

Uma aventura solitária: o legado filosófico em *Júbilo, Memória, Noviciado da paixão*, de Hilda Hilst

A lonesome adventure: the philosophical legacy of love in Hilda Hilst's *Júbilo, Memória, Noviciado da paixão*

Arthur Katrein MORA¹

RESUMO: A expressão do amor nos versos de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), de Hilda Hilst (1930-2004), atua como um aceno reverente à diferentes tradições poéticas, cujos delineamentos e amálgamas compreendem um legado filosófico do sentimento amoroso passível de ser mapeado, conforme propomos, sob três aspectos: a) o desatino do amor, tido por enfermidade cujas tensões e contrassensos reverberam na forma, no metro e nas imagens poéticas; b) a solidão do sujeito lírico amante, herança da jornada platônica rumo ao Amor ideal, e duradoura nas deliberações sobre a condição de existência do ser amado – mediante pesquisas de Giorgio Agamben (2007) e Octavio Paz (1994); e finalmente, c) o esforço de harmonização realizado por Hilst, na última sessão da obra, entre o isolamento lírico e a consciência do “outro”. Nesse espaço derradeiro, desfaz-se o veredito ancestral sobre o desvario da solidão como necessidade do poeta que ama, no qual a devoção ao “amar-em-si” do cantar lírico prescinde o amado como ente, e testemunhamos a aventura solitária da poeta entreabrir-se ao outro e sua historicidade.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Amor. Filosofia. Hilda Hilst.

ABSTRACT: Love poetry, as performed in Hilda Hilst's *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), carries an inherent reverence towards different poetic traditions, whose framework and amalgamation comprises the philosophical legacy of the concept of love, suited, we argue, to be charted under three essential aspects: a) love as folly, an illness whose tensions and contradictions echoes in the forms and images of poetry; b) the solitude of the poet as a lover, a feeling indebted to Plato and his philosophical journeys towards ideal Love, from which later discussions concerning the existential condition of the loved subject originated – through Giorgio Agamben's (2007) and Octavio Paz's (1994) research; and c) Hilst's final efforts to reconcile the poet's lyrical isolation and its cognizance of the “other”. In these lattermost verses, the conventional verdict regarding the poet's compulsion for folly and solitude is undone, the lyrical chants no longer renounce the loved subject as an extant being, and we witness the lonesome adventurer reach out towards the other and its historicity.

KEYWORDS: Poetry. Love. Philosophy. Hilda Hilst.

Introdução

Entre os séculos X e XI, na região hispano-árabe da Andaluzia, elementos fundamentais do amor, conforme o reconhecemos e experienciamos na sociedade contemporânea, estavam arrançados poética e filosoficamente em um tratado de

¹ Mestre em História da Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande (PPGL/FURG) e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGLit/UFSC). Contato: arthur.kmora@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1603-9842>.

natureza epicurista intitulado *O anel da pomba*, de autoria do poeta e jurista Ibn Hazm (994-1063) – ou Abzeme. Suas fábulas, aforismos e argumentos filosóficos expressam o sentimento amoroso como desatino, “uma doença deliciosa e apetitosa, na medida em que quem se vê livre dela renega sua saúde, e quem a sofre não quer se curar”² (2012, p. 136) e, ademais, como ato de veneração solitária, ou mesmo hostil, a um ser amado indiferente, afastado ou abstraído.

Ambas essas condições, o desatino e a solidão do amante, descendem de tradições filosóficas sobre o amor que encontrariam relativa síntese, como veremos, na literatura do *dolce stil nuovo* italiano, no século XIII³. O desatino provém das influências aristotélicas e da medicina grega reformuladas por filósofos muçulmanos, notadamente Avicena (980-1037) e Averróis (1126-1198), pensadores propensos ao “entrelaçamento de motivos explicitamente médicos com temas que consideramos filosófico-literários” (AGAMBEN, 2007, p. 139), e divulgadores da antiga percepção patológica dos sintomas do amor como sombria enfermidade do cérebro, afim à melancolia biliar.

No entanto, essa mesma disposição médico-filosófica estabelece uma teoria da sensação que escapa ao mero fisiologismo; Averróis concebe nossas faculdades cognitivas como espelhos refletores e formadores de imagens, e no caso da **fantasia** – análoga à imaginação, e que contempla o amor – as imagens se manifestam também na ausência dos objetos. A essa ausência Agamben (2007, p. 146) chama “o descobrimento da irrealidade do amor, ou seja, de seu caráter fantasmático” pela cultura medieval, e que está intimamente ligado ao temperamento solitário do amante.

Solidão que é, por sua vez, platônica e estoica de origem, uma jornada pessoal do amante em direção ao Amor, com “a” maiúsculo, via que o levará à revelação da verdadeira beleza, o ideal digno de ser amado; processo tido por Octavio Paz (1994, p. 46, grifo do autor) como “não propriamente uma **relação**: mas uma aventura solitária”. Onde a figura do amado como efígie muda, venerável, mas cuja esquiva ou ausência – irrealidade – pode suscitar, como professa o verso de Ibn Hazm (2012, p. 155)⁴, rancor e aversão no amante, assombrado por seu fantasma.

A síntese intentada pelos poetas do *dolce stil nuovo*, a qual aludimos anteriormente, se encontra na busca pela cura dessa enfermidade, uma tentativa de apossar-se do fantasma sem que este o mate, ou que se revele mera imagem sem vida – destinos respectivos de Narciso e Pigmaleão. É por meio desses bardos, observa Agamben (2007, p. 212), que a linguagem poética “viria a estabelecer-se como o lugar no qual a fratura entre o desejo e o seu inapreensível objeto [...] encontra sua conciliação”, ao passo que seu semblante doentio, onde o “amor assumia a máscara saturnina do delírio melancólico, celebra seu resgate e o seu enobrecimento”. Semelhante ajuste conceitual faz da poesia a *stantia* na qual o amor é solenizado: tanto sua **estância**, ou morada e abrigo seguro, como sua *stanza*, o núcleo essencial do canto;

² Tradução livre. No original: “*Pero es una dolencia deliciosa y un mal apetecible, al extremo de que quien se ve libre de él reniega de su salud y el que lo padece no quiere sanar*”.

