



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS

ADRIELLY GALVÃO SANTOS DA SILVA

DEZ CHAMAMENTOS AO AMIGO E A LÍRICA CONTEMPORÂNEA:
UMA REFLEXÃO DIDÁTICA

RECIFE

2022

ADRIELLY GALVÃO SANTOS DA SILVA

Dez chamamentos ao amigo e a lírica contemporânea: uma reflexão didática

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, campus Recife, como requisito para a obtenção do título de licenciada em Letras – Português.

Orientadora: Profa. Dra. Raíra Costa Maia de Vasconcelos

**RECIFE
2022**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Silva, Adrielly Galvão Santos da.

"Dez chamamentos ao amigo" e a lírica contemporânea: uma reflexão
didática / Adrielly Galvão Santos da Silva. - Recife, 2023.
45 p.

Orientador(a): Raíra Costa Maia de Vasconcelos
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras Português - Licenciatura,
2023.

1. Literatura. 2. Hilda Hilst. 3. Erotismo. 4. Ensino literário. 5. Leitura
literária. I. Vasconcelos, Raíra Costa Maia de. (Orientação). II. Título.

890 CDD (22.ed.)

*A todas as mulheres, em especial à minha mãe,
cujas cartas sempre me motivaram a escrever
novamente.*

Agradecimentos

Sou grata, em primeiro lugar, a Deus e à minha família. A meus pais, Adriana e Oziel, e a meu irmão, Júnior, que muito me fortaleceram e me encorajaram a continuar seguindo com meus sonhos e desejos; a meu amado, Júlio, meu maior interlocutor, cuja reciprocidade me motiva e me energiza todos os dias.

Aos meus amigos da época escolar, que se dispuseram, voluntariamente, a ser meus primeiros alunos; aos meus professores do ensino básico, os quais me inspiraram e me impeliram, ainda mais, o gosto pelo ensinar e aprender.

Aos amigos que fiz na minha passagem pela UFPE, sobretudo por compartilharem lentes por meio das quais pude me enxergar mais substancialmente, como pessoa e profissional; aos docentes que fizeram parte da minha graduação e com os quais pude aprender muito do que, hoje, sei.

À Raíra, por, antes mesmo de aceitar a proposta de ser minha orientadora, me acolher e me fazer reconhecer que a minha identificação com a área de Letras é muito mais íntima do que pensei.

A todos e todas que, em algum momento, estiveram presentes nesta caminhada. Também sou grata àqueles que, por destino, precisaram partir precocemente, mas permaneceram em espírito junto a mim, me guiando nos bons dias e nos momentos mais nublados desta jornada.

Também sou grata à vida dos meus pets, Banguela, Nina e Kadu, que sempre me receberam com muito amor e carinho, de forma que eu nunca me senti desamparada.

Em especial, dedico este espaço para agradecer a mim mesma, pois, nesta trilha, precisei ser muito resiliente, de modo que me tornei uma pessoa a quem admiro muito.

Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.

(HILST, 2017, p. 480)

DESEJO é Outro. Voragem que me habita.

(HILST, 2017, p. 483)

