

## HILDA HILST E A MELODIA DO AMOR EM UMA ODE DESCONTÍNUA<sup>1</sup>

*HILDA HILST AND THE  
MELODY OF LOVE IN A  
DISCONTINUOUS ODE*

**Benjamin Rodrigues Ferreira Filho<sup>2</sup>**  
(UFMT)

**Shirlene Rohr de Souza<sup>3</sup>**  
(UNEMAT)

---

<sup>2</sup> Professor do Departamento de Letras da UFMT, *Campus* Universitário de Rondonópolis. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Participa, como colaborador externo, do Projeto de Extensão “Grupo de Estudos e Leitura Amalgama”, coordenado pelo Professor Doutor Danilo Persch, e dos Projetos de Pesquisa “Acervo de Ricardo Ramos: disponibilização e organização de 1975-1980”, coordenado pelo Professor Doutor Aroldo José Abreu Pinto, e “Signos e significados na poética engajada e religiosa de D. Pedro Casaldáliga”, coordenado pelo Professor Doutor Isaac Newton Almeida Ramos, ambos desenvolvidos na UNEMAT. E-mail: benjamin.vix@terra.com.br

<sup>3</sup> Professora da UNEMAT, *Campus* de Alto Araguaia. Participa, como membro, do Projeto de Extensão “Grupo de Estudos e Leitura Amalgama”, coordenado pelo Professor Doutor Danilo Persch, e dos Projetos de Pesquisa “Acervo de Ricardo Ramos: disponibilização e organização de 1975-1980”, coordenado pelo Professor Doutor Aroldo José Abreu Pinto, e “Signos e

**RESUMO:** Após uma breve especulação sobre amor e sexualidade nas sociedades ocidentais, com aporte teórico em Grimal (*O amor em Roma*), Veyne (*Sexo e poder em Roma*), Vrissimtzis (*Amor, sexo e casamento na Grécia Antiga*), Mazel (*As metamorfoses de Eros*), Rougemont (*O Amor e o Ocidente*) e outros, este artigo se inclina para o conjunto poético intitulado “Ode descontínua para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, no qual Hilda Hilst busca na tradição das odes uma expressão lírica para um amor sensual e poético.

**PALAVRAS-CHAVE:** Amor, Ocidente, Poesia.

**ABSTRACT:** After a brief speculation about love and sexuality in western societies, with theoretical support in Grimal (*Love in Rome*), Veyne (*Sex and power in Rome*), Vrissimtzis (*Love, Sex and marriage in Ancient Greece*), Mazel (*Eros' metamorphoses*), Rougemont (*Love and the West*) and others, this article leans towards the poetic ensemble entitled “Discontinuous Ode for Flute and Oboe. From Ariana to Dionysus”, from the book *Jubilo, Remembrance, Passion's Novitiate*, in which Hilda Hilst seeks in the tradition of odes a lyrical expression for sensual and poetic love.

**KEYWORDS:** Love, West, Poetry.

## A literatura e as histórias de amor e de morte

Preparar aroma e corpo para a poesia do amor, sentir o prazer propiciado por promessas, contatos e movimentos, como se enuncia em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, de Hilda Hilst: quanto de

---

significados na poética engajada e religiosa de D. Pedro Casaldáliga”, coordenado pelo Professor Doutor Isaac Newton Almeida Ramos. Atua nos grupos de pesquisa “Poder, Fronteira, Estratificação e Memória”, sob a coordenação da Biblioteconomista Mestra Fabiana Souza de Andrade, e “As vicissitudes da civilização brasileira”, sob a coordenação do Professor Doutor Benjamin Rodrigues Ferreira Filho. Também faz parte, como membro externo, do projeto de pesquisa “Canto em português: literaturas lusófonas”, coordenado pelo Professor Doutor Benjamin Rodrigues Ferreira Filho, na UFMT. E-mail: shirlenerohrdesouza@gmail.com

afronta não veem as censuras da ordem e da moral nessa insinuação erótica tão repetida ao longo da história? No entanto o amor se realiza, mesmo que a duras penas, através do tempo medido. Seriedade, moral, religião – quantas vezes não se armaram de ódio contra as manifestações do amor? Apesar de suas emersões na vida e na arte, a austeridade tenta, sempre, inibir as impertinências do amor. Aos ouvidos pudicos e moralistas se faz injúria o que é verbo de amor. É essa linguagem libertina que Hilda Hilst dá a ser, em júbilo, pois à sexualidade reduzida a convenção doméstica e familiar, a escritora responde com o noviciado da paixão.

“Quereis ouvir, senhores, um belo conto de amor e de morte?”, assim Joseph Bedier (2003, p. 1) inicia sua versão de *Tristão e Isolda*, uma das narrativas mais conhecidas da literatura universal; repetindo a mesma pergunta, Denis de Rougemont (1988, p. 17) dá início a seu ensaio *O Amor e o Ocidente*, em que afirma que tanto o amor quanto a morte constituem temas recorrentes na literatura ocidental: “Amor e morte, amor mortal: se isso não é toda a poesia, é, ao menos, tudo o que há de popular, tudo o que há de universalmente emotivo em nossas literaturas”. Ainda sobre esses temas, o ensaísta francês persiste: “O amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida” (ROUGEMONT, 1988, p. 17).

As formas de manifestação de amor e de afeto expressam os diferentes momentos das sociedades ocidentais. A humanidade vive sob os desafios das transformações sociais que ela própria produz; nesta dinâmica histórica, o homem é, a um só tempo, agente e paciente dessas transformações, que atingem também seus sentimentos mais íntimos e suas impressões mais particulares sobre o mundo. Como todos os outros sentimentos, o amor vem de um desenvolvimento cultural – mas, sempre em desassossego sob sua tutela social, incomoda.

O amor se transforma com o homem: pressionado pelas contingências da civilização, o homem se modifica, ao mesmo tempo

em que promove também alterações no conjunto social, em um intrincado sistema dialético que envolve o indivíduo e a coletividade, em esquemas de interações e de interpretações. Sob a lei da dialética histórica que atua sobre práticas e costumes sociais, direcionando e redirecionando tantas vezes o seu caminho, o homem, enfim, é um ser de mudanças, inquieto, um ser de expectativas. Tantas mudanças e transformações fizeram Norbert Elias (1994, p. 238), questionar: “O que, no homem, é a cápsula e o que é o conteúdo?”.