³ Expressão toscana que significa “doce estilo novo”, utilizada para alcunhar as propostas temáticas e formais dos poetas Guido Guinizelli (1230-1276), Guido Cavalcanti (1255-1300), o próprio Dante Alighieri (1265-1321) entre outros “devotos do *Amore*” (AUERBACH, 1997, p. 90).

⁴ “*Trocaste nuestro afecto en repugnancia y odio intenso*”.



<https://doi.org/10.51951/ti.v12i25.p297-313>

termo que, como muito de seu caráter filosófico, deriva da palavra árabe *bayt*, “que significa tanto o lugar onde alguém mora quanto a estrofe de uma poesia”.

Tal influência da filosofia muçulmana, conquanto devidamente registrada no *dolce stil nuovo* do século XIII, é menos explícita na doutrina dos trovadores de Provença e Aquitânia, embora estes sejam contemporâneos de Ibn Hazm e Avicena no século XI. Ortega y Gasset (2012, p. 31) trata a ideia de uma herança direta entre a concepção de amor muçulmano-andaluz e a literatura cortesã de Provença com muitas ressalvas, considerando essa questão um “ninho de vespas que ninguém ainda pôs em ordem”⁵.

Para nossos interesses, é suficiente constatar o influxo de ambas na formação da literatura em língua portuguesa: o trovadorismo em sua variante galego-portuguesa no século XIII, e o *dolce stil nuovo*, que adentrou Portugal na Renascença – entre os séculos XIV e XVI. Suas atuações no consolidar, respectivamente, das ligeiras cantigas de amor e do amigo (MOISÉS, 2013), e do gosto por formas e temas humanistas e clássicos da Antiguidade greco-romana, marcadamente o renovado fascínio pela mitologia pagã, mostraram-se duradouras.

E é neste ponto onde, finalmente, conjuramos e deparamo-nos com *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), obra de Hilda Hilst (1930-2004) que atua, em sua composição poética, como um destilado de concepções históricas sobre o amor, declarada com um aceno reverente às tradições literárias e filosóficas do tema. Mediante os sujeitos líricos de “Ariana”, ou simplesmente “Poeta”, as sete seções de poemas que compõem a obra ostentam já em seus títulos sua ascendência trovadoresca – “Dez chamamentos ao amigo” – e clássica renascentista – “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”.

Seu erotismo, presença contínua na fortuna crítica⁶, afeta a exaltação mística-malsã de uma Santa Tereza de Ávila (1515-1582) ou uma Sor Juana Inés (1648-1695), mergulhado em frenesim enfermos, dúvidas e contradições. Ao mesmo tempo, em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, Hilda Hilst se afasta da face mais obscena de seu *corpus* literário, em prol do libido delicado do bardo cortês, dotado de sutil urbanidade horaciana, a se altercar com os acessos rancorosos voltados a seu amado, nomeado alternadamente “amigo” – outro fruto galego-português –, “Túlio” ou “Dionísio”. Observaremos, nos tópicos a seguir, mediante o perscrutar da atuação filosófica no texto poético, como esta decisão da poeta logra transformar a relação amorosa à sua maneira.

⁵ Tradução livre. No original: “*Esta cuestión es un avispero sobre el cual nadie ha puesto aún orden*”.

⁶ No tocante à questão do encadeamento entre a obra de Hilda Hilst e o erotismo – em suas manifestações tanto lírico-amorosas, quanto satírico-humorísticas e bestialógicas –, esta é explorada de maneira pormenorizada no ensaio “O obscuro objeto de desejo de HH”, de Sonia Purceno (2010, p. 63-93), e nas notas introdutórias de Alcir Pécora para o volume *Por que ler Hilda Hilst* (2010), que articula os pontos de recepção crítica da poeta, e sua irrupção na produção acadêmica brasileira.



"Eu te pareço louca?" o amor como desatino

*Eis que Amor solta-membro estremece-me
agridoce intratável reptílico
SAFO⁷*

Um estado constante de tensão permeia os versos dos 84 poemas de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, seja em sua variação formal, métrica e estrófica, na inquieta acentuação rítmica, nas construções sintáticas ou nos recursos imagéticos. O emprego do verso livre é profuso, ainda que não absoluto, e sua oscilação assegura um delicado equilíbrio entre a ênfase rítmica e sonora, por um lado, e conceitual/semântica, por outro. Vejamos o seguinte trecho do poema VIII da seção "Dez chamamentos ao amigo":

Livra-me de ti. Que eu reconstrua
Meus pequenos amores. A ciência
De me deixar amar
Sem amargura. E que me deem

A enorme incoerência
De desamar, amando. E te lembrando

– Fazedor de desgosto –
Que eu te esqueça. (HILST, 2017, p. 236).

Malgrado a liberdade métrica e estrófica na arquitetura formal, especialmente no par de dísticos e no terceiro verso da quadra recortada, o trecho ostenta uma simetria rítmica que produz, para usar as palavras de Antonio Candido (2006, p. 79), "a impressão de igualdade entre versos que de fato têm contagem silábica diversa". Esta técnica, não incomum a composições em versos livres, aplica a estes uma certa **contenção**, no dispersar das rimas ("reconstrua/amargura", "amando/lembrando") e das assonâncias ("E que me deem/Que eu te esqueça"), e no uso consecutivo do *enjambement*, mesmo entre as estrofes. A cesura que pontua o trecho remata sua proporcionalidade tensa.

