigada: o amor, o desejo, a procura pelo duplo, a incompletude.....	21
1.3 Poesia, corpo e criação: a energia de Dionísio .....	29
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>A CASA, A MELODIA, A MORTE EM JÚBILO, MEMÓRIA, NOVICIADO DA PAIXÃO</b> .....	35
2.1 Um canto eufemizado pela mística da poesia .....	35
2.2 Ariadne que convida Dionísio.....	36
2.3 Eco, Orfeu e a imortalidade da melodia.....	44
2.4 Tanatos, Perséfone e a agricultura de Ceres .....	53
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>O PENSAR, O TECER, A VIAGEM EM CANTARES</b> .....	62
3.1 Uma busca pelo que falta .....	62
3.2 O duplo de Psique encontrando Eros .....	63
3.3 Penélope que aguarda às portas da cidade .....	72
3.4 A amada e o barqueiro Caronte .....	80
<b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>MITOS, IMAGENS E SÍMBOLOS: O PROCEDIMENTO MITOCRÍTICO PERCORRIDO NO CANTO AMOROSO</b> .....	89
4.1 A Crítica do Imaginário em imagens de intimidade.....	89
4.2 O símbolo como representação: perspectivas hermenêuticas e mítico-imagéticas .....	94
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	103
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	107

## INTRODUÇÃO

Nuns atalhos da tarde / Vivendo imensidão / Minha alma disse a mim / Rica de sombras: / Não pertencida. / Exilada dos sóis / Das outras vidas.

(Hilda Hilst, canto LXVI. In: *Cantares*, 2002, p. 103)

Hilda Hilst (1930-2004), escritora paulista, elaborou uma produção lírica representativa na criação por imagens e símbolos que desvelam a procura amorosa cantada de maneira intensa e fremente. Essa procura é equiparável a uma expressão artística singular, donde o desejo pelo que falta é a inspiração para o canto. Dentre os temas cantados por Hilst, há imagens poéticas que tomam o erotismo como uma busca amorosa, em que o desejo é a via para a conquista de um Outro faltoso ao Eu<sup>1</sup>.

O canto LXVI, em epígrafe, é todo desejo de superação de incompletude. A imagem da alma que diz ao Eu “Não pertencida.” suscita sua solitária insatisfação perante a ausência do Outro, tão necessário para a completude amorosa. Pela antítese claro/escuro, em que essa alma é “Rica de sombras”, enquanto as “outras vidas” são ensolaradas, há uma poética que retrata o Eu e sua relação com a solidão e o exílio do calor das uniões eróticas presente nos dois últimos versos do canto. Devido a isso, são “Nuns atalhos da tarde” que essa alma reconhece a falta do amor, pois é como se a tarde compreendesse tanto a claridade quanto a escuridão, respectivamente o Outro (o continente da pulsão erótica calorosa do elemento fogo) e o Eu (solitário e envolto pela escuridão da melancolia).

Quando essa alma mais profunda e interior do Eu assume na tarde sua condição e a do Outro, abre espaço para uma fremente busca que dinamizará a conquista do Outro pelo chamamento amoroso, uma busca que se dará por imagens em palavras que impregnam cantos prenes de incompletude simbólica. Trata-se de um Eu que, enquanto sujeito atuante do cenário erótico, vê na união com o Outro o rompimento de sua incompletude e descontinuidade. Frente a essa situação, noto que o Eu enunciado pela poeta convida o Outro à união através de um canto que celebra o erotismo.

A incompletude, a busca pelo Outro, a consciência de que o Eu não carrega consigo a totalidade, inquietam o homem desde os primórdios. Hilda Hilst toma essa condição como fonte de inspiração para uma poesia simbólica, que tem por alicerces os mitos. A poeta imbrica mito à poesia, os quais atualizam, por meio de imagens, os arquétipos que

<sup>1</sup> Eu será tomado na pesquisa como aquele que busca a metade que lhe falta e que canta o amor; assumirá ainda as acepções de voz lírica e de sujeito que canta. Já Outro é a metade desejada e ausente ao Eu.

representam o inconsciente coletivo e fazem ressurgir as principais inquietudes humanas. Dentre essas inquietudes, está o amor, via de união das metades, fragmentadas de seu estado original duplo.

Sobre o conceito de arquétipo, é tomada nessa pesquisa a postura de Carl Gustav Jung (1996, p. 67), em *O homem e seus símbolos*: os resíduos arcaicos de imagens primordiais que constituem a psique, inatos no inconsciente. Para Gilbert Durand (1996, p. 42), estudioso da Crítica do Imaginário, em sua obra *Campos do imaginário*, o mito é uma narrativa simbólica cuja linguagem prima pela materialidade do símbolo para levar o homem a compreender o seu mundo e o das coisas. Segundo o teórico, o mito é tido como universal porque tem como bases imagens naturais e símbolos sociais. Os arquétipos se relacionam aos mitos porque é pelos mitos que os arquétipos se manifestam.

O que há em comum tanto nos mitos como nos arquétipos é, ainda, a expressividade das imagens, que se manifestam em ambos. Nessa pesquisa, quando faço referência a imagem, sigo o que define Alfredo Bosi (2000, p. 22) em *O ser o tempo da poesia*: “A imagem não decalca o modo de ser do objeto, ainda que de alguma forma o apreenda.” O conceito de imagem elaborado por Ana Maria Lisboa de Mello (2002, p. 244) em *Poesia e imaginário* também se revela esclarecedor para o desenvolvimento do estudo: “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.”

Compreender o lugar dos mitos e imagens na poesia de Hilda Hilst suprime a exigüidade de estudos aprofundados no que diz respeito às referências míticas das quais a poeta lança mão para representar simbolicamente o desejo de superação da incompletude pela busca amorosa no Outro. Foi isso que direcionou a pesquisa para o seguinte tema: a investigação, no canto amoroso hilstiano, dos mitos e imagens que conservam consigo a essência de um Eu cuja ânsia pelo complemento o fez enlaçar o Outro pelo desejo e erotismo. Situado nessa condição, o Eu exprime um canto imantado pela imagética de união, intimidade e eufemização – conforme teoria desenvolvida por Gilbert Durand n’ *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), a qual reportarei no desenvolvimento do estudo.

O objetivo geral do presente estudo é analisar, no canto amoroso de Hilda Hilst, a maneira como os mitos, imagens e símbolos representam uma voz que busca completude e continuidade no chamamento amoroso do Outro. Como objetivos específicos arrolo os seguintes: (1) discorrer sobre como percebo a poeta ter sido influenciada pelo lastro mítico,

bem como sobre a temática do amor e sua falta e o desejo oriundo disso; (2) centrar a investigação em duas produções líricas da autora: *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2001) e *Cantares* (2002), as quais apresentam elementos constitutivos de um amadurecimento lírico no que concerne à presença, mesmo que latente, de mitos, imagens e símbolos que designam a incompletude amorosa; (3) analisar três poemas de cada uma dessas duas obras que compõem o *corpus* de pesquisa; (4) investigar os mitos, imagens e símbolos que urgem na análise desses poemas e que trazem consigo a essência de um Eu em tentativa de romper sua condição incompleta.

Desta forma, pretendo, pela perspectiva dos mitos de incompletude amorosa, realizar uma leitura do amor, de sua duplicidade, do erotismo que envolve a busca pelo complemento faltoso e do desejo que isso abarca. Conforme será observado, por meio dessa perspectiva mítica, é possível interpretar as imagens e símbolos que representam o imaginário amoroso da falta de um Outro, falta que inspira o canto de um Eu desejoso pelas núpcias.

A metodologia que adoto denomina-se mitocrítica, estudo dos procedimentos míticos, simbólicos e imagéticos da criação literária. Aborda o texto literário confluindo mito com literatura e tem como base o dinamismo interno dos mitos. Segundo Maria Zaira Turchi (2003, p. 40), na obra *Literatura e antropologia do imaginário*, trata-se de um método que “persegue o ser mesmo da obra, mediante o confronto do universo mítico que forma a compreensão do leitor com o universo mítico que emerge da leitura de uma obra determinada”. Seguindo esse parâmetro metodológico, serão reveladas as imagens e mitos viventes na escritura hilstiana, imbuídos da significação simbólica da duplicidade do amor, da união Eu-Outro.

Tentarei compreender esse tema evocando mitos que tratam uniões amorosas que desvelam o duplo – Eros e Psique, Dionísio e Ariadne, Narciso e Eco, Orfeu e Eurídice – e, ainda, pelo sofrimento de Tântalo, pelo tecer de Penélope, pela fertilidade de Ceres, pelo conflito claro-escuro em Perséfone, pelo andrógino e a duplicidade do amor em Platão e pelo arquétipo da Mulher Selvagem que carrega na criação poética a essência primitiva de sua psique. Além disso, recorrerei à postura de Gaston Bachelard acerca dos quatro elementos da natureza, que vinculam as imagens à faculdade psíquica humana: “depois que a imaginação se torna senhora das correspondências dinâmicas, as imagens falam realmente”(BACHELARD, 1997, p. 201). Hilda Hilst faz presente em sua lírica a simbólica e a imagética desses elementos, recriados como forças líricas de expressão de

incompletude e identificação da relação amorosa Eu-Outro: “Areia, vou sorvendo / A água do teu rio. (...)” (HILST, 2002, p. 93). Mas o estudo não se norteia apenas pelas imagens elementares, pois será verificado um trilhar por outros símbolos, tais como cores, sons, construções, tecidos, corporeidades e barcas – “Vida da minha alma: / Recaminhei casas e paisagens / Buscando-me a mim, minha tua cara.(...)” (HILST, 2002, p. 33) – imagens cujos atributos são do imaginário noturno-místico, a ser elucidado oportunamente.

Diante dessa conjuntura, procurarei discorrer sobre o tema tendo como amparo de referencial teórico reflexões de estudiosos da mitocrítica e do imaginário mítico na literatura. Além dos já citados Gilbert Durand e Gaston Bachelard, destaco da longa bibliografia M. Z. Turchi, que toma na essência do Imaginário os gêneros literários; Pierre Brunel, que traz contribuições sobre a essência dos mitos na literatura; C. G. Jung, com sua postura acerca dos conceitos de *animus*, *anima*, arquétipo e símbolo.

A fortuna psicanalítica de Jung a respeito do inconsciente é mostrada por Clarissa Pinkola Estés em *Mulheres que correm com os lobos* (1994) na psique da Mulher Selvagem, patrona das artes e da criatividade femininas, concepção que também se faz presente em minha investigação. Nesse aspecto, a poesia hilstiana representa aquilo que a psicanalista junguiana 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 será melhor definido no decorrer da pesquisa.

Será elaborada uma mitocrítica do lírico em duas obras de Hilda Hilst.<sup>2</sup> A seleção do *corpus* para análise deve-se à intensidade mítico-imagética de um Eu que canta o amor, a falta e o desejo. Nos cantos analisados dessas duas obras será percebido o convite amoroso de Ariadne a Dionísio; a procura pelo Outro vivida por Eco e Orfeu; a eufemização de uma morte que o Eu, portando como se fosse Ceres (divindade símbolo de vida fértil), pretende distanciar para a realização amorosa plena; a duplicidade e o sentimento de falta do amor em Eros e Psique; a fidelidade e dedicação ao amado em Penélope; o Eu, que solitário, se entrega ao barqueiro Caronte. Dos poemas, de forma latente, emergirão não só os mitos de incompletude como também a constelação de imagens e símbolos que serão analisados no arcabouço da Crítica do Imaginário.

---

<sup>2</sup> Todas as edições selecionadas para o estudo da escritura poética hilstiana são as da Editora Globo, que desde 2001 publica as Obras Reunidas de Hilda Hilst, sob a organização de Alcir Pécora.

Pela interpretação desse canto amoroso, que traz o sofrimento da condição de um Eu incompleto, será investigada uma questão por mim levantada na obra poética de Hilda Hilst: – Por meio de quais elementos míticos, simbólicos e imagéticos a poeta trata a incompletude amorosa? A presente questão é arraigada pela hipótese de que seria essa incompletude uma necessidade do Eu em se unir ao seu duplo, o que é cantado pelo Eu tanto com desejo como reconhecimento de falta do Outro. Essa pergunta de pesquisa será desenvolvida em quatro capítulos.

O Primeiro Capítulo, intitulado “Pegadas de desejo pelo Outro: na trilha de Hilda Hilst”, pontuará noções introdutórias da escritura mítica de Hilst, sem se perder de vista aspectos de sua biografia. Determinados momentos pessoais da poeta me fizeram crer que podem contribuir, de alguma forma, na discussão de como o mito se infunde na obra hilstiana. É nesse momento que pretendo realizar uma revisão da fortuna crítica a respeito de Hilda Hilst, o amor e o desejo pelo Outro em sua obra, bem como a relação da escritora com os mitos, imagens e símbolos. Será ainda nesse capítulo que, o tema da pesquisa, o amor e a incompletude, recorrente na obra poética hilstiana, será discorrido. Esse tema não é explicado somente pela mitologia, mas também pela psicanálise e filosofia. Nesse sentido, tenciono discutir a incompletude amorosa sem menosprezar, ainda que de maneira introdutória, a concepção psicanalítica e filosófica. Isso se dará na interpretação das imagens e símbolos presentes em um poema selecionado da obra inaugural hilstiana, *Baladas* (2003), sintomático para o desenvolvimento de uma explanação do que seria o amor, o desejo, o duplo e a incompletude. Os estudos da Crítica do Imaginário consideram que a psicanálise e filosofia tratam as inquietudes humanas mais profundas. Dessa forma, ambas são dois recursos por mim encontrados para investigar a força lírica hilstiana mediante a problematização do tema da incompletude amorosa, um tema que circunda a condição humana e abarca a relação do homem com a criatividade.

No Segundo Capítulo, denominado “A casa, a melodia, a morte em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*”, centrarei as reflexões nessas três imagens que, pela mitocrítica, se revelam como continentes e antifrásicas, pois invertem os significados simbólicos legitimados como negativos. Através dessas, será interpretada a maneira como os poemas selecionados dessa obra cantam as míticas uniões amorosas de Ariadne e Dionísio, Eco e Narciso, Orfeu e Eurídice e o mito da incompletude amorosa criado por Hilst que, assim como estruturara Durand (2002), inverte o simbolismo do Tanatos, a divindade que simboliza a morte, transformada, de terrificante, em erótica e aconchegante.

Já no Terceiro Capítulo, “O pensar, o tecer, a viagem em *Cantares*”, intensificarei o sentimento de falta do Outro no Eu que cria em seu inconsciente a união amorosa. No primeiro canto interpretado, XLIII, verificarei que os elementos da natureza formam imagens que são a fonte de descoberta do duplo do Eu e do Outro pelo mito de Eros e Psique: “(...) Tão a meu lado / Te penso / No entanto / Tão afastado (...)”. Em seguida, no canto VIII, será visto que o Eu eufemiza a indiferença do Outro frente ao convite às núpcias por meio de imagens ardentes, coloridas e íntimas, costuradas nas linhas da tecnologia arquetipal mais feminina, a tecelagem da fiel e perseverante Penélope: “(...) Então teci / Sóis e vinhas: / Ouro-escarlate-paixão (...)”. O chamamento amoroso do canto XXXV será analisado nas núpcias mortuárias de um Eu que na solidão conflui não-realização amorosa com escuridão, frieza e morte, seguindo uma tríade que deixa nas mãos do amado a definição de seu futuro. Na incompletude, o Eu se renderá a Caronte, o barqueiro que na Mitologia Grega conduz as barcas dos mortos ao mundo subterrâneo: “(...) E de dureza e arrojo / Hei de chegar a um porto / De pedras frias (...)”.

O Quarto Capítulo fará uma síntese da postura crítica que foi amparo para a abordagem da escritura poética amorosa de Hilda Hilst. Será em “Mitos, imagens e símbolos: o procedimento mitocrítico percorrido no canto amoroso” que arrolarei aspectos teóricos acerca da Crítica do Imaginário, procedimento crítico que contém a mitocrítica, cujo Regime Noturno Místico das imagens estruturado por Durand (2002) exprime o erotismo, a intimidade e o acolhimento percebidos na análise dos cantos selecionados. Todavia, esses aspectos teóricos não terão um lugar fragmentado na dissertação, uma vez que a mesma primará por uma confluência de análise mitocrítica, que converge harmonicamente teoria e análise. Sendo assim, discorrerei de maneira mais ampla, nesse capítulo, sobre o que seria mito, imagem e símbolo, constitutivos do procedimento mitocrítico percorrido no canto amoroso hilstiano.

Essa dissertação configurará uma das várias possibilidades de se abordar criticamente a poesia de Hilda Hilst, pois sua amplitude e complexidade em cantar o amor como caminho para a completude abrem espaço para uma gama interpretativa que não se estanca na mitocrítica de mitos, imagens e símbolos. Sua plenitude poética está na maneira como convida artisticamente o Outro, o leitor, a enveredar por seus inesperados caminhos criativos, pois sua inquietude trouxe o esboço da condição humana como resgate do que há de mais profundo no inconsciente do homem simbólico: o mito do amor que não se completa, do ser humano incompleto.

## CAPÍTULO 1

### PEGADAS DE DESEJO PELO OUTRO: NA TRILHA DE HILDA HILST

O desejo por aquilo que falta é a força vivente da poesia hilstiana e da essência de todo ser humano. O mito da incompletude, resgatado pela poeta, de maneira latente, das narrativas gregas, e recriado nos cantos pulsantes de exortação do Outro, caracteriza uma escritura que não se perde do mergulho até o que há de mais íntimo no *homo symbolicum*. É um Eu que vivencia no desejo a descoberta do Outro, de sua falta, e que nos mitos encontra a narrativa exemplar de como buscá-lo é um exercício ferrenho.

Essa busca dá-se em consonância com a libido, com o êxtase embriagante da criatividade que rege o inconsciente da voz lírica. Esse desejo, fonte que impulsiona a procura pelo amor, devota a musicalidade dos cantos, soados com imagens que, desde a poesia inaugural hilstiana, exprimem a forte tendência do Eu em assumir que a completude está no Outro. As imagens de intimidade dão o tom a esse desejo, pois convidam o Outro através do exercício do erotismo de uma problematização humana que não se restringe unicamente à poesia, mas que se expande na voz de cantos que urgem pelo duplo, o que há de mais arquetipal no homem. A trajetória que empenho nesse capítulo será por mim percorrida não apenas na forma poética experimentada por Hilda Hilst em sua poesia inaugural de *Presságio* (1950), mas nos termos do amadurecimento de uma escrita que é toda descoberta das possibilidades de se encontrar o Outro, ausente, cruel, indiferente ou desconhecido.

*Baladas* (2003) contém um poema que será analisado no que tange a participação da filosofia e da psicanálise na explicação do que seria a busca amorosa, a duplicidade do amor e a incompletude. É uma obra que será aqui trilhada em imagens e mitos representativos dessa condição humana nos mitos de Eco e de Narciso. Percorrer por *Baladas* foi um primeiro recurso por mim encontrado para apreender a força lírica de intimidade que regerá a investigação centrada nos trâmites da conquista amorosa de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2001) e *Cantares* (2002). Serão esses os passos desse trilhar, sem se perder de vista a presença da paixão dionisíaca na poesia hilstiana, uma energia delirante que impulsiona a criatividade dos cantos amorosos. Essa é mais uma influência do mítico na constituição daquilo que investigo na obra hilstiana, a presença latente dos mitos de incompletude amorosa.



### 1.1 A poeta e a construção de sua mitologia: a casa de Penélope e os condutores das almas

“Sua poesia – mas sua prosa também – atinge o cerne dos nossos destinos. Ela sempre suscita aquilo que somos, para além das palavras, para além das éticas e dos valores.”(Jorge Coli, Meditação em imagens. In: *Folha de São Paulo*, 14 jun. 1996)

Hilda Hilst, considerada pela crítica como um dos principais nomes da literatura brasileira contemporânea, não concentrou sua energia criativa apenas na poesia, se expandiu também pelas ficções metafísicas, pelo teatro de denúncia à ditadura militar e pelas bem-humoradas crônicas publicadas em Campinas-SP, de 1992 a 1995, no jornal *Correio Popular*. No entanto, a escritora sempre manteve pulsante, em todos os gêneros, a veia lírica, conforme discorre em entrevista à *Revista E*, em 2002, para José Mora Fuentes: “Todos os meus textos são muito poéticos sim. Acredito no que diz Novallis: quanto mais poético, mais verdadeiro.”(FUENTES, 2002, p. 14). Uma obra premiada, traduzida, densa e erudita, com marcas de premissas míticas, filosóficas e religiosas, revela seu interesse pelas leituras filosóficas, literárias, psicanalíticas e até mesmo físicas. De sua extensa estante, composta, dentre outros, por Schopenhauer, Nietzsche, Goethe, Kafka, Joyce, Virgínia Woolf, Poe, Drummond, Catulo, Ibsen, Tchekov, Freud, Bataille, Jung, destacarei mais adiante a revelação de Kazantzakis para sua obra e sua vida.

“Como toda grande poesia, a de Hilda Hilst expressa em seu suceder as metamorfoses do nosso tempo.”(COELHO, 2002, p. 235). Nesse sentido, temas que ainda hoje desconcertam o pensamento do homem – o amor e sua falta, a morte, o tempo, as descobertas de Deus, do sagrado e da vida – fizeram de Hilda Hilst uma autora alvo de pesquisas acadêmicas, as quais se intensificam cada vez mais. A linguagem desafiante de sua obra, marcada por expressividade simbólica e imagética, urge por um leitor que a assimile como uma criação artística singular, mas não isso não reduz a criação hilstiana ao hermetismo, conforme define uma crítica equivocada. “Quando me perguntam por que escrevo dessa forma que as pessoas não entendem, e por que é tão complexo tudo, então eu digo, mas, meu Deus, é o processo da vida que é tão complexo!”(MASCARO, 1986), revela Hilst quando questionada sobre o suposto hermetismo de seus escritos, em entrevista a Sônia de Amorim Mascaro para o *Jornal da Tarde*.

Porém, em 2001, Hilst sentiu-se mais próxima do público leitor com a reedição de sua obra reunida pela Editora Globo, pois antes seus exemplares eram exclusivos de

editoras pequenas, até mesmo aqueles pertencentes à trilogia erótico-obscena que arrola a seguir. Ainda que aclamada pela crítica, de 1990 a 1992 a escritora se empenhou no reconhecimento do público leitor com *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991), *Contos de escárnio: Textos grotescos* (1992), e a poética satírica de *Bufônicas* (1992). Vejo nessa curiosa forma criativa a esperança da autora em instigar o leitor a conhecer suas demais obras.

Essa ânsia pelo que lhe faltava, o leitor, retrata um sentimento constante na vida de Hilda Hilst: a dor pela ausência do Outro, cuja busca é por mim tomada como o esteio de sua obra. Natural de Jaú, interior de São Paulo, a única filha da imigrante portuguesa Bedecilda Vaz Cardoso e do poeta e fazendeiro do café Apolônio de Almeida Prado Hilst presencia em 1932, aos dois anos de idade, a separação dos pais. A esquizofrenia paranóica de Apolônio, internado num sanatório, leva Hilst a viver afastada do pai em Santos (SP), com a mãe e o irmão materno. O pai a visita uma única vez, aos quatro anos. Esse convívio com a ruptura, já na infância, é considerado por mim um primeiro momento em que Hilst teve contato com a ausência e a falta, uma falta que reconheço ser cantada em seus cantos amorosos. Não deixo de assinalar que esses cantos desvelam o sentimento de todo ser humano, pois o ser humano é incompleto, daí o mito para explicar isso.

Toda sua vida escolar anuncia um interesse pela erudição. Após o jardim de infância em Santos, Hilst parte para São Paulo, onde durante o primário e o ginásio será interna no Colégio Santa Marcelina, de rígida educação religiosa, cujas freiras a teriam conduzido para uma poesia mítico-imagética pela narrativa da história dos santos católicos. Em 1945, ainda em São Paulo, mas morando com uma governanta, a jovem ingressa no curso clássico do Instituto Mackenzie, quando prenunciam-se as leituras humanísticas que serão mais aprofundadas ao longo de sua vida.

Hilst cursa a formação superior na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, da Universidade de São Paulo de 1948 a 1952, período em que envereda não apenas pela companhia de artistas e escritores, como também pela publicação de sua própria poesia: *Presságio* (1950) e *Balada de Alzira* (1951). Dotada de estonteante beleza que inspira Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, intelectual e economicamente abastada, até 1963 a poeta concilia sua vida boêmia, seu comportamento avançado em uma sociedade conservadora e suas viagens pelo exterior com as poesias de *Balada do Festival* (1955) e aquelas que em 2002 serão reunidas pela Editora Globo em *Exercícios*. Conforme destaca Mechthild Blumberg (2003, p. 46), Hilst “se manifesta em público a favor da

liberdade feminina, tanto no âmbito profissional e artístico, como no âmbito amoroso e erótico.” É nesse período que a autora recebe o primeiro dos nove prêmios, Pen Clube de São Paulo por *Sete cantos do poeta para o anjo*, em 1962.

Já a respeito dos primeiros versos, a crítica assinala a força da criação hilstiana. Acerca do amor como inspiração em sua poética, afirma Sérgio Milliet (s.d., p. 60), provavelmente sobre *Balada do Festival*, no *Diário Crítico*: “Ainda é cedo para que os ouvidos das pessoas apressadas atentem para sua voz e suas palavras. Mas um dia hão de saber quanto a preocupou o amor, como por ele viveu e porque tão desencantadamente o cantou. Seus poemas o dirão.” Essa procura pelo amor é também vista por Nelly Novaes Coelho (2002, p. 235) nos primeiros lançamentos da autora: “Desde as primeiras horas (década de 1950), o mistério da poesia e do amor foram os pólos imantados que a atraíram.”

No entanto, o amor não é visível apenas nos versos inaugurais, é uma constante na lírica hilstiana, é um tema que, em entrevista à *Revista E*, a própria escritora assume como recorrente: “Tentei dizer tudo o que pude na poesia. Mas falo principalmente do amor”(FUENTES, 2002, p. 14). Sobre o amor como inspiração, assim se revela Hilst em entrevista concedida ao *Jornal da Tarde*, em 1986: “Depois, na adolescência, eu fui ficando encantada com as emoções que tive através do amor, com as aventuras, pois eu era uma pessoa muito aventureira mesmo. Tive muito estímulo, emoções variadas de vida para escrever.”(MASCARO, 1986). Nesse sentido, a crítica reconhece que há uma estreita relação entre a escritura hilstiana e a temática do amor e da paixão: “Hilda Hilst é uma mulher apaixonada pela vida, como muitas. A diferença: ela consegue traduzir essa paixão – ‘o vermelho da vida’ – em textos de grande beleza, numa linguagem ao mesmo tempo irreverente, austera, inovadora e mágica.”(VASCONCELOS, 1977, p. 21).

A vida de Hilda Hilst é radicalmente transformada com a leitura de *Carta a El Greco*, de Nikos Kazantzakis, obra que postula a necessidade do isolamento para tornar possível o conhecimento do ser humano. O teor desse livro a faz se transferir com o futuro marido para um espaço que ela mesma empreende, em 1966, ano de falecimento do pai. Entrevistada em maio de 2003 por Leila Gouveia para *D. O. Leitura*, diz Hilst: “Eu precisei me afastar da cidade para não me distrair, sabia que tinha um trabalho a fazer e minha vida em São Paulo era muito divertida...”

Em estilo colonial aproximado das arquiteturas de clausura e devotamento, com uma “alameda de palmeiras que conduz diretamente à porta da casa”(VASCONCELOS,

1985, p. 14), a Casa do Sol, onde Hilst viveu até o ano de sua morte, 2004, situa-se a 11 quilômetros de Campinas, no Parque Xangri-lá e é descrita nos primeiros versos da ode VI de “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, pelas imagens íntimas “Casa”, “pátio”, “figueira” e “cães”: “Três luas, Dionísio, não te vejo. / Três luas percorro a Casa, a minha, / E entre o pátio e a figueira / Converso e passeio com meus cães (...)” (HILST, 2001, p. 64). Foi na Casa do Sol que a escritora escreveu a maior parte de sua obra. É hoje Instituição Hilda Hilst – Casa do Sol Viva, cujo intento, além de se intensificar enquanto centro de irradiação cultural, é preservar a memória da autora. Na Casa do Sol, Hilst era visitada por artistas e intelectuais das mais diversas áreas. Aí se dedicava não apenas aos poemas, peças teatrais, ficções e crônicas, mas também a disciplinadas leituras e à crença na alma imortal.

A ligação de Hilst com o mítico é definida em matéria do Caderno B do *JB Online*, de 07 de dezembro de 2003: a literatura hilstiana “trata sempre de temas arcaicos, ganhando assim uma aparência de mito.”<sup>3</sup> Essa ligação pode ser comprovada pelo trânsito livre, em sua casa, de seus vários cães cantados na ode VI, anteriormente citada, pois segundo a Mitologia Grega, os cães são psicopompos, condutores das almas após a morte. Ainda hoje, esses cães são cultivados pela Instituição, assim como a arquitetura original da Casa, convite à interioridade do inconsciente e da intimidade, outra presença do mítico.

A Casa do Sol a mim evoca a casa de Penélope, descrita por Homero na *Odisséia* como o conteúdo de Ítaca, que em nota de Adélia Bezerra de Meneses (2002, p. 104), n’ *As portas do sonho*, é uma “ilha perdida onde o amor não murcha jamais...”. Também na Casa do Sol o amor flui a todo tempo, como energia criadora dos cantos eróticos de busca ao Outro: “(...) Amo-te, meu ódio-amor / Animal-vida. / És caça e perseguidor / E recriaste a Poesia / Na minha Casa.” (HILST, 2002, p. 56). O amor, nessa quarta estrofe do canto XXIII de *Cantares*, é fonte de inspiração para a escritura do Eu em sua intimidade, a “Casa”, mas forma com o seu duplo, o ódio, uma imagem que equipara esses sentimentos díspares em um único significado semântico, o que Sigmund Freud (1996, p. 74) define em *Além do princípio do prazer* como “a ambivalência familiar de amor e ódio na vida erótica.” Essa maneira dissonante de Hilst cantar o sentimento de um Eu perante o amor, confluindo um duplo que é antitético, o amor e o ódio, faz jus às palavras do crítico Jorge Coli (1999): “O amor, na poesia de Hilda Hilst, surge como uma força complicada, latejante, impossível de ser atingida em seu todo, incompreensível de fato.”