Este ensaio trata do *amor*, tema que vem à tona pela perspectiva de um conjunto de dez poemas escritos por Hilda Hilst, intitulado “Ode descontínua para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”. No conjunto poético, Hilda Hilst canta um amor censurado pelas convenções sociais, atravessado por desejos e marcado por ausências, distanciamentos e saudades. Mas, afinal, o que é o amor? Cada época deposita uma camada de impressões sobre esse estado de espírito que predispõe uma pessoa a estabelecer uma relação de afeto com outra. Podendo o amor se desenvolver em muitas formas de relacionamento – maternal, fraternal e outras –, este artigo trata especificamente daquilo que Denis de Rougemont (1988) chama de amor-paixão.

A mentalidade social de cada período histórico revestiu o amor-paixão de diversas maneiras; lentas acumulações, ao longo do tempo, deram-lhe diferentes feições, em distintas épocas e culturas. Denis de Rougemont defende a tese de que, na literatura, todo romance, todo poema de amor e toda ideia de amor – amor tal como se cultua hoje – provêm dos trovadores provençais, do século XII. A partir desse período, a literatura cede lugar definitivo ao amor-paixão como tema central de romances e poesias. Até então, apenas secundariamente esse tema aparece em dramas e epopeias.

Os poemas da “Ode descontínua para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” – sequência que integra o livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, publicado em 1974 – cantam um amor sensual, sensível, paradoxalmente suave e tenso; um amor proibido. Os antropônimos

que aparecem nos versos remetem a figuras mitológicas, como Dionísio, e a personagens com registros histórico-biográficos, como Clódia e Catulo. Tais referências ajudam a pensar como o amor-paixão foi percebido em diferentes sociedades, em diferentes épocas.

## O amor na Antiguidade: Grécia e Roma

Pierre Grimal (1991, p. 2) adverte: “o amor não é apenas paixão, também pode ser razão – a que perpetua as raças e garante a continuidade do culto aos ancestrais”. A racionalidade do amor, ressaltada pelo historiador, será, por motivos diferentes, a grande base dos casamentos na Antiguidade e na Idade Média: seja para defender ou ampliar patrimônios e heranças, seja para restringir as relações à ideia de procriação, o fato é que os casais eram unidos, uns, pela força do interesse econômico; outros, ainda que podendo ser unidos por vontade própria, eram constrangidos a pensar na relação amorosa como necessária para geração de crianças.

Como outros sentimentos humanos, o amor não é estável, nem regular, nem uniforme entre as culturas; e nem mesmo dentro de uma mesma cultura; em verdade, o amor não se comporta de maneira previsível e constante nem mesmo em uma mesma pessoa, que pode reagir de maneira diversa a cada relacionamento, a cada evento de amor.

O homem contemporâneo com frequência vincula *amor*, *sexualidade* e *casamento*, mas esse parâmetro não pode balizar a leitura desses estatutos na Antiguidade. Vrissimtzis (2002, p. 24) afirma que “no período clássico, os casamentos não estavam associados ao amor, nem em Atenas, nem em outras cidades gregas”. Mais especificamente, “o casamento nada mais era que uma união de caráter econômico e social com o propósito de preservar e dar continuidade ao *oikos* (“casa”), à *pólis* e à raça”. Mas o próprio Vrissimtzis (2002, p. 9) adverte: “Apesar disso, não estava excluída

a possibilidade de existência de um sentimento mais profundo entre os cônjuges”.

Estudiosos do mundo antigo, tais como Grimal (1991), Veyne (2008), Vrissimtzis (2002) e Mazel (1988) chamam a atenção para um mesmo traço social: a separação entre homens e mulheres no convívio social. Esse comportamento segregador era fortemente sentido na Grécia Antiga: os homens pertenciam ao espaço público, enquanto as mulheres moviam-se no espaço privado. Nesse modelo de arranjo social, as mulheres, como os escravos, independentemente de suas capacidades intelectuais, não participavam da vida pública, restringindo suas vidas ao ambiente privado da casa, e resignando-se ao expediente cotidiano da vida doméstica, sem perspectivas de um desenvolvimento intelectual ativo e participativo. Flacelière (1988, p. 88), afirma que, apesar de o casamento grego ser marcado pela racionalidade da economia, a própria racionalidade tornava os arranjos “pouco fecundos”:

Os casamentos gregos eram pouco fecundos, por duas razões: o esposo encontrava facilmente fora do casamento a satisfação do instinto sexual e, por outro lado, receava, por miséria ou por egoísmo, ter novas bocas a sustentar, temendo igualmente, por outro lado, ver o patrimônio familiar repartido por um número demasiado de herdeiros, o que reduziria proporcionalmente a parte de cada um deles.

Na prática, entre os gregos, o arranjo familiar beneficiava os homens, inclusive na esfera dos afetos, visto que estes podiam manter relacionamentos sem os cerceamentos sofridos pelas mulheres. Assim, na antiga Grécia, o amor constituía uma esfera à parte em relação ao relacionamento familiar.

Mazel (1988, p. 105) ressalta os “paradoxos do amor grego, que pode levar de uma furiosa intemperança à mais serena das afeições”. Apesar de os relacionamentos familiares e os relacionamentos que corriam fora do casamento constituírem

práticas normalizadas na sociedade, Vrissimtzis (2002, p. 73) lembra que os “gregos acreditavam na Moderação, *medèn ágan* (“nada em excesso”) e, por conseguinte, todo desvio, como a atividade sexual desenfreada ou a lascívia, não era aceitável”, ou seja, os sentimentos amorosos deviam estar sob o controle da pessoa, pois, de outra maneira, seria *amor-paixão*, que era condenado, por ser considerado um *descontrole*. Mazel (1988, p. XII), alerta que diferentes formas de amor animam a Grécia Antiga: “invertido, pervertido, convertido, polimorfo, ele se introduz em todas as circunstâncias da vida cotidiana para amá-la e reanimar-lhe a emoção”.