Em outros momentos o alinhamento métrico e estrófico está em relativa conformidade, sobretudo em seções como "Árias pequenas. Para bandolim", composta de longos poemas com versos curtos, de movimentos compassados, cuja celeridade contrasta com as melodias mais vagarosas das demais seções. Uma energia tensa, no entanto, persevera intimamente, como no final do Canto VI:

Se não me tomas
Vai-se o compasso
Do meu bater.
Mínimo espaço
E o meu imenso

⁷ 2017, p. 363. Fragmento do Poema 130.



Descompassado
Coração-corpo
Se não me tomas
Antes me faço
De crueldade:
Ao invés de versos
Te mando cardos
Ao invés da vida
Te mando o gosto
Do meu morrer (HILST, 2017, p. 272-3).

A própria menção ao descompasso orienta o fluxo entravado da sequência, na qual cesuras irrompem a despeito da escassa pontuação, e todavia resguardam um senso de crescendo e clímax. Sua tensão é rítmica, isto é, a oscilação se encontra no acento interno dos versos, e perturbam a constância tetrassilábica, sendo particularmente distinguível naqueles voltados à arritmia angustiada do “coração-corpo”, conforme ilustrado na escansão:

Mí – ni – moes – pa – (ço)
Co – ra – ção – cor – (po)
Aoin – vés – de – ver – (sos)

Naturalmente, essas tensões a nível formal integram e perfazem o quadro abrangente de tensões semânticas e imagéticas que orientam a expressão do amor em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Percebemos o desatino do sujeito lírico em seus declarados contrassensos ainda nas passagens mencionadas: seu desejo pela “enorme incoerência / de desamar, amando” e o gosto por fazer-se “crueldade”, no amaldiçoar do amado e sua remoção da dimensão poética, “ao invés de versos / te mando cardos”. Revela-se aqui um percurso filosófico paralelo – conquanto contraposto – à concepção do amor como o “mal apetitoso” árabe-andaluz e trovador-cortês: a menos notória, mas não menos paradoxal, tradição do amor como ódio.

Essa tradição remonta aos fragmentos de Safô de Lesbos (c. 630-570 a.C.), mas tomou forma e desenvolvimento conceitual pleno nos séculos seguintes, durante o período helenístico, nos idílios pastorais do poeta Teócrito (c. 310-250 a.C.) – que a propósito, conservou de sua precursora motes de amor homoafetivo. O segundo idílio de suas *Bucólicas gregas* relata a invocação à Lua e à Hécate por Simeta, uma amante abandonada que, entre seus sortilégios clamando pelo retorno do amado, exprime queixas e rancores amargurados. “Oh! Amor cruel, que se prendeu a mim tal qual uma sanguessuga do pântano, por que sorve a todo meu sangue?”⁸ (TEÓCRITO, 1986, p. 69). A cólera resultante do desamparo desencadeia a patologia do amor heroico, o *amor hereos*, fenômeno confinado a um “círculo morbífico” (AGAMBEN, 2007, p. 190), que impele a imaginação e a memória de forma obsessiva em direção a um fantasma – o espectro da ausência do amado, que adentraremos no tópico seguinte; e Amor/Eros assume “a fosca máscara saturnina da patologia melancólica”.

⁸ Tradução livre. No original: “¡Ay! Amor cruel, ¿por qué, pegado a mí cual sanguijuela de pantano, me has chupado toda la obscura sangre?”



“É a primeira vez que na literatura aparece”, diz Octavio Paz (1994, p. 52) sobre o idílio de Simeta, “descrito com tal violência e energia, um dos grandes mistérios humanos: a mistura inextricável de amor e ódio, despeito e desejo”. Mistério que a obra de Hilda Hilst continua a explorar, denunciando o vasto abismo entre a presença/realidade da pessoa amada e os desejos arrazoados de quem ama; o ato de amar a quem não estimamos; e o desejo de estar para sempre com quem nos suscita somente infelicidade. Para tal, a poeta se utiliza de duas imagens poéticas elementares: Ariana e o **anfíbio**.

Sobre o anfíbio, seu espaço na profusa fanopeia hilstiana é recorrente como recurso expressivo de uma ambivalência: a aptidão e o desazo simultâneos no lidar com o sentimento amoroso. A afinidade/contraste entre os elementos água e terra, ambiente do anfíbio, nos remetem à obra de Gaston Bachelard (2018, p. 5), em particular seu conceito de devaneio e a arquitetura do uso poético dos elementos clássicos – água, terra, fogo, ar –, cuja evocação corresponde a “um sentimento humano primitivo, a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental”. Em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, o desatino do amor como condição anfíbia está relacionada à súplica ao amado, como no Canto II da quinta seção, “Prelúdios intensos para os desmemoriados do amor”:

Tateio. E a um só tempo vivo
E vou morrendo. Entre terra e água
Meu existir anfíbio. Passeia
Sobre mim, amor, e colhe o que me resta:
Noturno girassol. Rama secreta.
(HILST, 2017, p. 265).

O existir anfíbio assegura o paradoxo do “viver morrendo”, do “noturno girassol”, e agrava a tensão dramática já observada no arranjo formal dos poemas. Evidentemente, disparates metafóricos são recurso natural da poesia, e exprimem em si um fundamento autêntico de sentido, pois que, constata Bachelard em *A água e os sonhos* (2018, p. 190) o que “nos parece insensato é agora, num eterno presente, uma verdade profunda da livre imaginação”. Ademais, o constante “existir anfíbio” de eterno morrer alude a um remoto vínculo poético entre a água e a morte: “a morte cotidiana é a morte da água, [...] o sofrimento da água é infinito” (2018, p. 7), sorte distinta, por exemplo, da morte “exuberante” do fogo.