<sup>3</sup> <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2003/12/06/jorcab20031206002a.html>

Segundo Mircea Eliade (1977, p. 448-9), em *Tratado de história das religiões*, a casa, assim como a cidade, é um microcosmo do “centro do universo”, pois ao serem construídas, reitera-se o tempo mítico, quando o espaço e o tempo profanos são abolidos. A Casa do Sol é um espaço sagrado para a criação de Hilst, pois revela sua visão antifrástica da morte e do tempo. Sua arquitetura traz a circularidade de uma fonte de água, donde percebe-se o simbolismo do mandala, que significa círculo. O círculo e o mandala se associam à simbólica floral e da casa e é o “centro do qual ‘se encontra’ o Deus supremo”(DURAND, 2002, p. 247). O círculo, ainda nas palavras de Durand (2002, p. 323), indica “a totalidade temporal e do recomeço.” Dessa maneira, a valorização dos elementos da natureza é por mim vista como simbólica na constituição do ambiente sagrado para a gestação dos escritos hilstianos, pois a Casa do Sol une o humano de sua biblioteca ao natural de seus arvoredos sombreados: “A paisagem silvestre fechada é constitutiva do lugar sagrado. Todo lugar sagrado começa pelo ‘bosque sagrado’”(DURAND, 2002, p. 246).

Em 1971, morre sua mãe, que também fora internada em um sanatório. A loucura dos pais explica a atração de Hilst pela descoberta do inconsciente, que será por mim mostrada no estudo do canto XLIII de *Cantares*. Sua opção por não ter filhos, possíveis vítimas de esquizofrenia, revela sua luta contra o tempo, a mesma alavancada pelo Regime Noturno das imagens, eufemizada pelo erotismo e confortada pelos mitos. Percebo ser oportuno, nesse momento, elaborar uma breve definição do que seria esse regime de imagens. O Regime Noturno se caracteriza, em Durand (2002), como aquele que prioriza fundir e harmonizar as imagens. A queda heróica do Regime Diurno se transforma em descida e o abismo, na taça acolhedora e erótica. É nesse regime que repousam as imagens de intimidade e aconchego.

A escritora relata a Ana Lúcia Vasconcelos, em 1977, o espanto da vida em sua obra: “Fico todo o tempo tentando um equilíbrio entre o plano mental e o emocional, numa quase vertigem passional diante do mundo”(VASCONCELOS, 1977, p. 21). Esse questionamento é tema de palestras direcionadas aos estudantes da Universidade de Campinas pelo Programa do Artista Residente. Após o divórcio de Dante Casarini, seu arquivo pessoal é comprado pelo Centro de Documentação Alexandre Eulálio, na Unicamp, que cultiva sua memória, bem como a Instituição Hilda Hilst – Casa do Sol Viva.

Hilst decide não mais escrever em 1997, otimista em relação ao futuro da humanidade e ainda sonhadora do prêmio Nobel por sua obra que, segundo Coelho (2002, p. 265), “De título para título vai-se aprofundando na poética hilstiana a função mediadora (ou demiúrgica) da poesia, religando o homem prisioneiro da civilização tecnicista aos impulsos primitivos/naturais do ser, e despertando nele a consciência terrestre.” O aprofundamento desses impulsos arquetípicos será por mim analisado ao longo do estudo no que tange à busca amorosa pelo Outro e à sensação de incompletude, salvaguardada pela recorrência de mitos e símbolos da herança deixada por Hilda Hilst. Essa herança, conforme define a crítica literária Cristiane Grandó (2004, p. 6), é constituída por “palavras e sons, de sentidos múltiplos e ambivalentes”.

## **1.2 O cerne da escritura investigada: o amor, o desejo, a procura pelo duplo, a incompletude**

Hilda Hilst criou uma obra poética cujas imagens se alinham às imagens arquetípicas da cultura humana, presentes nos mitos de incompletude amorosa e busca do Outro, fundantes do desvelar da essência do homem em sua relação com a duplicidade do amor: “(...) Ai de mim, me conhecendo / Penitente sem ser preciso, com esse viço do amor / Não me sabendo nunca perseguida / Mas sendo caça, indo à frente / E perseguindo o caçador.”(HILST, 2001, p. 38). Nos trechos desse canto VIII de “O poeta inventa viagem, retorno e morre de saudade”, segunda sessão de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, é verificada na imagem da caça a busca pelo amor, que persegue um caçador que não a caça. Essa postura pode ser verificada no mito de Eco e Narciso, um dos muitos mitos que explicam a busca e o desencontro amoroso. Eco tenta conquistar Narciso, que se mostra indiferente ao chamamento amoroso: “(...) E para reforçar suas palavras, [Eco] / Saiu do bosque com os braços prontos / Para enlaçar o pescoço dele. Mas Narciso se retraiu: / “Fique longe de mim!”, gritou ele, “e não me toque! / Eu morreria antes de lhe dar alguma chance”(OVÍDIO, 2003, p. 62-63).

Diante disso, percebo que a poética de Hilda Hilst mantém estreito vínculo com as imagens primordiais coletivas, arquetípicas, as quais são revigoradas e expressas por meio dos mitos que se revelam latentes na poética estudada. O trecho do canto citado no parágrafo anterior evoca Eco e Narciso não pela narrativa mítica a eles inerente, mas pelo significado simbólico que traz a narrativa, o envolvimento de Narciso numa caçada quando Eco por ele se apaixona. Daí surge uma caçada amorosa de Eco pelo caçador Narciso, que

sendo caça, foge da ninfa a todo tempo. Desta forma, o presente mito representa a explicação de algo que inquieta a condição humana: a incompletude amorosa.

Os mitos de incompletude amorosa que pretendo trilhar em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* e *Cantares* não são evocados apenas nessas obras. A inquietude diante dessa condição humana foi fonte de inspiração para os cantos hilstianos desde os primeiros versos.

A incompletude amorosa simbolizada em Eco e Narciso, latente nos versos anteriormente interpretados de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, também se faz presente em um dos primeiros poemas de Hilst, o VI de *Presságio* (1950), o qual será analisado mais adiante. Reunido em *Baladas* (2003), juntamente com outras duas produções, *Balada de Alzira* (1951) e *Balada do festival* (1955), esse livro compõe a coletânea das produções inaugurais da autora.

Em *Baladas*, a poeta envereda pelo gênero que predomina na reunião dos três livros. A Balada é um gênero destinado ao acompanhamento da poesia por música, com muitas estrofes e um estribilho. Reconheço nesses primeiros poemas hilstianos o prenúncio de uma força imagética que se amadurece em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* e *Cantares*. Nas produções de 1950 a 1955, as imagens revelam uma busca pelo Outro regada pelo desejo cantado de maneira contida, ainda tímido, cujo vocabulário simples, mesmo sem metáforas herméticas, já traduz grande sensibilidade. Conforme o crítico Alcir Pécora, “*Baladas* tem grande interesse porque é mesmo poesia em direito pleno da idade, numa dicção informal e paradoxalmente sentenciosa, muito verossímil nos vinte anos tumultuados por dúvidas e incertezas.” (PÉCORA, 2003, p. 8).

Pretendo trilhar por *Presságio*, obra que canta a poesia inaugural de Hilda Hilst porque, por meio desse itinerário, acredito ser capaz de apreender as forças que agem no decorrer da poesia hilstiana. Dessa forma, as imagens que serão interpretadas das duas obras do *corpus* selecionado – *Júbilo, memória, noviciado da paixão* e *Cantares* – terão seu sentido melhor definido.

*Presságio* exprime os sentimentos limites do Eu, sua angústia e suicídio frente à consciência de limitação: “(...) E olhamos eternamente / para as estrelas / porque parecem diferentes. / E quando agrupadas / eu as revejo individualizadas. / Estrelas... só. (...)” (Trechos do poema X). Esses versos são representativos da incompletude e da solidão através de uma imagem que exprime a lamentação do sujeito lírico diante das “estrelas”, que agrupadas, se individualizam, estão sós. Isso me conduz a interpretar que, desde os

primeiros versos, Hilst faz cantar uma voz ciente de que a completude é inalcançável, mesmo num momento legitimado como possível: as estrelas, agrupadas, denotariam união, mas, no canto, há solidão.

As primeiras imagens sentidas e criadas pela poeta fazem recorrência à intimidade das coisas: a água, a concha, as estrelas, os cristais. Desde já se anuncia uma poesia paradoxal que em obras posteriores unirá imagens distintas, donde os elementos da natureza serão combinados mediante uma significação simbólica de incompletude. O poema que selecionei para interpretação, o VI de *Presságio*, denota o sofrimento pela ausência do amor. O elemento água é a via por onde o sujeito lírico canta a incompletude que lhe é imposta por um Outro, enquanto esse sujeito almejava se realizar no amor:

Água esparramada em cristal,  
buraco de concha,  
segredarei em teus ouvidos  
os meus tormentos.  
Apareceu qualquer coisa  
em minha vida toda cinza,  
embaçada, como água  
esparramada em cristal.  
Ritmo colorido  
dos meus dias de espera,  
duas, três, quatro horas,  
e os teus ouvidos  
eram buracos de concha,  
retorcidos  
no desespero de não querer ouvir.

Me fizeram de pedra  
quando eu queria  
ser feita de amor.

(HILST, 2003, p. 28)

Nos versos iniciais desse sexto poema de *Presságio*, a voz reconhece no amor uma força implacável, simbolizada como “Água esparramada em cristal”. Essa imagem é combinada, no quarto verso, a “tormentos”. Uma indicação que fica clara no poema é o amor representado de maneira simbólica. As imagens relacionadas ao amor emergem de maneira dissonante desde o primeiro verso do poema. Esse recurso encontrado por Hilst para cantar o amor, já em sua obra inaugural, não centra o amor unicamente na figura do Eu que canta, mas o dissipa para outro elemento participativo do jogo amoroso: o amado, o Outro. A intimidade Eu-Outro está expressa em algo que o Eu pretende compartilhar somente com o Outro, um segredo que o Eu lhe dedica, “meus tormentos”. O amor,



simbolizado pela imagem “tormentos”, denota o desespero de uma união que não se realiza, mesmo essa união sendo cantada na cor e intensidade de “Água esparramada em cristal”, conforme analiso a seguir.

Em sua expressividade cromática, Hilda Hilst traz a falta do Outro numa voz que lamenta a coloração cinza em contraposição ao prisma sugerido na imagem “água esparramada em cristal”. A vida da pessoa que canta, outrora inexata, “embaçada”, privada da coloração anunciada pelo amor, se modifica no quinto verso. É nesse verso que o Eu canta uma “qualquer cousa”, fugidia e desconhecida. Interpreto nessa novidade que traz um “Ritmo colorido” não apenas o reforço do cromatismo na poeta mas também o amor que brota no Eu de maneira inesperada, diante dos “dias de espera”, da solidão de uma espera que grada o tempo sucessivamente: “duas, três, quatro horas”. É o surgimento de uma paixão apenas no Eu, que não é recíproca no Outro. Diante disso, noto a solidão que o Eu reconhece em si no que se refere ao amor, pois quem o sente é apenas essa voz que canta.

Nesse sentido, o poema VI traz a água com um duplo atributo, o da pureza e da cor. No entanto, o que predomina é o cinza da insatisfação. A “vida toda cinza”, mesmo com o surgimento do amor cromático indicativo da esperança de união Eu-Outro, não é transformada na coloração viva da paixão, pois o Outro é indiferente. Como será observado nos dois capítulos a seguir, sobre as duas obras hilstianas selecionadas, esse Outro é distante ao chamamento amoroso do Eu, apesar de o sujeito lírico buscá-lo com um intenso desejo.

A indiferença do Outro e a ardente procura da voz que o chama, sem ser ouvida, está clara nos versos: “e os teus ouvidos / eram buracos de concha, / retorcidos / no desespero de não querer ouvir.” É a partir desses versos que discorro sobre a incompletude amorosa explicada no mito de Eco e Narciso. A indiferença de Narciso pelo chamamento amoroso da voz de Eco é recuperada na imagem sensorial “ouvidos”, cantada de uma maneira que esclarece essa indiferença, pois o som da voz de Eco, assim como a do Eu, não se dissipa em “buracos de concha / retorcidos”, portanto Eco não é ouvida.

Perante a indiferença a ela imposta pelo amado Narciso que não retribui sua voz que clama por amor, Eco padece de vergonha, se refugia nos rochedos, seu corpo é feito de “pedra” – imagem tátil do primeiro verso da segunda estrofe – mas sua voz é perene. A segunda e última estrofe do poema, isolada dos demais versos, é indicativa da voz lírica também isolada do Outro. Trata-se de um recurso por mim interpretado no efeito de

denotar a solidão daquela voz que evoca a solidão de Eco, latente não apenas na imagem “pedra” como também na estruturação gráfica do mesmo.

Assim, “Me fizeram de pedra / quando eu queria / ser feita de amor.”, mostra que o sujeito teve sua condição de incompletude imposta, o Eu não foi participante daquilo que o levou a essa incompletude. Pelo contrário, o Outro colocou diante da morte uma voz lírica que ardia em desejo, que cantava nos versos anteriores “os dias de espera”, simbólicos do devotamento dedicado ao amado, da cor e da esperança de vida feliz na imagem “água esparramada em cristal”.

A esperança de completude é cantada nessa imagem porque evoca em “água” e “cristal” respectivamente Narciso e Eco ligados um ao outro, uma união que, apesar de ser esperada por Eco, não se realiza no mito. Interpreto dessa forma porque a imagem “cristal”, além de cor, denota solidez: o que é cristalizado é tão duro como o rochedo a que Eco se transformou. Diante de “cristal”, a “água” se esparrama, os opostos sólido e líquido se aproximam, como se Narciso se rendesse ao chamamento amoroso de Eco. Trata-se de uma rendição almejada pela voz que canta, a qual, por sua vez, busca o impossível: transpor os limites da incompletude que será imposta pelo Outro no verso “Me fizeram de pedra”.

Para Georges Bataille (1968), em sua obra *O erotismo*, a procura pelo impossível faz com que a paixão gere sofrimento. Esse impossível deve-se ao Eu que busca, no Outro, a realização de tudo aquilo que seus limites o proíbem, o que seria definido como “a plena confusão entre dois seres, a continuidade entre dois seres descontínuos.”(BATAILLE, 1968, p. 21). Conforme foi analisado no poema, o Outro impõe a morte à voz lírica que desejava união, a faz “de pedra”. Isso é representativo de que há no desejo a morte. A esse respeito, Bataille (1968, p. 21) defende: “a paixão invoca necessariamente a morte, o desejo de morte ou de suicídio: o que designa a paixão é um halo de morte.” A reprodução e a morte são definitivas na vida, “é vida que não cessa de gerar mas que não cessa também de destruir o que gera.”(BATAILLE, 1968, p. 77).

Também a psicanálise explica a complementaridade amor e morte. Freud (1996, p. 85) assevera isso da seguinte maneira: “O princípio de prazer parece, na realidade, servir aos instintos de morte.” Para o psicanalista, o prazer propiciado pelo ato sexual é indissociável da sensação de extinção. Denis de Rougemont (1988, p. 41), na obra *O amor e o ocidente*, faz a mesma aproximação ao afirmar que a paixão dissimula o gosto de morte: “Amor-paixão: desejo daquilo que nos fere e nos aniquila pelo seu triunfo.” É

notável no pensamento freudiano que a vida tende para a morte, por sua vez anterior à vida: “o objetivo de toda vida é a morte, e, voltando o olhar mais para trás, que *as coisas inanimadas existiram antes das vivas*.”(FREUD, 1996, p. 56).

Essa presença da morte no amor está clara nos três últimos versos do poema VI, citados no penúltimo parágrafo. Quando o Eu é feito de “pedra”, isso é simbólico de morte, pois “pedra” recorre à eternidade, frieza e insensibilidade, à ausência de vida. Pedra é dureza, é indicação do rochedo em que se transformou o corpo de Eco. Dessa maneira, mesmo a voz cantando seu desejo em “ser feita de amor”, isso não a separa da morte.

A dualidade complementar amor e morte está não apenas na imagem “pedra”, na última estrofe, mas também na primeira estrofe, em “água esparramada em cristal”. Essa imagem simboliza, ainda, a mesma água narrada acerca de Narciso após sua indiferença a Eco. Narciso teria longa vida desde que não visse seu rosto de admirável beleza. Todavia, ao banhar a face em uma água cristalina, elemento evocado no primeiro, sétimo e oitavo versos do poema, Narciso se apaixona pela imagem que ali vê. Narciso não sabia que se tratava de sua própria imagem refletida, pois ele a apreendia como uma ilusão, um Outro que, pela primeira vez, lhe era indiferente. O padecimento de Narciso decorre quando ele tem consciência de que aquela face que ele ama é inatingível, pois o seu duplo, a metade que lhe falta, é ele mesmo.

A fonte que projeta a imagem de Narciso é lugar de morte. É um lugar onde a aparência se opõe à verdade, mesmo se tratando de uma fonte límpida. Narciso, ao conhecer o objeto que ama, conhece a si mesmo e a impossibilidade de se unir àquela bela imagem. Isso me faz compreender que há a presença imanente da morte nesse espaço simbolizante da completude amorosa, a fonte onde Narciso descobre sua metade. Públio Naso Ovídio (2003) narra o encontro de Narciso com seu Outro em *Metamorfoses*: “Esta sombra que vês é o reflexo da tua imagem (...) Ela não é nada em si, é de ti que ela surgiu, é em ti que ela persiste, tua partida a haveria de dissipar, se tivesses a coragem de partir.”

Em *Histórias de amor*, Julia Kristeva (1988) assim discorre a respeito da incompletude amorosa: “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). Segundo essa estudiosa, mesmo Narciso se completando como sujeito e objeto do cenário amoroso, ele repousa no especular e no intimismo, bem como no trânsito entre duas forças complementares, do amor diante de sua imagem refletida na fonte límpida à morte que o transforma na flor

narciso. O amor estaria, portanto, associado a essa figura mítica: “Todos os discursos de amor trataram do narcisismo.”(KRISTEVA, 1988, p. 27), pois está claro que o mito de Narciso representa a busca incessante e sem alcance, uma busca que deságua nas vertentes da morte.

A morte concomitante ao amor, representada no poema pelas imagens da pedra e o padecimento de Eco, bem como da água simbólica da fonte que reflete o objeto de amor de Narciso, denota que o amor e a morte condensam a vida. Zygmunt Bauman (2004, p. 17) explica em *Amor líquido: sobre a fragilidade das relações humanas* que ambos designam forças poderosas, as quais em nenhuma “pode-se penetrar duas vezes”. Para esse teórico, há uma tênue fronteira entre o amor e a morte, as mesmas mãos que acariciam correm o risco de prender, esmagar, matar. É reconhecível em Narciso essa força antagônica que acompanha o amor, porque as mãos de Narciso refletidas na água acariciam sua bela face ao mesmo tempo que o distancia do mundo real e o reporta ao encantamento pela cópia que fará essa personagem mítica perder a vida. Essa constatação é uma explicação mítica para as seguintes palavras de Bauman (2004, p. 23): “O amor pode ser, e frequentemente é, tão atemorizante quanto a morte. Só que ele encobre essa verdade com a comoção do desejo e do excitação.” Esse pensador também assinala a correlação desejo-morte: “(...) o desejo é contaminado, desde seu nascimento, pela vontade de morrer.”(BAUMAN, 2004, p. 24).

Quanto ao desejo que rege o erotismo, há uma descontinuidade na busca que um empreende pela metade que lhe falta. A unidade e a fragmentação não desaparecem, mesmo estando impulsionadas por algo. Dessa maneira, o erotismo, para Bataille (1968, p. 92), é assim definido: a suposta união nada mais é que um momento de crise entre “dois indivíduos dominados pela violência”, é uma violência que pode ser interpretada como impulso.

Sobre esse impulso, recorro ao que postula Arthur Schopenhauer (2000, p. X) em sua obra *Metafísica do amor, metafísica da morte*: o amor é a mola que impulsiona o homem, é uma “vontade de vida” expressa na sexualidade, presente em toda disputa amorosa. Quando um indivíduo pensa estar servindo a si mesmo, serve é à espécie. A fim de compor uma nova geração, esse indivíduo procura suprir no Outro suas carências.

No intento de discutir a carência que impulsiona o amor, Geneviève Droz (1997, p. 35) retoma o mito do andrógino de Platão n’ *Os mitos platônicos*. 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. Turchi (2003, p. 217) também retoma esse mito do duplo, em que o homem tem como destino “equilibrar e reunificar as partes separadas, em constante conflito dos opostos: corpo/espírito, bem/mal, vida/morte”. Diante disso, filho de Poros (recursos) e Penia (carência), Eros, divindade do amor sexual nascida “sob o signo da beleza”(DROZ, 1997, p. 43), tem natureza instável e insatisfeita, o que representa a dualidade do homem e seus constantes sentimentos de falta e desejo por aquilo que não possui. Sobre essa carência original, Marilena Chaui (1990, p. 23) esclarece na coletânea *O desejo*: “O desejo chama-se, então, carência, vazio que tende para fora de si em busca de preenchimento, aquilo que os gregos chamavam *hormê* [privação].”

Eros é a divindade que se esforça em unir as metades separadas por Zeus, pois impulsiona a união das mesmas. Eros representa o amor, o encontro de uma metade com a outra metade, anteriormente perdida, é Eros quem auxilia na recuperação da completude original, pois assim narra Aristófanes em *O banquete* (1999) de Platão: “éramos um só, e agora é que, por causa da nossa injustiça, fomos separados pelo deus”(PLATÃO, 1999, p. 132). Essa fragmentação impulsiona o desejo por união, um vocábulo assim tomado por Roland Barthes (1990, p. 134) em *Fragmentos de um discurso amoroso*: “sonho de total união com o ser amado.” Droz (1997, p. 36) discorre a respeito dessa totalidade tão desejada pelas metades, uma totalidade antagônica à “dualidade do homem, conflituado pelas contradições de sua natureza, dilacerado por suas carências e suas esperanças, pela fragilidade de seu ser e o ardor de suas aspirações.”

É percebido, nesse sentido, que o ser original tivera natureza dupla, tudo nele era duplicado, completo e total. O duplo é reconhecido, ainda, no fato de o amor tender a carregar consigo a força antagônica da morte, uma força que o complementa e o define. A esse respeito, assinala Turchi (2003, p. 99): “No movimento direcional ao encontro da fusão gradual das duas naturezas, perdeu-se a imagem do andrógino primitivo e originou-se um novo andrógino portador de uma imagem menos romântica e mais psicológica.”

Jung (1986, p. 6), em *Aion*, trata as imagens psicológicas do inconsciente humano, e o subdivide em duas categorias. “Os conteúdos do inconsciente pessoal são aquisições da existência individual, ao passo que os conteúdos do inconsciente coletivo são os *arquétipos*

que existem sempre *a priori*.” Acerca do inconsciente, o psicanalista reconhece haver nele duas pulsões, o *animus* e a *anima*, constitutivos da duplicidade que rege a psique humana: “Como, porém, a *anima* é um arquétipo que se manifesta no homem, é de supor-se que na mulher há um correlato [*animus*], porque do mesmo modo que o homem é compensado pelo feminino, assim também a mulher o é pelo masculino.”(JUNG, 1986, p. 12). Essa seria uma explicação psicológica para a ânsia pela totalidade perseguida pelo homem, donde a totalidade assimila o duplo, que, por sua vez, designa ausência, logo é desejado.

Nesse sentido, a procura pela totalidade, pela união do Eu ao que lhe falta, o duplo, é o tema de Eco que busca Narciso e ainda de Narciso em seu conflito com o Outro que é reflexo dele mesmo. Está claro tanto na mitologia – Eco transformada em pedra e Narciso em flor – como na filosofia e na psicanálise que a morte não escapa do amor e do desejo, ambos tão intensos e definitivos como a primeira. Logo, amor e morte são indissociáveis, são constitutivos de um duplo complementar.

O poema interpretado, o VI de *Presságio*, desvela esse duplo amor-morte com o canto latente dos mitos de Eco e de Narciso, simbólicos da incompletude que circunda o amor. Nesse poema, permanece um desejo por algo que não se realiza, a “qualquer coisa” cantada na quinta estrofe: “Apareceu qualquer coisa / em minha vida toda cinza”. O desencantamento visível no poema denota que a completude não é alcançada pelo Eu, pois essa voz permanece, ao fim do poema, rendida pela carência imposta pelo Outro, o esquivo. Ainda que fremente por desejo, o sujeito é transformado em “pedra”, mas há uma esperança diante desse desencantamento. Faço referência a uma outra força que acompanha o amor, a energia criativa, força sobre a qual discorro a seguir, no próximo subtítulo. Essa energia criativa foi o que impulsionou o Eu a cantar seu desejo por amor: “quando eu queria / ser feita de amor.”

### **1.3 Poesia, corpo e criação: a energia de Dionísio**

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), 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 Durand (2002, p. 261) “símbolo da vida escondida, da juventude triunfante e secreta”, uma substância alimentar que juntamente com o leite e a beberagem 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 conseguiu fincá-la / sobre o tirso; ela – coitada! – imaginava / que era a cabeça de um leão, mostrando às Mênades / pelos caminhos do Citéron seu troféu.”(EURÍPIDES, 1993, p. 262).

Sigo agora pela 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 Bataille (1968, p. 24) 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 o segredo é campo da intimidade, essência do Regime Noturno Místico das imagens. A criação não se dissocia do amor, constituem um par complementar, assim definido por Kristeva (1988, p. 95): “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. É a inserção do sujeito numa esfera atemporal e total, a esfera da poesia. 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 do Regime Noturno Místico que inverte a significação do Regime Diurno perante o tempo, 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.”

Parto agora para o 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. Vejo que, 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 reconheço nisso 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 Bauman (2004, p. 21): “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 verifico 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, como a loba que protege o amor a seu amado, a possibilidade de expressão de desejos e vontades perante o devir, encarado pelo Regime Noturno Místico como força para realização da libido. O que observo 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 dessa 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 noto 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 – desejoso pelas ardências do Outro – e que definem a rede de erotismo a que essa voz lírica laça o Outro, o distante Dionísio.

Como é percebido nessa 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. 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.

## CAPÍTULO 2

### A CASA, A MELODIA, A MORTE EM *JÚBILO*, *MEMÓRIA*, *NOVICIADO DA PAIXÃO*

#### 2.1 Um canto eufemizado pela mística da poesia

*Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2001) é a primeira obra poética hilstiana posterior à sua produção narrativa e teatral, gêneros que influenciaram a intensidade desses poemas. Nessa produção lírica, que centra no amor a busca pelo Outro, Hilda Hilst toma o erotismo como força lírica que permeia toda a estrutura dos cantos. São cantos que exercitam o profundo desejo do Eu pelo Outro, que falta ou resiste ao chamamento amoroso. O desejo se revela em imagens elementares, arquetipais e até mesmo sensoriais, uma vez que é válida para esse canto a expressividade do Eu diante de tudo aquilo que significa ardência e devotamento ao amor.

Os cantos a serem interpretados na luz da mitocrítica de Durand (2002), mediante mitos, imagens e símbolos, fazem o leitor descobrir aquilo que há de mais profundo no canto. Não percebo uma restrição de gêneros no Eu que canta, mas esse Eu é regido por princípios fundantes do inconsciente coletivo. São esses princípios que permeiam a busca amorosa de um Outro cuja ausência é revelada como fonte de inspiração para a poesia estudada, uma ausência, que para Chauí (1990, p. 24), assim se define: “O laço que prende o desejo à ausência tornou-se gradualmente a definição do próprio desejo.” Essa ausência é salvaguardada por um erotismo que transcende as núpcias do Eu e a falta do Outro, e que se amplia na procura amorosa pela singularidade de imagens que recriam a estrutura dos mitos de incompletude.

Percorro os mitos de uniões amorosas que denotam a procura pelo duplo, a metade perdida, busca impulsionada por Eros. No primeiro canto analisado, a ode III de “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, interpretarei Ariadne – nomeada por Hilst como Ariana – e o chamamento para o amor fortalecido por uma imagem arquetipal, “Casa”. No segundo canto, XVII de “Árias pequenas. Para bandolim”, mostrarei como estão latentes Eco e Orfeu, os quais transformam o simbolismo da falta do duplo em dinamização do tempo pela melodia que entoam. Finalmente, no canto XVII, da seção “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”, será percebido que o Eu tem em Ceres a representação da vida que se contrapõe à morte. À espreita, Tanatos é enlaçado pelo erotismo do Eu, desejoso em delongar o efeito da morte sobre sua união a Túlio.

## 2.2 Ariadne que convida Dionísio

O canto III da quarta seção de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* – “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” é uma ode que traz imagens nas quais realizarei uma leitura pela mitocrítica do Regime Noturno Místico. Esse regime de imagens é definido por Durand (2002) como aquele que se relaciona ao gesto da descida íntima a que sugere, conforme será apontado no decorrer dessa análise.

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)

Trata-se aqui de um poema que relaciona a imagem “Casa” com a poesia e com o poeta em si, ou seja, o sujeito lírico que canta. Essa imagem protege a essência amorosa do Eu e é o espaço onde sua voz ressoa as palavras de amor, onde a poesia é criada. É ainda através da imagem “Casa” que o Eu exprime o desejo que nutre pelo Outro. Na segunda estrofe, o Eu canta sua “boca”, o local de onde sai sua palavra poética, pois a existência desse sujeito lírico não se limita a perseguir o amado, mas a ir além, ou seja, cantar a poesia. Esse poder do Eu em exercitar a palavra da poesia lhe impulsiona a questionar o amado acerca da indiferença, pois a voz lírica canta seus atributos para o amor, é “sonora, múltipla, argonauta”. Tais atributos, em si identificados, impedem essa voz de compreender o motivo da esquiva do Outro.