Entre os romanos, é preciso considerar um longo período de observação dessa sociedade. Grimal (1991, p. 7) lembra que ao longo dos séculos, o *amor* sofreu grande variação:

A evolução histórica do sentimento amoroso é outro fato inegável. Como nos surpreendermos com isso se ao longo de um milênio os costumes, os valores morais e também as reações afetivas dos homens se modificaram? Não surpreende que não se tenha amado na época de Rômulo, por volta do século VIII a. C., como se amou na de Apuleio, por volta do 150.d. C.

Para os romanos, o amor era considerado uma fraqueza – equivalente ao “descontrole” condenado entre os gregos. O motivo do repúdio à paixão era econômico: com uma estrutura social fortemente amparada em uma rede de interesses que envolvia heranças, propriedades e títulos, em regime de sucessão familiar, o amor-paixão representava um grande risco à economia, pois por um amor-paixão podia-se fazer coisas consideradas insanas; um homem ou uma mulher apaixonada seria capaz de desprezar as leis e ignorar as propriedades e as tradições hierárquicas; neste sentido, o amor-paixão colocava em risco riquezas acumuladas. Veyne (2008, p. 191) apresenta uma razão muito forte para a prática

do casamento em Roma, além do “costume”: “para enriquecer, casando-se com um dote (o casamento era considerado um meio perfeitamente honrado de multiplicar suas rendas e o patrimônio de seus herdeiros)”.

Dessa forma, o casamento, em Roma, como na Grécia, constituía uma prática relacionada ao movimento econômico, e não aos impulsos do amor e da paixão, considerados uma fraqueza de espírito. Ainda na Grécia, o próprio Hesíodo (2011, p. 79) confirma essa mentalidade, ao afirmar: “Que haja um filho unigênito para os bens paternos / cuidar, pois assim aumenta a riqueza das casas”.

### **O amor na Idade Média: amor cortês**

Na Idade Média, com o advento do Cristianismo na Europa, os cultos pagãos são olvidados, ou praticados às escondidas. Rougemont (1988, p. 56) lembra que: “A primitiva Igreja foi uma comunidade de fracos e desprezados”, porém, “a partir de Constantino e, mais tarde, dos imperadores carolíngios, suas doutrinas se tornaram apanágio dos príncipes e das classes dominantes que, pela força, as impuseram a todos os povos do Ocidente”. Sob essa nova ordem religiosa, o sentido do casamento é direcionado para as necessidades da família. De acordo com Rougemont (1988, p. 56), para “os antigos, o casamento, por exemplo, só tinha uma significação utilitária e limitada. Os costumes permitiam o concubinato”. Por outro lado, com o cristianismo, o casamento torna-se um sacramento, o qual “impunha uma fidelidade insuportável para o homem natural”. A nova mentalidade social forjada pelas leis do Cristianismo regula o comportamento do indivíduo de uma maneira geral e, em particular, a sua sexualidade. Para evitar excessos, a Igreja abençoa o casamento heteromonogâmico e condena qualquer outra forma de união.

Mas o cristianismo não se desenvolveu em terreno pacífico: muitas crenças e religiões estão ativas na Idade Média, nesse período, vindas também do Oriente. Entre os séculos X e XIII, há conflitos acirrados entre as religiões, por conta dos quais, afirma Rougemont (1988, p. 57), o *amor* ganha feições diferentes e contraditórias: “Por isso o amor-paixão, forma terrestre do culto de Eros, invade a psique das elites mal convertidas e que sofriam com o casamento”. A poesia trovadoresca resulta desses eventos de conflitos entre religiões; ela invade os salões de uma grande e importante região da Europa, o Languedoc. Para Rougemont (1988, p. 58):

A Europa não conheceu poesia mais profundamente retórica: não somente em suas formas verbais e musicais, mas também, por mais paradoxal que pareça, em sua própria inspiração, já que esta se baseia em sistema fixo de leis que serão codificadas sob o nome de *leys d'amors*. Mas também é preciso dizer que nenhuma retórica foi mais exaltadora e ardente.

Essa forma de poesia se desenvolve entre as elites, inicialmente no Languedoc, de onde se espalha para outras cortes europeias. Na linguagem do amor cortês destacam-se a castidade e a fidelidade assumida pelos amantes. No modelo clássico dessa forma de amor, o amante elege uma “dama” para quem faz honrarias em trovas; ela é divinizada nos versos e alçada à condição superior de beleza, bondade e espírito; a “dama” representa um anelo na vida do amante; ela significa uma esperança e um motivo de viver; à dama, o trovador dedica seu amor incondicional, mas platônico.

No universo da cultura popular, todavia, a visão do amor é bem diferente. As pessoas do povo tratam do amor-paixão como uma questão terrena, carnal e parte integrante das demandas da vida ordinária, assim como o trabalho e a festa. Por isso, o povo trata desse sentimento com muito humor e licenciosidade, notáveis nos *fabliaux*. A burla, a esperteza e o

engodo fazem parte desse universo da cultura popular, que inclui ainda traições e desejos mal-encobertos. Amor e sexo fazem parte de um ciclo de vida, cuja imagem marcante constitui a estética do *realismo grotresco*, de que trata Bakhtin (1993), caracterizada pela exploração de imagens do baixo material verbal e corporal; a grande boca aberta da terra é uma imagem muito emblemática, neste sentido. Bakhtin (1993, p. 24) explica que, no “domínio literário, a paródia medieval baseia-se completamente na concepção grotesca do corpo”.

Como já assinalado, essas diferentes visões de amor chegam, certamente, à literatura: o amor cortês se manifesta na lírica trovadoresca, imbuído de um espírito elegante e refinado, estruturado em versos amorosos e galantes; a trova do amor cortês é marcada pela linguagem palaciana, rica em juramentos e assertivas amorosas, reservando às damas lugares elevados. O amor carnal, por sua vez, é fartamente encontrado nos *fabliaux*, marcados por uma linguagem bastante vulgar, debochada e licenciosa. Se nas trovas as *damas* são elevadas a um estatuto divino, nas narrativas populares, as “damas” são mulheres terrenas, de carne e osso, bonitas e feias, boas e más, do campo ou das vilas e das cidades, todas com muitos defeitos e imbuídas de um espírito prático e astuto, que atormenta e seduz os homens.