A reiteração do anfíbio como quimera, em outras passagens da obra, desenvolve as insolúveis projeções desatinadas do amar poético, como em outro Canto II, desta vez da seção “Árias pequenas. Para bandolim”:

Meu corpo no mar
E o peixe movendo
A barbatana tensa
No ar.

Meu corpo de terra
Mergulha no gozo
E te pensa



Em líquida quimera.

O corpo do peixe
Olho abismado
Hiato
Guelra sem grito

Morrendo.
(HILST, 2017, p. 269-70).

Criatura híbrida, sua aptidão é também desazo, e a água pode ser agonia, o afogar do peixe, a exasperação de perceber em si uma profunda incompatibilidade. No entanto, o mergulho é também um “gozo”, um prazer latente no íntimo do sofrimento, paroxismo dionisíaco⁹ e contribuição suprema à compreensão do amor como desatino. Conotações eróticas proliferam nas sensuais reiteraões de “corpo”, e na encenação do orgasmo alegórico narrado a partir da “barbatana tensa”, através do “olho abismado”, até a “guelra sem grito”¹⁰. De modo que a imagem do anfíbio – e o elo entre a água e a terra – acrescenta a díade prazer/dor aos atributos do desatino.

Segunda imagem poética crucial de *Júbilo, memória, noviciado da paixão é Ariana*, grafia latina do nome grego Ariadne, e sujeito lírico dominante da seção “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”. As máscaras mitológicas solenizam o temperamento contraditório e fragmentado da amante, seu pesaroso esforço para traduzir em palavras sentimentos paradoxais, e estabelecer certa coerência às antinomias amor/ódio e prazer/dor – e, mais adiante, presença/ausência. Atentemos ao Canto IV:

Porque te amo
Deveria a teus olhos parecer
Uma outra Ariana

Não essa que te louva
A cada verso
Mas outra

Reverso de sua própria placidez
Escudo e crueldade a cada gesto

Porque te amo, Dionísio,

⁹ O dionisíaco nietzschiano apresenta uma “maravilhosa mistura e duplicidade de afetos”, e seu entusiasta reproduz um fenômeno “segundo o qual os sofrimentos despertam o prazer e o júbilo arranca do coração sonsidos dolorosos” (NIETZSCHE, 1999, p. 33).

¹⁰ Ao final do canto III de “Ária pequenas. Para bandolim”, seguinte às passagens de conotação sexual do Canto II, percebemos na repercussão do ato as influências do trovadorismo na obra: “Que a vida se me apaga / Porque o ouvido não ouve / O que lhe caberia. / Se disseses – Amada – / (Te parece difícil?) // Só isso bastaria.” (HILST, 2017, p. 270). O fato de o amado não retribuir o amor oferecido torna o ato sexual um “*amor villano* – copulação”, tido como insuficiente e impróprio para a estética do amor cortês provençal (PAZ, 1994, p. 70).



É que me faço assim tão simultânea

Madura, adolescente

E por isso talvez
Te aborreças de mim.
(HILST, 2017, p. 257-8).

Fazer-se simultaneamente verso e reverso, madura e adolescente, plácida e cruel é sequela do que expressa a anáfora “Por que te amo”, cujo eco reforça, uma vez mais, o amor como origem do desatino. Mais relevante, porém, são as implicações poéticas de nomear a estes amantes Ariana e Dionísio: o último, notadamente, dá continuidade às contravenções que pontuam a obra, e este deus do vinho, da festividade e do êxtase é retratado – bem como a todos os demais amantes nomeados – absolutamente desprovido de sensibilidade poética, frio, duro, e “político” em sua conotação mais inócua. Esse perfil antagônico aos atributos do deus faz deste Dionísio uma figura demasiado irônica, incapaz de encarnar o entusiasmo e o sentimento amoroso, exceto mediante as projeções de quem o ama, conforme versegado no Canto II: “E que o teu corpo existe porque o meu / Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio, / É que move o grande corpo teu” (HILST, 2017, p. 256-257).

No tocante a Ariana, a atribuição de fiandeira – embora associada ao mito que a une a Teseu – incide sobre o compor poético, no qual sua confecção manuseia a “teia de seda que a garganta tece” (HILST, 2017, p. 266), processo artesanal acolhedor à fisionomia tensa e desatinada de seu amor por Dionísio. O que é notável é justamente o tratamento elevado dedicado a semelhante concepção do sentimento amoroso, considerado, historicamente, “baixo”, empírico como uma intervenção demoníaca ou uma patologia médica (AGAMBEN, 2007), revalorizado somente a partir dos bardos do *dolce stil nuovo*, e que mostrou-se essencial em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Os versos da obra, atravessados pelas numerosas **tensões** que observamos, são os fios com os quais Ariana tece a já mencionada “máscara saturnina do delírio melancólico”, imagem que resgata e soleniza a linguagem da poesia como realização do amor, ou melhor, do amor como desatino.

Resta-nos adentrar a outra face dessa conciliação medieval do amor, afinal, o tecer de Ariana também é **estância**, a morada e o abrigo de suas concepções “altas”, do Eros vislumbrado pelo *Fedro* e pelo *Banquete* platônicos, submetidos à autoridade sacerdotal não de Simeta, mas de Diotima.