O gênero de poema lírico ode destina-se ao canto, é uma composição poética cujas estrofes são simétricas. Surgida na Grécia Antiga, era acompanhada por lira e em grego significa canto. As estrofes, nesse gênero, são semelhantes entre si no número e na medida dos versos. A ode é caracterizada por tratar um dado assunto de maneira sublime e elevada. Esse gênero é recriado no poema em questão, uma vez que as estrofes não se assemelham

nem em número, nem na medida dos versos. Todavia, o gênero ode, revisitado por Hilst na construção dessa poesia, não escapa do tratamento da incompletude amorosa de modo sublime. A poeta herdou desse gênero seu atributo original de canto, bem como o acompanhamento por instrumento musical, não a lira, mas a flauta e o oboé, conforme anuncia o título dessa seção de poemas de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*.

O primeiro verso “A minha Casa é guardiã do meu corpo” exprime o Eu em estado de descoberta de sua interioridade, pois ele reconhece que está nessa interioridade a proteção de que necessita. Isso é observado na imagem “Casa”, expressa em maiúsculo, como indicação de que esse substantivo apresenta no poema uma designação específica e determinada. “Casa” é indicada como posse do Eu pelo pronome possessivo “minha”, mesmo recurso empregado em “corpo”, também aludido por pronome possessivo. A imagem “corpo” é dependente da proteção de “Casa”, a qual é constituinte de força protetora maior que “corpo”. Ressalto que “Casa” e “corpo” representam a voz que lamenta a falta do amado.

Esse poema é um canto amoroso imantado pela expressividade do desejo. Percebo isso no segundo verso: “E protetora de todas minhas ardências.” Esse verso alude a imagem “Casa”, que, por ter sido apresentada já no primeiro verso, representa centro de criatividade para o Eu. É por essa imagem que transita no Eu o desejo de se unir ao Outro, o amado que, mais adiante (no último verso), será retratado como indiferente ao chamamento amoroso. A imagem “ardências” é cantada no plural, o que define o múltiplo e intenso desejo que a contempla. Além disso, essa é mais uma imagem caracterizada pela presença de pronome possessivo, o que coloca a voz lírica diante do canto de uma poética que, interiorizada em si mesma, é descoberta do desejo que possui.

Nessa perspectiva, as atribuições de guarda e proteção devidas à “Casa” definem essa imagem como um arquétipo de espaço interior, equilíbrio e de intimidade aproximável da simbologia do ventre materno, um continente côncavo que traz o significado simbólico de morada primordial. Esse simbolismo de intimidade e de centro interior, inerente à casa, é reverberado por Durand (2002) como um microcosmo feminilizado. Isso porque, para o estudioso das imagens, casa é equiparável à pátria no gênero gramatical das línguas indo-européias: “A casa é, portanto, sempre a imagem da intimidade repousante, quer seja templo, palácio ou cabana.” (DURAND, 2002, p. 244).

Ainda na primeira estrofe da ode, verifico nos versos: “E transmuta em palavra / Paixão e veemência” que essa imagem rege a criação poética do Eu. “Casa” é nesses

versos três e quatro fonte de inspiração para a lírica cantada pela voz, pois por meio da “palavra” é que a imagem da “Casa” vocaliza o desejo profundo dessa voz em se unir ao Outro. Ou seja, nesse quarto verso, o desejo é cantado mediante sua conversão em palavra, em versos escritos para um canto que não difere paixão de intensidade, força, vigor e energia. Esses elementos são fundamentais para nutrir a paixão e mantê-la vivente.

Diante disso, essa primeira estrofe da ode é o canto que o Eu dedica para “Casa”, aquilo que é primordial para que o canto amoroso dirigido ao amado permaneça no Eu. Pela imagem “Casa”, esses primeiros versos revelam, portanto, a representação de uma força não apenas lírica, mas, sobretudo, arquetipal, a qual orienta um princípio feminino que aconchega o amado, a prole e o grupo, um aconchego associado à primitividade da loba. Faço referência ao arquétipo da Mulher Selvagem.

Esta simbologia arquetipal é retomada pela analista junguiana Estés (1994), que discorre a respeito das indicações simbólicas que guiam a psique instintiva da mulher. Com a perda desse arquétipo, que é a origem do feminino, as mulheres “se calam quando de fato estão ardendo”(ESTÉS, 1994, p. 23). A Mulher Selvagem é a protetora inconsciente de todos os atos do feminino, dentre eles o da criação, que destaco devido ao fato de estar analisando a criação lírica empenhada por um Eu em busca do amor do Outro.

A aproximação entre a psique feminina e a biologia dos lobos não foi explanada apenas por essa analista. A mitologia latina esclarece o vínculo do ser humano com os lobos pelo mito dos gêmeos Rômulo e Remo, lendários fundadores de Roma recolhidos e amamentados por uma loba, em uma gruta na companhia de suas crias. O rei Amúlio, por temer ser destronado, é obcecado pela não descendência do irmão e faz sua sobrinha se transformar em uma sacerdotisa virgem. A sacerdotisa desacata o que lhe fora instituído e se une ao deus da guerra, Marte, pai de Rômulo e Remo. Após o parto dos filhos gêmeos, o rei ordena que a sobrinha seja aprisionada e que seus filhos sejam abandonados em uma cesta sobre o rio Tibre, cujas correntezas não os levam ao mar, mas a um lugar seco, aos cuidados da loba que lhes assegura a vida. Isso mostra, no aspecto primordial que liga o inconsciente coletivo do homem ao instinto protetor desse animal selvagem, a não restrição nem ao gênero feminino muito menos ao masculino. Sendo assim, procuro ter como base o arquétipo da Mulher Selvagem como caminho para explicar que há no canto da voz lírica o cuidado do amor pelo Outro, bem como o desejo erótico que a voz nutre pelo mesmo.

Ainda na interpretação da imagem “Casa”, definida no Regime Noturno Místico estruturado por Durand (2002) como centro de espiritualidade íntima, percebo que ela é

cantada pelo Eu como símbolo da harmonia do aconchego na intimidade. Durand (2002, p. 241) ressalta nos continentes a possibilidade de condução do homem ora para o ventre materno ou digestivo, ora para o sepulcro. Para ele, toda cavidade faz analogia com a sexualidade e com o refúgio da representação materna. Sob o amparo dessa acepção durandiana, bem como do que significa o arquétipo da Mulher Selvagem, interpreto a imagem “Casa” como representação de repouso e a associo à feminilidade intra-uterina.

Dessa forma, a imagem “Casa” designa a morada sagrada da Mulher Selvagem, uma feminilidade que, por meio da intimidade, urge na voz lírica, pois essa voz é um defrontar do Eu com seus sentimentos mais profundos. Logo vinculo essa imagem a uma profundidade feminina: o útero – essência da feminilidade e fonte de “paixão e veemência”. Essa imagem faz parte do inconsciente coletivo de proteção e completude e o Eu assume o valor dessa imagem quando atribui a ela sua fonte de proteção e a guardiã de seu ser, combinando-a com uma poesia essencialmente erótica de busca amorosa no Outro. Concomitante a isso, “Casa” é retratada, no poema, como a psique feminina, pois é ela quem conduz Ariana a indagar Dionísio sobre sua não-correspondência. Por isso que tal imagem se remete à poesia, pois é no espaço da “Casa” que os cantos amorosos são criados e cantados.

Ariana é a face que o Eu veste na ode. Isso é reconhecido pelo título dessa seção de poemas: “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”. Ariana é a voz que ressoa a intimidade do Eu em desejo de cantar pela união com o amado. Quando dedica o canto a Dionísio, Ariana toma, nessa ode, a imagem da “Casa” como via de tentativa de alcance da correspondência do amor pelo amado, haja vista que essa imagem significa os atributos amorosos detidos pelo Eu. Eis porque nessa primeira estrofe noto o canto de uma poética de aconchego permeada pela imagem “Casa”. É uma maneira de Ariana representar seu desejo inconsciente em aconchegar nas suas entranhas a ardência do amor que possui – acompanhado por uma paixão vigorosa – e, por conseguinte, o amado.

Passo agora para a análise da segunda estrofe do canto. Vejamos o primeiro verso dessa estrofe: “E minha boca se faz fonte de prata”. Assim como na primeira estrofe “Casa” era acompanhada por pronome possessivo, isso é percebido em “boca”, o que traz o efeito do Eu em reconhecimento dos valores que carrega para exercer o chamamento erótico pelo Outro. Ao se fazer “fonte de prata”, “boca” assume essa acepção erótica por denotar o princípio que rege a união Eu-Outro. Prata é um metal que exerce fascínio ao ser humano, não apenas pela beleza que possui como também pelo poder que simboliza. Vejo



na prata um símbolo de plenitude e totalidade, e dessa maneira, sou conduzida a interpretar que a imagem “fonte de prata” é uma tentativa do Eu em exercer perante o amado atração e sedução. Frente a isso, o canto é favorecimento do poder mantido pelo Eu, que possui, por sua vez, a fonte que alimentaria o desejo do amado.

A imagem “boca” é revelação do desejo que o Eu nutre pelo amado. Os versos seguintes da estrofe reforçam esse aspecto, uma vez que o Eu canta um desejo independente da ação do Outro: “Ainda que eu grite à Casa que só existo / Para sorver a água da tua boca.” Dessa forma, a imagem “boca” se conjuga à “Casa” por meio da vontade da voz em convencer seu inconsciente mais profundo de que ele não existe meramente para satisfazer os desejos eróticos do amado, mas, sobretudo, para expressar os desejos que por ele ardem. Reitero nesse momento o mito de Ariadne e Dionísio, que se aproxima do poema devido ao fato de a heroína ter mantido em seu inconsciente a habilidade de se superar por meio do amor. Abandonada por Teseu na ilha de Naxos, Ariadne não se negou a amar Dionísio, seu segundo companheiro. Isso mostra a presença, em Ariadne, de uma força amorosa interior, revigorante de tudo aquilo que é atribuído à expressividade do desejo, mesma força que percebo nos versos dessa segunda estrofe do poema. Portanto, o canto da imagem “boca” que se faz “fonte de prata” comprova a habilidade do Eu em manifestar um desejo que não depende do desejo do Outro. Assim, o erotismo parte de quem o detém, o Eu.

Pontua Durand (2002, p. 203) que “o ato sexual por sua vez é simbolizado pelo beijo bucal”, pois a boca, pelo gesto de deglutição a que subentende, evoca intimidade. Sendo assim, a imagem “boca”, nesse poema, remonta para um engolimento sexual, caminho de penetração num interior íntimo, daí via de união plena Eu-Outro pela revelação do desejo no canto lírico. Por seu turno, os versos “só existo / Para sorver a água da tua boca.” dinamizam a boca do amado, continente da água fecundante, instrumento de completude e traço da presença do Outro. A água é aqui uma imagem que carrega o simbolismo do embrião enquanto vida e erotismo, pois seminal “(...) dá à vida um impulso inesgotável.”(BACHELARD, 1997, p. 10). Ainda assim, mesmo o Eu sorvendo a água que recebe da realização erótica do Outro e insistindo que essa é a única via de realização amorosa, o Eu mantém em sua essência a capacidade de fazer de suas entranhas fonte de desejo e erotismo.

Além dessa acepção erótica e de deglutição, “boca” não deixa de denotar a imagem do poeta, da voz que canta, Ariana. A imagem “boca” só existe para cantar, pois, na

primeira estrofe do poema, “Casa” é uma imagem que “transmuta em palavra”. A esse respeito, “boca”, canto, “palavra”, “Casa” e poesia são indissociáveis na interpretação a que apreendo, uma vez que constituem o simbolismo de um sujeito lírico que canta, pela poesia e pela vocalização da palavra, o desejo em se unir ao amado.

Vejam agora a terceira estrofe do canto. Nessa estrofe está latente a presença da mítica união entre Ariadne e Dionísio no primeiro verso: “A minha Casa, Dionísio, te lamenta”. Essa lamentação é reflexo da não correspondência do amor nutrido pelo Eu em relação ao amado. Quem lamenta essa indiferença ao chamamento amoroso é o inconsciente profundo do Eu, a “Casa”, imagem que persiste ainda nessa estrofe do poema como símbolo de intimidade da procura amorosa exercida pelo Eu, bem como representação de tudo aquilo que conduz o Eu a se lançar nessa busca por unidade com o duplo: o amado Dionísio. Nesse sentido, quando o inconsciente profundo canta a lamentação, essa dor é intensificada pelo sentimento de pesar pela não-união e pelo reconhecimento de falta do Outro. Ainda que Ariana possua atributos amorosos favoráveis à realização do amor, conforme foi analisado na imagem “Casa”, o sentimento de falta de Dionísio incomoda-a. Isso revela a completude não na esfera do Eu consigo e sua intimidade, mas além, na união Eu-Outro. “Casa” clama o desejo do Eu pelo complemento que lhe falta: o amor dedicado pelo amado. Por isso que a ausência do amor do Outro é tema para o canto.

Dessa lamentação surge um canto cujo Eu coloca “Casa” em um patamar além de humano. É “Casa” que incita as ações amorosas da voz. Faço referência ao verso: “E manda que eu te pergunte assim de frente:” Ao mesmo tempo em que “Casa” guarda o desejo do Eu pelo amado, a mesma guia o modo como o Eu deve se dirigir ao Outro, pois conforme já apontei, “Casa” é representação do inconsciente profundo do Eu. Nesse verso, “assim de frente” designa uma atitude de enfrentamento por parte do Eu, um enfrentamento enquanto tentativa de superação da não-reciprocidade amorosa do Outro. Isso norteia uma atitude corajosa por parte do Eu, uma coragem alavancada e incentivada pela voz inconsciente de “Casa”, conselheira das ações amorosas do Eu. Portanto, não é do Eu que parte esse enfrentamento, mas de “Casa”, a imagem que nutre o desejo e as ardências do Eu.

Da mesma maneira que o Eu cantou os atributos de “Casa” nos primeiros versos do poema, nos últimos versos estão expressas as palavras insinuadas por essa imagem ao Eu, ou seja, trata-se de palavras as quais são elogios dirigidos da imagem “Casa” ao Eu.

“Casa” ordena ao Eu que, na pergunta dirigida ao amado, cante suas qualidades, qualidades que “Casa” percebe no Eu: “À uma mulher que canta ensolarada / E que é sonora, múltipla, argonauta // Por que recusas amor e permanência?”

Nesses versos há uma marca textual que determina o gênero do Eu: “mulher ensolarada”. Essa marca está espontaneamente vinculada tanto à “Casa”, presente em todo canto, porque essa imagem é representativa tanto de feminilidade como de um outro elemento presente no canto, “boca”, conforme já foi analisado. Essa feminilidade encontra no mito de Ariadne a força expressiva da intimidade e do debruçar do Eu sobre um eixo profundo e secreto. A busca pelo amor exercida por esse Eu tem em Ariadne<sup>4</sup> a representação do esforço da conquista amorosa na figura do Outro, haja vista o mitema de Ariadne: a persistência pelo amor, que através do canto é intensificado como busca. Assim, “mulher que canta ensolarada” se alia ao erotismo que jorra do Eu, pois “ensolarada” simboliza o desejo caloroso do Eu em se unir ao Outro. Essa imagem se equipara à simbologia erótica assegurada pelo elemento fogo, descrito da seguinte maneira n’ *A psicanálise do fogo* de Gaston Bachelard (1999, p. 86): “O que o fogo acariciou, amou, adorou, guarda lembranças e perde a inocência.” Por conseguinte, “mulher que canta ensolarada” denota o ardor do desejo do Eu, bem como seu inconsciente profundo em reconhecimento de que o Eu canta.

Esse reconhecimento é elucidado na imagem do canto sonoro – “sonora” – como significante de um dos valores de Ariana. Por meio de “sonora”, “Casa” direciona o Eu a assumir em si a habilidade de intensificar seu desejo a partir do som. Som contempla em seu significado tanto alegria como sedução e encanto. Eis porque “sonora” é uma imagem que particulariza o chamamento amoroso cantado pelo Eu, como símbolo de seu intenso desejo em se unir ao Outro, desejo que o leva a cantar. Portanto, a imagem “sonora” reforça a habilidade do Eu em colocar sua voz, seu canto, disponível para o amor. Isso revela o sujeito lírico como aquele que possui voz própria e assume o amor que nutre, pois canta de maneira “sonora” seus valores para conquistar o amor daquele que ama, Dionísio.

Na imagem “múltipla” é percebida Ariana evocada a partir do arquétipo da Mulher Selvagem, que tudo o que guia é para manter o amor, pois “múltipla” é reconhecimento dos esforços do Eu em satisfazer o amado. Além disso, nessa imagem Ariana se manifesta em multiplicidade de combinação, agora com a água, representada pela imagem

---

<sup>4</sup> Hilda Hilst inova o mito não apenas atribuindo a Ariadne uma nova nomenclatura, Ariana, mas também quando recria a estrutura original do mito, atribuindo-lhe uma nova versão, agora na perspectiva da amada que canta para o amante que lhe falta.

“argonauta”, pois essa tripulação era transportada pelo elemento água. Para Durand (2002, p. 226), a simbologia da água está antropologicamente vinculada à assimilação etimológica da Grande Mãe primordial, dadora da luz a todos os homens. Segundo o crítico do imaginário, o arquétipo da onda maternal é inseparável dos esquemas do engolimento sexual ou digestivo. Nesse poema, a digestão na cavidade é interpretada não como uma penetração digestiva, mas como um mergulho na essência do continente mais íntimo do princípio feminino: o útero e sua inconsciência.

Acerca da imagem “argonauta”, ela é indício da expedição alavancada por Teseu – primeiro amado de Ariadne – juntamente com Hércules e Orfeu, entre outros heróis gregos, amantes de aventuras, que acompanharam Jasão numa gigantesca embarcação, Argo, em busca do Velocino de Ouro, algo tão pretendido como o desejo por completude cantado, no presente poema, pela voz lírica. Os tripulantes dessa nave passaram pela Mitologia Grega como argonautas. O que dava o compasso para os remadores de Argo era o canto de Orfeu – personagem mítica que simboliza os valores da poesia lírica –, da mesma maneira que a voz do Eu é o que compassa o amor e a poesia no canto. Nesse sentido, é como se “Casa” empenhasse ao Eu a retomada de um momento amoroso da mítica trajetória de Ariadne, quando, apaixonada por Teseu, auxiliou-o na morte do Minotauro<sup>5</sup> com uma espada e um novelo de linha que o guiaria a sair do labirinto onde habitava esse monstro. Segundo Bulfinch (2002, p. 203), após matar a fera, Teseu sai do labirinto e parte com Ariadne rumo a Atenas, porém, no caminho, recebe de Minerva a ordem de abandonar a benfeitora. Teseu assim o faz: abandona Ariadne adormecida na Ilha de Naxos, local onde Dionísio nascera. Ao despertar, a jovem se desespera, mas a piedosa Afrodite compromete oferecer-lhe “um amante imortal, em lugar do mortal que tivera”. É nesse prospecto que, enquanto Ariadne lamentava seu destino, Dionísio encontra-a, consola-a e desposa-a.

Portanto, na tríade “sonora, múltipla, argonauta” está a plurissignificação do mito de Ariadne: “(...) em três momentos nessa aventura, Ariadne é sucessivamente a iniciadora do herói [Teseu], a amante abandonada [na ilha de Naxos], a mulher desposada pelo deus [Dionísio].”(BRUNEL, 2005, p. 82). Sob essa égide, “Casa”, por lamentar o amado que lhe falta, incita a pergunta do Eu ao amado: “Por que recusas amor e permanência?”, uma vez que o Eu contempla tanto em seu inconsciente profundo como em suas atribuições tudo

<sup>5</sup> Minotauro é, segundo a Mitologia Grega, uma criatura com corpo de homem e cabeça de touro que vivia em um labirinto idealizado pelo pai de Ariadne, o rei Minos. Todo ano, sete rapazes e sete donzelas eram escolhidos pelo monarca para serem devorados.

aquilo que é esperado de um amante. Sendo assim, essa estrofe, isolada das demais em sua estrutura, concentra toda a lamentação do Eu diante de um Outro indiferente, apesar do Eu ter tentado, em todo decorrer do canto, convencê-lo de suas características amorosas.

### 2.3 Eco, Orfeu e a imortalidade da melodia

A seção “Árias pequenas. Para bandolim” contém peças destinadas ao canto de uma voz lírica. O Eu, em imagens variadas e por meio da melodia, prioriza agradar o amado e trazê-lo para o amor no canto XVII. Cada uma dessas imagens cantadas representa o valor da melodia na expressão dos desejos do Eu e também ocupa lugar de destaque na estruturação do poema enquanto reforço, no receptor, da multiplicidade de recursos lançados pelo Eu com vista à união Eu-Outro.

O poeta se fez  
 Água de fonte  
 Infância  
 Circunsoante  
 Madeira leve  
 Límpida caravela

E Túlio não quis.

O poeta se fez  
 Aroma  
 Voz inflamante  
 Vestido  
 Metalescente  
 Insânia

E Túlio não quis.

O poeta se cobre  
 De visgo, de vergonha  
 Enterra seu bandolim  
 Artimanha do sonho

Tem o corpo de luto  
 E o rosto de giz

Porque Túlio não ama.

(HILST, 2001, p. 97)

Nessa seção de poemas, Hilst envereda pela recriação de um outro gênero poético, a ária. Esse gênero, assim como a ode, destina-se a ser musicado, é uma peça destinada ao canto de uma só voz. É um gênero que a poeta toma como acompanhamento o bandolim,

mas que preserva o canto de uma voz solitária, indicativa de que o Eu assume em si o desejo que possui pelo Outro.

O Outro é aqui nomeado Túlio, conforme é percebido nos versos intermediários que se repetem após as duas primeiras estrofes: “E Túlio não quis.” Defino o porquê da voz lírica nomear o amado por esse nome mediante o que defende Bauman (2004, p. 36): “É exatamente isto que faz o amor: destaca *um* outro de ‘todo mundo’, e por meio desse ato remodela ‘um’ outro transformando-o num ‘alguém bem *definido*’”. A estruturação do número de versos de cada uma das duas estrofes e a repetição desse refrão leva em conta toda uma situação de busca amorosa na figura do Outro, uma busca fremente, incansável e insistente. O Eu, na condição de poeta, tem no canto de imagens a via para o chamamento erótico, ou seja, visa alcançar completude e continuidade. Entretanto, nessa procura amorosa, o que observo é que a união Eu-Outro torna-se inacessível, haja vista o último verso do canto: “Porque Túlio não ama.” É verificado, assim, que se trata de uma ária imantada pela tentativa do Eu em suprir a falta do Outro, por sua vez não participativo no intento desse Eu.

Essa constatação se deve a dois momentos distintos de coloração imagética que apreendo para interpretação: (1) as estrofes primeira e terceira, quando o Eu exprime a busca pelo amado em imagens de coloração clara e viva; (2) as estrofes quinta e sexta que remetem o reconhecimento de incompletude por parte do Eu em cores mortuárias e sombrias.

Na primeira estrofe, ao se fazer “Água de fonte” – simbólica das águas primaveris, de frescor e leveza –, “Infância”, “Circunsoante”, “Madeira leve” – imagem indicativa de constância e, também, de leveza – e “Límpida caravela”, o Eu suscita nessas imagens coloridas de claridade a projeção de um tão esperado momento de união feliz junto ao amado, donde tais imagens estão imbricadas pela água. É por ela que transita a materialidade do devaneio que conjuga o Eu à sua metade. A água aproveitada pelo Eu em atributo erótico não embebe a fúria, mas o acolhimento do amor como sentimento que favorece a união das metades. Essa habilidade que a água tem de se associar à completude é percorrida por Gaston Bachelard (1997, p. 17) n’ *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*: “(..) a água nos aparecerá como um ser total: tem um corpo, uma alma, uma voz. Mais que nenhum outro elemento talvez, a água é uma realidade poética completa.”

A transparência de uma água límpida nos direciona a sentir esse elemento da natureza em seu estado de pureza, donde é possível o reflexo de tudo aquilo que nela está adiante. Por configurar totalidade, conforme anteriormente citado em Bachelard, a reflexividade da água se agrega ao mito de Narciso, latente em toda primeira estrofe desse canto amoroso.

A latência de Narciso na poesia hilstiana já foi percebida em *Baladas*. A cultura ocidental, em sua criação de imagens, não dissocia a água do mito de Narciso, o que é apontado no segundo volume de *Mitologia Grega* de Junio de Souza Brandão (2005, p. 185): Narciso nasce dela e morre junto a ela. Dotado de beleza fora do comum, Narciso tem origem aquática, é fruto do rio Cefiso com a ninfa Liríope. O profeta Tirésias alerta que Narciso viveria por longos anos desde que não visse a própria imagem. Porém os encantadores atrativos físicos de Narciso fizeram dessa personagem mítica “um símbolo central de permanência em si mesmo”(BYINGTON apud BRANDÃO, 2005, p. 178), indiferente a qualquer chamamento amoroso.

É pela água que Narciso, o até então insensível ao amor, descobre o duplo, a outra-imagem. Diante de uma água em estado tão puro e claro como noto na primeira estrofe do canto, Narciso rompe com a esquivança de outrora e se transforma em ser que busca o Outro. Ao se sentir enalorado em uma caçada, Narciso se debruça diante de uma fonte límpida e “adquire o conhecimento do objeto de seu amor: a própria imagem e sombra refletidas na água”(BRANDÃO, 2005, p. 185). O verso “Água de fonte” revela na imagem da fonte o centro do universo que abriga o duplo de Narciso. É pela fonte que circunda “um nascimento irresistível, um nascimento contínuo”(BACHELARD, 1997, p. 15). Dessa maneira, ao se fazer “Água de fonte”, o Eu reitera a imaginação infinita propiciada pela reflexividade, logo abre espaço para a busca pelo amor do Outro, do seu duplo. Além disso, a voz que lamenta tem esperança de que o amado, tal como Narciso, vá até ela, pois é uma voz simbólica da água de fonte narrada no mito. Dessa forma, a voz deseja que o Outro viva e morra por ela.

No mito, Narciso se encanta diante da perfeição da própria imagem e definha aos poucos. Diante do amor que sente por si mesmo, Narciso jamais alcançará a unidade com essa imagem refletida, passível apenas de busca e contemplação. Como será visto nos versos finais do poema, a incompletude da não-união Eu-Outro se aproxima do mito de Narciso, ou seja, a união não se realiza. A persona lírica se faz fonte para ver se Túlio, da mesma forma que Narciso, irá até ela, mas o amado não vai.

Quando o Eu se faz, na imagem do poeta, “Infância/ Circunsoante”, se impregna mais uma vez do simbolismo da totalidade e se torna prene da capacidade de nutrir o amado com a pureza primordial de um amor que o regará infinitamente e o projetará para uma esfera erótica, líquida e inocente. O amor, nessa primeira estrofe do canto, é tomado pelo Eu na acepção de continuidade e revigoramento da vida, donde a imagem da “infância” nos conduz à esperança do Eu em trazer o amado para o amor em um tempo primeiro e único, pois noto que infância assume uma acepção aproximável do zigoto. Para Bataille (1968, p. 15), o zigoto é indicativo da completude e continuidade do ser. Nesse sentido, reconheço a uniformidade entre o segundo verso, o terceiro e quarto – as imagens “fonte”, “infância” e “circunsoante”. Vejo que essas três imagens se equiparam no significado simbólico da dedicação ao amor que o Eu almeja trazer consigo de modo constantemente revigorado, como se elas formassem um talismã para alcançar o Outro.

Ainda nessa primeira estrofe, o poeta se fez “Madeira leve / Límpida caravela”, uma imagem que denota viagem e busca, em que o poeta se encharcou do que há de essencial na natureza, o elemento água. A imagem “caravela” é mais uma que se vincula à água, pois é límpida e forma com esse elemento uma unidade, a mesma unidade esperada pelo Eu em se unir ao Outro. A caravela estabelece com a água uma necessária relação de dependência, assim como o Eu necessita do Outro para alcançar completude. Mas assinalo que foi a falta do Outro que fez com que o Eu se vestisse de tantos atributos imagéticos que se estendem por todo o canto.

A imagem “Madeira leve” não sugere a madeira pesada da qual é feita a barca de Caronte que transporta ao mundo subterrâneo as almas também pesadas de culpa, mas a leveza a qual permite o flutuar erótico da “Límpida caravela” por sobre a água. Faço referência à erotismo porque, para Durand (2002, p. 330), a madeira, por meio da fricção rítmica a que fora submetida pelo homem primitivo, se liga ao processo de obtenção do fogo e à sexualidade. Nesse canto que lamenta a falta de um duplo, apreendo pela imagem da caravela a participação da natureza nas qualificações do Eu em chamamento pelo Outro. Isso não faz perder de vista o erotismo que embala a intimidade das uniões. O emalo é campo do aconchego maternal. Por isso que trilho pela maternidade da água, um elemento feminino para Bachelard (1997, p. 15): estando ela clara e brilhante, a imaginação torna-se ingênua, em diálogo com a maternidade e a feminilidade.

Discorri há pouco sobre a totalidade da água, que denota o mito de Narciso, aquele quem reconhece na água o espelho do duplo de si mesmo. E ainda nessa totalidade, a água



se faz presente na sutileza e no embalo carinhoso de um Eu-barca que se oferece como propenso protetor das ardências do amado, que, no entanto, não retribui ao desejo do Eu em se unir: “E Túlio não quis”. Túlio é por mim tomado, nesse primeiro momento, como a imagem fugidia de Narciso refletida na fonte, uma imagem que é cópia da original, daí a impossibilidade dessa imagem retribuir ao desejo de Narciso.

Na terceira estrofe, o Eu (poeta) se fez “Aroma”, “Voz inflamante”, “Vestido”, “Metalescente”, “Insânia”. Noto nessa estrofe atributos simbólicos exprimidos pelo Eu que, de maneira latente, aproximam a tentativa de união do Eu ao seu duplo no mito de Eco, que não consegue se unir amorosamente a Narciso, mesmo após tanto esforço nesse intento. Na primeira estrofe, como analisei há pouco, a água foi o elemento que instaurou em Narciso a busca pelo seu duplo, e agora na terceira estrofe persigo os elementos ar e fogo.