Ainda que imbuído de diferentes disposições de espírito, tanto na literatura elevada produzida pela elite palaciana, nas cortes mais refinadas, como na literatura oral popular, corrente em praças públicas, o amor, na longa Idade Média, é marcado pela força do cristianismo, que molda toda a cultura que se manifesta em todas as instâncias da vida, desde a organização doméstica até os eventos públicos. No espírito da literatura erudita ou no espírito da anedota popular, o amor e o sexo são sempre transgressores, pois rompem com os principais estatutos do universo cristão: as trovas, apesar de castas, sugerem adultério, pois são rendidas a mulheres casadas; os *fabliaux* são licenciosos por sua própria natureza.

## O amor na Modernidade e na Contemporaneidade

Na aurora do Mundo Ocidental Moderno, o Cristianismo está plenamente estabelecido no mundo ocidental, mas se vê ameaçado apenas por uma instituição que se fortalece alheia à fé: a Ciência. O Cristianismo engendra um panorama social coeso, orientando leis, controlando comportamentos e até mesmo determinando as paisagens (praças com Igrejas, em pontos estratégicos das cidades). A religião cristã segue seu curso no ocidente em condição dominante. A Igreja determina o casamento cristão, que organiza a vida social em torno da família e do amor comportado. O amor, nesse contexto pregado pela Igreja, é contratual: homem e mulher juram cumprir seus deveres. Esse modelo de “amor” desdobra-se em novas situações para o tema do amor-paixão e da felicidade amorosa: ora o amor impossível, ora o amor proibido, como narrado em histórias consagradas da literatura universal, tais como *Werther*, de Goethe, *Madame Bovary*, de Flaubert, e *Anna Karenina*, de Tolstoi.

Da modernidade para o contemporâneo, deflagra-se um fenômeno que Adorno e Horkheimer (1985) já observaram desde meados do Século XX: tudo se submete a uma poderosa indústria cultural que transforma tudo em mercadoria, inclusive corpos e sentimentos. Os pensadores alemães iniciam o ensaio “Indústria cultural – ou a mistificação das massas” elencando os acontecimentos que transformaram o contemporâneo, a começar pela força da ciência que encolheu o poder das religiões. Todavia, o mundo desencantado tem seus efeitos colaterais: nada parece ser elevado o bastante para o homem contemporâneo.

A indústria cultural a que se referem Adorno e Horkheimer explora o filão do mercado sensual e erótico e reduz toda a história dos sentimentos a uma vitrine de corpos sarados e bonitos. Nada pode durar muito, pois o que dura não é mercadoria ideal para essa indústria do descarte. O produto ideal é aquele que rapidamente se consome e, por isso, deve ser substituído por outro. O culto às musas

das passarelas, ou aos homens mais ricos e mais poderosos do mundo ou aos solteirões cobiçados do momento, ou aos corpos sarados dos artistas mais bem pagos da TV e do cinema, tudo isso mostra que o amor e o sexo, longe de uma estilização poética das cortesias de alguns séculos atrás, fazem parte de um repertório vigoroso de um tempo em que o amor-paixão se encolhe às estantes literárias, dos sebos mais escondidos.

No mundo contemporâneo, em que os deuses têm pouca importância, desencantados pelos esclarecidos, Dionísio, o deus da orgia e das festas regadas a muito vinho, está castamente recolhido em um lugar de sossego, o lar, e esquecido. Se na Grécia Antiga ele era temido nas cidades por ameaçar a moralidade familiar, hoje ele é uma lembrança alegre, cuja menção não ameaça mais a família porque está desencantado: foi substituído por astros da indústria de celebridades que promovem escândalos rentáveis às editoras de revistas de banalidades. Dionísio ocupa um lugar inofensivo nos livros de mitologia grega.

O Dionísio da poesia de Hilda Hilst já não é o deus livre, dos campos, do amor, do vinho, das orgias, das festas alegres e pervertidas; trata-se de um Dionísio dominado que – em lugar da companhia festiva de bacantes alegres, livres, enlouquecidas e embriagadas – está assentado em um arranjo familiar convencional, com sua mulher, Manan, cercado também por sua mãe, Beatriz, e por sua irmã, Caiana; Dionísio agora se apruma em um lar de mulheres oficiosas, de porte tradicional. A ruptura no modelo da família tradicional é Ariana, amante de Dionísio, que reclama mais a sua presença e seu amor.

### ***Júbilo, memória, noviciado da paixão*, de Hilda Hilst: música e poesia**

Em 1974, Hilda Hilst publica o livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, no qual busca inspiração na lírica greco-romana para tecer

poemas de sutis jogos de palavras. A peça agrega sete conjuntos poéticos bem delimitados, marcados por uma linguagem musical que se reconhece em quase todos os títulos: “Dez chamamentos ao amigo”, “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”, “Moderato cantabile”, “Ode descontínua para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”, “Árias pequenas. Para bandolim” e “Poemas aos homens do nosso tempo”.

No primeiro grupo de poemas, “Dez chamamentos ao amigo”, a poeta expõe o amor maduro. Sem nomes, sem referências a lugares, esse conjunto poético possui algumas recorrências temáticas, que se repetirão no decorrer das outras partes, como a *maturidade*, o *tempo* e a *memória*. Em seus versos, discretamente, a mulher mostra uma inquietação com a própria imagem: “Se te pareço noturna e imperfeita / Olha-me de novo. Porque esta noite / Olhei-me a mim, como se tu me olhasses” (HILST, 2001, p. 17); “Tu sorris quando lês / Ou te cansas de ver / Tamanha perdição / Amorável centelha / no meu rosto maduro?” (HILST, 2001, p. 22). A maturidade é efeito do tempo, que passa em sua marcha democrática para todos; tempo que passa, deixando marcas na memória e urgências no presente: “Ama-me. Ainda é tempo. Interroga-me. / E eu te direi que o nosso tempo é agora” (HILST, 2001, p. 18). Os chamados respondem às lembranças, ou às memórias de uma mulher que, atenta às idades dos amantes, ama com um amor maduro, sereno ou intenso, cuja dimensão poética é inescapável: “Não é apenas vaidade de querer / Que aos cinquenta / Tua alma e teu corpo se enternecem / Da graça, da justeza do poema. É mais” (HILST, 2001, p. 27). Sua medida é o sentimento que nutre pelo amante: “Minha medida? Amor” (HILST, 2001, p. 20); seu sentimento se exprime na ousadia quente dos versos: “Minha vergonha? O verso / Ardente. E o meu rosto / Reverso de quem sonha” (HILST, 2001, p. 20); seu amor clama por atenção: “E me perdoa de ti a indiferença” (HILST, 2001, p. 27).