"Que não venhas..." a poesia se faz com tua ausência

*Um fogo-fátuo rútilo, talvez...
E eu ando a procurar-te e já te vejo!
E tu já me encontraste e não me vês!...*

FLORBELA ESPANCA¹¹

Pensar a solidão do amante é pensar nos fantasmas que o assombam, nas tentativas de apropriar o inapropriável, o vazio, e o irreal. O exílio interno do poeta lírico, para além do desatino, desperta uma atitude orgulhosa, onde mesmo a completa sujeição emocional ao amado é percebida como marca de autoridade. O tempo, definido pela demora e pela eternidade, também é a morte incessante na espera, de cuja solidão veremos nascer o luto, seus fantasmas, e a fetichização do amado.

As raízes dessa índole amorosa, ramificada em copiosas realizações poéticas, foram delineadas no *Banquete* de Platão (c. 428-348 a.C.), sobretudo na parábola da sacerdotisa Diotima, verdadeira “pedra de toque para a teoria e a semântica do amor no ocidente” (STEINER, 2018, p. 489). De sorte que, para compreender a ideia do amor como uma aventura solitária, devemos antes de tudo percorrer seu sentido platônico, conforme elaborado neste diálogo sobre Eros.

Antes de Sócrates tomar a palavra e articular seus argumentos sobre o amor, Platão (2002, p. 122) nos oferece, por meio da boca do dramaturgo Aristófanes (c. 446-386 a.C.), a famosa fábula do andrógino: mito que estabelece uma unidade primitiva em nossa humanidade, cuja eventual mutilação resultou na ruptura entre seres masculinos e femininos, o que faz do amor uma perpétua busca para “restaurar nossa antiga natureza, [...] fazer um só de dois e curar a natureza humana”.

Esse amor de Aristófanes, como exercício colaborativo de uma humanidade fragmentada, conquanto irmanada em seu infortúnio, representa para Sócrates um delírio demasiado humano, escassamente transcendental. Para o filósofo, o amor é um meio, uma ascensão que, a partir do amor por um só belo corpo, pode de forma gradual atingir o amor pelo belo em si. Essa ideia é mencionada no discurso de Sócrates como parte de seu diálogo com a sacerdotisa Diotima, onde esta o instrui sobre a natureza do *daímôn*, ou “gênio”, a entidade do amor: “Pensaste, ao que me parece a tirar pelo que dizes, que o Amor era o amado, e não o amante; eis por que, segundo penso, parecia-te todo belo o Amor” (PLATÃO, 2002, p. 149).

Tal Amor não é belo, pois não é uma forma perfeita, mas somente um caminho em direção à revelação transumana da verdadeira beleza, esta sim digna de ser amada. Por conseguinte, o Amor, como imperfeito meio para um fim, fundamenta sua essência naquele que ama, o amante, andarilho que percorre a trilha em direção ao que é belo. Essa é a aventura solitária aludida por Octávio Paz (1994, p. 46), emancipada das sensíveis relações humanas, e dimensão da qual a transubstanciação do carnal em espiritual foi apropriada e desenvolvida como “impulso de mistificação” (STEINER, 2018, p. 489) tanto pela tradição teológico-filosófica cristã, com Santo Agostinho (354-430 d.C.), como por Plotino (c. 204-270 d.C.) e outros neoplatônicos.

¹¹ 1994, p. 181. Trecho de “Sonho vago”.

Tamanha deferência conferida ao Amor transcendental, em meio a essas distintas doutrinas e escolas de pensamento, não foi estendida a suas manifestações literárias no decorrer da Antiguidade e de considerável extensão do medievo, períodos durante os quais a poesia só outorga à temática amorosa “uma dignidade média”, e “nem nas tragédias nem nas grandes epopeias o amor predomina como objeto” (AUERBACH, 2015, p. 122). Sua elevação poética desenrolou-se à medida que prosperava a cultura cortesã na Europa, a princípio em sua épica cavaleiresca – mais galanteadora do que mística, e que nos será de maior utilidade no tópico seguinte –, mas eventualmente nos gêneros líricos dos trovadores provençais, e afinal no paradigma do *dolce stil nuovo* e seu epígono Dante Alighieri, que lapidou a sublimação poética do amor, e nos demanda um olhar mais detido.

Pois que, junto a suas outras qualidades afamadas, o amor de Dante por Beatriz é marcado por sua não consumação, seja Beatriz a dama genérica cortejada em *La vita nuova* (1294), seja ela a Rosa Mística do amor divino experimentado na *Divina comédia* (1320). Semelhante guinada traduz o auge da elevação poética do amor, num gesto de entrega devocional de cujo âmago emerge o ser amado como fantasma, e Eros é enfim deslocado “da visão para a fantasia” (AGAMBEN, 2007, p. 146). A despeito de qual tenha sido realmente a relação de Dante com Beatriz – inclusive antes da morte e divinização desta –, a privação da amada é experienciada, poeticamente, como plenitude do amor. Sua própria beleza física é ofuscada pela virtude do sentimento que a conjura, a valia do **não ver**; como entoa a *terza rima* no Canto XXX do *Paraíso* (1998, p. 209-210): “desvaneceu aos poucos do olhar meu; / e a Beatriz, como nada mais eu visse, / volver meus olhos Amor prescreveu.”

Uma variante notavelmente transformadora desse vínculo tênue do poeta com o ser amado, e que nos traz de volta a Hilda Hilst, está presente em composições poéticas de explícito sujeito lírico feminino. Nas longevas cantigas do amigo, consoante o costume trovadoresco galego-português, já sobressaía uma predominante temática solitária e saudosista — *ethos* de um **não ver** que ressona, séculos depois, na obra da poeta portuguesa Florbela Espanca (1894-1930), mantenedora e modificadora da célebre passagem de Eros “da visão para a fantasia”. Os versos de Florbela Espanca que, mais acima, encontram-se fixados na epígrafe deste tópico, preservam o **não ver** como artifício poético, mas o imputa duas inversões fundamentais: o cego é o amado, não a amante, e as conotações de sua cegueira não são o deslumbre ofuscado da beleza sublime, mas a torpeza, a ignorância e a indiferença.