“Aroma” é uma imagem que sugere sacrifício, dissolução total, pois o sujeito lírico se entrega de todas as maneiras possíveis ao amor que sente por Túlio. O elemento ar está presente no gesto sacrificial, por ele percorre a fumaça oriunda do corpo imolado à divindade como forma de adoração. Assim, Túlio é tomado pelo Eu como se fosse uma divindade a qual a voz lírica se sacrifica tendo em vista a completude, mesmo que para tanto, sacrifique a própria vida. Portanto, ao se fazer “Aroma”, o Eu expressa o intenso desejo que tem de formar a unidade com o Outro, conforme discorri a esse respeito na primeira estrofe.

A seguir, na imagem “Voz inflamante”, é percebido o mito de Eco, a ninfa mais adorada por Diana (deusa da caça) que almejava ver sua última palavra prevalecer, na versão de Bulfinch (2002, p. 123). Eco se mostra sob o signo da fragmentação por mutilar as palavras que ouve, repetindo seus últimos sons, punição advinda da ciumenta Hera, entretida por Eco para não flagrar o marido Zeus durante adultério com outras ninfas.

“Voz inflamante” denota o segundo elemento da natureza pulsante nessa terceira estrofe: o fogo. Essa imagem é simultaneamente ígnea e exaltada, como o grito solitário de Eco no desespero de se unir a Narciso pela repetição das últimas palavras por ele proferidas. O desejo de Eco por Narciso remonta à fragmentação da ninfa que mencionei no parágrafo anterior, logo Narciso representa para ela seu duplo. Manifestado no formato de um desejo, o duplo nega a limitação, a fragmentação daquele que o busca. Por isso que “Voz inflamante” é uma representação vermelho-viva do amor enquanto pulsão erótica,

ligado à vida, também pulsante. Além disso, a voz de Eco ainda vive, mesmo após o desprezo de Narciso.

O mito da união amorosa entre Narciso e Eco, respectivamente latentes na primeira e terceira estrofes, coloca essas personagens míticas em mesmo patamar pela reflexividade imagem / som. Narciso se apaixona por uma imagem refletida na fonte e Eco tem nos sons que ouve – como imagens que por ela são refletidas por repetição – o instrumento de manifestação do desejo que tem. A incompletude está evidente em ambos, uma vez que, para Pierre Brunel (2005, p. 289), no *Dicionário de mitos literários*, Narciso se rende a uma imagem irreal; comparativamente, Eco não tem a iniciativa da palavra e não pode comunicar desejos, portanto segue à espera das palavras de Narciso, aproveitadas para convidá-lo ao amor.

Ainda nessa terceira estrofe, pela imagem “Insânia”, subentendo o definhamento de Eco diante da hostilidade de Narciso. Apesar de perder as carnes e ter os ossos transformados em rochedo – momento da narrativa mítica que essa imagem “Insânia” a mim simbolizou de maneira velada – Eco tem na voz ressoante o dom revelador do canto, dinamizador do tempo e da morte. A melodia chega, nesse ponto da análise do poema, como uma tentativa de superação da fragmentação do ser diante de seu duplo, apesar da união ser mal-sucedida: “E Túlio não quis.” Túlio é símbolo, nesse refrão que sucede a terceira estrofe, do Narciso resistente a amar Eco.

A melodia denota o poder espiritual da música diante da cisão que enfraquece o ser. Diz Durand (2002, p. 225) que a melodia é uma imagem que penetra na profundidade e na intimidade do ser, logo é capaz de resgatar as aspirações mais primitivas da psique. Foi visto no parágrafo anterior, acerca do mito de Eco, a presença de uma simbologia que caminhou para essa postura durandiana no que tange a imagética da melodia. Direciono agora a análise mitocrítica para outra personagem mítica que também exprime em melodia o desejo em se unir ao Outro: Orfeu.

Nas quinta e sexta estrofes, está claro que o Eu, após se fazer de tantos atributos que exprimiam seu desejo por completude, reconhece a indiferença do Outro. Essa indiferença foi notada nas duas estrofes que se repetem: “E Túlio não quis.”

Ao assumir a não-correspondência da metade que buscou durante o canto, o Eu “se cobre” de imagens introspectivas: “visgo” e “vergonha”. Assim como Eco, o sujeito lírico se transforma em pedra, coberta “De visgo”. Diante disso, ao se cobrir, o Eu, na acepção de poeta, se fecha em uma intimidade e é capaz de penetrar no universo do mistério e da

obscuridade que envolve a criação da poesia. Sobre o mistério da poesia, Luis S. Krausz (2007), na obra *As Musas: Poesia e Divindade na Grécia Arcaica*, cita a presença, nesse período, de poetas orais denominados aedos, os quais, escolhidos pelas Musas<sup>6</sup>, 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). Dessa forma, a música e a poesia eram vias para a imortalidade, para o escape do esquecimento e para a permanência pela memória.

Orfeu foi poeta oral por excelência, superou tudo aquilo atribuído aos aedos e às Musas. Com os poderes mágicos de sua música, canto e poesia, exerceu fascínio sobre tudo a seu redor. Por amor a Eurídice, Orfeu transitou entre o mundo dos vivos e dos mortos, conforme mostrarei no decorrer da análise mitocrítica do herói. Esse trânsito me leva à etimologia de seu nome misterioso, *orphnos*, adjetivo grego que significa obscuro. No poema, isso está expresso no verso “O poeta se cobre”, pois vejo aí que o Eu encontra-se em embate com o que possui de mais profundo em seu inconsciente: a criação poética que convida o Outro para o amor.

Conforme analisei na aproximação temática de Eco à terceira estrofe, a ninfa fizera uso da melodia, por ela reproduzida em repetição, a fim de convidar Narciso para o amor. Em contrapartida, nas quinta e sexta estrofes que analiso, a melodia, em associação com a poesia, não assume uma força de expressão de desejo do Eu em se unir ao Outro. Percebo aqui um canto que lamenta a falta do Outro, pois as imagens “visgo” e “vergonha” simbolizam que o chamamento pelo Outro foi em vão.

Na ária que investigo, o poeta “Enterra seu bandolim”, sua tentativa de união é mal-sucedida bem como discorrerei a seguir sobre o mito de união amorosa entre Orfeu e Eurídice. Esse verso sinaliza a perda da harmonia, o desinteresse do Eu pela melodia que foi o caminho para expressar seu desejo de união ao Outro, pois seu canto foi ineficaz no alcance da junção Eu-Outro.

No mito, segundo versão de Bulfinch (2002, p. 224), Orfeu tem a metade de sua alma, Eurídice, morta de maneira abrupta pela picada de uma serpente. Inconsolado e fremente de amor, Orfeu desce ao reino dos mortos em busca da amada e sonoriza sua lira

---

<sup>6</sup> As Musas, segundo Krausz (2007, p. 16), eram divindades patronas da beleza e da sabedoria. Elas elegiam os homens que seriam habilidosos na criação da poesia e da música, os “conhecedores privilegiados do sublime.”

para Hades e Perséfone a fim de receber dos mesmos a permissão para trazer Eurídice de volta à vida. Encantados pelo som produzido por Orfeu, os deuses subterrâneos concedem que Eurídice retorne aos vivos, desde que nem o músico nem a esposa olhassem para trás durante a travessia do Reino de Hades. Esse encanto exercido sobre Perséfone e Hades simboliza o poder da música sobre a morte. Todavia, sob o signo da carência, desejoso da presença da ausência, narra Brandão (2005, p. 142) que Orfeu transgride a ordem dos soberanos das sombras, olha para trás e perde pela segunda vez a amada, numa morte definitiva. A esse respeito, atesta Brunel (2005, p. 769), “as divindades não querem ser vistas”.

Percebo que Orfeu foi punido com a perda de sua harmonia musical, até então tão cara a ele, o que associo ao verso “Enterra seu bandolim”. Orfeu formava com Eurídice um duplo harmônico, sendo o princípio da harmonia ligado tanto à unidade como à musicalidade e à continuidade. O músico não mais canta após a segunda morte de Eurídice, pois ele “(...) perdeu-se também como indivíduo, como músico e como cantor. É que a *harmonia* se partiu. Atente-se para a etimologia deste vocábulo: em grego (harmonía) significa precisamente ‘junção das partes’. Orfeu des-completou-se, des-individuou-se”(BRANDÃO, 2005, p. 147).

Com suas cordas ressoantes, o bandolim expressava o desejo do Eu em se unir ao duplo, bem como a esperança de realização desse amor. Da mesma maneira que a lira fora para Orfeu o que reportou os deuses da escuridão a seu favor, abrindo ao aedo mítico a possibilidade de unir-se à esposa morta, o bandolim acompanhava o sujeito lírico no canto de seus atributos para o amor – estrofes primeira e terceira – e a música por ele gerada era um símbolo erótico. A respeito do erotismo que brota da música, Durand (2002, p. 336) defende: “Ela é da forma mais completa ‘cruzamento’ ordenado de timbres, vozes, ritmos, tonalidades, sobre a trama contínua do tempo.” Essa persistência no tempo pela atuação erótica da melodia desvela a inconsciência do Eu enquanto poeta, inconsciência que pela melodia se liga ao divino, haja vista que a poesia está “além do que é racional e consciente”(KRAUSZ, 2007, p. 179).

Cindido de sua metade, não há razão para o Eu do canto que analiso ressoar o signo da harmonia pela música, daí ele entrega à terra, pelo sepultamento, o “bandolim”, sua “Artimanha do sonho”. Com o Outro ausente e que não reconhece o amor de quem canta “Porque Túlio não ama.”, o Eu aparentemente perde não apenas a inspiração dada pelas Musas no que concerne o canto e a poesia como também se sente vulnerável ao

tempo, pois quem detém a música persiste no tempo. Diante dessa incompletude, o Eu “Tem o corpo de luto / E o rosto de giz”.

Nesses dois versos do poema que citei, vejo que a imagem mortuária “corpo de luto” revela o corpo do Eu fechado para o amor, mas seu rosto sobrevive na imagem do “giz”, que associo à imortalidade. O giz me lembra a arte da escrita, que por sua vez simboliza via de preservação do homem e de seu pensamento diante do tempo e da memória, logo permanência pela eternidade. Além disso, o giz é composto de pó, o qual, ainda que com suas partículas minúsculas, perdura, mesmo que imperceptível. Diante disso, o corpo do Eu, sem a companhia do Outro, está morto, não mais canta. No entanto, seu rosto, representação da alma, é preservado pelo tempo, ou seja, a alma prevalece.

Essa dualidade corpo mortal versus alma imortal está representada no mito de Orfeu. Ao ver Eurídice regressar definitivamente ao Hades, o músico tenta em vão a permissão do barqueiro Caronte para retorno aos subterrâneos e, em louvor ao amor incondicional que sentia por Eurídice, repulsa as mulheres, que o esquartejam. Mesmo tendo o corpo sem vida, a cabeça imortal de Orfeu continua cantando, chamando Eurídice para junto de si: “Ao rolar da cabeça pelo rio abaixo, seus lábios chamavam por Eurídice e o nome da amada era repellido pelo eco (...)” (BRANDÃO, 2005, p. 143). Também Eco simboliza a imortalidade do canto. Tendo seu corpo petrificado pela não correspondência de Narciso, ainda assim a ninfa tem sua voz ressoante. Nesse prospecto, ambos os mitos, de Orfeu e de Eco, ensinam que a passagem para a morte é incapaz de enfraquecer o poder da música e do amor.

O estudo do canto despontou a força arquetipal dos mitos latentes de insatisfação na união amorosa, a mesma atuante nessa ária. O Eu da ária não se une ao amado, mesmo fato narrado pela Mitologia Grega em Narciso e sua metade refletida na límpida água da fonte; em Eco e sua busca por Narciso; em Orfeu amante de Eurídice. Assim, Narciso, na primeira estrofe, Eco na terceira e Orfeu nas estrofes finais, revelam arquétipos definidores de que a busca pela totalidade desencadeia a morte no significado de uma ruptura corpórea, que, no entanto, carrega o signo da imortalidade na melodia. Mesmo a união Eu-Outro sendo impossibilitada “Porque Túlio não ama.”, há uma voz interior no Eu que lhe permite cantar seu amor incessantemente. Relaciono isso à voz de Eco e à cabeça cantante de Orfeu, ambas tão imortais como o “rosto de giz” do Eu-poeta. Ao reconhecer em si poeta, o Eu estende seu amor pelo Outro no tempo, pois exercita a poesia, arte do mistério que

liga o homem ao divino, ao imortal e à melodia, pois a ária é destinada a ser musicada, logo é música.

#### 2.4 Tanatos, Perséfone e a agricultura de Ceres

Enveredo agora pela análise mitocrítica do canto XVII de “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”, segunda seção de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2001). Esse canto representa a presença de Tanatos na relação do Eu com o Outro, donde Tanatos forma com Eros um duplo indissociável, pois, nesse poema, somente a morte é capaz de estender o anúncio do amor de Túlio pelo Eu. Está clara nesse poema a tentativa do Eu em delongar a presença da morte na vivência amorosa Eu-Outro, pois, pela primeira vez, o amado corresponde o Eu com amor. Para tanto, a voz lírica procura seduzir a morte. Pelo fato de Tanatos ser uma presença concomitante aos momentos de união amorosa, o Eu oferece-lhe recursos para seu afastamento. Entretanto, essa voz não menospreza o auxílio da divindade da fertilidade, Ceres, contraposta a Tanatos.

Morte, minha irmã:  
 Que se faça mais tarde a tua visita.  
 Agora nunca. Porque o amor de Túlio  
 O vermelho da vida, pela primeira vez  
 Se anuncia fecundo. Diante da luz do sol  
 O meu rosto noturno de poeta te suplica  
 Que te demores muito contemplando o mundo  
 Que te detenhas ali, entre a roseira  
 E o junco,  
 Ou talvez, para o teu conforto, assim, te estendas  
 À sombra das paineiras, sonolenta.  
 Morte, contempla. Poupa, quem por amor,  
 Em tantos versos, também te fez rainha.  
 Esquece o poeta. Porque o amor de Túlio  
 O vermelho da vida, pela primeira vez  
 Secreto, se avizinha.

(HILST, 2001, p. 47)

Já no primeiro verso, reconheço tanto o tom enaltecedor que o Eu inscreve à morte como a intimidade pela qual o Eu se dirige à mesma: “Morte, minha irmã.” Esse tom venerador que aproxima o Eu da morte é favorecido pelo fato de o Eu cantar a morte em vocativo, assim o canto a ela dirigido é como se fosse uma carta, o que pode ser assimilado por meio da pontuação empregada. A vírgula posterior a “morte”, anterior a “minha irmã”, é como se o Eu assinalasse uma interlocução secreta com a morte. Nesse sentido, a

pontuação, conforme foi empregada, simboliza a acepção elevada e de intimidade assumida pelo Eu frente à morte, o que será percebido ao longo da análise do canto.

Vejam os segundo e terceiro versos: “Que se faça mais tarde a tua visita / Agora nunca(...)”. Observo que o Eu anuncia a entrada da morte em sua vida de maneira eufemizada, uma vez que a morte não é expressa como uma presença implacável e arrebatadora, mas é “visita”. Um dos significados de visitar é ver alguém por dever, cortesia ou afeição. Por conseguinte, tomo o visitante como aquele que carrega a característica de ser íntimo do visitado e estabelecer com esse uma relação de cumplicidade. Da mesma forma que diz Schopenhauer (2000, p. XIV) a respeito da morte, aquela que completa e define a vida, no canto que interpreto, a morte acompanha a vida amorosa do Eu. Apesar de ser a inimiga que poderá romper a união do Eu com Túlio, cujo amor é pela primeira vez expressivo, a morte é uma visitante que fundamenta a vida do Eu.

A vontade do Eu em estender essa visita da morte, primeiramente com a colocação temporal “tarde” e em seguida com a paradoxal junção de dois advérbios temporais de sentidos opostos “agora nunca”, é interpretada em consonância com a manifestação do amor de Túlio, ainda que esse amor seja tímido. Essa manifestação é uma justificativa aproveitada pelo Eu no sentido de que abre espaço para uma construção lexical que rompe com o parâmetro de verossimilhança temporal. Estão marcadas aqui as pretensões do Eu para com a visita da morte, pretensões que, por serem íntimas desse Eu em interlocução com a morte, podem ser colocadas da maneira que lhe convier. Logo, “agora” é o registro de que a partir desse momento “(...) o amor de Túlio / O vermelho da vida, pela primeira vez / Se anuncia fecundo.”

Analiso agora esse trecho supracitado. O amor de Túlio é pela primeira vez sentido pelo Eu. Conquanto o amor de Túlio se dê “pela primeira vez”, ele existe. Eis porque afirmo estar o Eu, pelo prenúncio do amor de Túlio, envolto em uma atmosfera de entusiasmo, o que o leva a cantar uma coloração alegre e pulsante: o “vermelho”. Dessa maneira, o amor de Túlio, “O vermelho da vida (...)”, traz para “vida” o elemento fogo que, para Bachelard, é definido como presente na manifestação da pulsão erótica: “O calor feminino ataca as coisas por fora. O fogo masculino as ataca por dentro, no coração da essência.”(BACHELARD, 1999, p. 79). Portanto, essa imagem colorida pelo vermelho – a mesma cor do sangue, representação de vida circulante – situa o amor de Túlio como objeto de paixão desejada, correspondida e ardentemente vivida, mesmo em sua sutileza.

No início do quinto verso, o amor de Túlio “Se anuncia fecundo”. Fecundo é um adjetivo que se vincula à fertilidade e à germinação. Mediante a análise mitocrítica a que empreendo, percebo que “fecundo” é posterior ao semear e ao cultivo. Vejo o cultivo como um exercício agrícola que devota, ao que fora semeado, dedicação e determinação, as mesmas empenhadas pelo Eu em relação a Túlio, que, conforme foi analisado anteriormente, retribui ao esforço do Eu pelo amor. Nesse aspecto, o amor de Túlio, prenhe de vida, germina sob a égide de Ceres. Assim como essa divindade agrícola protege as plantações, o Eu se lança na guarda do amor que é pela primeira vez anunciado por Túlio, pois tomo esse amor na acepção de um vegetal a ser cultivado para que só assim floresça e frutifique. Essa guarda do amor de Túlio é dirigida pelo Eu à rival morte, que deve ser vertida a favor da intenção da voz lírica em prolongar sua estada com o amado. Por meio de uma sedução com enlevos de erotismo, o Eu tenta enlaçar a morte como reconhecimento de que a união não é detida nem pelo Eu nem por Túlio, mas, sobretudo pela morte, habilitada a estender o tempo. Esse estender da morte pela conquista erótica exercida pelo Eu tornou-se possível para minha leitura devido à cumplicidade entre Eros e Tanatos.

Eros e Tanatos têm em sua essência o debater entre si, se complementam da mesma forma que se embatem. Faço referência a Tanatos na luz do que aponta Sigmund Freud (1996) em *Além do princípio de prazer*. Diz o psicanalista: “Se, portanto, não quisermos abandonar a hipótese dos instintos de morte, temos de supor que estão associados, desde o início, com os instintos de vida.”(FREUD, 1996, p. 78). Ao imbricar os instintos de morte (representados pela divindade Tanatos) com os de vida (os esforços de Eros), Freud os equipara pela libido, posto que, enquanto Eros renova a vida, Tanatos conduz a vida à morte. Para Freud, os dois impulsos, o de vida e o de morte, formam dois instintos, ou seja, duas pulsões. O impulso de vida, regido pelos instintos sexuais, conserva a vida, por seu turno, o impulso de morte guarda a vida a fim de fazê-la seguir para a morte, pois o princípio de vida é laçao da morte.

Percebo que, nesse canto, Cronos e Tanatos são tomados em uma imagética antifrásica e eufemizante, isto é, o tempo e a morte são mantidos mediante uma significação simbólica invertida, de sentido erótico. O Eu prioriza-se, em todo desenrolar das atribuições imagéticas, a enganar Tanatos, que mesmo nomeada de irmã pelo Eu no primeiro verso, exerce poder sobre o convívio amoroso Eu-Outro.



Interpreto agora os quinto e sexto versos: “Diante da luz do sol / O meu rosto noturno de poeta te suplica”. Mais uma vez reconheço a presença de Ceres de maneira latente nesses versos, através de sua filha Perséfone, devido à coloração antitética claro-escuro, lúcidas nesses versos pelas imagens “luz do sol” e “rosto noturno de poeta”. Segundo o mito, Perséfone fora transportada para o mundo subterrâneo por Hades enquanto colhia lírios e violetas e inicia a partir desse momento o mesmo conflito de cor dos versos. Após procurar sem sucesso pela filha raptada, a deusa da agricultura culpa a terra por seu infortúnio, castiga os solos outrora férteis com uma profunda aridez e suplica a Júpiter que interceda pela restituição de Perséfone. Porém, como “(...) a donzela aceitara uma romã que Plutão [Hades] lhe oferecera e sugara o doce suco de algumas sementes”(BULFINCH, 2002, p. 72), faz-se um acordo que não assegura a completa libertação de Perséfone. Ela passaria metade do tempo com a mãe sob o sol, na terra, e igual período na escuridão do mundo subterrâneo, acompanhada do marido, deus dos mortos.

O poeta, mergulhado na intimidade de seu canto, dá voz ao que há de mais profundo e misterioso em sua psique. Por isso que o Eu, na condição de poeta, tem o breu da noite em seu rosto, um espaço onde reinam a sombra, a incerteza e o secreto. Em contrapartida, a “luz do sol” tingem o rosto preto do poeta das nuances calorosas e vibrantes que vão do amarelo ao vermelho, rosa e laranja. A sacralidade da luz diurna tudo distingue, mas revela paradoxalmente uma eufemização do tempo e da morte em virtude do erotismo que sacia o vermelho da vida.

Na súplica do Eu no verso “O meu rosto noturno de poeta te suplica”, é mostrado que o sujeito lírico dirige-se diretamente à morte no formato de uma prece, o que designa devotamento na interlocução do Eu e subordinação aos desígnios de Tanatos. Essa súplica está expressa no sétimo verso: “Que te demores muito contemplando o mundo”. O advérbio de intensidade “muito”, em combinação com o verbo demorar, conduz à intenção do Eu em prolongar, com a inscrição de um tempo infinito, a ação da morte sobre a união da voz lírica com Túlio. Esse tempo infinito é reverberado pelo verbo contemplar, cujo significado não se afasta da acepção de demora e se remete a admiração embevecida. Percebo então que, nesse sétimo verso, o Eu roga com humildade à morte para que contemple o mundo como se sentisse as obras picturais de uma famosa artista, a natureza, mas essa humildade é um ardiloso artifício do Eu em pretender distrair a morte.

Analisei nos parágrafos anteriores a claridade de “Diante da luz do sol”. Essa presença de luz faz reconhecer o regresso de Perséfone para junto da mãe Ceres, o que é favorecido pela presença das imagens agrícolas cantadas pelo Eu. O Eu canta da mesma maneira como Ceres fortificava os campos para colheita, ou seja, por meio da germinação da vida. Assim, espera o Eu que a morte se distraia demoradamente com o mundo e se enverede por outros fenômenos que não sejam sua união a Túlio.

Nos versos “Que te detenhas ali, entre a roseira / E o junco”, o verbo deter reforça o desejo do Eu em distanciar a morte do foco do amor de Túlio pelo Eu. Associo esse verbo não apenas a Tanatos, mas à gana do Eu em deter a morte, que de tão poderosa e altiva só esquece o Eu e Túlio se interessando por coisas tão elevadas e sublimes como ela mesma é. No entanto, ainda que “detenhas” tenha recuperado o sentido de delonga, mesmo sentido que já aponte em “contempla”, o verbo deter tem significado de conter, parar, reprimir, impedir, reter e interromper<sup>7</sup>. Dessa forma, “detenhas” simboliza a vontade inconsciente do Eu em se defrontar contra a morte pelo impedimento de sua poderosa ação, a ser doravante suspensa nas imagens “roseira” e “junco”. O fremente desejo do Eu em se unir a Túlio não o impede de se defrontar com os poderes de Tanatos e o faz se esquecer de que as forças da morte são inadiáveis. Justifico essa atitude do Eu por se equiparar a uma divindade contrária à morte: Ceres, representação da fecundidade da terra. Todavia, ao mesmo tempo em que é contrária à morte por se remeter a vida, Ceres é a ela complementar, pois é mãe de Perséfone, rainha do reino dos mortos durante metade do tempo.

Após a restituição da filha Perséfone, que dividia o tempo entre a mãe e o marido, a deusa volta a favorecer a terra com a proteção de seus cultivos. A respeito da maternidade de Ceres, cuja força foi revigorada pelo retorno da filha, aludo Durand (2002, p. 235), que discorre sobre as entidades religiosas e psicológicas universais que representam o arquétipo da Grande Mãe<sup>8</sup>, da qual Ceres faz parte: “Em todas as épocas, portanto, e em todas as culturas os homens imaginaram uma Grande Mãe, uma mulher materna para a qual regressam os desejos da humanidade.” Também o Eu regressa seu desejo de união a Túlio cantando imagens que louvam os atributos de Ceres, como forma de recorrer a essa divindade que germina a terra e os frutos a fim de proteger a união Eu-Outro de Tanatos.

<sup>7</sup> Conforme aponta o Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa (FERREIRA, 1999).

<sup>8</sup> Grande Mãe é um arquétipo por mim tomado no sentido das imagens femininas protetoras e simbolizantes de aconchego. Essas imagens habitam o inconsciente coletivo de diferentes culturas, segundo formas de representação em figuras variadas, mas que carregam o mesmo significado simbólico. Ceres é representação desse arquétipo por se estender pela cultura ocidental como símbolo tanto de fecundação como de fertilidade e proteção diante da agricultura.

Passo para a interpretação das imagens “roseira” e “junco”, onde noto a presença de Ceres, pois essas imagens me evocam terra fertilizada. A germinação dessas plantas está sob a proteção de sua fertilidade. A imagem “roseira” é símbolo da flor que traz vida circundante ao broto semeado, prenúncio do fruto por vir. Essa imagem leva a interpretar a coloração do ambiente a ser contemplado pela morte conforme tenciona o Eu, pois vejo roseira como um arbusto composto por rosas e folhagens extravagantes, atraentes aos sentidos, desde a visão ao olfato e tato. Nessa acepção, “roseira” é elaborada no canto como objeto que exercerá perante a morte encantamento, arrebatamento e sedução pelas cores que possui. Logo, Tanatos se esquecerá de interromper a união do Eu a Túlio, até mesmo por gratidão ao Eu, que mesmo se embatendo contra a morte, a considera elevada, portanto digna de estar próxima de algo tão belo como uma roseira. Já “junco” é mais uma imagem que sugere a intenção do Eu em delongar o poder de Tanatos sobre o momento de seu rompimento com o amor de Túlio. Dessa forma, acredito que a imagem “junco” se equipara à da “roseira” no sentido de afastar Tanatos da união pretendida pelo Eu.

No arдил de superar o obstáculo da morte, mas sem deixar de enaltecer a soberania da mesma, o Eu canta nos versos dez e onze: “Ou talvez, para o teu conforto, assim, te estendas / À sombra das paineiras, sonolenta.” Esses versos trazem, mais uma vez, a indicação do interesse do Eu em distanciar o olhar de Tanatos de sua propensa união a Túlio, cujo amor foi conquistado com tanto esforço. A imagem “conforto” indica descanso, ausência de preocupação e comodidade. Por essa imagem, o Eu trata a morte como se ela fosse realmente uma visitante, conforme apontei na análise dos primeiros versos do canto. E ainda, “conforto” exprime a soberania da morte, que necessita ser bem tratada pelo Eu para que demore em romper a relação dele com Túlio.

Em seguida, o Eu mostra para Tanatos a maneira de alcance desse conforto, por meio do advérbio “assim”. Esse advérbio denota a disposição e a solidariedade do Eu em ajudar Tanatos a compreender como é esperado seu conforto, bem como é representação dos cuidados eróticos dirigidos do Eu à morte. Segundo esse parâmetro de sedução erótica, percebo que o verbo “estendas” recupera tanto esse acepção como a de delonga, lentidão e languidez para realização dos intentos da morte contra o Eu e Túlio. Esse verbo se conjuga com a esperança do Eu pela sonolência de Tanatos no adjetivo “sonolenta”, que reitera a sensação de voluptuosidade. O ponto ao final desse adjetivo representa o Eu como agente da pausa. Pausando a morte ao invés de ela pausar sua união com Túlio, o Eu exerce, com

o canto, poder sobre a poderosa morte. Nesse sentido, “sonolenta” expressa o erótico evanescimento do tempo diante da imagem “sombra das paineiras”.

Essa imagem me faz recorrer ao mito de Perséfone, não no momento de estada com sua mãe Ceres, mas durante a outra metade do tempo, em companhia de Hades, no mundo subterrâneo, nas sombras. No entanto, sombra, nesse poema, não é tenebrosa, pois é espaço para o canto de um erotismo com vias a seduzir a morte e afastá-la da união do sujeito lírico com o amado. A maneira “sonolenta” como Tanatos se estenderá à sombra das paineiras indica que o sono é campo do esquecimento, da distração, da inconsciência, posto que “é o irmão da morte, o desmaio é o gêmeo.”(SCHOPENHAUER, 2000, p. XVI). O reino de Hades é caracterizado pela escuridão de uma noite eterna e, nesse poema, o sono estará sob o signo de uma sedução, ambígua devido à imagem “paineiras”. Essa árvore é caracterizada pela presença de flores exuberantes e de odor agradável, daí ser ao mesmo tempo representação tanto de descanso como de libido. A respeito da ambigüidade que envolve a libido, atuante no Eu que tende a se unir a Túlio, diz Durand (2002, p. 196-7) que ela é “(...) ambivalente de muitas maneiras, não só porque é um vetor psicológico com pólos repulsivo e atrativo, como também por uma duplicidade profunda desses dois pólos.”