Em “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”, um dos conjuntos mais extensos, com dezessete poemas, a poeta frisa a distância e a saudade: “Se for possível, manda-me dizer: / – É lua cheia. A casa está vazia – / Manda-me dizer, e o paraíso / Há de ficar mais perto, e mais recente / Me há de parecer teu rosto incerto” (HILST, 2001, p. 31). Referências à Lua e ao luar são frequentes, mostrando uma predominância de versos noturnos, sombreados pelo desejo do reencontro: “Tenho pedido a Deus, e à lua, ontem / Hoje, a cada noite, PERPETUIDADE / Desde o instante em que me soube tua” (HILST, 2001, p. 34). Do poema X ao XVII, o nome da pessoa amada revela-se: Túlio. Diante da resistência do amado ao seu amor, a poeta apela até para a Virgem: “Túlio, aceita a graça que te concede / A padroeira, a mãe do meu Senhor” (HILST, 2001, p. 40). O tema da viagem, marcado desde o título do conjunto poético, concretiza-se no poema XII, quando “Túlio viaja. A sós. E o tempo passa” (HILST, 2001, p. 42). No poema XIV, a companhia da amante é proposta para o amado: “Uma viagem sem fim, Túlio, eu te proponho” (HILST, 2001, p. 44).

“Moderato cantabile” constitui um dos conjuntos mais curtos, com seis poemas. A linguagem poética estabelece parceria com a linguagem musical, mais uma vez, com um “canto moderado”. Aqui, mais uma vez, o interlocutor é Túlio, cuja lembrança insistente na memória da poeta confunde-se com a lua, redonda, giratória, brilhante: “A ideia, Túlio, foi se fazendo / Em mim. Era alta a lua, e aberta / A porta escura da minha casa vazia” (HILST, 2001, p. 51). Mais uma vez, palavras marcantes reaparecem no conjunto poético: lua, casa, memória. É também nessa sequência de poemas que ela pesa a necessidade de ocultar o nome do amante, porque a sociedade consideraria ilícita a sua identificação: “Sagitário-algoz, homem-amor, teu nome / Que é preciso esconder do meu poema. / Te chamarás, quem sabe, Rufus, Antônio / Se outros olhos se abrirem sobre o verso” (HILST, 2001, p. 54). No poema V, é ressaltada a solidão: “No meu viver de sempre, solitário”; e também o descaso consigo mesma e com os amigos é consequência de tamanha atenção

com o amado: “E de viver a ideia, de mim mesma / Do rosto, dos cabelos, do meu corpo / Dos amigos também, ando esquecida” (HILST, 2001, p. 55).

“Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” constitui um conjunto de dez poemas dirigidos a Dionísio, um homem que tem pouco tempo para ficar junto de sua amante, Ariana, a qual se entrega, nos longos intervalos dos encontros, à poesia: “Porque tu sabes que é de poesia / Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio” (HILST, 2001, p. 60). Esse conjunto poético enfatiza a espera e a resignação de um amor que não pode se revelar.

“Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor” é o menor conjunto poético do livro – com apenas cinco poemas – e também o mais carnal: “Toma-me. A tua boca de linho sobre a minha boca / Austeramente. Toma-me AGORA, ANTES / Antes que a carnadura se desfaça em sangue, antes / Da morte, amor, da minha morte, toma-me / Crava a tua mão, respira meu sopro, deglute / Em cadência minha escura agonia” (HILST, 2001, p. 71). Os versos parecem inscrever fluxos do pensamento da poeta, enquanto amada, tocada pelo amante. Mais uma vez a linguagem musical está presente, com os “prelúdios-intensos”, que constituem, talvez, um preâmbulo introdutório para uma outra peça poética, mais extensa.

“Árias pequenas. Para bandolim” compõe-se de vinte poemas, constituindo o maior conjunto poético do livro. No título dado ao conjunto, mais um sinal da linguagem musical, dentro da linguagem poética de Hilst: ária, na música, refere-se ao canto lírico de um solista, em meio a uma peça maior, como uma ópera; as árias que a poeta propõe devem ser acompanhadas por um bandolim, instrumento de cordas cujo som produz um efeito trêmulo. Seu interlocutor é Túlio, amante de poucas palavras: “Se dissesse – Amada – / (Te parece difícil?)” (HILST, 2001, p. 81). Nas árias, um brilho dourado do sol desde o primeiro poema: “Os dentes ao sol / A memória engolindo / O resplendor angélico / De um lívido

jacinto” (HILST, 2001, p. 79). O amante é silencioso e evasivo; ela é dada às palavras e ardente. O último poema se destaca especialmente: é o único que possui um título: “Ária única, turbulenta”.

“Poemas aos homens do nosso tempo” (assim como “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”) possui dezessete poemas. Esse conjunto se destaca pela disjunção temática em relação aos conjuntos poéticos anteriores, sem referência musical ou amorosa em seu título. Os poemas, muitos com dedicatória, trazem temas mais gerais, como a “palavra” e a “liberdade”; outros são mais sociais, com manifestações da inquietude da poeta em relação ao cenário político-social. São de um efeito perturbador, porém, pois, ao mesmo tempo em que rompem com uma linha temática, de certa maneira, o amor intenso e ardente está ali também, derramado em versos que se misturam na multidão. Prova disso é que nesse último conjunto, no último poema, nos últimos versos, a poeta se refere aos dois amantes, Túlio e Dionísio, que colocou sob interlocução em seus poemas amorosos: “Dionísio e Túlio. Os rios correndo. E todos os poemas, / Fascinação de amantes e de amigos, os caminhos de volta / Pretendendo” (HILST, 2001, p. 126).