RESUMO

A presente pesquisa busca investigar de que maneira Hilda Hilst, na seção *Dez chamamentos ao amigo*, transgride à tradição lírica trovadoresca que retoma e, assim, insere questões que lhe são contemporâneas. Para tanto, investigamos em que medida o erotismo, enquanto recurso simbólico e estético, ajuda a construir uma imagem da subjetividade lírica pós-moderna. Ademais, com base nas discussões suscitadas, pontuamos algumas sugestões didáticas, diluídas no corpo das análises, que objetivam apontar caminhos para o trabalho com textos como o de Hilst: eróticos, contemporâneos e de autoria feminina. Com relação a tais reflexões pedagógicas, tomamos como base Hooks (2013), Oliveira (2008), Pinheiro (2018) e Pinheiro (2007). Quanto ao erotismo, nos baseamos em Bataille (1987), Paz (1994) e Lorde (2019), em suma. A fim de embasar nossas reflexões sobre a tradição lírica medieval, revisitamos Moisés (2013) e Saraiva e Lopes (1973). Em relação à poética hilstiana, tomamos como aporte a coletânea organizada por Cintra e Freitas e Souza (2009), da qual recorremos a alguns textos que estabeleciam diálogos de obras de Hilda Hilst com o erótico e com a poesia lírica trovadoresca, além de retomarmos as reflexões de Coelho (1991), Coelho (2004), Oliveira (2019) e Soares (2000) para ampliarmos as discussões levantadas a partir das análises dos poemas. Outrossim, quanto à pós-modernidade, nos aportamos em Collot (2004), Agamben (2009) e Hall (2006). Na seção em foco, observa-se que o erótico atua como um recurso que impulsiona a busca pelo autoconhecimento da voz lírica, que, a cada *chamamento*, procura, em uma alteridade, indícios daquilo que constitui sua subjetividade. Para isso, evoca a tensão entre corpos, tecendo-os textualmente a partir de recursos literários que, enquanto artifícios estéticos, oportunizam situações de leitura em que o sujeito-leitor também esteja em corpo com o poético.

Palavras-chave: Erótico; Hilda Hilst; leitura literária.

ABSTRACT

The present research seeks to investigate how Hilda Hilst, in the section *Dez chamamentos ao amigo*, transgresses the troubadour tradition that she revisits and, thus, inserts matters that are contemporary to her. Therefore, we investigate to what extent eroticism, as a symbolic and aesthetic resource, helps to build an image of postmodern lyrical subjectivity. Furthermore, based on the discussions raised, we point out some didactic suggestions, diluted in the analyses, which aim to point out ways to work with texts such as Hilst's: erotic, contemporary and female authorship. Regarding such pedagogical reflections, we take as a basis Hooks (2013), Oliveira (2008), Pinheiro (2018) and Pinheiro (2007). As for eroticism, we based on Bataille (1987), Paz (1994) and Lorde (2019), in short. In order to support our reflections on the medieval lyrical tradition, we revisit Moisés (2013) and Saraiva and Lopes (1973). Regarding to the Hilda's poetics, we take as a contribution the collection organized by Cintra e Freitas e Souza (2009), from which we resort to some texts that established dialogues between Hilda Hilst's works with the erotic and with troubadour lyric poetry, in addition to resuming the reflections by Coelho (1991), Coelho (2004), Oliveira (2019) and Soares (2000) to expand the discussions raised from the analysis of the poems. Furthermore, as for post-modernity, we approach Collot (2004), Agamben (2009) and Hall (2006). In the section in focus, it is observed that the erotic acts as a resource that drives the search for self-knowledge of the lyrical voice, which, with each call, seeks, in an otherness, evidence of what constitutes her subjectivity. For this, she evokes the tension between bodies, weaving them textually from literary resources that, as aesthetic devices, provide opportunities for reading situations in which the subject-reader is also in body with the poetic.

Keywords: Erotic; Hilda Hilst; literary reading.

SUMÁRIO

1 Introdução	8
2 Reflexões sobre o sujeito lírico, o erotismo e a contemporaneidade literária	11
2.1 Sobre o lírico e o contemporâneo	11
2.2 Sobre a poética hilstiana: o Outro como objeto de desejo	12
2.3 Eros, literatura de autoria feminina e ensino literário	15
3 Dez chamamentos ao amigo e a lírica contemporânea	19
3.1 Do diálogo à transgressão dos paradigmas trovadorescos	19
3.2 Como os <i>chamamentos ao amigo</i> ajudam a construir uma imagem da lírica contemporânea?	31
4 Considerações em cintilância	41
REFERÊNCIAS	43

1 Introdução

A literatura, enquanto produção artística, se encontra em constante diálogo com questões vigentes em uma determinada época. Neste sentido, a literatura produzida por mulheres brasileiras, principalmente nas décadas de 1970 a 1980, evidencia uma nova preocupação com a representação feminina na ficção contemporânea, pois “é no decorrer dos anos 70/80 [...] que se aprofunda a consciência crítica da mulher em relação a si mesma e a tarefa que lhe caberia desempenhar não só no âmbito da *criação literária*, mas também no da sociedade em-mudança” (COELHO, 1991, p. 97).