Os versos doze e treze, que se seguem, esclarecem a ânsia do Eu em se unir a Túlio sem a intervenção de Tanatos em seus planos: “Morte, contempla. Poupa, quem por amor, / Em tantos versos, também te fez rainha.” Para que esse desejo do Eu se cumpra, por se tratar de algo tão soberano como a morte, o Eu procura convencê-la pela repetição do verbo contemplar. Em “Morte, contempla.”, o Eu reforça sua vontade de delongar o efeito de Tanatos sobre sua união ao amor de Túlio, pois esse verbo já fora cantado no sétimo verso, o que pode significar o temor do Eu em não ter sido claro na interlocução com a morte. Entretanto, essa estratégia de convencimento só pode ser dirigida à morte por meio de uma construção eloqüente, capaz de se equiparar a sua superioridade. Eis porque, mais uma vez, o Eu faz da morte um elemento de destaque no verso, assim como foi analisado no primeiro verso do canto. Essa construção desvela o tom laudatório do Eu em se referir à morte.

A superioridade da morte em relação ao Eu é reconhecida no verbo poupar. O Eu acredita ser esse pedido passível de ser concedido por Tanatos uma vez que, “por amor” a Túlio, esse Eu cantou, no decorrer desses versos, exclusivamente para a morte, mesmo sendo essa uma astuta estratégia do Eu em vertê-la a favor de sua união ao amado. Essa dedicação a Tanatos foi cantada “Em tantos versos”, os quais revelam que o Eu fez da

morte uma íntima companheira, segundo foi observado na imagem “visita”, do segundo verso, e uma soberana: “te fez rainha”. “Em tantos versos” aponta a possibilidade do sujeito lírico estar se referindo a um livro que Hilst dedicou todo à morte, *Da morte. Odes mínimas* (2003). A imagem “rainha” é símbolo de soberania e poder perante qualquer mortal, e ao cantar essa imagem, o Eu não apenas coloca a morte em patamar humano como também nutre sua vaidade, pois sabe Tanatos a extensão de sua autoridade diante dos mortais. Ceres, da mesma forma que o Eu, também assumiu o poder de um rei quando viu-se submetida a dividir a presença da filha Perséfone com Hades. À jovem jamais lhe foi permitido delongar a estada com a protetora da agricultura.

No verso que se segue, o décimo quarto, está a imagem do poeta: “Esquece o poeta.” Essa imagem reitera a perseverança do Eu em não se render à soberania da morte, pois ele acredita ser capaz de distanciá-la pelo canto de imagens que a distraem e a enaltecem. Ao se colocar como “poeta”, o Eu procura revelar para a morte sua força na escrita e no canto, logo seu poder em aproveitar, nas imagens, a sedução e o erotismo como estratégias de enfrentá-la. O verbo esquecer recupera o mesmo sentido dos já interpretados verbos dos versos anteriores contemplar, estender e do adjetivo “sonolenta”. Está intensificado aqui o sentido desse adjetivo, quando fiz referência à aproximação simbólica entre o sono e o esquecimento.

O Eu procura convencer Tanatos desse esquecimento nos versos finais: “Porque o amor de Túlio / O vermelho da vida, pela primeira vez / Secreto, se avizinha.” Esses versos designam que a busca do Eu pelo amado Túlio surtiu o tão desejado resultado: a correspondência, ainda que sutil. Esse amor, mesmo sendo anunciado, não pode sofrer a ação de Tanatos, pois é cantado, pela segunda vez no poema, como reforço contra a morte. Faço referência à imagem “O vermelho da vida”, que insinua a vida circundante de Ceres diante das plantações, pois o sangue, cuja cor é vermelha, é uma representação daquilo que percorre livremente por todo o corpo e o faz erguer contra a morte.

No quinto verso, o Eu anuncia ser o amor de Túlio, pela primeira vez, “fecundo”. Nesse sentido, “pela primeira vez / secreto” completa o significado de “fecundo”, pois é como se a semente do amor brotada no coração do amado estivesse no desenvolvimento de uma folha ainda prematura, logo tímida e secreta. E ainda, esse adjetivo “secreto” se relaciona à intimidade entre o Eu e Túlio, somente o Eu é capaz de reconhecer o crescimento paulatino do amor de Túlio. Portanto, esse amor “se avizinha”, envolve aos poucos o Eu com intimidade e aconchego.

A presença latente do mito de Ceres, brotado no decorrer dessa análise mitocrítica, fez perceber que essa divindade é um escudo aproveitado pelo Eu para salvar das garras da morte o amor de Túlio, um amor que se revela correspondido, ainda que tímido. A morte, assumida pelo Eu como poderosa, é tomada como uma entidade que exerce dupla força nesse Eu. Em primeiro plano, Tanatos atua contra o desejo de união do Eu a Túlio, que corresponde ao amor semeado pelo Eu, em segundo plano, é uma força lírica, uma vez que propicia ao Eu o canto de sua determinação pela conquista do amor de Túlio, uma determinação que se equipara à força de vida que rege Ceres. Assim, a convivência da morte na vida amorosa é necessária para que o Eu cante e expresse seu desejo de se unir a Túlio. É por meio dessa presença à espreita que o Eu descobre o medo de se separar de Túlio, bem como a intensidade do desejo que por ele tem: um desejo que não bastou ser cantado apenas na busca pela correspondência do amor. Sobretudo agora que se avizinha, esse desejo necessita ser a todo tempo revigorado para que a união Eu-Túlio seja aproveitada em plenitude.

Pelo exposto nesse Segundo Capítulo, a poesia amorosa de Hilda Hilst cantada em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* compreende as forças arquetipais definidoras de como o amor é o exercício da procura daquilo que falta ou é renunciado como uma falta futura: a correspondência do Outro. O amor é aqui reconhecido como uma força dinamizadora da poesia como via para: (1) a criação através do devotamento da musicalidade da ode e da ária; (2) o entendimento da melodia como uma imagem representativa de superação da temporalidade e, por fim, (3) a coragem de enfrentamento de Tanatos, uma divindade definitiva, mas essencial para a convivência Eu-Outro, pois sua espreita propicia à voz lírica a elaboração de um canto erótico e sedutor, dirigido a essa divindade.

## CAPÍTULO 3

### O PENSAR, O TECER, A VIAGEM EM *CANTARES*

#### 3.1 Uma busca pelo que falta

*Cantares* (2002) reúne duas produções líricas significativas no tom imagético elementar atribuído por Hilst à celebração das núpcias que, mais uma vez, ainda não se realizam, pois os cantos representam, diante da indiferença do Outro, melancolia e insatisfação. *Cantares de perda e predileção* (1983) e *Cantares do sem nome e de partidas* (1995), unidas em única obra pela Editora Globo, trazem imagens instigantes que inovam a expressividade da poesia e revelam novas possibilidades de organização semântica dos elementos da natureza. A escolha de *Cantares* para análise se deve ao canto de uma voz lírica que lamenta a ausência do Outro, a metade que o complementa. É uma voz que arde em desejo pela unidade, mas que reconhece o distanciamento do Outro, distanciamento que permite o canto das almeçadas núpcias de completude.

Os cantares, não apenas os selecionados para análise, mas todos os que compõem a presente obra que investigo, não perdem de vista a figura do Outro. Essa metade que falta é cantada como fonte de inspiração dos cantos. Além disso, é para esse Outro que são dirigidos todos os cantos amorosos. Da mesma forma que Salomão direciona seus cânticos de núpcias a Sulamita, nos bíblicos *Cânticos dos Cânticos*, a poeta toma esse fervor de desejo como via para a procura de um amor inatingido e/ou inatingível, mas que é cantado em plenitude erótica, conforme será observado na análise dos três cantos. Essa procura pelo amor, pelo complemento, bem como o reconhecimento de que o Outro não é acessível, compõem uma tensão que não procura ser solucionada nos cantos, os quais são destinados a lamentar, através de imagens elementares e arquetipais do inconsciente coletivo, a condição mais íntima da psique do Eu.

Será vista a manifestação de uma voz que assume o duplo em si e no Outro no canto XLIII, que envereda pela intimidade da tecelagem como domínio do tempo e da hostilidade do Outro no canto VIII, e que em incompletude, no canto XXXV, se entrega espontaneamente ao embalo mortuário da barca que a levará à esfera simbólica da morte. Sendo assim, as imagens analisadas farão recorrência à estrutura simbólica e profunda dos mitos de Eros e Psique, de Penélope e o do barqueiro Caronte, que habitam um espaço arquetipal, fonte onde bebe a inspiração hilstiana.

### 3.2 O duplo de Psique encontrando Eros

O canto XLIII de *Cantares de perda e predileção* compreende os quatro elementos da natureza – terra, água, fogo, ar – e por eles transmuta imagens que, combinadas em versos, exprimem a lamentação de um Eu perante o amado distante. Logo, essa voz caminha na busca do Outro e ao mesmo tempo experimenta o desejo pensado em vingança por aquela frieza:

Ai que distância  
 Meu ódio-amor  
 Que dores  
 Que cintilâncias  
 De pena.  
 Tão a meu lado  
 Te penso  
 No entanto  
 Tão afastado

Como se a água ficasse  
 A um dedo da minha boca  
 E todo o deserto à volta  
 Me segurasse.

Tão triste e tão à vontade  
 Neste meu sol de martírios

Como se o corpo soubesse  
 Desses caminhos da sede  
 Porque nasceu conhecendo  
 Da paixão seu descaminho.

E brilhos no teu sadismo  
 E perdição na minha cara.  
 Que coloridos espinhos  
 Terás

Para a tua dura saudade.  
 Que tempestades de sede  
 Nos areais da procura  
 Quando saíres à caça  
 De quem te amou. De mim.

À caça do NUNCA MAIS.

(HILST, 2002, p. 78-79)

Para Jung (1996, p. 23), as imagens simbólicas são privadas de uma significação racional e abarcam uma manifestação inconsciente. Ao falar sobre os sonhos, o psicanalista



ressalva: “só o material que é parte clara e visível de um sonho pode ser utilizado para a sua interpretação”(JUNG, 1996, p. 29). Assim, fica claro ser possível analisar as imagens do poema valendo-se do mesmo método, pois os resíduos inconscientes são resgatados pela poeta e influenciam na interpretação. Jung (1996, p. 67) interpreta os sonhos consoante o que conceitua ser arquétipo: a presença, na psique, de resíduos arcaicos de imagens primordiais, inatos no inconsciente. Através de imagens simbólicas, esse conceito manifesta o instintivo e funda mitos, religiões e filosofias de épocas inteiras. Também Gaston Bachelard (1988), ao descrever n’ *A poética do espaço* os fenômenos a partir da percepção, diz que a imagem poética se relaciona com os instintos profundos: uma imagem poética nova desperta arquétipos adormecidos. Para o fenomenólogo (1988, p. 2), “com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos”. O método junguiano valoriza a expressividade reveladora do símbolo, cuja relação com a inconsciência é evidente. No presente poema, a imagem é vista como uma realidade específica anterior ao pensamento<sup>9</sup> e dessa forma, lançarei mão desse procedimento de abordagem dos símbolos e imagens, os quais conduzirão, primeiramente, à delimitação de um arquétipo, o da Mulher Selvagem.

Vou retomar nesse poema aquilo que Estés (1994, p. 16) define como Mulher Selvagem, o arquétipo da essência feminina que traz na criação poética uma psique primitiva e profunda. Estudando as relações dos lobos, a analista junguiana compreendeu a psique feminina: a conservação de marcas inconscientes dos mesmos cuidados reconhecidos na loba no que diz respeito à família e à espécie. Intuitivamente, qualquer mulher, não lhe importando a cultura, compreende esse arquétipo da Mulher Selvagem, todavia os símbolos desse arquétipo variam de uma cultura para outra. Hilda Hilst, a partir de um Eu que se vê como incompleto e por meio de símbolos elementares, restabelece o elo com a essência primordial de realização de completude junto ao Outro. Quando a poeta recria os elementos da natureza com vocábulos que sugerem a essência original dos mesmos, gera imagens imprevisíveis. “A imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante”(BACHELARD, 1988, p. 11). Por isso, na análise das imagens, não as dissociarei do campo semântico.

Essa busca por completude que se manifesta no sujeito lírico abrange a dualidade da psique do ser humano, que para Jung (1996, p. 30), compreende tanto a pulsão

---

<sup>9</sup> Essa maneira de conceber a imagem poética está equiparada ao ensinamento de Bachelard (2001, p. 3): “(...) abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina.”

feminina, *anima*, como a masculina, *animus*. Seguindo esse parâmetro, o Eu adquire primeiramente uma força interior com predominância da *anima* “Tão a meu lado / Te penso”; diante da crueza do amado, lamenta nos versos “Ai que distância / Meu ódio-amor” e assume sua incompletude: “Da paixão seu descaminho”. Simultaneamente, nas últimas estrofes, o Eu carrega em sua psique a força masculina *animus*, a resistência ao chamamento amoroso outrora atribuída ao Outro: “À caça do NUNCA MAIS”. Eis a dupla essência da psique do Eu: ora se sobressai mais a força feminina, ora a masculina. Isso também se dá num termo criado pela poeta, recorrente em muitos dos cantos de *Cantares*. Estou aludindo “ódio-amor”, no segundo verso. No canto XLIII, ele se apresenta como o interlocutor do Eu. Também de essência dupla, esse “ódio-amor” contempla numa mesma carga semântica, renovada pela autora em paradoxo, dois termos legitimados como antitéticos. Sendo assim, da mesma maneira que o amado terá uma face de ódio, de ausência de piedade perante o clamor e o sofrimento do Eu, abrangerá também a do amor.

A *anima* encontra no arquétipo da Mulher Selvagem a força imaginativa e intuitiva da poesia, via de união com o que lhe falta, pois o distanciamento latente por parte do amado não se faz no pensamento dessa mulher: “Tão a meu lado / Te penso”. O amado “No entanto / Tão afastado” designa um recurso estrutural aproveitado por Hilst no intento de, com a aproximação sonora, simbolizar a paradoxal distância do amado. Trata-se da rima “lado / afastado”, cujo efeito representa a inovação da poeta frente a um recurso sonoro que suscitaria proximidade entre termos, mas que no poema em questão nada mais é que indicação do distanciamento do amado.

Dessa maneira, em toda a primeira estrofe do canto, percebe-se a indiferença do amado, que reforçada pelo elemento fogo nos versos “Que cintilâncias / De pena.”, inaugura o sentimento que o Eu tem de si: o reconhecimento de incompletude acrescentado pela auto-piedade dessa situação. Uma cintilante pena de si mesmo intensifica a dor do distanciamento do amado, uma dor que fere e incomoda, e o fogo, discorre Bachelard (1999), é o elemento que representa mudanças definitivas em tudo aquilo que age, o que por ele é tocado perde a inocência. Uma outra interpretação a respeito desse elemento é sugerida pelo canto: o fogo é considerado por Bachelard um elemento masculino que dinamiza a pulsão erótica por completude e a vivacidade da procura amorosa.<sup>10</sup> Porém, essa pulsão é reprimida pelo Eu na indiferença do Outro e intensifica o clamor pesaroso do

<sup>10</sup> Isso será verificado posteriormente, quando direcionaremos a análise para a força masculina atuante no Eu – *animus*.

Eu, que sofre com a distância do amado: “Que dores”. Bachelard (1999, p. 11) defende a habilidade do fogo de transitar entre o bem e o mal, o que caracteriza a duplicidade do amor.

Ainda nos versos “Tão a meu lado / Te penso” é notada essa duplicidade. Eros se configura como a força criadora da Mulher Selvagem que vê na criação poética a invenção de um amado que lhe corresponde, numa tentativa do Eu se tornar completo não apenas no Outro, mas também numa obra criativa. A incompletude, segundo Platão e explicada no subtítulo 1.2, do Primeiro Capítulo dessa dissertação, associa a origem homem-homem, mulher-mulher e andrógina do ser humano (o homem-mulher) à noção do duplo. Os humanos tinham um só corpo, duas cabeças, quatro braços e quatro pernas, ou seja, os dois seres completos e unidos formavam uma única esfera. Essa completude fez com que os deuses temessem ter o poder enfraquecido. Disso decorre a narrativa de Aristófanes em *O banquete*, a respeito de Zeus ter cortado pela metade esse ser total. Por isso que essa primeira estrofe é o exercício da criação do Outro que falta ao Eu.

Parto agora para a interpretação das imagens “água” e “deserto” no primeiro e terceiro versos da segunda estrofe: “Como se a água ficasse / A um dedo da minha boca / E todo o deserto à volta / Me segurasse.” Elas sugestionam a intenção do Eu em vivificar o amor com o Outro (aquele cuidado da Mulher Selvagem com o amado), pois a água, a situação amorosa plena, tem como rival o deserto, que, por sua vez, simboliza o elemento terra. A água, combinada com a terra, segundo Bachelard (1997), se associa à noção das matérias. Na interpretação do fenomenólogo, as combinações elementares reúnem dois elementos, nunca três. A massa é oriunda da união água-terra. A água é emoliente, une e desune, serve como o tempero dos outros elementos, é a cola universal do *homo faber*, pois quando o homem vence as massas, penetra a intimidade da terra numa alegria masculina. Sendo assim, a massa sugere a argila, material de que o homem é feito.

Nessa segunda estrofe, a água e a terra formam um duplo antitético. Elemento da natureza vital, feminino, revigorante e purificador em Bachelard (1997), mas ambivalente por algumas vezes se mostrar violento, a água é tomada pelo Eu na acepção de satisfação do desejo de completude e realização amorosa. Devido ao fato de estar “A um dedo da minha boca”, a água forma uma imagem que indica a vontade do Eu em se aproximar do amado. Enquanto elemento vital, a água é associada à realização amorosa, pois é o erotismo que norteia os seres à continuidade. Bachelard (1997, p. 10) reporta à feminilidade maternal da água: é embrião, impulso de vida, seminal. Todavia, a água

forma com a terra não a massa proposta por Bachelard, mas uma antítese, apresentada pela imagem do “deserto”, que em sua totalidade envolve o Eu. O deserto representa não apenas a solidão do Eu como também a sequidão do amado, que por sua vez segura o Eu, impedindo-o de se realizar em completude.

O mito de Tântalo não pode ser desconsiderado de sua referência latente nessa segunda estrofe: “Como se a água ficasse / A um dedo da minha boca / E todo o deserto à volta / Me segurasse.” Esse mito representa a condição humana frente à impossibilidade de satisfazer aquilo que deseja. Isso resulta na incessante busca que o homem empreende por aquilo que deseja. No mito, Tântalo é condenado a padecer de fome e sede eternas porque fez as divindades do Olimpo devorarem a carne de seu filho. Seu suplício está no fato de que seus desejos não se saciam. Na segunda estrofe do canto, pela imagem “deserto à volta”, o amado e a satisfação amorosa, representados no elemento “água”, estão próximos do Eu, porém não o saciam, assim como a comida e a água estavam próximas de Tântalo, no entanto se distanciavam à medida que a personagem mítica delas se aproximava.

Os versos “Tão triste e tão à vontade / Neste meu sol de martírios // Como se o corpo soubesse / Desses caminhos da sede / Porque nasceu conhecendo / Da paixão seu descaminho” designam uma essência inconsciente, conforme é percebido um Eu conhecedor de sua incompletude e da indiferença do Outro. “Tão triste e tão à vontade / Neste meu sol de martírios” também se remete a uma noção antitética. A incompletude entristece o Eu, mas ao mesmo tempo, por ser recorrente e insistente no amado, torna-o consciente de tal condição, pois sua trajetória de busca amorosa é um martírio múltiplo vivificado pelo elemento fogo, do “sol de martírios”. Insatisfeito frente ao sofrimento pelo amado, através da imagem dos martírios intensos o Eu canta seu sacrifício pelo Outro, um sacrifício purificador que mais adiante será verificado.

Nesse sentido, o elemento fogo de “sol de martírios” reporta à mítica união amorosa de Eros e Psique. Incitada pelas irmãs a ver a face do suposto monstro que a desposara, a curiosa jovem despertou o deus quando lhe deixa cair “uma gota ardente de lucerna”, “cheia de azeite e brilhante com uma luz clara”, donde fica implícita a associação das imagens ígneas e caloríferas do poema com a do mito. Descuidada, Psique toca “as armas que jaziam aos pés do leito e, de mãos ainda frementes, fere-se nas setas do poderoso deus”(APULEIO apud SOUSA, 2003, p. 62). No mito, o fogo inaugura uma fase de sofrimentos e transformações que guiarão Psique à descoberta tanto do Outro como de si mesma. No poema, esse elemento despertará o *animus* do Eu, ou seja, sua outra metade

inconsciente. Fogo é desejo, erotismo e pulsão erótica. Dentre todos os elementos, é o mais dialetizado, é sujeito e objeto, é uma imagem que produz transformações arrebatadoras.<sup>11</sup>

Os elementos da natureza presentes no canto são forças líricas que regem a expressão do desejo desse Eu. É por meio dessas imagens elementares que o estudo do canto desponta a força arquetipal do mito de Eros e Psique. Alegoria da alma, Psique representa um arquétipo que é comum ao Eu: o sacrifício pela busca do duplo. As imagens ígneas e caloríferas do poema, as mesmas do mito, significam a necessidade do Outro viver aquilo que o Eu vivera para que ambos alcancem, dessa forma, o amor completo.

Segundo Mircea Eliade (1972, p. 13), em *Mito e realidade*, o mito se configura como uma narrativa exemplar que nos faz compreender “os ritos e atividades humanas significativas”. Para o estudioso das religiões, “ao ‘viver’ os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo ‘sagrado’, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável.”(1972, p. 21). Quando retoma a narrativa de Apuleio, Eudoro de Sousa (2003, p. 62) esclarece, no artigo *O mito de Psique e a simbólica da luz*, que o mito de Eros e Psique remonta ao sofrimento da jovem em conseguir, via sacrifício, se unir novamente ao amado.

No canto em questão, também relutando para ter um amor que lhe corresponda, o Eu passa por “caminhos da sede”, ou seja, passa pela falta da água seminal do Outro, de sua união Eu-Outro. Ao ver pela lucerna ígnea a face de Eros, o amor de Psique de intelectual torna-se mundano, pois ela conhece a infelicidade de amar um objeto corpóreo. Como resgate de sua antiga inocência, a mortal, cuja beleza infligira Vênus, se submeteria às purificações iniciáticas por meio dos elementos da natureza<sup>12</sup>, instituídas pela mesma divindade: “(...) as formigas, que pertencem à *terra*; o caniço, que pertence à *água*; a águia de Zeus, que pertence ao *ar* e a *ígnea* e celestial figura do próprio Eros redentor, o próprio *fogo*.”(BRANDÃO, 2005, p. 249).

O Eu do canto também se renderá à purificação pelos elementos, donde descobrirá si mesmo e o Outro. Isso é reconhecido nos seguintes versos: “Como se o corpo soubesse / Desses caminhos da sede” – a purificação pela água – “E brilhos no teu sadismo / E perdição na minha cara” – a purificação pelo fogo – “Que tempestades de sede / Nos areais da procura” – a purificação pelo ar e terra. Esses versos simbolizam as difíceis provações

<sup>11</sup> Não apenas esses como outros atributos do fogo serão arrolados mais adiante segundo a fenomenologia bachelardiana (1999).

<sup>12</sup> Segundo Sousa (2003, p. 63), eram três os processos de purificação instituídos por Vênus a Psique: pelo ar, o crivo da separação das sementes; pelo fogo, o intenso calor do tosquiar da lã dos carneiros ao sol; pela água, a procura pela água estígia.

as quais se submeteu o sujeito lírico à procura do inconsciente através do amor. Purificada, Psique desce à região das sombras, onde reina Perséfone, e em uma segunda curiosidade, agora narcísico-feminina, abre o pote com o creme da beleza imortal e entra em letargia. Porém, a gravidez de Psique, símbolo de individuação com o amado Eros, marca sua transformação pelo amor oriunda do encontro entre o amor e a consciência. Aceita entre as divindades, se une a Eros e faz nascer Volúpia: “Através do aperfeiçoamento de sua feminilidade e de seu amor, a ‘bela adormecida’ evoca a perfeita masculinidade de Eros. Abandonando-se ao amor, ela recebe, sem o adivinhar, a redenção através do amor.”(BRANDÃO, 2005, p. 249). Será verificado nos versos posteriores que esse processo de purificação do Eu lírico pelos elementos resultou na descoberta de seu *animus* e também da *anima* no Outro.

Vejamos os versos “E brilhos no teu sadismo / E perdição na minha cara”. Uma voz cuja face encontra-se perdida sugere a gana de concretização amorosa por parte do Eu em um contexto amoroso desesperador e de não-correspondência imposto pelo sadismo do amado, cujos “brilhos” representam sua realização erótica ao ver o sofrimento do Eu. Ao combinar esse sadismo do Outro com o fogo, elemento cuja força é masculina, o Eu inicia a descoberta do mesmo e de seu interior (tão duplo como o do Eu). Isso porque, segundo Bachelard, o fogo é conhecimento, dinamiza o tempo e sua ambigüidade compreende tanto o amor quanto a respeitabilidade e o preparo de alimentos. Devido à fricção e ao aconchego, o ato sexual é igualado à descoberta do fogo erotizado: “primitivamente é uma conquista sexual”(1999, p. 65). Bachelard (1999, p. 67) assume na vida do fogo a proximidade da fecundidade por ser feita de faíscas e movimentos bruscos.

A faísca – presente no poema pelos versos “Que cintilâncias / De pena” e pelo sadismo brilhante do amado – produz grande efeito. Na fenomenologia bachelardiana (1999), o germe e a faísca se dependem, logo o líquido espermático é ardente e ativo. Nesse sentido, o fogo e o ar são elementos ativos (masculinos) providos de força e coragem, enquanto que a água e a terra são passivos (femininos). O fogo ilumina o desconhecido e por se relacionar, em Bachelard (1999, p. 83), à pulsão sexual, iguala o amor ao conhecimento: “só o fogo merece, para o homem pré-histórico, o desejo de conhecimento, exatamente porque acompanha o desejo de amar.” Perante isso, o Eu ainda assume nesse ponto do poema o arquétipo da Mulher Selvagem que, mesmo insatisfeita com a indiferença e o prenúncio da incompletude, deseja uma união ao Outro resistente, o qual, até então, traz consigo apenas o *animus*.

Analiso agora as imagens sensoriais que suscitam ao amado o reverso de sua indiferença: “(...) Que coloridos espinhos / Terás // Para a tua dura saudade. / Que tempestades de sede / Nos areais da procura / Quando saíres à caça / De quem te amou. De mim. // À caça do NUNCA MAIS.” Está aqui o momento em que o Eu descobre o duplo, como quando fiz referência ao mito de Eros e Psique e à duplicidade desses amantes. O Eu torna-se conhecedor das metades complementares do inconsciente, tanto a sua pelo *animus* quanto a do amado, a *anima*. Isso porque, a partir de agora, a criatividade de uma Mulher Selvagem que canta em versos sua essência de ânsia por completude lhe permite moldar o Outro da maneira que lhe satisfaça, quando direciona-o para a realização de uma vingança.

Dessa maneira, na quinta estrofe, a imagem dos espinhos associada ao adjetivo coloridos na projeção da pretendida saudade desse amado pelo Eu suscita o desafio da procura, também sentida pelo amado. Espinho sugere diversas acepções. Uma delas é o sacrifício iniciático de uma punição. Antes de ser crucificado, Jesus recebeu uma coroa de espinhos, porém subiu aos Céus e ressuscitou ao terceiro dia – “<sup>1</sup>Pilatos mandou então flagelar Jesus. <sup>2</sup>Os soldados teceram de espinhos uma coroa e puseram-lha sobre a cabeça e cobriram-no com um manto de púrpura.”(BÍBLIA, 1995, p. 1409)<sup>13</sup>. Para o Eu, essa purificação destinada ao Outro progredirá na definição da *anima* do mesmo. No canto, os espinhos são coloridos por designarem a *anima* do Eu. Nesse sentido, a saudade do amado será regada pelas lembranças da beleza do Eu, simbolizada pelos espinhos presentes em sua saudade. Por se aproximar de um adorno de cabeça, a saudade é interpretada como a presença do Eu no inconsciente do amado. Além disso, a imagem dos espinhos sugere a vegetação árida e solitária do deserto, logo projeta ao interior do amado tencionado pelo Eu: a solidão e a incompletude. É como se o amado, ao invés de louros da vitória, colhesse os espinhos da indiferença do Eu, fazendo revelar, assim, sua *anima*, ou seja, aquela que o Eu até então carregava em todos os versos anteriores como sendo exclusivamente sua.

A imagem “dura saudade” se sobrepõe a outra: “tempestades de sede”, sendo que o correto seria “tempestades de areia”. Isso sugere a intensidade e o desespero da não realização amorosa por parte do Outro, da “sede”, conjugada a três elementos da natureza, a água, o ar e a terra. Bachelard (1997, p. 187) expõe os incitadores da fúria das águas, os tempestiários, dentre os quais o filósofo das imagens destaca Xerxes, que forma um complexo representativo da sensibilidade das águas, cuja cólera reage à mais leve provocação. No poema, a indiferença do amado acende a ira não apenas do Eu como

---

<sup>13</sup> Jo 19, 1-2.

também da água e dos demais elementos, os quais se rebelarão impedindo o Outro de se unir àquele Eu símbolo arquetípico da Mulher Selvagem, que a princípio o buscava, mas que nesse momento torna-se esquivo, pois deixou agir em si o *animus* outrora verificado no amado.

Todavia, observo que essa tempestade será “Nos areais da procura”, num ambiente de solidão, uma vez que o habitante dos desertos é, em muitos casos, um andarilho errante. Representado nessa face, o amado vive o que em outros momentos fora vivido pelo Eu, o desespero da incompletude amorosa, pois a sede pede pela água, mas as “tempestades” são de sede, o ar se volta contra o amado juntamente com a terra seca. O ar é movimento, campo do infinito, elemento pelo qual o Eu adquirirá uma profundidade íntima, comparada ao conhecimento de seu *animus* e da *anima* do Outro: “Pelo ar, toda a vida e todos os movimentos são possíveis. É o sopro do ar que faz girar a Terra.”(BACHELARD, 2001, p. 47). Semanticamente, tempestade é um vocábulo impregnado pelo signo do elemento aquático, mas Hilda Hilst, no poema em questão, inova o vínculo significante-significado do termo.