### **Dionísio e o amor-paixão**

Hilda Hilst, com fios delicados, tece os versos de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, trazendo para o conjunto “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” um triângulo amoroso de difícil solução. O amor proibido entre Ariana e Dionísio remete para Rougemont (1988, p. 17), que afirma: “amor feliz não tem história”. Sendo o amor o centro temático do livro, neste grupo específico as pressões do amor dão origem a poesias intensas e melódicas.

O conjunto “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, de certa forma, se destaca por traçar

com mais clareza uma narrativa de amor, inserido nas imbricadas relações de um triângulo amoroso: Dionísio, Manan e Ariana, assumindo a última a voz lírica dos poemas.

A referência aos mitos em seu conjunto poético, especialmente a referência a Dionísio, imprime um caráter simbólico aos versos. Rougemont (1988, p. 21), referindo-se ao conteúdo simbólico dos mitos, afirma que a “obscuridade do mito nos permite, portanto, aceitar seu conteúdo disfarçado e desfrutá-lo na imaginação, mas sem tomarmos uma consciência bastante clara para que a contradição se manifeste”. Talvez se possa fazer uma pergunta: por que Dionísio?

Junito Brandão (2008) afirma que, na Antiga Grécia, o amor familiar, respeitoso e cotidiano, era abençoado pela deusa Hera, zelosa e implacável protetora do lar; Hera era terrível perseguidora daqueles que representavam qualquer risco para a família. É nessa Grécia antiga que se encontra o deus Dionísio. Junito Brandão (2008) lembra que esse deus – fruto da infidelidade (uma entre outras inúmeras infidelidades) de Zeus – é perseguido por Hera. Zeus esconde seu filho, para salvá-lo de sua esposa, que já matara a mãe da criança, Sêmele, em um ardil. Após muitas peripécias – inclusive um período de loucura –, vagando pelos campos, longe das cidades, onde Hera mantinha-se atenta, Dionísio foi confinado aos campos, tornando-se basicamente um deus agrário.

De acordo com Junito Brandão (2008, p. 124), somente no Século VI a.C., depois de uma grave crise monetária, deflagrada por sua vez em decorrência de abalos comerciais entre as cidades gregas, o regime político-militar dos tiranos gregos se enfraquece. Sem forte cerceamento dos tiranos, as manifestações populares, de cunho religioso inclusive, ganham força nesse momento, favorecendo a penetração dos cultos a Dionísio, o deus do entusiasmo, nas cidades. É assim que Dionísio, finalmente, depois de muito ser repellido, chega à *pólis* grega: um deus embriagado, sensual e sedutor, dado a orgias. Junito Brandão acredita que, justamente por essas características perturbadoras, os governantes gregos inibiram os

cultos a Dionísio, proibindo templos em sua homenagem nas cidades; além disso, para compensar a censura a um deus alegre, festivo e amado, os governantes estimularam o culto aos deuses mais “comportados”, menos propícios aos instintos sensuais. Pelo estado de êxtase que provocava nas mulheres por onde passava, Dionísio era temido em todas as partes, pois a dissolução familiar podia implicar a dissolução econômica dos reinos.

Dentre as histórias que envolvem Dionísio, conta-se que em Creta, em um labirinto do qual ninguém jamais conseguira sair, ficava um touro carnívoro, devorador de jovens atenienses, o Minotauro, que pertencia ao Rei Minos. Teseu, em defesa de sua cidade, Atenas, prontifica-se para matá-lo. Ariadne, filha de Minos, é tomada de uma paixão pelo jovem herói; sabendo que ele morreria dentro do labirinto sem nunca achar sua saída, resolve ajudá-lo com a condição de que a levasse consigo, na fuga. Ele aceita. Ela lhe dá um grosso novelo de fio, com o qual ele entra no labirinto, desenrolando-o. Depois de matar o Minotauro, Teseu vem seguindo o fio e sai a salvo do labirinto. Cumprindo seu trato, ele a leva consigo, mas a abandona em uma praia, sozinha, enquanto ela dorme. Ao acordar, ela percebe a traição do herói, mas, ainda nem havendo secado as lágrimas, chega Dionísio com sua corte de sátiros e ninfas e toma-a como sua mulher; ela tem três filhos com Dionísio que, mais tarde, também a abandona: o deus do vinho, da alegria, das orgias não consegue suportar as convenções familiares; o casamento não lhe convém.

No teatro, Eurípides homenageia o deus grego com a peça *As Bacantes*. Na História, o alegre e irreverente deus Dionísio ultrapassa as fronteiras da Grécia e avança para Roma. Grimal (1991, p. 42-43) afirma que o deus agrário que conquistou as cidades gregas, mais uma vez, faz, no Império Romano, seus primeiros iniciados nos campos, onde já havia uma prática religiosa baseada no poder mágico do falo, conhecida como *fascinus*, associada à religião de *Liber Pater*. “Por volta do final do século III a. C., quando se difundiu pela Itália a religião dionisíaca do deus grego, os habitantes dos campos

converteram-se em grande número a práticas nas quais encontravam costumes análogos aos seus” (GRIMAL, 1991, p. 44). E como acontecera na Grécia, o culto a Dionísio chega às cidades, ameaçando as estruturas familiares, com o amor-paixão. Grimal (1991, p. 44-45) também lembra que a fusão de religiões deu uma nova feição à crença, com nuances de sacrifícios humanos. Em 186 a. C., um caso particular, uma acusação feita por uma cortesã, Hispala Fescência, fez o Senado agir sobre a religião dionisíaca, coibindo suas práticas, consideradas orgíacas e libertinas. Assim, o “culto de Dionísio sobreviveu, porém controlado e despojado de seus excessos orgíacos” (GRIMAL, 1991, p. 45).