Júbilo, memória, noviciado da paixão reitera esses predicados na figura do amado, e tanto o “amigo”, quanto “Túlio” e “Dionísio”, invocam o furor e o desgosto da poeta devido a sua cegueira, reputada como fruto de uma distração e de um escarnecer simultâneos. Ademais, distinguem-se, nos versos de Hilda Hilst relacionados ao **não ver**, imagens do tempo e da morte, sempre a envolver as introspecções projetivas que compõem a aventura solitária de quem ama. Canta o poema VI da seção “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”:

Como quem semeia, rigoroso, os cardos
Sobre a areia, sem ver a mulher à beira-mar
Tu, meu amigo, tens os olhos fixos
De límpida vigília, e nem me vês passar.
E ficarás assim, para sempre



Como se as águas estanques de uma tarde
Jamais sonhassem a aventura do mar.

E ficarás assim, para sempre
Como se o oceano se obrigasse
A contornar apenas uma certa ilha.
(HILST, 2017, p. 242).

Olhar translúcido de uma índole estagnada, a cegueira do ser amado condena ambos à temporalidade do amor, decretada na insistência anafórica de “ficarás assim, para sempre”. Tal eternidade é a morte cotidiana, a morte elemental da água de Bachelard que, enquanto exprime uma aspiração irrealizável, laureia a espera da amante com potência poética, garantida pela inércia do charco retraído e do “oceano” desperdiçado que definem o amado. É a compreensão desse fato que consola a solidão da poeta que ama, e faz do tempo e da morte seus aliados, como no Canto IV de “Árias pequenas. Para bandolim”:

Se é morte este amor
Por que se faz sozinho
Este meu canto?
Antes diria sorte

Poder cantar morrendo
A minha morte.
(HILST, 2017, p. 271).

Quanto ao amado, declarado cego e ausente, as categorias de sua existência tornam-se complexas no decurso do entrelaçar entre “desejo, fantasma e poesia”. O fantasma, como vimos, está associado às tentativas de se apropriar o inapropriável, é um objeto de amor não mais visível, mas fantasioso; sua imagem, concebida literariamente, é manifestação fantástica de uma inspiração maior sobre a “irrealidade do amor” (AGAMBEN, 2007, p. 146). Tal irrealidade, na poesia de Hilda Hilst, converte-se em descrença no amor – sentimento compartilhado por Florbela Espanca¹² –, desilusão que provoca uma epifania transformadora sobre a condição de seu amado enquanto entidade. O Canto I de “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” sentencia uma resolução:

É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.

[...]

Que não venhas, Dionísio.
Porque é melhor sonhar tua rudeza
E sorver reconquista a cada noite

¹² “Para aqueles fantasmas que passaram, / Vagabundos a quem jurei amar, / Nunca os meus braços lânguidos traçaram / O voo dum gesto para os alcançar...” (ESPANCA, 1994, p. 139).

Pensando: amanhã sim, virá.
E o tempo de amanhã será riqueza:
A cada noite, eu Ariana, preparando
Aroma e corpo. E o verso a cada noite
Se fazendo de tua sábia ausência.
(HILST, 2017, p. 256).

A ausência do amado é a substância com a qual os versos são tecidos a cada noite, e o eterno amanhã da espera é um tesouro. O afastamento absoluto estabelece uma nova relação entre o desejo e seu objeto, na qual este, enfim, é propriamente **objeto**, cuja ausência é presença. Giorgio Agamben (2007) valeu-se dessa ambiguidade basilar para sua descrição do fantasma, e reconhece nela a influência decisiva da descrição freudiana do fetichismo, especialmente suas características paradoxais associadas ao luto – reação à perda de um objeto real – e à melancolia – onde não há de fato perda, o que propicia a idiosincrasia fetichista. A renegação (*Verleugnung*) do fetichista é um atrito entre sua percepção da realidade e seu desejo, em que nenhum, com efeito, triunfa, mas subsistem em concomitância; o objeto do amor é “ao mesmo tempo negado e lembrado pelo substituto” (AGAMBEN, 2007, p. 46): a potência poética de seu afastamento.

Do mesmo modo, renegar o amado, fazê-lo mero “outro”, uma referência imóvel contra a qual o amor se bate, expõe as qualidades platônicas que perseveram em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. O lampejo fetichista da poeta a aproxima de uma dura caracterização da sacerdotisa Diotima por Octávio Paz (1994, p. 46), que retrata o Amor platônico, e sua aventura solitária, como um impiedoso narcisismo: “nem sequer lhe ocorre pensar nos sentimentos daquele ou daquela que amamos: ela os vê como simples degraus na subida até a contemplação”. O final do Canto VI, ainda em “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, celebra:

Que Ariana pode estar sozinha
Sem Dionísio, sem riqueza ou fama
Porque há dentro dela um sol maior:

Amor que se alimenta de uma chama
Movediça e lunada, mais luzente e alta

Quando tu, Dionísio, não estás.
(HILST, 2017, p. 259).

Nessa conformidade há uma apreciação específica do Amor, vertente de Platão até Hilda Hilst, que procura neste não a quem amar, mas um caminho em direção a um fim maior, um “sol maior”, uma “chama mais luzente e alta”, seja esta a essência ideal da beleza que cogita o filósofo, ou o sublime poético da amante versejadora. Ao **outro** resta sua atribuição de fetiche, uma existência “desmentida” pela percepção da poeta, e ao mesmo tempo reconhecida em sua realidade como “sintoma perverso” do fetichista (AGAMBEN, 2007, p. 46). E deve alimentar, como entidade afirmada e negada, real e irreal, a chama divina do canto.