Ao transmitir ao leitor, por imagens, o sentimento de incompletude da persona lírica, a poeta constrói as imagens conforme é apresentado em Durand (2002, p. 29). Segundo o teórico, as imagens são signos desprovidos da arbitrariedade, do não vínculo entre significante e significado. Mediante a expressividade de uma imagem, ambos mantêm traços de homogeneidade. Sendo assim, “tempestades” perde seu laço arbitrário com a água e se conjuga a um elemento inesperado: a terra. A respeito da imaginação ser hábil em libertar das imagens primeiras, em *O ar e os sonhos* Bachelard (2001, p. 1) ressalva que isso se deve à “união inesperada das imagens”. Para o fenomenólogo, a imagem desperta um arroubo lingüístico, cujo dinamismo é renovador e “um objeto pode sucessivamente mudar de sentido e de aspecto conforme a chama poética que o atinge”(2001, p. 9). Logo, a imagem poética conduz o ser humano a sua origem enquanto falante.

Essa origem primitiva do homem, que vinculava a fala à imagem, o aproxima dos métodos mais rudimentares para a sobrevivência humana. Isso está evidente nos últimos versos: “Quando saíres à caça / De quem te amou. De mim. // À caça do NUNCA MAIS.” Destaco nesses versos que a imagem “caça”, atribuída à face do Eu, o associa à deusa dos bosques Diana, exímia caçadora. “À caça do NUNCA MAIS” representa a superação da incompletude pelo Eu, vivificada quando ele manifesta seu duplo: se coloca no lugar do



Outro pela indiferença. Dessa maneira, o *animus* do Eu aqui se configura como sua ausência na procura exercida pelo Outro. Esse verso faz, ainda, referência a um poema de Edgar Allan Poe, “O corvo”, em que “Nunca mais” repete-se nas estrofes do poema como um refrão pronunciado pela ave de mau agouro, dando ao sujeito lírico a certeza de que jamais terá seu amor de volta.<sup>14</sup>

Frente a isso é que, durante a análise, procurei estudar os procedimentos simbólicos que caracterizam, no poema, o ser humano em estado de redescoberta de si mesmo e de seu duplo *animus-anima*. Foi percebido, portanto, que o Eu em busca do Outro expressa não apenas aquela concepção arquetípica focada no início desse subtítulo, quando mostrei no canto que a Mulher Selvagem cuida da união amorosa e se dedica ao canto. A busca pelo Outro foi, no decorrer da análise, amparada por uma outra referência simbólica arquetipal, aquela subentendida pelo mito de Eros e Psique, um mito que desvela o valor assumido pelo inconsciente diante da procura amorosa. Tanto Psique como o Eu tiveram no amor a via para a transformação inconsciente, uma transformação amparada pela participação dos elementos da natureza. Transformada pelo amor, Psique adquire o conhecimento da verdadeira face de Eros, objeto de seu amor, da mesma forma como o Eu do canto tem no amor a via para o conhecimento de seu inconsciente e do Outro.

### 3.3 Penélope que aguarda às portas da cidade

No canto VIII de *Cantares de perda e predileção*, o Eu atribui à tecelagem – essência da perseverança amorosa de Penélope – o poder de dominar o destino de incompletude a que o Outro lhe submete. Mais uma vez, há o canto de uma voz lírica que busca o amor, e aqui, aguardar é um exercício de prolongamento do tempo. O que favorece essa espera é a arte de tecer e fiar. Com essa arte, está subentendida a criação, não apenas de fios artisticamente enlaçados, mas da poesia, que tece o destino do Outro entremeado ao destino da persona lírica. Dessa forma, da mesma maneira como foi percebido no canto anteriormente analisado, o inconsciente assume na poesia hilstiana valor de destaque, conforme será verificado já no início do canto. Essa força inconsciente, intuitiva, não se distancia daquilo que rege a arte de tecer: a criatividade. É a criação de uma obra única, singular, devotada no intenso desejo do Eu em celebrar o amor por meio da poesia.

---

<sup>14</sup> É válido lembrar que, em outro poema, o V de *Cantares do sem nome e de partidas*, o sujeito lírico canta: “Nem é corvo ou poema o Nunca Mais”. Isso faz, por negação, referência explícita ao sentido do poema de Edgar Allan Poe.

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

Sopro e saudade tecidos  
 Na rede do coração

Eu nunca mais sentiria  
 Teu nome de hostilidade.

Me vinha:  
 Se desfizesse  
 O que já trançado tinha

Meu nome é que ficaria  
 Amor na tua eternidade.

Então teci

Sóis e vinhas:  
 Ouro-escarlate-paixão

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

(HILST, 2002, p. 40-41)

A presença da fiação já se faz presente na primeira estrofe do canto como uma arte que, na interioridade do Eu, se configura como força criativa. O primeiro verso: “Me vinha:” é indicativo dessa criatividade íntima que permeia a atuação amorosa do Eu. Em todo canto VIII, a tecelagem acompanha o desejo que há no Eu, é a parceria feita pelo Eu no intento de seguir por uma atividade que possui um lastro de intimidade. Nesse primeiro verso, a intimidade é expressa no pensamento profundo do Eu. Isso é por mim interpretado como uma idéia residida no inconsciente do Eu, que guia não apenas seus pensamentos como também suas ações. Por isso, ao final desse primeiro verso, estão os dois pontos, os quais antecipam os atos que o Eu descreve adiante. Essa pontuação sinaliza na força intuitiva aquilo que rege a intimidade do Eu, além de reforçar sua importância: ela vem ao Eu sem que ele possa dominá-la. Trata-se, nesse sentido, de uma inspiração capaz de fazer o Eu exercitar sua intimidade por meio da criação.

É o exercício da tecelagem a criatividade que assegura tal força psíquica a que sugere o primeiro verso: “Que se tecesse”. A respeito da tecelagem, diz Durand (2002, p. 322): “O tecido é o que se opõe à descontinuidade, ao rasgo e à ruptura. É a trama e o que

se subentende.” Nesse sentido, tecer é um exercício contínuo, marcado pela repetição e dedicação, atributos também reconhecidos na procura pelo amor como via de completude entre as metades. É uma atividade que exige cuidado e devotamento, os quais, juntos, são capazes de inaugurar aquilo que resulta de uma atividade criativa, íntima e que é reflexo do psíquico de quem tece: um fio artisticamente enovelado em uma obra única, o amor. O amor foi também tecido por Marina Colasanti (1999, p. 9-12) no conto “A moça tecelã”. Nesse conto, a jovem solitária tece em seu tear tudo o que imagina, até que um dia tece o marido imaginário que entra pela porta de sua simples casa. Entretanto, esse amado de fios é desfeito quando trata a moça não como uma amada, mas como uma mera tecelã de seus materialismos.

A obra única é cantada na primeira estrofe, nos versos que se seguem: “Hastes de compaixão / Corolas de caridade”. As imagens cantadas em ambos os versos se remetem à natureza elementar, são imbricadas do semantismo que carrega o vocábulo flor. Tanto “Hastes” como “Corolas”, palavras que inauguram esses versos, fazem parte da constituição física de uma flor, cuja simplicidade e beleza são comparáveis ao amor, via para completude. Esses versos são a descrição do tecido contínuo criado através do exercício da intimidade do Eu, um tecido cuja continuidade é traço daquilo que empenha não apenas a tecelagem em si, mas também o amor.

O Eu, no ato de tecer, assimila a força da natureza como perfeição a ser imitada e reproduz seus atributos em uma obra que contempla a ânsia pela metade que falta. Isso é percebido pelos sentimentos do Eu em busca o Outro via “compaixão” e “caridade”, elementos necessários para a sedução que antecipa a conquista amorosa. Ambos os sentimentos simbolizam dedicação ao amor, uma mesma dedicação que impera o ato de tecer. Dessa forma, amar e tecer são igualados pela necessidade daquele que ama e tece de ser hábil em seus atos, seja com aquele a que ama, seja com o fio que alinhava artisticamente com as mãos.

A segunda estrofe é o canto da continuidade da trama criativamente tecida no inconsciente do Eu: “Sopro e saudade tecidos / Na rede do coração”. “Sopro” simboliza a presença do elemento ar na fiação pretendida pelo Eu, é marca do suspiro que rege a imaginação de uma união Eu-Outro, completa pela unidade das metades através do atributo etéreo e voluptuoso sugerido pelo elemento ar. Essa imagem, mediante uma imaginação criativa a que demanda a tecelagem, denota leveza e suspensão, sendo suspensão tomada por mim como aquilo que transporta uma realidade de fragmentação a outra, situada numa

esfera de totalidade Eu-Outro e correspondência amorosa por parte desse Outro. A essa imagem está vinculada outra, “saudade”, que acompanha as linhas de “Sopro” na criação da trama. Marcas de dedicação ao amor, as linhas da “saudade” são decisivas para que o tecido simbolize um canto amoroso que tem na figura do Outro o objeto do amor empenhado pelo Eu, sendo essa figura seduzida e adorada pelo mesmo, conforme é visto na imagem “saudade”. A essa imagem está associada, mais uma vez, a dedicação ao amor, dedicação que se faz mister na arte da fiação.

Ambas as imagens, “Sopro” e “saudade”, fazem parte de um todo, a “rede do coração”, trama que prima pela unidade, pelo uniforme amarramento dos elementos que ela liga. O amor, percebido na imagem “coração”, é a essência que constitui essa arte criativa, é como uma mola propulsora que auxilia as mãos do Eu e entrelaça no canto o desejo do Eu em constituir uma obra que une elementos. Trata-se de uma maneira do Eu simbolizar, intimamente pela dedicação à arte de fiação, a união que tanto pretende, a de si com seu duplo, o Outro que lhe falta.

A ausência da metade, do Outro, é cantada na terceira estrofe: “Eu nunca mais sentiria / Teu nome de hostilidade.” Tecer é a atividade criativa encontrada pelo Eu para se impor contra o destino de ruptura antecipado pelo Outro. O alinhavo dos desejos e ardências é indicação de que o Eu traz consigo uma força íntima capaz de superar o tempo de ausência a que o amado lhe impõe. Diante disso, o Eu é reportado a uma esfera temporal diferente, o que é sinalizado pelo primeiro verso dessa estrofe, que traz a indicação de tempo “nunca mais”. A esquiva do Outro, simbolizada pelo substantivo “hostilidade”, é o que nomeia o amado: “nome de hostilidade”. Esse nome é cantado pelo Eu como posse do Outro, o que é reconhecido por meio da presença do pronome possessivo, “Teu”.

Essa 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 Rougemont (1988, p. 58), 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 o canto VIII tem na voz lírica essa tradição recuperada, pois é por meio do amor tecido na dedicação que o Eu espera ter a correspondência do amado.

A quarta estrofe é o canto do desejo do Eu em reverter a trama trançada pelo amado, uma trama que lhe submete à fragmentação: “Me vinha: / Se desfizesse / O que já trançado tinha”. Mais uma vez, assim como na primeira estrofe do canto, o inconsciente do Eu rege sua atitude tecelã, mas uma atitude que é nova, pois o Eu não tece, ele desfaz o tecido. Essa astúcia indica o poder que o Eu traz consigo de transformação e de domínio da arte de tecer. A *anima* é o que se revela não apenas nessa estrofe, mas em todo o canto, pois Freud, em *A feminilidade*, assevera ser a tecelagem uma arte inerente ao princípio feminino: “Parece que as mulheres fizeram poucas contribuições para as descobertas e invenções na história da civilização; no entanto há uma técnica que podem ter inventado – trançar e tecer.”(FREUD, 1933, p. 162). Após se lembrar de Pandora, Atena Penitis, Aracnê, Ariadne, Penélope e as Parcas, Meneses (2002, p. 75) reforça nas palavras de Freud que quem lida com o fio é sempre uma figura feminina, haja vista estar aí imbricado um interesse inconsciente de dissimular a fenda íntima: “com a arte das tecelãs, o fendido torna-se defendido.”

Nessa estrofe, o ato do Eu desfazer fios já tecidos o equipara a Penélope. Os fios que de dia tecem a mortalha destinada a Laertes são desfeitos todas as noites, à surdina, no intento de Penélope ganhar tempo na espera por Ulisses, rei de Ítaca que partira na guerra contra Tróia. Trata-se de uma tramóia ardilosa, uma tessitura de enganos aos pretendentes aqueus, sugerida por um deus e empenhada por três anos, até ser descoberta pelas servas de Penélope. Na *Odisséia*, essa passagem é narrada na voz de Penélope e se encontra no canto XIX: “Daí de dia, ia tecendo uma trama imensa: de noite, mandava acender as tochas e a desfazia.”(HOMERO, 1993, p. 225). Os fios eram desfeitos de uma trama cuja conclusão seria concomitante à escolha de um dos pretendentes que ocuparia o trono de Ulisses. O ato de desfazer o trançado foi a maneira encontrada por Penélope não apenas para reforçar sua devoção ao amor por Ulisses como também para salvaguardar sua feminilidade arquetipal de tecelã.

Somente Penélope detinha o poder de lidar com os fios, com seu destino e seu futuro. A fiandeira tecia e destecia de acordo com seu projeto de esperar o amado. No canto VIII, essa habilidade está presente, pois “Se desfizesse / O que já trançado tinha” simboliza que a autoridade de lidar artisticamente com os fios é exclusiva do Eu, cujo princípio é feminino, conforme a interpretação freudiana a respeito da fiação. O Outro, tomado por mim como simbolizante do princípio masculino, não detém a arte da fiação, e quando a detém, como percebo em “O que já trançado [pelo Outro] tinha”, isso não exerce

influência sobre a ação do Eu, que, em consequência, desfaz esses fios marcados pela hostilidade.

Dessa forma, percebo na intimidade do Eu o poder de lidar com o tempo, de defini-lo, detê-lo e delimitá-lo, como forma de recuperação daquilo transmitido na Mitologia Grega na figura das Parcas, as quais, assim como a Penélope cantada por Homero, compreendiam a arte de lidar com os fios. As três inseparáveis fiandeiras míticas, conforme descreve Brunel (2005), prendem a humanidade mediante um dinamismo imaginário arquetipal. Cloto, a que fia, Láquesis, a que mede, e Átropos a que corta, representam as três idades da vida: presente, passado e futuro. As aranhas fiam à noite, e as fiandeiras divinas também têm vínculo com a noite, pois são filhas de Zeus com a deusa da noite, Têmis. Devido a essas atribuições é que as três são envoltas por mistério. As produções tecidas pelas Parcas são tomadas por Brunel (2005, p. 375) como “as primeiras a assegurar o traço de união entre trabalho e sexualidade”, pois concentram a fertilidade e a fecundidade em um corpo cujos trabalhos são assimilados aos de parto.

Esse poder que o Eu detém consigo, transformador do tempo e do destino amoroso que pretende, ou seja, de se unir ao Outro, embrenhado na feminilidade, é notado nos versos que seguem, na próxima estrofe, a quinta do canto: “Meu nome é que ficaria / Amor na tua eternidade.” Ao invés do Eu reforçar o nome do Outro, como na terceira estrofe, “Teu nome de hostilidade”, o Eu canta seu próprio nome: amor. É a transformação que o Eu atribui a sua arte de tecelagem, almejada em seu inconsciente como uma força amorosa, a qual se estenderá pela eternidade do Eu, e em consequência, pela eternidade do Outro. Assim, o nome de hostilidade do Outro, de ruptura, de fragmentação, terá uma trajetória de eternidade, de unidade, uma eternidade possuidora do amor. Essa maneira de o Eu cantar sua habilidade em estender, pelo tempo, o amor que tem pelo do Outro, pois transforma a hostilidade em eternidade, o equipara às Parcas, as fiandeiras senhoras do tempo. Essas senhoras tecem o destino humano. “As Deusas-Fiandeiras começam e interrompem; o fio, também, que elas fabricarão e romperão como bem lhes aprouver, investe-se do mesmo temível poder.”(BRUNEL, 2005, p. 375).

Diante desse trabalho artístico de tecer e destecer os fios do destino, está o poder da tecelagem assumida em plenitude pelo Eu, conforme se segue na sexta estrofe: “Então teci // Sóis e vinhas: / Ouro-escarlate-paixão”. Trata-se de uma estrofe isolada das demais, percebida por mim como um elemento que exerce valor de realce no canto. Isso representa o desejo que o Eu nutre pelo Outro, a ânsia pelo complemento, a qual, por ser tão

almejada, encontra-se reforçada em uma estrofe que compreende exclusivamente esse verso. A sexta estrofe é a expressão de uma transformação decorrida nos atos do Eu pelo próprio ato de tecer. De inconscientes, os atos do Eu são por ele cantados, a partir daqui, como uma ação real. Os dois versos que se repetem no início das primeira e quarta estrofes – “Me vinha:” –, antecipam esse ato prenhe de desejo, são a causa dessa sexta estrofe, assinalada por “Então”, que traz a noção de consequência. O já imaginado ato de tecer, até então presente apenas no campo das idéias do Eu, íntimas, profundas e arquetipais, assume nessa estrofe, pela primeira vez no canto, uma acepção sentida pelo Eu como indício de um ato pleno, passível de ser realizado. Nesse sentido, o desejo se insere no campo do real, das representações sensíveis, palpáveis, apreensíveis, não apenas pelo Eu como também pela sua metade, o Outro.

Os atos de desejar e tecer possuem entre si uma profunda assimilação. Conforme defende Brunel (2005, p. 378-9), tecer se inscreve no signo do desejo mediante a representação da feminilidade que denota a tecelagem, a qual, por sua vez, concentra consigo o corpo côncavo em trabalho. O fio linear que as Parcas tecem engendra continuidade; seus movimentos mais antigos, cíclicos, cadenciados e repetidos são a sacralidade uterina.

Fiando o canto desejoso pelo complemento, o Eu tece os elementos de sensível representação da sétima estrofe: “Sóis e vinhas: / Ouro-escarlate-paixão”. O primeiro verso dessa estrofe carrega consigo o significado do desejo a que subentende. “Sóis” simboliza a presença do elemento fogo como expressivo dos desejos do Eu. De todos os elementos, o fogo é aquele que, segundo Bachelard, melhor engendra o ato sexual em si. O fenomenólogo descreve a sexualização do fogo, quando define “uma teoria sexual fundada em temas especificamente caloríficos, provando assim a confusão original das intuições de semente e fogo.”(BACHELARD, 1999, p. 71). Essa relação do fogo com a fecundidade, com a sexualidade e o desejo, estão evidentes na imagem “Sóis”, representação do elemento fogo em multiplicidade. Trata-se de um neologismo empenhado pelo Eu, pois sol, em plural, é um recurso encontrado pelo Eu para denotar a intensidade do desejo que possui pelo Outro. O sol é o corpo celeste fonte de energia para a Terra, o calor dele oriundo é incomparável a qualquer outra fonte de energia, por isso é representação do elemento fogo, tecido pelo Eu em neologismo. Quando o Eu tece juntamente com “Sóis”, “vinhas”, cerca seu canto de uma ambigüidade a qual interpreto a seguir.

A imagem “vinhas” é interpretada, de um lado, como o substantivo que se refere à plantação de uvas, cantada em plural, presença do dionisíaco, do desejo ardente e embriagante dos vinhos, os quais transportam a realidade de quem os bebe para uma esfera de entorpecimento e de rendição ao lascivo e criativo. Mais uma vez, o emprego do plural nesse verso da sétima estrofe indica que o desejo do Eu pelo Outro é múltiplo; o vinho aqui cantado possibilita intensa embriaguez porque a matéria do vinho é em grande quantidade, as uvas são originárias de mais de uma vinha. Por outro lado, interpreto “vinhas” como o pretérito imperfeito do modo indicativo do verbo vir, conjugado nesse verso com o pronome pessoal tu. Há, nessa segunda interpretação que empreendo, uma relação causa-consequência; se o Eu tece “Sóis”, desejos, tece também o Outro em receptividade ao canto que lhe é dirigido. Essa dupla interpretação possibilitada por “vinhas” demonstra que o Eu tem no duplo a força que se faz presente no sentido de seu canto. É uma forma encontrada pelo Eu para revelar sua necessidade em se unir ao duplo, que lhe falta, mas que pode se transformar em presença se tecido for.

A presença do Outro, tecida pelas linhas cantantes do Eu, está no verso que se segue: “Ouro-escarlate-paixão”. Esse verso, composto por três substantivos que possuem único semantismo devido às hífen entre os mesmos, reforçam o desejo no canto. “Ouro” é uma cor amarela brilhante, revela a presença do elemento fogo, além de recuperar o amarelo de “Sóis”. Por isso é simbolizada nessa tríade imagética a força do desejo, tecida pelo Eu como fecunda no Outro. Já a imagem “escarlate” tem o significado semântico de coloração no tom do vermelho muito vivo, é um tecido de lã ou ceda dessa cor. Sendo assim, “escarlate” concentra consigo os significados tanto de tecer como de desejo, pois sua coloração vermelha é a coloração legitimada pelo simbolismo da paixão. Finalmente, vejo em “paixão” a maneira de o Eu cantar que a tecelagem por ele empenhada é uma tecelagem cujo trabalho é tecido com os fios do amor. Sobre a paixão, Rougemont (1988, p. 38) assegura que ela abarca um sentimento implacável, logo só é exprimível por uma linguagem simbólica. Foi exatamente essa linguagem simbólica cantada pelo Eu na tríade imagética presente nessa sétima estrofe.

No mito de Penélope, tecer e desfazer os fios assegurava sua espera pelo amado Ulisses. Também o Eu desse canto VIII tem na rítmica da tecelagem a constância do erotismo da união Eu-Outro pelas imagens coloridas de fogo na estrofe anterior, as quais se associam ao círculo pela imagem “cidade”, do último verso do canto. Na estrofe final: “E consumida de linhas / Enovelada de ardência / Te aguardo às portas da minha cidade.”,



quando o Eu aguarda o Outro “às portas da minha cidade”, há a repetição da cosmogonia de criação do mundo. Isso porque, segundo Eliade (1977, p. 449), “todas as casas, como todos os templos, palácios e cidades, se acham situados num único e mesmo ponto comum”, representam o centro do universo e remontam à noção de circularidade.

No entanto, essa atitude do Eu em aguardar o Outro é símbolo de que, mesmo o Eu tecendo com as linhas do desejo a ânsia por completude, a unidade Eu-Outro é impossibilitada em sua plenitude, pois aguardar é esperar, é estar na expectativa. Dessa maneira, mesmo a ruptura com a descontinuidade daquilo que “já trançado [pelo Outro] tinha” ter se dado na tecelagem articulada pelo Eu, na relação do Eu com sua metade o trabalho de tecer o amor revela-se subentendido como uma atividade artística que não se finaliza, que persiste em um tempo infinito empenhado no inconsciente tecelão do Eu. Com efeito, interpreto, nos versos iniciais dessa última estrofe, que o desejo é cantado pelo Eu mais na esfera do ato de tecer fios do que na esperança do Outro receptivo ao amor que lhe é dedicado, pois os fios consomem e enovelam o Eu. “Pelo movimento da roda de fiar que o produz, o fio está associado à simbologia do círculo, que representa também o eterno recomeço.”(TURCHI, 2003, p. 215). Como se viu, esse poema representa que a inspiração do canto do Eu não é o Outro, mas os fios do desejo a serem tecidos. Portanto, tecer é o que conduz o inconsciente do Eu a um tempo total, logo o desejo que nutre em sua intimidade é alçado ao campo do infinito.

### **3.4 A amada e o barqueiro Caronte**

O canto XXXV de *Cantares de perda e predileção* é, ainda dentro de minha perspectiva temática, representativo do que tange à necessidade do Outro, do duplo, para o alcance do amor totalizante. É o canto de um desejo que, caso não seja realizado, será projetado para uma esfera de lamentação por parte do Eu, que assumirá sua incompletude por meio de imagens. O Eu exprime no canto os projetos a serem postos em prática na ausência do Outro. Na imagem “sombra”, o sujeito lírico se revela destituído do amor que pretendia ter sido correspondido pelo amado. Trata-se do canto das memórias de um suposto tempo feliz Eu-Outro que agora é tempo de não-correspondência amorosa. Diante disso, a voz lírica canta imagens mortuárias “dureza e arrojo”; “porto / De pedras frias” e “Meu corpo-barca / Esmago contra as escarpas”. Assim, onde deveria haver imagens de desejo, há imagens de lamentação, pois, sem amor, o Eu se entrega ao embalo da morte, simbolizada no mito do barqueiro Caronte.

Desgarrada de ti  
 Sou a sombra da Amada.  
 Das madeiras da casa  
 Farei barcas côncavas

E tingirei de negro  
 Os lençóis de fogo  
 Onde nos deitávamos

Velas  
 Bandeira para minhas barcas.

E de dureza e arrojo  
 Hei de chegar a um porto  
 De pedras frias.

Memória e fidelidade  
 Meu corpo-barca  
 Esmago contra as escarpas.

De luto e choros um dia  
 Verei tua boca beijando as águas  
 Teu corpo-barca. Minha trilha.

(HILST, 2002, p. 69)

O primeiro verso – “Desgarrada de ti” – exprime a ânsia pela unidade vivida pelo Eu. Interpreto isso pelo verbo desgarrar, que apresenta os significados de desencaminhamento e desvio do rumo, bem como separação do rebanho. Nesse sentido, o Eu toma o Outro em patamar de guia que norteia o caminho para atingir a completude. Logo, ao sofrer a ruptura do Outro, o Eu se desvia da possibilidade de alcance da realização amorosa, dependente do duplo Eu-Outro.

Perante o desgarramento do amado, o Eu canta: “Sou a sombra da Amada.” Esse verso tem uma referência textual evidente do gênero a que se aproxima o Eu. Em maiúsculo, “Amada” é particularizada diante das demais palavras cantadas pelo Eu. É um recurso encontrado pelo Eu como forma de referir a si, e que se remete, simultaneamente, ao canto das almeçadas núpcias Eu-Outro. Essas núpcias, através de “Amada”, encontram-se revigoradas pela presença de Eros, deus que impulsiona a energia a qual rege o desejo de união entre os duplos complementares.

Entretanto, Eros não é o deus que se mostra presente nesse segundo verso. Por “Amada” ser cantada não como elemento no presente, mas como uma lembrança subjetiva, o que é notado a partir do adjetivo que a acompanha “sombra”, reconheço nesse verso que a não-correspondência do Outro desgarrou o Eu não apenas do desejo de completude, mas,

sobretudo da vida. Esse adjetivo faz o Eu se aproximar da morte, haja vista a representação mais comum de um morto, via espectro, conforme está legitimado não apenas no imaginário como também na cultura ocidentais.

Colorida de escuridão, a sombra do Eu reitera a tristeza da morte provocada pelo desgarramento do Eu. Assim, “Sou a sombra da Amada.” traz o elemento noturno, a inexatidão, a cópia e a falta de domínio da verdade ou da realidade. Disso pressuponho a indiferença do amado, pois o Eu não se define como “Amada”, mas como sua “sombra”. Essa imagem, ainda que carregada do significado de escuridão, tem vínculo com a dependência da luz para existir, o que conduz ao mito de Perséfone. Em virtude de ser raptada por Hades e comer, no reino dos mortos, uma semente de romã, Perséfone é representação do limiar entre a luz plena (em presença da mãe Ceres) e a escuridão absoluta (como rainha do Reino de Hades), assim como a imagem “sombra”. A voz lírica representada por “sombra” indica que houve a perda de sua essência, de sua vida, pois essa voz não é completa, não possui o amor que a complementa.

A morte é cantada nesse poema não apenas na imagem “sombra”, mas também nos dois versos seguintes, que finalizam a primeira estrofe que analiso: “Das madeiras da casa / Farei barcas côncavas.” A imagem “madeiras da casa” será a matéria do exercício de uma habilidade do Eu, que se equipara ao *homo faber* na construção das “barcas côncavas”. Essa construção é característica da intimidade inaugurada no Eu pelo verbo fazer. A habilidade de construir significa imaginação e projeção de realidades futuras caso o Outro não reconheça o amor que por ele sente o Eu. A intimidade dessa construção é representada pela concavidade que o Eu canta não apenas em “barcas côncavas”, mas em “madeiras da casa”. Casa tem acepção de concavidade nesse poema devido à referência textual de feminilidade que foi discutida no substantivo “Amada”. Nesse prospecto, casa é representação de um berço maternal, feminino, secreto e profundo. A representatividade de proteção e embalo também são viventes nessa imagem. O embalo é também notado na imagem “barcas côncavas”, e tanto a casa como a barca remontam continentes protetores, aconchegantes e íntimos. Porém, se distinguirão no sentido de que tomo a casa como aquela que habita a vida, ao contrário da barca: a morada da morte, um túmulo que não perde a acepção de casa original. A partir dessa interpretação que faço, a respeito da barca e sua análoga morte, me respaldo em Caronte, o barqueiro que na Mitologia Grega conduzia a alma dos mortos ao Reino de Hades.

A barca é, segundo Durand (2002, p. 249), “a morada sobre a água”, um símbolo polivalente: “todos constroem uma arca para transportar a alma dos mortos ou para conservar a vida e as criaturas ameaçadas pelo cataclismo.”(DURAND, 2002, p. 250). A barca, alude Durand (2002, p. 251), ainda que seja símbolo de morte terrificante, é um berço que participa do embalo materno, é habitat antes de transporte. Essa ambivalência se faz presente na imagem “barcas côncavas”, que serão feitas pelo Eu com as “madeiras” que subentendem sexualidade pela fricção rítmica, que no poema não serão friccionadas, mas talhadas conforme a criação do *homo faber*. Nesse sentido, as “barcas côncavas” serão resultado de um continente aconchegante, logo a concavidade das barcas sugere a cavidade equiparável ao berço materno (o útero), bem como embalo erotizante. Ainda que numa primeira interpretação seja atribuída a “barcas côncavas” uma acepção embalante, antecipo que adiante essa imagem será tomada em outra face: a mortuária, pois a voz lírica está sem vida, é “sombra”.