Nesse contexto viveu Catulo, sobre quem as informações biográficas são imprecisas; de acordo com Oliva Neto (1996, p. 16), na introdução de *O livro de Catulo*, o poeta nasceu em Verona, entre 87 e 84 a.C., e morreu entre 57 e 54 a.C., em Roma. Catulo foi um poeta apaixonado por Lésbia – que provavelmente seria Clódia, uma mulher mais velha, muito rica, muito bela e sedutora, da alta sociedade. Para Salengue (1985, p. 57), a paixão de Catulo por Lésbia “ocupou seu pensamento durante vários anos; foi o grande acontecimento de sua vida e domina a maior parte de suas composições líricas”. É neste sentido que Rebello (2003) afirma que Lésbia – a amante despreocupada, indiferente aos apelos de fidelidade de Catulo – foi quem inspirou o poeta, insuflando seus desejos, quase doentios, pois, como afirma Vasconcellos (1991, p. 24), na introdução do livro *O Cancioneiro de Lésbia*, “Catulo por várias vezes alude a seu amor por Lésbia como uma doença ou loucura”. Por sua vez, os versos de Catulo a Lésbia – ou Clódia – inspiraram o canto melódico de Hilda Hilst, nas odes descontínuas.

### **Dionísio dominado: a ode em dez fragmentos poéticos**

A “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” compõe-se de dez poemas, que podem ser vistos

como fragmentos de uma única ode, que a poeta chama de “ode descontínua”. Na sequência dos conjuntos poéticos, ele é o quarto. Saudando a tradição, Hilda Hilst elege a ode como arquitetura ideal para expressar o amor que Ariana sente por Dionísio.

As odes remontam aos tempos de florescimento da cultura helênica. Fazem parte do grande grupo de poemas recolhidos sob o conceito “lírica grega”, apropriado para distinguir odes, hinos, elegias e outros cantos dos poetas gregos. Antunes (2011, p. 28-29), em nota de rodapé, lembra que, apesar de o termo suscitar discussões, “Usa-se, tão-somente, a terminologia *Lírica Grega* pela facilidade de catalogar toda a poesia grega clássica e arcaica à exceção da épica, da poesia didática e do drama”. Na Grécia antiga, as odes foram a grande expressão lírica de Safo de Metilene (entre 630 a. C. e 604 a. C - por volta de 580 a. C.), Anacreonte (563 a. C. - 478 a. C.) e Píndaro (518 a. C. - 438 a. C.). Em *Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga*, Antunes analisa odes compostas por Safo e por Píndaro, ressaltando as características de cada poeta.

No modelo clássico, as odes constituíam um estilo de poema de caráter elevado, para situações solenes, mas não tristes, ao contrário, possuíam teor positivo, cantando o amor e a natureza. Principalmente na obra de Píndaro, as odes possuíam uma estrutura de andamento muito elegante e harmonioso, constituído de estrofe, antístrofe e epodo. A estrofe corresponde ao primeiro movimento da ode, em que aparece o tema do canto, que transmite entusiasmo, alegria, ao mesmo tempo em que seu tom é sublime e solene. A antístrofe constitui o segundo movimento, entoado em coro, que apresenta um andamento contrário à estrofe. O epodo completa e culmina o movimento da estrofe e da antístrofe, muitas vezes encerrado com uma sentença máxima.

Segundo Massaud Moisés (1984), a ode surge em tempos ainda remotos da Grécia, constituindo-se como uma composição poética que deveria ser cantada pelo próprio poeta, acompanhada por instrumento específico, a lira, ou outro instrumento de cordas.

Ainda segundo Moisés (1984), estruturalmente, a ode divide-se em três estrofes, com quatro versos cada uma, igualmente distribuídos em sílabas métricas. Diferentemente dos sonetos, as odes sofrem variações em seus esquemas métricos e rítmicos.

Inicialmente, entre os gregos, a ode se constituía como uma forma lírica cuja linguagem se caracterizava pelo tom elevado, sublime, muito pessoal. Logo isso muda, sendo aos poucos utilizada em situações de coro, com temas menos intimistas substituídos por temas grandiosos e eloquentes, assemelhando-se aos hinos. Essa mudança paulatina está relacionada ao seu edifício poético, de andamento estrutural que se desenvolve em estrofe, antístrofe (cantada pelo coro) e epodo (conclusão do poema), alegre e entusiástico. Todavia, os séculos conformaram as odes em diferentes estruturas, em diferentes caminhos, conforme lembra e exemplifica Moisés (1984, p. 269-272).

Além de famosa na Grécia antiga, a ode também foi cultivada por poetas da Roma Antiga, onde era conhecida como *carmem*; Catulo e Horácio estão entre os romanos célebres que elegeram a ode como forma lírica importante. No Humanismo ela ressurgiu e se reforça no movimento Romântico, com poetas como Victor Hugo. Entre os escritores de Língua Portuguesa, alguns poetas experimentaram essa forma, como Camões, Fernando Pessoa e Miguel Torga; são os poetas citados por Moisés (1984).

Na modernidade, as odes ganharam novas configurações, com versos que se alternam entre longos e curtos, como ocorre na “ode descontínua” de Hilda Hilst, cuja estrutura se distancia da clássica apresentação estrofe, antístrofe e epodo, visto que a poeta<sup>4</sup> expande sua arquitetura para dez partes, sendo que cada uma delas sofre um modelo de estrofação singular e único. Todavia, ela é clássica em relação ao tema: intimista, solitário e lírico; não é clássica em relação ao instrumento: ela prefere a flauta e o oboé (não a lira grega). Na ode de Hilst, a amante, Ariana, emite um canto solitário, dirigido ao seu amado, Dionísio, aquietado em um lar, cercado por três

mulheres: Beatriz, sua mãe, Caiana, sua irmã, e Manan, sua mulher. Beatriz e Caiana são referidas no poema V: “Quando Beatriz e Caiana perguntarem, Dionísio, / Se me amas, podes dizer que não. Pouco me importa / Ser nada à tua volta, sombra, coisa esgarçada / No entendimento de tua mãe e irmã” (HILST, 2001, p. 63). Manan é citada no poema VII: “É lícito me dizeres, que Manan, tua mulher, / Virá à minha casa, para aprender comigo / Minha extensa e difícil dialética lírica? / Canção e liberdade não se aprendem” (HILST, 2001, p. 65).