“Ao teu encontro, homem do meu tempo”, tu decerto vives

Há, contudo, redenção para o “outro”; não exatamente em suas iterações figurais do amigo e de Dionísio, mas nas misteriosas existências até então alheias às apaixonadas contemplações da poeta. Trata-se de espectros estrangeiros a seu cantar, encerrados na realidade política e social que cerca a obra, de natureza algo extradiegética, e aos quais a solidão introspectiva da lírica parecia não ceder espaço.

Deveras, é emblemática a inclusão da sétima seção de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, intitulada “Poemas aos homens do nosso tempo”, como desfecho da obra. Seus poemas encerram conteúdos singulares, e constituem um excerto notável por trilhar uma historicidade contemporânea à sua publicação original em 1974 – em meio a Guerra Fria e a ditadura militar brasileira – sem, no entanto, sacrificar a coerência temática da obra. Seis de seus dezessete cantos contêm epígrafes com homenagens a ativistas, literatos e defensores das liberdades civis, como a poeta soviética Natalya Gorbanievskaya (1936-2013), o novelista checo Pavel Kohout (1928) e o poeta espanhol Federico García Lorca (1898-1936).

Não obstante essas incursões, amor e poesia perduram como motriz temática, e a situação do “Homem político” desprovido de – ou resistente a – ambos desanda fatalmente em violência e opressão. Trechos do Canto III, dedicados a Natalya Gorbanievskaya – confinada como dissidente política em um hospital psiquiátrico até 1972¹³, dois anos antes da publicação do poema por Hilda Hilst – protestam:

Sobre o vosso jazigo
– Homem político –
Nem compaixão, nem flores.
Apenas o escuro grito
Dos homens.

[...]

E enquanto estiverdes
À frente da Pátria
Sobre nós, a mordança.
(HILST, 2017, p. 287-8).

Semelhante atenção concedida por uma composição lírica a eventos políticos do mundo – ou mesmo, neste caso, tributos a personalidades literárias engajadas –, embora incomuns, dispõem de precedentes. Antes de sua sublimação mística pelos trovadores de Provença e pelo *dolce stil nuovo* italiano, o valor poético do amor esteve fortemente

¹³ O periódico soviético *Khronika tekushchikh sobytiiy*, ou *Crônicas dos eventos atuais*, mais longa publicação dissidente do período pós-stalinista, cobriu o julgamento e a prisão de Gorbanievskaya a partir de sua edição número 4, de 30 de outubro de 1968. Seu arquivo digital está disponível no site: <https://chronicle-of-current-events.com>. Acesso em 9 de janeiro de 2022.



associado ao heroísmo e aos princípios de classe da épica cortesã, cujo ilustre modelo são as canções de cavalaria de Chrétien de Troyes (c. 1135-1160). Seus amantes são galanteadores para os quais o amor é a motivação principal para o cumprimento de sucessos heroicos, que têm por cenário conjunturas histórico-políticas “concretas e permeadas de realidade” (AUERBACH, 2015, p. 122), não por prescrever materialidade aos eventos míticos das dinastias carolíngia e arturiana, mas por reproduzir seu *ethos* do amor cortês em “uma imagem viva, muito rica e temperada”. O heroísmo dos poetas-ativistas homenageados por Hilda Hilst está empenhado, da mesma forma, em uma categórica asserção do amor e da poesia no mundo político que os envolve, e não, como presumiria o adepto da literatura engajada, uma invasão política da poesia.

Para tanto, “Poemas aos homens do nosso tempo” modifica a conotação dos fundamentos platônicos que incidia sobre as seções anteriores; de odes à solidão, os versos que cantam a sublimidade luminosa do amor tornam-se hinos beligerantes e ameaçadores à ordem despótica da violência política, e por consequência prescrevem uma transitividade social à poesia. Seu Canto I anuncia:

A IDEIA, meus senhores

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

Cantando amor, os poetas na noite
Repensam a tarefa de pensar o mundo.
(HILST, 2017, p. 286).

Permanece o culto à Ideia, enaltecida como glória poética, mas o impulso de transcendência antes extático está agora lúcido, desperto pela afiada materialidade da “garra de ferro” e pelo peso expressivo da sinédoque “botas”, registro da brutalidade oficial e militarizada. Tamanho desassossego é vociferado não somente em defesa da poesia e do amor, mas em prol do **outro**, de todos os poetas e amantes ameaçados em suas próprias bocas pela “garra de ferro / Imensa / Que apunhala a palavra” (HILST, 2017, p. 296). Estes não são meros degraus a serem superados no exercício filosófico de ascensão ao Belo, mas verdadeiras relações humanas.

Em consequência deste desvio engajado na aventura solitária da poeta, nos é possível tracejar ainda uma – derradeira – linha neste mapeamento do legado literário-filosófico sobre o amor: o pensamento do poeta e humanista italiano Francesco Petrarca (1304-1347). Com efeito, duas atitudes específicas de reputação petrarquiana nos interessam: a primeira corresponde sobretudo a suas reflexões sobre o labor poético, que acrescentam uma dimensão analítica à atitude sentimental da poesia de amor e demonstram uma aguda consciência sobre o papel social do artista e do intelectual. Referimo-nos aos dilemas de Petrarca em articular, na obra *De vita solitaria* (1346), suas vidas ativa e contemplativa, que lhe renderam fama “não somente como o amante de Laura, mas também como o poeta colérico dos panfletos contra os papas corrompidos



e contra os pequenos tiranos que dilaceram o povo” (CARPEAUX, 2015, p. 238). Quanto à segunda atitude, ela nos conduz, como veremos, novamente ao amado.