Essa segunda interpretação, a qual comprova no canto que “barcas” apresenta a mesma ambigüidade assinalada por Durand (2002), começa a ser revelada a partir da segunda estrofe: “E tingirei de negro / Os lençóis de fogo / Onde nos deitávamos”. Esses versos trazem a morte como aquela que ronda a expressividade do Eu. É quando o Eu inicia o exercício da vocação artística do tingimento, semanticamente imbricado da aptidão humana de coloração, pois se encontra distante do Outro, está dele desgarrado, sob o signo da ruptura do duplo, da falta.

A habilidade de tingir, ou seja, de lidar artisticamente com as cores, simboliza o Eu em enfrentamento da ausência do Outro, ausência substituída pela atividade de criação e renovação. O ato de tingir de “negro” completa o significado simbólico de “sombra”, imagem cantada na primeira estrofe. Esse tingimento será aplicado pelo Eu diante dos “lençóis de fogo”, imagem que reitera a vivência ardente dos amantes, impregnada tanto da correspondência amorosa entre ambos os entes como também da intimidade Eu-Outro no campo de batalha: “lençóis”. A antítese “negro” e “fogo” (escuridão / claridade) inauguram um canto que escurece o que outrora fora claro, pulsante e vivo. Dessa maneira, o fogo – a memória da paixão de uma convivência harmoniosa, a pulsão ígnea que continha o amado e sua receptividade perante o convite amoroso – dá lugar à coloração mortuária e incerta do negro. Isso se deve ao fato de o Eu ter se assumido como sombra fugidia e inexata.

Assim, o verso “Onde nos deitávamos” recupera a simbologia erotizante do fogo conforme descreve Bachelard (1999, p. 80): “Essa *abertura* dos corpos, essa possessão dos

corpos por dentro, essa possessão *total* é, às vezes, um ato sexual manifesto”. Sob a perspectiva da coloração “negro”, o Eu não mais se entregará à masculinidade erotizante e clareante do fogo, mas à feminilidade, ou seja, ao elemento água (feminino) que embalará uma barca mortuária. A respeito da feminilidade e da masculinidade dos elementos da natureza, diz Bachelard (1999, p. 72): “a força, a coragem e a ação provêm do fogo e do ar, que são os elementos ativos, e por isso, são chamados masculinos; enquanto os outros elementos, a água e a terra, são passivos e femininos.”

Na próxima estrofe – “Velas / Bandeira para minhas barcas.” – a imagem “Velas” não perde a atribuição de guia que norteia, pois mesmo esse norte não estando na iluminação, está na orientação que guia a embarcação perante os ventos. Essa necessidade do Eu em resgatar a simbologia do norte é cantada em “Velas”, uma vez que essa imagem é símbolo do Outro que lhe falta, de quem o Eu se desgarrou; é símbolo da presença do Outro, perdida pelo Eu. Portanto, a criação do Eu construtor de barcas não toma “Velas” como aquilo que possui o fogo erotizante, mas como um instrumento marítimo que permeará sua condução à morte, daí ao Outro. Isso porque, separado de sua metade, o Eu não mais vê razão para persistir no calor da vida, o que lhe resta é se entregar às barcas mortuárias guiadas por Caronte.

Os versos que se seguem: “E de dureza e arrojo / Hei de chegar a um porto / De pedras frias.” são representação de uma viagem que conduz o Eu não à realização amorosa em vida, pelo contrário, à morte como um símbolo de plenitude a ser alcançada pelo Eu em detrimento de sua ruptura com o Outro, o que fora ocorrido em virtude do primeiro verso do canto: “Desgarrada de ti”. A chegada a um “porto” reforça a imagem que circunda todo esse canto que analiso, a da viagem. O “porto / De pedras frias” é o destino final que o Eu projeta para a embarcação por ele construída. A construção das barcas para viagem e o destino dessa viagem têm como objetivo atingir um canto que celebra a ruptura como um estágio que intensifica a fragmentação do próprio Eu. A imagem “porto” é cantada em tom mortificante, pois ele é composto por “pedras frias”, simbólicas dessa mesma aproximação mortuária, também vista nos lençóis tintos de negro, no quinto verso.

As pistas que o canto desvela a respeito da presença da morte significam o Eu em embate com uma ruptura que o faz fragmentar a si mesmo. Por isso que o Eu canta “pedras frias”, ausentes do mínimo de calor fornecido pelo erotismo do elemento fogo. São pedras desprovidas do amor do Outro, de pulsão de vida e seminal, portanto estéreis. Outras características do “porto” imaginado pelo Eu são “dureza e arrojo”, o que simboliza a dor

intensa que ele passa numa viagem desgarrada do amor, do duplo, do Outro. Perante uma superfície implacável a qualquer impacto que seja, o Eu se fragmenta. Isso simboliza que a idéia de fragmentação da voz lírica diante do Outro, por sua vez ausente no canto, se estende a uma fragmentação de si mesma. Frente a isso, o Eu se põe a cantar uma auto-dissecação descrita em uma imagética que revela seu atrevimento em arremessar a si próprio sobre uma superfície rígida, insensível à condição do Eu, um ser passível à dor, ao sofrimento causado pela fragmentação.

A quinta estrofe prossegue com a viagem cantada pelo Eu, desgarrado de sua metade: “Memória e fidelidade / Meu corpo-barca / Esmago contra as escarpas.” O primeiro verso dessa estrofe sinaliza a dedicação ao amor suplantada pelo Eu em um dado momento de vivência amorosa Eu-Outro. Essa dedicação assevera o sentido das imagens “madeiras da casa” (terceiro verso) e “lençóis de fogo” (sexto verso), elevadas por “Memória” até a esfera do infinito. É uma ruptura erguida pelo Eu na ânsia de destruir tudo aquilo que se remete a uma união que não pode ser mensurada como real ou imaginária. Situada na intimidade da psique, tomo “Memória” como campo do subjetivo e do imensurável. Dessa maneira, “Memória” marca a transferência das núpcias Eu-Outro para um tempo total, apreendido pelo Eu como canto. Juntamente com “Memória”, “fidelidade” recupera a presença desse tempo na intimidade do Eu, como uma maneira de expressividade da dedicação do Eu ao amor. Diz Rougemont (1988, p. 213), a respeito da fidelidade, que “toda paixão verdadeira é fiel”. Isso indica que, nesse tempo ideal de celebração das núpcias de completude, o amor era o signo da identificação do Eu com sua metade, entretanto, o desgarramento do Eu ao seu duplo inaugurou nele um destino impregnado de fragmentação, conforme foi interpretado na estrofe anterior. Por isso que “Memória e fidelidade” são tomados por mim como o conteúdo da imagem “corpo-barca”, imantada do desejo de união do Eu ao duplo que lhe falta.

A imagem “corpo-barca” é combinação de dois continentes íntimos e protetores. O Eu se traveste dessa imagem como forma de expressar em si a ambigüidade vida-morte – a vida em “corpo” e a morte em “barca”. Esse Eu, ambivalente, assume no elemento água o destino para onde caminha seu futuro. A água tem participação definitiva na constituição da figura do Eu como pactuante da viagem norteada por Caronte. A via por onde caminha o “corpo-barca” do Eu é a água, mesmo elemento percorrido pelo barqueiro na condução da alma dos mortos. O “corpo-barca” do Eu é apreendido como uma extensão ou posse desse Eu, em total união ao erotismo embalante do elemento água. Todavia, esse erotismo

se dará em proximidade da morte, haja vista que o Eu terá “corpo-barca” arrebatado contra uma ladeira íngreme: “Esmago contra as escarpas.” É um arrebatamento abrupto e definitivo, que vai de encontro a uma superfície endurecida, uma mesma acepção de dureza já antecipada na estrofe anterior: “dureza” e “pedras frias”. Quando o Eu canta a criação de um corpo ambíguo, símbolo de sua viagem tencionada, e que é destituído de sua unidade, esse canto revela a tensão do Eu sedimentado do Outro.

Essa tensão é implementada na última estrofe do canto mediante a identificação do Eu com o elemento água: “De luto e choros um dia / Verei tua boca beijando as águas / Teu corpo-barca. Minha trilha.” A morte se faz presente no primeiro verso por meio das imagens cantadas pelo Eu: “luto” e “choros”. Isso em virtude de ser evocada nesse verso uma colocação temporal indefinida: “um dia”. Tanto “luto” como “choros” fazem referência à simbologia da água, devido à recuperação do sentido de umidade equiparável ao ventre feminino, da água aproximada do embrião, do impulso de vida e seminal, conforme aponta Bachelard (1997, p. 10). O fenomenólogo ainda assevera que a água contempla o devir tanto da vida quanto da morte: “Desaparecer na água profunda ou desaparecer num horizonte longínquo, associar-se à profundidade ou à infinidade, tal é o destino humano que extrai sua imagem do destino das águas.”(1997, p. 14). Esse atributo da água, de transitar entre a vida e a morte, segundo pontua Bachelard, é reconhecido nessa última estrofe, pois “luto” e “choros” são imagens seguidas pela “boca” do Outro, que por sua vez beija as águas por onde o Eu seguirá em viagem para a morte. Assim, a morte é cantada sem a perda de uma significação erótica, donde a água é imaginada pelo Eu como objeto de desejo do Outro, que por sua vez terá na imagem “boca” a expressividade de um erotismo que permeia a conquista amorosa.

A morte erótica vivida pelo Eu revela que sua rendição ao barqueiro é regada por mistério. Bachelard (1997, p. 78) concentra na imagem da barca de Caronte o destino por onde todas as almas são conduzidas. É uma barca cuja travessia é lenta e pesada, descrita na fenomenologia bachelardiana como elemento da morte que suscita uma idéia de viagem perigosa, que nunca acaba: “Quando um poeta retoma a viagem de Caronte, pensa na morte como uma viagem.”(BACHELARD, 1997, p. 82). O fenomenólogo também discorre a respeito dessa morte como uma primeira morte, uma morte verdadeira, que devolve o morto à mãe, para ser re-parido. Vejo, nesse sentido, que a morte, vinculada à água, é uma imagem materna. Isso se dá no último verso do canto: “Teu corpo-barca. Minha trilha.”, quando é reforçado o atributo erótico associado à viagem do Eu na barca de

Caronte. Nesse verso, a barca é tomada como um berço protetor e aconchegante para a travessia, o que reitera o sentido de água embalante.

Na “trilha” do Eu, identificado como “corpo-barca”, está seu desejo em ser posse do Outro. Noto que a imagem “trilha” se contrapõe ao desgarramento do Eu ao amado, conforme foi notado na interpretação do primeiro verso do canto, quando defendi que desgarrar se aproxima de descaminho. Essa imagem simboliza um caminho traçado que chega a algum destino, é ruptura à descontinuidade onde até então se encontra o sujeito lírico. É uma imagem que indica, sobretudo, a travessia empenhada pelo Eu que o conduz à morte, mas uma morte que não é campo de fragmentação nem de ruptura com o Outro. É uma estratégia encontrada pelo Eu criativo para se unir ao amado, pois morto, o “corpo-barca” da persona retornará à sua essência primitiva de embalo e aconchego, dessa maneira seduzirá o amado, cuja presença será conduzida ao ventre íntimo.

A voz lírica, no segundo verso da última estrofe, verá a boca do amado “beijando as águas”. Isso denota que o Outro manifestará, pela primeira vez no canto, o amor pelo Eu, a proximidade do amor que o Eu lhe dedicou em todos os demais versos. Esse beijo será impregnado das duas imagens que foram consideradas aquáticas: “luto” e “choros”, imagens que indicam a dor do amado pela não presença do Eu. Assim como o Eu sofreu ao se desgarrar do amado, o amado também conhecerá esse sofrimento ao ver o Eu dele se desgarrar. Dessa forma, os duplos se complementarão, pois ambos, Eu e Outro, experimentarão um mesmo sentimento, a dor pela separação da metade. Portanto, no ingresso do Eu à barca mortuária está a esperança do Eu de que o Outro reconheça sua falta. Devido a isso que a barca mortuária é simbolizante da tristeza do Eu pela ruptura de seu duplo, é reconhecimento de fragmentação, logo a ausência e a falta são causas de uma dor profunda, mas que leva o Eu a encontrar na morte a via de união ao amado.

Diante da investigação do canto amoroso de Hilda Hilst em *Cantares*, percebo que a ausência e a falta do Outro impulsionam que a voz lírica exercite o desejo que nutre pelo amado. Segundo Enivalda Nunes Freitas e Souza (2006, p. 194), no artigo *Os cantares hilstianos: incompletude amorosa e poética*, estamos, em *Cantares*, “diante da força integradora de Eros que une todos os homens, todas as coisas, e nos impele para o alto, levando-nos à transcendência”. Contudo,

*Cantares* é uma promessa de amor que ainda não se cumpre, o que afasta esses cantos amorosos da celebração, como se dá em sua matriz bíblica. O cantar hilstiano é de busca e registra as batalhas, os sacrifícios e os vazios



de quem não sabe cantar se não for amparado pelo amor e seus desencontros: 'E o verso a cada noite/ se fazendo de tua sábia ausência', se não for sustentado pela sua aparência física e sua essência que nunca se atinge. De matrizes camonianas, o amor a fará contente e descontente.(SOUZA, 2006, p. 196)

A esse respeito, pude observar nas análises de três poemas de *Cantares* que a interdependência Eu-Outro é necessária para que a voz do Eu atue criativamente, pois é a falta do Outro que lhe faz cantar. Sendo assim, o canto manifesta a abrangência dos elementos fundamentais e básicos da biosfera que se remetem ao modo como os desencontros amorosos inspiram uma poesia catártica em Hilst. Diante disso, não haveria canto se o Outro fosse participativo da união ou se não houvesse riscos para as núpcias. Eis porque a ausência da metade é a fonte de criação dos cantos amorosos, o que define o desejo inerente à voz lírica.

## CAPÍTULO 4

### MITOS, IMAGENS E SÍMBOLOS: O PROCEDIMENTO MITOCRÍTICO PERCORRIDO NO CANTO AMOROSO

#### 4.1 A Crítica do Imaginário em imagens de intimidade

Antes de finalizar meu trabalho, reconheço a pertinência em esclarecer alguns conceitos que, na investigação do canto amoroso de Hilda Hilst, até então não foram aprofundados. Os símbolos, imagens e mitos são englobados, estruturados e definidos em uma determinada postura crítica de abordagem do texto literário. É uma postura crítica que não se restringe meramente à Literatura, mas que abarca outros ramos interdisciplinares das Ciências Humanas: a Antropologia, a Psicanálise, a Sociologia, a História, a Filosofia e as Artes. Faço referência à Crítica do Imaginário, a linha teórica que endossa esse estudo da poética hilstiana.

As imagens de intimidade as quais interpretei nos cantos de um Eu que persegue o duplo que lhe falta: a casa, a melodia e a morte no Segundo Capítulo; o pensar, o tecer e a viagem no Terceiro Capítulo, fazem parte de uma constelação imagética que o estudioso da Crítica do Imaginário Gilbert Durand (2002) assimila como pertencentes a um dado Regime das imagens, o Noturno. Esse teórico converge os diversos métodos de abordagem do imaginário, de Gaston Bachelard a C. G. Jung e Mircea Eliade, posicionando o homem em sua essência simbólica, porque, para ele, os símbolos se desenvolvem mediante um mesmo tema arquetipal.(DURAND, 2002, p. 43)

Perseguindo essa estrutura psíquica arquetipal, que é, por sua vez, primordial e profunda, vejo na teoria elaborada por Durand (2002) que as construções simbólicas são de caráter universal, como respostas às indagações humanas mais inconscientes. Nesse sentido, Durand categoriza o simbólico em três estruturas de representação: esquizomorfos, místicas e sintéticas; as quais, por sua vez, se correlacionam aos “gestos dominantes” postural, digestivo e copulativo, imagens motrizes primitivas oriundas da reflexologia, donde o teórico parte para classificar os símbolos em dois Regimes: o Diurno e o Noturno.

O Regime Diurno de imagens compreende as estruturas esquizomorfos, cujo reflexo dominante é o postural e “exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes”(DURAND, 2002, p. 54-55).

Já o segundo Regime, o Noturno, abarca duas estruturas: a Mística, que ligada ao gesto digestivo, “implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentes, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento”(DURAND, 2002, p. 54) ou seja, símbolos que sugerem intimidade e técnicas de recipiente. A estrutura Sintética, com o reflexo da dominante copulativa, que se volta para os motores rítmicos, cinéticos e musicais, projeta-se “nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar; a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro e, por fim, sobredeterminam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual”(DURAND, 2002, p. 55). Essa segunda estrutura do Regime Noturno desvela, nesse sentido, os símbolos que representam ciclo, mas não menospreza o calendário agrícola, o retorno, os mitos e dramas astrobiológicos.

Dentre esses regimes, foi observado na interpretação dos mitos, imagens e símbolos que brotavam dos poemas selecionados da obra de Hilda Hilst uma predominância dos símbolos e imagens representativos de intimidade, uma intimidade inerente ao Regime Noturno Místico. Em contrapartida, pude notar que esses símbolos e imagens faziam referência à tentativa do Eu em se erguer contra a morte por meio do desejo, do erotismo e da libido, os quais são definidos de diferentes maneiras pelos regimes das imagens. Durand (2002, p. 64) define que um regime se equilibra sobre o outro na estruturação simbólica tripartida a que ele se empenha, “esses regimes não são agrupamentos rígidos de formas imutáveis”. Diante disso, reconheço que tratar de maneira fragmentada o Regime Noturno Místico das imagens em detrimento do Regime Diurno e do Regime Noturno Sintético é reduzir o equilíbrio a que defende Durand (2002).

O Regime Diurno abrange três classificações simbólicas: os símbolos teriomórficos (relativos à animalidade, compreendem tanto o fervilhamento de larvas e insetos enquanto representação do caos e da agitação, como a animação, em que o movimento é dos grandes animais, cujos símbolos são o cavalo e o touro, associados na mitologia à morte e ainda a mordicância, pelo ato de morder e devorar da boca aberta com dentes, em que os símbolos são os lobos, os leões, as onças, os ogros, representativos do Cronos); os símbolos nictomórficos (associados à noite tanto da situação de trevas como também da água escura, estando aí a noite voltada para o macabro); e os símbolos catamórficos (vinculados à queda e ao abismo enquanto representações do próprio nascer do homem, do medo, da dor, do castigo ou da rendição à libido). Frente a isso, encontram-se os símbolos que sugerem uma vitória sobre o destino e a morte, ou seja, contra a animalidade, as trevas e a queda. A

atitude heróica está a isso ligada, pois o herói detém armas que combatem tais ameaças segundo três significações simbólicas: a ascensão (a verticalidade, a asa, o gigantismo, a liderança); o espetacular (as visões da luz e do sol, do olho e do verbo); a divisão (as armas do herói, as armas do espírito). Inspirado no tarô, discorre Durand (2002, p. 125):

(...) a verticalidade do cetro e a agressividade eficiente do gládio são os símbolos culturais desta dupla operação pela qual a psique mais primitiva anexa o poderio, a virilidade do Destino, separa dele a feminilidade traidora, reeditando por sua própria conta a castração do Cronos.

O Regime Noturno reconhece no devir um meio de eufemização das trevas, agora tidas como descanso, “neste regime, a queda heróica é transformada em descida e o abismo em taça”(PITTA, 2005, p. 29). Ao invés de se ascender em busca do poder, o homem desce ao profundo, à procura do conhecimento. Esse regime prioriza a harmonia, segundo duas estruturas: a Mística e a Sintética.

O Regime Noturno Místico valoriza o desejo de união e o gosto pela intimidade secreta. Unifica e confunde os termos, mediante uma eufemização, a inversão dos significados simbólicos do Regime Diurno, cujos símbolos são: de encaixamento e redobramento (continente e conteúdo); da moradia; das substâncias alimentares; do realismo sensorial que por sua vez se associa à tecnologia da fiação; da miniaturização e da viscosidade antifráscica. O que se percebe é uma primazia pela harmonia dos opostos, uma “quietude da descida e da intimidade, que a taça simboliza”(DURAND, 2002, p. 279).

Já o Regime Noturno Sintético “não é uma unificação como a mística, não visa a confusão dos termos mas a coerência, salvaguardando as distinções.”(DURAND, 2002, p. 349). É uma estrutura que resiste contra o tempo reconhecendo nele o progresso e caracteriza o destino como cíclico nos símbolos do ciclo lunar, da espiral, da serpente, da tecnologia e da árvore.

Turchi (2003), ao construir uma teoria dos gêneros literários amparada na relação mito-literatura, defende a possibilidade de se classificar os gêneros literários segundo os regimes propostos por Durand (2002), fazendo uma correspondência entre o Diurno e o épico; o Noturno Místico e o lírico; o Noturno Sintético e o dramático “nas estruturas simbólicas que priorizam o imagético, nunca gratuito, anterior à própria razão, que guarda todos os mistérios do mundo no estuário do inconsciente coletivo”(TURCHI, 2003, p. 46). Porque o gênero lírico é a mais plena forma de expressão do Regime Noturno Místico de

imagens, será dado especial enfoque a esse regime, expondo o modo em que o mesmo fora estruturado por Durand n' *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002).

No Regime Noturno Místico, as imagens se remetem à penetração em um centro e a uma escavação. Hilda Hilst revela uma voz que repousa seu chamamento amoroso simbolizado por imagens plenas em uma intimidade inerente ao Regime Noturno Místico estruturado por Durand (2002), conforme foi vista na ode II a vida secreta de Ariana na poesia: “Porque tu sabes que é de poesia / Minha vida secreta. (...)” (HILST, 2001, p. 60). Segundo o pensamento do teórico do imaginário, esse regime caracteriza-se pela descida associada à simbologia da intimidade da digestão, sendo seu eixo lento, macio, frágil e íntimo. Ora, trata-se de uma eufemização das cavidades, minimizadas pelo acariciante repouso do ventre digestivo e do ventre sexual, por sua vez ligados ao arquétipo do prazer. Dentro da expressão desse aspecto da deglutição, manifestam-se imagens vinculadas aos arquétipos de melodia: “(...) Depois fiz a *canção*: / Gracejos, lascívia / E leveza / Foram primos irmãos (...)” (HILST, 2002, p. 77); de cor: “(...) Se te pronuncio / É esplendor a *treva* / E as *sombras* ao redor / São *turquesas* e *sóis* / Depois de um mar de perdas. (...)” (HILST, 2002, p. 67); e noite, a preferida dos esquemas de descida íntima: “o próprio reino da substância, da intimidade do Ser. (...) onde constelam o sono, o retorno ao lar materno, a descida à feminilidade divinizada” (DURAND, 2002, p. 220) – “(...) A cada *noite*, eu Ariana, preparando / Aroma e corpo. E o verso a cada *noite* / Se fazendo de tua sábia ausência.” (HILST, 2001, p. 59).

Essas fusões melódicas, essas confusões coloridas e essas enstases noturnas não devem, no entanto, fazer-nos perder de vista o grande esquema do engolimento, da deglutição que as inspira, grande esquema que aproxima constantemente os símbolos coliformes, melódicos e noturnos de um arquétipo da feminilidade, de uma radical antífrase da mulher fatal e funesta. (DURAND, 2002, p. 225)

Quando atribui ao Regime Noturno a capacidade de transmutar os terríveis ídolos mortíferos de Cronos do Regime Diurno em talismãs benéficos, eufemizando-os mediante um novo significado simbólico, em imagens eróticas e carnavais, Durand (2002, p. 194) postula que Cronos e Tanatos se aliam a Eros. Nesse sentido, o pensar sobre o devir e sobre a morte são invertidos por uma conjuntura imagética sexual e erótica, estando a imaginação a cargo de organizar e medir o tempo através da recorrência de mitos e lendas,

que consolam a fuga do tempo. É por isso que caminhei para uma análise mitocrítica amparada à postura durandiana do Regime Noturno Místico das imagens.

Segundo Mello (2002, p. 46), o mito e a poesia recuperam o sentido mais natural da linguagem. A Crítica do Imaginário conflui mito com poesia, para Maria Ivonete dos Santos Silva (2006, p. 21), na obra *Octavio Paz e o tempo da reflexão*, instrumentos encontrados pelo homem para estabelecer o conhecimento do mundo por correspondência e analogia: “(...) os mitos, assim como a poesia, revelam a possibilidade de uma comunhão ou de uma reconciliação total com a realidade, somente considerada por ele [Octavio Paz] como verdadeira, quando ela ultrapassa os limites de tempo e espaço”.

Durand (2002, p. 62) também imiscuiu no mito o que há de mais primitivo nas formas de representação do homem por correspondência e analogia, um conceito que fora elaborado mediante um trajeto antropológico que contempla as noções de esquema, arquétipo, símbolo. O esquema é o que relaciona os gestos inconscientes com as formas de representação, é o que dinamiza a imaginação e legitima os gestos e pulsões oriundas do inconsciente, se revela como uma dimensão mais abstrata, vinculada à ação básica. Já o arquétipo, para Durand, é visto como aquilo que une o imaginário aos processos racionais, é tratado como uma imagem, herança do conceito junguiano de imagens primordiais que habitam o inconsciente coletivo. Os arquétipos são posteriores aos esquemas, pois substantiva-os.

Em outra perspectiva se encontram os símbolos, que manifestam vários sentidos (ambigüidade e plurissignificação) como forma de representação e realização dos arquétipos que são recorrentes, mas cada cultura os simboliza por imagens distintas. Essa amplitude de sentidos atribuída aos símbolos é devido a sua dependência do contexto histórico-cultural a que está inserido, contudo, os arquétipos são universalmente constantes. O mito, a partir dessas definições de esquema, arquétipo e símbolo, é caracterizado como um “sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa”(DURAND, 2002, p. 62). Turchi (2003, p. 39) comenta que o mito “exprime a condição humana e as relações sociais no grupo onde ele surge e configura-se em formas narrativas.” Sendo assim, Durand (2002) posiciona o mito no centro da antropologia em sua dimensão totalizante, pois não apenas dinamiza e mantém vivo o símbolo, como também atualiza os arquétipos oriundos do inconsciente coletivo a partir de imagens que se cruzam numa narrativa redundante, cuja repetição de símbolos se faz evidente.

#### 4.2 O símbolo como representação: perspectivas hermenêuticas e mítico-imagéticas

A representação do mundo pela consciência se dá de duas maneiras distintas: a direta, cujo objeto representado se materializa no espírito enquanto percepção ou sensação; e a indireta, em que o objeto representado não é assimilável pela sensibilidade. Na consciência indireta há o domínio da representação por imagens, sendo o símbolo o que mais fielmente se reporta à imagem do objeto ausente.

N' *A imaginação simbólica*, Gilbert Durand (2000, p. 8) define essa consciência indireta tomando o símbolo como campo do signo, ou seja, aquele que prima pela economia das “operações mentais” e é legitimado de modo arbitrário, pois não há motivação no vínculo significante-significado. Todavia, mesmo pertencendo ao eixo do signo, o símbolo perde a arbitrariedade tão comum aos signos em geral, pois se volta para as abstrações e se manifesta como um dos signos alegóricos, que são distintos dos signos arbitrários. Os signos alegóricos se remetem a “uma realidade significada dificilmente apresentável” (DURAND, 2000, p. 9-10). Devido a isso é que esse tipo de signo exerce função figurativa.

Ainda no que diz respeito ao campo do signo, Durand (2000, p. 10) discorre sobre seu lugar na imaginação simbólica, cujo “significado não é *de modo algum apresentável*”, haja vista que o signo faz referência a nada daquilo que é apreendido pela sensibilidade, mas a um sentido da realidade. É nesse momento que o autor cita a postura de Lalande frente ao símbolo: “qualquer signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de perceber”. Nesse sentido, reconheço no simbólico o espaço da representação de tudo aquilo que é indizível no âmbito do concreto e do perceptível tanto pelas sensações como pela razão, sendo que: “O símbolo é, pois, uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto, é a epifania de um mistério”. (DURAND, 2000, p. 12).

É no eixo do simbólico que vejo a evolução das formas icônicas de representação do mundo pelo pensar imagético, seja nas artes plásticas ou na literatura, seguindo parâmetros culturais e filosóficos. São formas de representação que, no decorrer das convenções da história, ora foram aceitas, ora negadas. Gilbert Durand, na obra *O imaginário* (2001), defende que à imagem foram atribuídos diversos valores tanto no âmbito da história como dos movimentos literários. Por exemplo, durante a época do racionalismo e do empirismo, privilegiou-se a razão e a demonstração em detrimento da

imagem. Mas ela foi valorizada no século VIII, quando as imagens sacras representavam com exatidão as virtudes das santidades. O romantismo, o simbolismo e o surrealismo, no âmbito de movimentos literários, valorizavam a imagem, ao contrário do parnasianismo. Ainda nessa obra, Durand destaca que, na atualidade, a imagem, com a revolução do vídeo, está sofrendo um efeito perverso que suscita a decrepitude do imaginário. Mas percebo que o pensar simbólico é essencial para a compreensão do homem enquanto ser capaz de atribuir ao mundo o estreito vínculo com a representação, pois Ernst Cassirer discorre acerca da gênese da linguagem na *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.”(CASSIRER, 1977, p. 244).

Também Turchi (2003, p. 14) realiza uma retrospectiva do imaginário e dos mitos a partir das posturas de Platão e Aristóteles. O primeiro repudia o pensamento análogo aos mitos, vistos como formas de representação de absurdos, por isso é que foram substituídos em sua obra por mitos criados por ele mesmo como forma de explicação da condição humana. Já Aristóteles aceita o simbolismo dos mitos na criação de tragédias, que transformam em mitos narrativas tradicionais. Os pontos de vista tanto de Platão como de Aristóteles se estendem na formação da teologia cristã, que nos primeiros séculos tem inspiração no platonismo e a partir do século XIII a filosofia escolástica vai de encontro às bases aristotélicas. Todavia, o povo, voltado mais ao misticismo como forma de representação, elege as imagens como instrumentos que falam mais diretamente à alma e não é atraído pelo pensar iconoclasta, atribuído aos períodos que supervalorizaram a ciência: a Reforma, o racionalismo e o positivismo.