A tradição do amor está nos versos de Hilst: os personagens da mitologia grega, os personagens históricos de Roma, a corte e a carne medievais. Todavia, a tradição não é reflexiva, mas refratária: ela distorce, para se apresentar de um outro prisma. Assim, Dionísio, nos versos da amante, ainda é adorado, mas uma adoração com o espírito racional desse tempo. O amor de Ariadne (Ariadne > Ariadna > Ariana) é centelha e razão: “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” (HILST, 2001, p. 60).

No segredo dos versos, a poeta publica seus sentimentos mais reclusos, amando ser poeta, porque antes de ser poeta, é mulher e é toda poesia e nos versos inscreve as tensões que vibram entre a tradição e as revoluções do amor. Hilda Hilst escreve versos que comunicam amor e revolta, resignação e luta, pudor e despudor. Os versos são um culto ao amor, afinal, são júbilos de paixão. Sua verdade íntima está registrada nas linhas em que o tempo se conta pelo movimento da lua – “Três luas, Dionísio, não te vejo” (HILST, 2001, p. 64) – ou no espanto de reconhecer, numa fábula chinesa, uma belíssima mulher que fazia enlouquecer os homens, mas só causava espanto nos peixes do lago em que se afogou:

*“Conta-se que havia na China uma mulher belíssima que enlouquecia de amor todos os homens. Mas certa vez caiu nas profundezas de um lago e assustou os peixes.”*

Tenho meditado e sofrido  
Irmanada com esse corpo  
E seu aquático jazigo

Pensando

Que se a mim não me deram  
Esplêndida beleza  
Deram-me a garganta  
Esplandecida: a palavra de ouro  
A canção imantada  
O sumarento gozo de cantar  
Iluminada, unvida.

E te assustas do meu canto.  
Tendo-me a mim  
Preexistida e exata

Apenas tu, Dionísio, é que recusas  
Ariana suspensa nas tuas águas (HILST, 2001, p. 67).

Neste território da “canção imantada”, “a palavra de ouro” de Hilda Hilst resgata a tradição de Safo, Anacreonte e Píndaro, erguendo uma poesia muito pessoal, amorosa, escrita com júbilo; uma ode renovada com o fôlego do mundo contemporâneo, triste e desencantado dos mitos, mas que resiste ao ódio, à guerra; os poetas ainda amam e amam a poesia. Nas palavras de Said Ali (1999, p. 146): “Basta-lhe que no espírito se produza impressão viva e imediata das coisas que os versos dizem ou querem dizer”.

Assim é a poesia de Hilda Hilst: consciente, intensa, vibrante e provocante. Seus versos emergem de movimentos e tendências sociais contraditórios que se produziram entre o século XX e o início do século XXI e sua escrita poética constitui uma leitura desse tempo em que uma revolução feminina apenas ensaia, com sucessos e fracassos alternados, maiores conquistas.

## Referências

- ALI, M. Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999.
- ANTUNES, C. Leonardo B. *Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2011.
- BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. Tradução: Luís Claudio. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi. 4 ed. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*. 17. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008, v. 2.
- CATULO. *O cancionero de Lésbia*. Tradução: Paulo Sérgio de Vasconcellos. Edição Bilingue. São Paulo: Hucitec, 1991.
- CATULO. *O livro de Catulo*. Tradução: João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Tradução: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, v. 1.
- EURÍPIDES. *Medeia; As Bacantes*. Tradução de Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves; Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Abril, 2000.
- FLACELIÈRE, Robert. *A vida quotidiana dos gregos no século de Péricles*. Tradução de Virgínia Motta. Lisboa: Livros do Brasil, [s/d].
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Werther*. Tradução: Galeão Coutinho. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- GRIMAL, Pierre. *O amor em Roma*. Tradução: Hildegard Fernanda Feist. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução: Luiz Otávio Mantovaneli. São Paulo: Odysseus, 2011.
- HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001.

- MAZEL, Jacques. *As metamorfoses de Eros: o amor na Grécia Antiga*. Tradução: Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- OLIVA NETO, João Angelo. Introdução. In: CATULO. *O livro de Catulo*. Tradução: João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996, p. 15-63.
- REBELLO, Ivone da Silva. Lésbia: a inspiração romântica de Catulo. In: *VII Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. Cadernos do CNLF, Série VII, nº12 - Língua e Cultura, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno12.html>
- ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Tradução: Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- SALENGUE, Jacyára Ribeiro. Catulo: as faces/fases do amor. *Calíope*. Revista do Departamento de Letras Clássicas/Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, ano 2, n.3, p.57-69, julho/dezembro 1985.
- TOLSTOI, Leon. *Anna Karenina*. Tradução: Manuel Siqueira Paranhos. São Paulo: Nova Cultural, 1995, 2 volumes.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. Introdução. In: CATULO. *O cancionero de Lésbia*. Tradução: Paulo Sérgio de Vasconcellos. Edição Bilingue. São Paulo: Hucitec, 1991, p. 11-34.
- VEYNE, Paul. *Sexo e poder em Roma*. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- VEYNE, Paul. *A elegia erótica romana: o amor, a poesia e o ocidente*. Tradução: Milton Meira do Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- VRISSIMTZIS, Nikos A. *Amor, sexo e casamento na Grécia Antiga*. Tradução: Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Odisseus, 2002.

## Notas

<sup>1</sup> Este artigo está vinculado ao Projeto de Pesquisa “Canto em português: literaturas lusófonas”, desenvolvido na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Campus de Rondonópolis, por sua vez associado ao Grupo de Pesquisa “As vicissitudes da civilização brasileira”, cadastrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), ambos coordenados pelo Professor Doutor Benjamin Rodrigues Ferreira Filho. Também está ligado ao Grupo de Pesquisa “Poder, Fronteira, Estratificação e Memória”, coordenado pela Biblioteconomista

Mestre Fabiana Souza de Andrade, cadastrado no CNPq, e ao Projeto de Extensão “Grupo de Estudos e Leitura Amalgama”, coordenado pelo Professor Doutor Danilo Persch.

<sup>4</sup>O uso da forma “poeta”, em lugar de “poetisa” é proposital; a própria Hilst refere-se a si mesma como poeta.

Recebido em 12/09/2019

Aceito em 30/11/2019