É o penúltimo poema de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, Canto XVI de “Poemas aos homens do nosso tempo”, espaço já distante dos tributos aos poetas-ativistas e das denúncias à violência política – reflexo hilstiano do equilíbrio ativo-contemplativo petrarquiano –, que nos permite explorar os vestígios de Petrarca neste ressurgimento do ser amado:

O ser poeta te sabe a ornamento, desconversas:
“Meu precioso tempo não pode ser perdido com os poetas.”
Irmão do meu momento: quando eu morrer
Uma coisa infinita também morre. É difícil dizê-lo:
MORRE O AMOR DE UM POETA.
E isso é tanto, que o teu ouro não compra,
É tão raro, que o mínimo pedaço, de tão vasto,

Não cabe no meu canto.
(HILST, 2017, p. 299).

Diferentes poemas, no decorrer da obra, insinuam uma correlação entre a desatenção e a inércia de Túlio/Dionísio, perante o amor da poeta, com sua proximidade dos “livros políticos” (HILST, 2017, p. 234) e sua presença em “palanques” e “comícios” (HILST, 2017, p. 290-291). O ouro, símbolo de uma exaltação impura, é prioridade perversa da vida meramente ativa do “homem político”, aquele que abnega a poesia como ornamento fútil de impulsiva sentimentalidade; ato que confina o ser amado a uma rasa materialidade. Petrarca realizou similar conversão ao objeto de seu amor, sobretudo após a morte prematura de Laura, abalo profundo em sua vida e sua poesia¹⁴.

Em contrapartida, o choque lutuoso que aflige a poeta de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* nestes versos finais não está submetido à morte do amado – como está, de fato, em Laura –, mas à sua vida, sua presença mais concreta e superficial. O esquema platonizante do amor inatingível, dos cortejos frustrados que inspiram solidão e ascensão, reencontra fundamentos legítimos nesta definitiva negação do mundo; e impacta sobremaneira a redenção do **outro**, empreendida anteriormente junto aos “Homens do meu tempo”. Afinal, a mais deplorável das mortes é a morte do “AMOR DE UM POETA”, raro, vasto, inestimável, e bradado em letras capitais.

¹⁴ Laura é uma dama, não uma santa, é “musa e contramusa” (BLOOM, 2010, p. 137), cuja natureza simula um amálgama entre Beatriz e a Medusa presente no Canto IX do *Inferno*, esta conferindo, por efeito do seu olhar petrificador, alguma tangibilidade à aura celeste daquela. Não nos escapa, é claro, que este declarado, conquanto relativo, talhe sensual da figura de Laura, não obstante sua presença no *Cancioneiro* integre um caminho retórico da poesia de amor orientado à “canonização da paixão física, e a deferência em nome da beleza e da suprema vitalidade” (STEINER, 2018, p. 489), preserva em si uma sublimação de verniz platônico que interdita o autêntico materialismo.

Considerações finais: “E júbilo também...”

A solidão de quem ama atravessa, com perseverança, milênios de tradição poética e filosófica, e os vínculos de Hilda Hilst com esse legado são numerosos: os entrevimos nas tensões – formais, semânticas e imagéticas – de sua poesia de amor; em sua dívida com a musicalidade e o desatino melancólico irmanados no trovadorismo e no *dolce stil nuovo*; nas imagens interiores da água, do tempo, e da morte como epifenômenos do amor e da solidão; na solidão platônica celebrada, depois subvertida, e finalmente harmonizada no conflito de consciência petrarquiano. Distinguem-se, no entanto, após longa jornada pelo solitário interior da poeta, as frestas pelas quais o “outro” é vislumbrado e adentra sua poesia.

Tal esforço empreendido em ir ao encontro dos “homens de seu tempo”, em plena apoteose da obra, desestabiliza-a sem destoá-la de seu todo, e acima de tudo humaniza-a. E embora a solidão tenha triunfado nos poemas derradeiros, *Júbilo, memória, noviciado da paixão* é concluído em melancólica satisfação, solenizando “apenas, fruir apesares e partidas // E júbilo também // Porque o instante consente essas duplas medidas.” (HILST, 2017, p. 300). No fechar das cortinas de sua obra, a poeta encontra tempo para entoar um último dos desatinos que abundam em seus versos: sermos capazes de amar ainda é motivo para regozijo.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: paraíso*. 1 ed. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.
- AUERBACH, Erich. *Dante: poeta do mundo secular*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. 3 ed. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Editorial Humanitas, 2006.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A cinza do purgatório*. Balneário Camboriú, SC: Livraria Danúbio Editora, 2015.



- ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. 7 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- HILST, Hilda. Júbilo, memória, noviciado da paixão. In: _____. *Da poesia*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 227-301.
- IBN HAZM, Abu Muhammad Ali. *El collar de la paloma*. 3 ed. Trad. Emilio García Gómez. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 37 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. 2 ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ORTEGA Y GASSET, José. Prólogo. In: IBN HAZM, Abu Muhammad Ali. *El collar de la paloma*. 3 ed. Trad. Emilio García Gómez. Madrid: Alianza Editorial, 2012. p. 11-33.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Waldyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PÉCORA, Alcir (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.
- PLATÃO. *O banquete*. Trad. J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- PURCENO, Sonia. O obsceno objeto de desejo de HH. In: PÉCORA, Alcir (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010. p. 63-93.
- SAFO. *Fragmentos completos*. 1 ed. Trad. Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2017.
- STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada*. 2 ed. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- TEÓCRITO. *Bucólicos gregos*. Trad. Manuel García Teijeiro e Teresa Molinos Tejada. Madrid: Editorial Gredos, 1986.