Mas o pensar por símbolos e imagens voltadas ao aspecto mítico representa uma reação contra o iconoclasmo que reprime o imaginário. Segundo Turchi (2003, p. 18), Vico, Kant e Coleridge são os representantes do renascimento do imaginário na filosofia. Para o primeiro, palavra e mito se confundem no momento da criação, pois assim Turchi (2003, p. 19) descreve a fábula viquiana: “o homem, ainda em estado ferino, ao ouvir o trovão e o relâmpago, associou o fato a uma força que não era dele mas de alguém mais forte do que ele, que vinha do alto, soltou a palavra – Zeus!”. Segundo esse aspecto, a filosofia viquiana é tida como uma antecipação da ciência do mito. Já Kant atribui à imaginação a transcendência e a insere no âmbito da razão, enquanto que Coleridge vê na mesma uma função criadora.



É n' *A imaginação simbólica* que Durand (2000) busca trilhar um histórico de como o pensar por símbolos se deu no ocidente. O símbolo assume várias posturas de acordo com o método que lhe é aplicado e, a esse respeito, Durand discorre primeiramente sobre os momentos em que o simbólico foi extinto pelo pensamento iconoclasta, sendo alguns desses aspectos também apontados por Turchi (2003). O autor cita a corrente cientista proveniente do cartesianismo, pois com Descartes, o símbolo é depreciado, reduzido ao nível de consciência e perde sua credibilidade para o pensamento filosófico. Para Descartes, o signo triunfa sobre o símbolo, sendo o efeito dessa assertiva a suposição de que a imaginação é uma mera representação do erro. Isso porque, segundo o filósofo, o único meio de representação do ser é através do método que nos conduz à verdade: o matemático.

O século XVIII, segundo Durand (2000), inaugura um empirismo que, apesar de ter uma postura contrária ao cartesianismo, também manifesta uma visão iconoclasta. É nesse momento que a ciência histórica tem sua fase triunfal e evolui, no século XIX, para o positivismo, movimento que prima pelo cientificismo como fonte de conhecimento. Mais uma vez, a imaginação é posta de lado: “Alain não consegue ver nela mais do que a infância confusa da consciência. Sartre só descobre no imaginário nada, objeto fantasma, pobreza essencial”(DURAND, 2000, p. 22). Disso decorre a desvalorização da imagem artística e seu artista, tratados como simples “ornamentos”.

Durand (2000) pontua, ainda, sobre o conceptualismo aristotélico, corrente de base empirista que valorizou o pensamento direto em detrimento do simbólico e que perdurou por cerca de cinco séculos. Foi uma corrente que se contrapôs ao platonismo da Antigüidade Clássica, que primava pela “imaginação epifânica”, com objetos sensíveis que reconduziriam ao mundo das idéias, representados por toda uma angelologia simbólica, que mediava a transcendência. Tratava-se de um “tipo de iconoclasmo por excesso: no símbolo, despreza o significado para só se ligar à epiderme do sentido, ao significante” (DURAND, 2000, p. 28-29).

É nesse sentido que Durand alerta sobre o “sintema” que aponta R. Alleau em *De la nature des symboles*. Foi a esse “sintema” que o símbolo fora submetido tanto na filosofia cartesiana como no conceptualismo aristotélico: “uma imagem que, antes de mais, tem por função um reconhecimento social, uma segregação convencional.”(DURAND, 2000, p. 29). Vejo sob esse aspecto que, quando se reduz o símbolo a uma mera convenção social, ele é negado em seu fundamento indireto e passa a ser tratado como dogma.

Noto, portanto, que essas correntes iconoclastas apresentadas por Durand (2000) negam o valor do simbólico como representação de uma imaginação indireta e refletem um contexto de “extinção progressiva do poder humano de relação com a transcendência, do poder de mediação natural do símbolo”(DURAND, 2000, p. 35). A arte oriunda dessas correntes não iluminava nem simbolizava o que representava, se restringia apenas ao reforço de dogmas convencionados. Paralela a isso, a ciência advinda desse desprezo pelo simbólico era o instrumento de representação das coisas por um ser humano algébrico, privado de capacidade imaginativa, uma vez que Descartes privilegiara a razão e o uso da matemática, deixando a imaginação em segundo plano. É a isso que Gilbert Durand se opõe nas obras: *A imaginação simbólica* (2000), *O imaginário* (2001) e *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), pois esse teórico toma o homem em sua esfera imaginativa, como ser que representa as coisas por imagens e símbolos.

Após focalizar as doutrinas coercitivas do imaginário que perduraram por oito séculos, Durand (2000) destaca que a psicanálise e a antropologia social, esta última vinculada à etnologia, retomam o valor do pensar simbólico, equiparadas pelo “(...) reino das imagens, o mecanismo através do qual se associam os símbolos (...)”(DURAND, 2000, p. 37). Todavia, o que Durand (2000) descreve é que tanto a psicanálise como a etnologia permeiam uma tentativa de se reduzir o elemento simbolizado a dados científicos e o símbolo ao signo. Devido a isso, o autor chama essas duas hermenêuticas de redutoras.

Durand (2000) resgata a psicanálise fundada por Sigmund Freud, doutrina que, mesmo defendendo a negação da liberdade pelo determinismo de um inconsciente psíquico guardião da biografia do indivíduo, descobre a importância do símbolo, outrora desprezado pelo racionalismo iconoclasta. Segundo Durand (2000), Freud define estar esse inconsciente à mercê de uma censura, que recalca nele o que considera como interdito social. Também a libido, enquanto pulsão, está à mercê da censura, mas nunca é vencida. Quando o interdito age sobre a libido de modo brutal, “a satisfação directa da pulsão *se aliena, travestindo-se em imagens*”(DURAND, 2000, p. 39). Trata-se aí de imagens que não apenas resgatam a libido da infância como refletem a libido reprimida e os incidentes biográficos do indivíduo. Disso resulta a redução freudiana do simbolismo apontada por Durand (2000, p. 41): “uma pura representação associativa, em nome do princípio linear de causalidade, inverte-se o sentido comum do símbolo: o simbolizante é logicamente *igualado* ao simbolizado”. Durand diz que, sendo assim, substitui-se o simbolizante pelo

simbolizado, sendo o sonho a mais fiel forma de representação da libido sexual e dos recalcamientos biográficos a partir da recorrência de imagens.

Concomitante a isso, Durand (2000) apresenta a crítica da antropologia social frente à psicanálise: o “universalismo dos modos de recalcamto”. A etnografia mostra que o simbolismo, como tratado pela psicanálise, é “(...) um episódio cultural estritamente localizado no espaço e, provavelmente, no tempo”(DURAND, 2000, p. 43). Todavia, a etnologia defende que mesmo as mais simples relações das sociedades primitivas eram representadas por forças simbólicas. Dentro do método etnológico se encontra o funcionalismo de Georges Dumézil, em que simbolismo é associado à lingüística. Durand assim descreve a postura de Dumézil: “um mito, um ritual, um símbolo, é directamente inteligível a partir do momento em que se conhece bem a sua etimologia”(DURAND, 2000, p. 46). Já o estruturalismo de Claude Lévi-Strauss é apontado por Durand (2000, p. 47) como uma etnologia de fonologia estrutural que vê o mito como uma representação da realidade pelo exercício de uma linguagem acima do nível habitual da expressão lingüística. Aí é percebido o mito como fazendo parte de um plano simbólico inserido em um dado contexto, tido como uma forma de representação passível de redução estrutural, sendo o símbolo reduzido a um parâmetro sociológico.

Quando argumenta sobre as hermenêuticas redutoras, Durand (2000) passa em seguida para as instauradoras, mas entre ambas traça a postura do filósofo Ernst Cassirer, quem deu o cunho de simbólico tanto para a filosofia como para a sociologia e a psicologia. Esse cunho servira de base para o pensamento de vários pensadores do imaginário, dentre eles Jung, Bachelard e o próprio Durand. Cassirer define o homem como *animal symbolicum* e a partir disso desenvolve uma simbólica que privilegia a representação, pois o pensamento não se associa a algo de modo objetivo, pelo contrário, intui esse algo integrando-o a um sentido. Sendo assim, nada é simplesmente apresentado para a consciência humana, mas representado. Noto aí que o símbolo é, para ele, prenhe de sentido, pois tem a competência de se transformar de maneira constante.

Mais adiante, Durand (2000) apresenta o que postula ser a crítica à psicanálise freudiana. Durand se refere a Jung, psicanalista que defende ser o símbolo aquilo que *remete* para algo, mas que não se *reduz* a uma única coisa. Segundo Durand (2000, p. 56), Jung reconhece a existência de uma esfera íntima no psiquismo, o inconsciente coletivo. Para o psicanalista, é no inconsciente que se forma o arquétipo, cujas imagens primordiais instauradas por uma coletividade são vazias de significado, mas se tornam acessíveis pelo

consciente através de elementos representados por símbolos. É nesse sentido que o arquétipo é definido por Durand (2000, p. 56) na luz de Jung como “uma forma dinâmica, uma estrutura organizadora das imagens, mas que transvaza sempre as concreções individuais, biográficas, regionais e sociais, da formação das imagens”. Sendo assim, o homem mantém uma criação simbólica contínua.

Durand retoma ainda o pensamento de Bachelard, considerado, como Jung, hermenêuta instaurador. Durand (2000, p. 62) ressalta em Bachelard seus objetos de investigação: a fantasia e o sobreconsciente poético, os quais, através de palavras e metáforas, distinguem ciência de poesia e conceptualismo de imaginação. Bachelard associa as formas de representação dos sonhos aos quatro elementos: “queremos mostrar o trabalho da combinação que a imaginação material realiza entre os quatro elementos fundamentais.”(BACHELARD, 1997, p. 99). Ressalta Durand (2000, p. 62) que, para Bachelard, o homem faz uso de dois recursos para transformar o mundo: “a objectificação da ciência que pouco a pouco domina a natureza, por outro, a subjectificação da poesia que, através do poema, do mito e da religião, acomoda o mundo ao ideal humano”

Compreendo que esta última forma de representação do imaginário por símbolos tem suas imagens resgatadas pela fenomenologia, sendo a cosmologia simbólica proposta por Bachelard domínio da poesia, meio de expressão e representação do homem no mundo a partir dos quatro elementos. Sob esse aspecto, Durand (2000, p. 70) assinala aquilo que diferencia a postura de Bachelard da dos iconoclastas, dos hermenêutas redutores, de Cassirer e Jung: Bachelard supera a crítica científica e a visão limitada do que é o devaneio através do estudo da linguagem poética. Turchi (2003, p. 23) mostra que o pensamento bachelardiano toma o símbolo enquanto dinâmica que cria, organiza e unifica a representação, se repercute nas formas de semantismo, sendo a sensibilidade humana fundamental para unir o mundo objetivo ao onírico.

Mas, conforme alerta Durand (2000), para ser possível a generalização da antropologia do imaginário, seria necessário aplicar sobre ele uma “psicanálise objectiva”, buscando livrá-lo de “todas as reminiscências culturais e dos juízos de valor herdados, independentemente da sua vontade, pelos pensadores citados”(DURAND, 2000, p. 73). Foi seguindo esse parâmetro que o autor expande suas reflexões desde uma comparação teórica dos elementos da psique humana até sua aplicação no âmbito do pensamento tanto simbólico como psicossociológico n’ *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002). Segundo o autor, o psiquismo integra o pensamento à função simbólica e a partir disso é

que a imaginação deixa de ser tida como objeto acessório e é elevada ao patamar de equilíbrio psicossocial.

Tratadas como dinâmicas, as imagens refletem a imaginação simbólica variando de acordo com o tempo, e para Durand, é daí que se verifica os grandes sistemas de imagens como maneiras de se representar o mundo. Turchi (2003, p. 24) discorre que a amplitude do imaginário em Durand reflete as formas de representação as quais o homem tem domínio. É segundo esse aspecto que Durand categoriza o simbólico por imagens que se organizam nas três estruturas de representação, conforme foi apresentado no subtítulo 4.1 desse quarto capítulo. As imagens se vinculam às demais de modo antagônico e global, refletem a relação dos indivíduos com os grupos e focalizam o símbolo em estreito vínculo com formas de representação que integram os gestos físicos e a imaginação. Nesse sentido, a dimensão do objeto da simbologia é múltipla e antropológica. Devido a isso, as hermenêuticas, quando isoladas, tornam-se restritas, daí se faz necessário o estabelecimento de uma interdependência entre elas segundo um princípio de convergência, o que de alguma forma dinamiza o imaginário.

O imaginário, conteúdo da imaginação simbólica, é organizado por duas forças antagônicas. Segundo Durand (2000, p. 91), Paul Ricoeur estabelece que as duas hermenêuticas anteriormente apresentadas, a redutora e a instauradora, podem ser respectivamente tratadas na esfera do arqueológico e do escatológico devido à duplicidade do símbolo: enquanto significante, se organiza arqueologicamente, mas seu sentido se dá de modo escatológico. Todavia, para Durand, é o escatológico que se sobrepõe ao arqueológico, pois não há sociedade sem o pensar criativo dos poetas.

Sendo assim é que Durand (2000, p. 95) reforça que o símbolo, como forma de representação da imaginação, tem atributo de sentido figurado frente ao significado legitimado ao significante, é prenhe de duplicidade (os sentidos concreto e figurado) e equívocidade, sendo o elemento que apresenta maior capacidade de transcender o mundo entre o nascimento, a morte, e, em consequência disso, o tempo. Por ter esse caráter dialético e restabeecedor do equilíbrio é que o símbolo como representação, segundo pontua Durand (2000, p. 97), beneficia os setores biológico, psicossocial, humanista e, por último, o teofânico.

O primeiro se remete ao símbolo como representante da consciência da morte pela capacidade da imaginação fabular. Diz Durand (2000, p. 98) que Bérgeon assume a fabulação em proximidade do instinto, que, por sua vez, busca se adaptar à morte. Diante

disso, Durand afirma que, pelo balanço antropológico, a imaginação tem função de eufemização. Isso segundo uma dinâmica que faz o homem compreender a si mesmo perante uma morte, vista como sono e repouso, estando o imaginário erguido como um obstáculo para o tempo.

Já o equilíbrio psicossocial se dá através da realização simbólica como agente que regula a sociedade através das gerações. Seguindo formas de educação distintas, os padrões simbólicos se alteram de época para época, e o modo em que as gerações encaram a história é refletido numa dada cultura e na concepção dos seus símbolos. Nesse sentido, o indivíduo realiza uma síntese entre suas pulsões individuais e as que coordenam o meio ao qual está inserido.

O aspecto humanista se vincula à propriedade que a imaginação possui de estimular uma postura de aceitação ecumênica da variedade de imagens criadas por povos tão culturalmente distintos, o que equaliza culturas, temas, ícones e imagens.

Por último, o aspecto teofânico é aquele que relaciona o símbolo à representação da transcendência, tratada como universalizante, infinita e suprema. Foi a esse respeito que Durand ressaltou n' *A imaginação simbólica* os diversos pontos de vista de posturas hermenêuticas frente ao simbólico, evoluindo até a teofania, que supera o mundo material objetivo. Sendo seu principal objetivo incitar uma consciência mais humanizada a partir da representação do mundo via símbolo, Durand se contrapõe nessa obra à visão meramente objetiva e iconoclasta e legitima o pensar por símbolos, que, por sua vez, reúnem o arcabouço imaginativo da humanidade, e a partir disso, sua cultura. Para o crítico do imaginário, “no irremediável rasgão entre a fugacidade da imagem e a perenidade do sentido que o símbolo constitui, precipita-se a totalidade da cultura humana”(DURAND, 2000, p. 108).

Parto agora para a representação do simbólico amparado pela perspectiva mítica proposta por Turchi (2003). A autora tem como base de suas considerações o estudo antropológico do imaginário estruturado por Durand, mais notadamente na obra *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002). Turchi vê uma analogia entre o simbólico, o mítico e as formas de expressão arquetípicas, posto que o mito e os arquétipos são representados por imagens simbólicas, estando os mitos consagrados em processo de remitologização na atualidade.

Tomando o caminho do imaginário pelo aspecto da representação simbólica exercida pelos mitos, Turchi discorre sobre o enfoque plural dado por Durand na

hermenêutica simbólica e sua postura frente à imaginação, como fonte de produtividade psíquica que suscita as formas de representação, detidas em imagens pelo homem. Jung, por exemplo, inspira a concepção antropológica do imaginário de Durand quando estrutura a noção de inconsciente coletivo a partir do estudo da mitologia da cultura, em que a observação dos sonhos e delírios dos pacientes revelou que “sonhos e símbolos arcaicos, pertencentes a mitologias extintas, são desconhecidos dos próprios pacientes”(TURCHI, 2003, p. 24). Devido a isso, Jung reconhece no mito o símbolo em sua forma de sentido que traduz a verdade, ao passo que Durand vê na etimologia da palavra símbolo daquilo que une, em si, sentido e imagem, respectivamente elemento do consciente e força do criador contemplado por um inconsciente coletivo. Assim, o símbolo é tratado como algo bipolar, capaz de unificar, ao mesmo tempo, pares opostos, o consciente e o inconsciente, por exemplo.

Desta forma, o percurso pela Crítica do Imaginário apresentado nesse quarto capítulo mostra que essa postura crítica de abordagem do texto literário surge como muito oportuna à interpretação da poética de Hilst. Isso porque é uma poesia que trata não apenas a expressão da incompletude amorosa como também o desejo que impulsiona a busca pela metade perdida por meio de uma linguagem simbólica e imagética. Essa linguagem se faz presente nos mitos, tomados, pela Crítica do Imaginário, como reservatórios das inquietudes mais profundas do homem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do *corpus* analisado acerca da busca amorosa, depreendi uma poesia que canta o Eu em seu 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.

A trajetória pela obra poética de Hilda Hilst, trilhada em sua poesia inaugural, *Presságio*, me fez perceber que a incompletude amorosa foi inspiradora tanto de imagens como da recorrência a mitos latentes nas duas obras selecionadas para análise *Júbilo*, *memória*, *noviciado da paixão* e *Cantares*. Os cantos dessas duas obras significam na produção hilstiana um amadurecimento de como os mitos, representantes de arquétipos fundadores de culturas, atuam como presenças fecundantes da maneira como a poeta trata o que há de mais inerente a todo ser humano, o sentimento de falta do Outro no amor.

A falta foi tomada na pesquisa como carência. Entretanto, essa carência, diante do desejo que a impulsiona, atinge o patamar de pulsão. É o reconhecimento de que é carente e incompleta que faz com que a voz desejosa por amor se lance diante do Outro com o canto de imagens simbólicas do amor e de sua necessidade do dual Eu-Outro. Tomo a carência como a inspiradora da criação, a força inconsciente que acompanha o canto e sugere ao Eu a urgência de buscar sua metade, ainda que essa metade seja indiferente ao chamamento amoroso.

Sendo assim, a indiferença do Outro não cala a expressividade dos desejos do Eu, pois uma força interior, misteriosa e intuitiva o acompanha. Essa força, que não se afasta do arquetipal, do inconsciente profundo coletivo, foi percebida nos cantos interpretados no mito da Mulher Selvagem, em Ariadne, em Penélope, em Psique, em Eco, em Ceres e em Orfeu. É uma força implacável e resistente a tudo que a tenta calar, seja a morte, a esquiva do Outro, o tempo ou até mesmo a falta do objeto de amor. Essa força inconsciente, inspiradora dos cantos amorosos, não age na intuição do Eu sozinha. Ela conta com determinados aliados, vistos por mim como dinamizadores do tempo amoroso: a melodia, a proteção e aconchego da casa e da barca, a tecelagem, a fertilidade agrícola e a transformação da psique pelos elementos da natureza.



O amor foi percebido na interpretação dos cantos como o objetivo a ser apreendido pelo sujeito lírico. Entretanto, a análise dos cantos revelou que esse amor dá-se como insatisfeito, impossível ou solitário, não-correspondido. Devido a isto, é notada no Eu uma ânsia que remonta à duplicidade do amor, cujas pulsões atrativas e repulsivas coincidem e dinamizam a busca pelo Outro. Essa busca, como foi verificada, coabita imagens de intimidade e eufemização dos signos simbólicos definitivas no Regime Noturno Místico das imagens, conforme teoria de Durand (2002). Segundo essa conjuntura, a casa, a melodia, a morte, o pensar, o tecer e a viagem simbolizam o *homo faber* diante do tempo, da morte, do destino, da descontinuidade de um Outro, salvaguardado pela criatividade da poesia, porque “Só os poemas podem trazer à luz as forças ocultas da vida espiritual” (BACHELARD, 2001, p. 41).

Essa ligação da poesia com o mistério, com o oculto, é uma forma de recuperação, na poesia hilstiana, daquilo que é a essência original da poesia em si. A poesia é por mim vista como um estado de alma acudido por uma inspiração que explica uma dada condição que provoca inquietude. Por isso que esse gênero, mesmo com seu caráter transformador, 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).

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.” Por isso 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.

Aos poucos, a escritura de Hilst vem sendo tomada em sua profundidade, pois os estudos acerca de sua criação têm superado o reducionista cunho a ela atribuído de hermética. Através dos elementos da natureza esteticamente modificados em imagens e mitos de incompletude, evocados pela voz de um Eu em busca do Outro, o amor é cantado na poesia hilstiana como uma energia dinâmica e transformadora. Esses elementos, por meio de uma linguagem que é a da poesia, contemplam o tempo total, em que passado e futuro são unidos a um só tempo, o tempo da subjetividade e da criação.

Foi percebido que a linguagem da poesia, pelos símbolos e imagens, se alinha aos mitos representativos da temática amorosa e da procura pela metade que falta. Esses mitos

são recuperados na poesia hilstiana de maneira latente, ou seja, não no encadeamento enquanto narrativa, mas no sentido simbólico dos termos a ele inerentes. Segundo Ana Maria Lisboa de Mello (2003, p. 15), em *Poesia e mito*, há duas formas de retomada das narrativas míticas na poesia. A primeira forma se refere ao reaparecimento, no poema, de determinadas imagens legitimadas nos mitos originais que sugerem uma interpretação imagética acerca de certos questionamentos do mundo, “sem aludir a um mito específico”. Já a segunda forma resgata o assunto de certos mitos e seus personagens, “confirmando ou até contrariando os significados do texto mítico fundador”.

O mito é apreendido no âmbito universal, é uma explicação das inquietudes mais íntimas, profundas e primitivas que dilaceram o homem ainda na contemporaneidade. Conforme assinala Durand (2002, p. 356), “(...) o mito, sendo discurso, reintegra uma certa *linearidade do significante*, esse significante subsiste enquanto símbolo, não enquanto signo lingüístico *arbitrário*.” Daí, as imagens perdem a essência arbitrária do signo e dão lugar a um espaço digno da imaginação simbólica, cujos significante e significado são homogêneos.

O simbolismo da imagem está em representar uma realidade ausente ou de difícil expressão: “(...) na imagem não é relevante o princípio da analogia, como no signo, mas o princípio de identidade com a realidade ausente.”(MELLO, 2002, p. 96). Essa constatação constitui a inovação não apenas da linguagem como também dos mitos de incompletude amorosa e do chamamento do Eu ao Outro pela poesia hilstiana investigada, em que o Eu conflui em si o duplo do amor e da essência da psique do ser humano, que carrega consigo *o animus e a anima*.

Hilda Hilst, ao se lançar criativamente por uma poesia inspirada na incompletude amorosa, donde há um Eu que se questiona em como alcançar o duplo que lhe falta, que lhe é esquivo, recupera mitos que tomam essa temática como fundadora de suas narrativas. A incompletude, tanto na poesia estudada como nos mitos percorridos, é percebida imbricada de linguagem simbólica e imagética, a linguagem melhor assimilada pela expressividade do erotismo a que subentende. Isso porque o erotismo brota daquilo que há de mais intenso e complexo no inconsciente. Assim, sua forma de representação se dá por símbolos e imagens, os quais são definidores dos arquétipos, tão profundos como o erotismo.

A ausência de uma metade complementar é sinal de enfraquecimento, mas buscar o duplo é desejar, é negar essa limitação, é abrir espaço para o auto-conhecimento. Foi

notado na análise do *corpus* que o complemento é cantado pelo Eu com o devotamento e dedicação das núpcias. Em seu pleno desejo de união, a voz evoca atributos amorosos a fim de seduzir, conquistar e possuir essa metade que falta. Mas esse ambiente amoroso foi algumas vezes conflituoso. À espreita, a ameaça de Tanatos poderia romper o amor do Outro, primeira vez cantado pelo Eu, mesmo esse amor se revelando tímido. Além disso, o Eu sofreu transformações em si mesmo, por meio da descoberta daquilo que realmente era, possuidor de um inconsciente duplo *animus-anima*, como foi interpretado no arquétipo de Psique e sua transformação pelos elementos da natureza. O sujeito cantou seu desejo em consonância com o ato de lidar com os fios, um ato de dedicação aproximável da arte. E, finalmente, o Eu se rendeu à morte a fim de atingir a completude, ainda que essa completude, no canto, tenha se dado como uma projeção do Eu, não um ato real.

O regresso ao que há de mais primitivo no homem mostra que, distanciado de sua essência, ele reconhece a necessidade de buscar o ser primeiro como forma de libertação. Trata-se de um retorno para si mesmo, e nesse retorno está a percepção de incompletude e o conhecimento do Outro como forma de apreensão do ser-total. Isso está fundamentado em Amor, Eros, uma divindade insatisfeita. Conforme foi discorrido, Eros traz consigo a carência da mãe Penia e os recursos do pai Poros, pais opostos, mas que se complementam: “Eros 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).

Nesse sentido, o amor sempre foi motivador de peso das condutas humanas. Não faço referência à perpetuação da espécie, nem à geração de uma raça vindoura, mas tomo o amor como uma pulsão que brota do que há de mais inconsciente no homem. O amor é uma energia criadora, o tema mais cantado pelo gênero poesia, pois é um sentimento implacável, explicável apenas pela linguagem simbólica, a linguagem por onde transita a subjetividade. A persona poética é lamentação daquilo que não possui, o amado, mesmo cantando o desejo pela união. Diante disso, a poesia repousa não nos momentos felizes Eu-Outro, e sim na projeção ou na memória desses momentos. Isso se deve ao fato de o amor ser uma temática que engloba o enfrentamento do Eu diante daquilo que arrisca sua perenidade. O amor é escudo para os dilacerantes morte e tempo. Esse sentimento é a expressividade da criação e da necessidade do Eu de não ser só, posto que a solidão e a ausência dinamizam o canto, e cantar o amor é exercitar a presença do complemento que falta.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- \_\_\_\_\_. *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- 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.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Trad. Centro Bíblico Católico. São Paulo: Edição Clarentiana, 1995.
- BLUMBERG, Mechthild. Hilda Hilst: paixão e perversão no texto feminino. In: *D.O. Leitura*. Publicação cultural da Imprensa Oficial do Estado - São Paulo, ano 21, número 05, maio de 2003, p. 45-51.
- BOSI, Alfredo. *O ser o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega – Volume II*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.
- BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind 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.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA - Hilda Hilst / Instituto Moreira Salles - São Paulo - SP: Outubro de 1999.
- 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.
- COLASANTI, Marina. A moça tecelã. In: *Um Espinho de Marfim e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- COLI, Jorge. Meditação em imagens. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 jun. 1996.
- \_\_\_\_\_. Hilda Hilst. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 set. 1999.
- DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos*. Trad. Maria Auxiliadora Ribeiro Kneipp. Brasília: Editora UnB, 1997.
- DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A imaginação simbólica*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O imaginário*. Trad. René Eve Levié. São Paulo: Difel, 2001.
- \_\_\_\_\_. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Tratado de história das religiões*. Lisboa: Edições Cosmos, 1977.
- 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.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FREUD, Sigmund. A feminilidade. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1933.
- \_\_\_\_\_. Além do princípio de prazer. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FUENTES, José Mora. Entrevista Hilda Hilst. In: *Revista E*, São Paulo, dez. 2002.
- GOUVEA, Leila. Entrevista Hilda Hilst: “Ser poeta é difícil em qualquer lugar”. In: *D. O. Leitura*. Publicação cultural da Imprensa Oficial do Estado - São Paulo, ano 21, número 05, maio de 2003, p. 52-58.
- GRANDO, Cristiane. Hilda Hilst: a morte e seu duplo. In: *Jornal da UBE*, São Paulo, mar. 2004.

- HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Cantares*. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Baladas*. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Da morte. Odes Mínimas*. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Do desejo*. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2004.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1993.
- JUNG, Carl Gustav. *Aion*. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.
- \_\_\_\_\_. *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.
- MASCARO, Sônia de Amorim. Hilda Hilst. Uma conversa emocionada. Sobre a vida, a morte, o amor e o ato de escrever. In: *Jornal da Tarde*, São Paulo, 21 jun. 1986.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.
- \_\_\_\_\_. Poesia e mito. In: SANTOS, Dulce Oliveira Amarante dos; TURCHI, Maria Zaíra (org.). *Encruzilhadas do imaginário: ensaios de literatura e história*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2003.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *As portas do sonho*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MILLIET, Sérgio. 1955-1956. *Diário Crítico*. São Paulo: Martins, s.d.
- OVÍDIO, Públio Naso. *A arte de amar*. Trad. Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Metamorfoses*. Trad. Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.
- PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: *Baladas*. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2003.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

- PLATÃO. *O banquete*. Trad. J. Cavalcanti de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- 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.
- SILVA, Maria Ivonete Santos. *Octavio Paz e o tempo da reflexão*. São Paulo: Scortecci, 2006.
- SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.
- SOUSA, Eudoro de. O mito de Psique e a simbólica da luz. In: *Revista Humanidades*, número 50, set. 2003. Brasília: Editora UnB, 2003.
- SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. Os cantares hilstianos: incompletude amorosa e poética. In: *Signótica*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística - Goiânia, número 01, V. especial Estudos Literários, 2006.
- STENDHAL. *Do amor*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora UnB, 2003.
- VASCONCELOS, Ana Lúcia. Hilda Hilst: a poesia arrumada no caos. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 set. 1977.
- \_\_\_\_\_. Hilda Hilst. In: *D. O. Leitura*. Publicação cultural da Imprensa Oficial do Estado - São Paulo, ano 4, número 39, agosto de 1985, p. 14-15.