Insufladas pelo advento da pós-modernidade, as escritoras brasileiras buscam sobretudo revisar, questionar e interpretar aquilo que é, para elas, contemporâneo. Para tanto, muitas artistas estabelecem, na tessitura textual, um diálogo com outros textos, isto é, com outras tradições literárias. Desse modo, a partir da retomada e do resgate de certos elementos literários, promovem não apenas uma reflexão sobre o momento histórico-literário com o qual dialogam, como também propiciam uma “leitura corrosiva da contemporaneidade” (OLIVEIRA, 2019, p. 511).

Isto posto, pode-se dizer que a literatura produzida por mulheres se mostra bastante expressiva “em se tratando de testemunho (...) da crise civilizacional ainda em processo” (COELHO, 1991, p. 93). Isso porque a linguagem utilizada pelas escritoras por vezes “explode em irreverências e vulgaridades linguísticas que agredem abertamente o sistema ou os Poderes vigentes” (COELHO, 1991, p. 98), o que aponta, notadamente, um expressivo amadurecimento de sua consciência crítica.

Nesse contexto, destaca-se a obra poética de Hilda Hilst, cuja veia erótica, presente em outras obras de sua autoria, alcança ímpeto em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, lançado originalmente em 1974. Nesta obra, dividida ao todo em sete seções, o corpo textual é construído de maneira labiríntica e ziguezagueante a partir de linhas eróticas intermitentes, as quais provocam e fazem cintilar uma subjetividade lírica, que é não só feminina, como também pós-moderna, haja vista a fragmentação que lhe é constitutiva.

Para esta pesquisa, nos debruçamos na primeira seção, intitulada *Dez*

chamamentos ao amigo, que, desde o seu título, anuncia um resgate à tradição da lírica trovadoresca. Assim sendo, objetivamos investigar de que maneira Hilda Hilst transgride à tradição lírica medieval que retoma e, assim, insere questões que lhe são contemporâneas. Neste sentido, partimos da análise da linguagem erótica presente nos poemas, a qual, sob nossas hipóteses de pesquisa, contribui para a ruptura dos paradigmas medievais e ajuda a construir uma imagem da subjetividade lírica pós-moderna na presente obra.

Em vista disso, torna-se possível delinear como obras semelhantes a de Hilst, isto é, contemporâneas, eróticas e de autoria feminina, podem atuar enquanto instrumento de formação leitora do estudante da educação básica. Afinal, tanto o erotismo quanto a literatura envolvem o estético, o interdito; e os *Dez chamamentos*, neste viés, podem propiciar uma aprendizagem ética, já que suscitam reflexões sobre a subjetividade pós-moderna, e também estética, posto que nesta seção estão presentes aspectos literários efervescentes da contemporaneidade, os quais podem ser trabalhados em sala de aula sem que se oblitere a complexidade que lhes é característica.

A fim de alcançar tais propósitos, a presente pesquisa considera como procedimento metodológico a pesquisa bibliográfica de abordagem qualitativa (GERHARDT, SILVEIRA, 2009) com vistas ao aprofundamento de concepções e de questões a serem desenvolvidas e mobilizadas durante a análise do corpus selecionado. Neste sentido, realizamos a leitura e a análise da fortuna crítica a respeito da poética hilstiana, associando-a com a leitura de textos que versam sobre a contemporaneidade, a fim de investigar os possíveis efeitos da pós-modernidade na obra literária em questão.

Também partimos da leitura de textos que discorrem acerca do erotismo, os quais, por motivos de organização da pesquisa, foram categorizados da seguinte maneira: i) textos cuja proposta teórica sobre o erótico é de caráter conceitual; ii) textos que estabelecem relações entre o erótico e a literatura, possibilitando, inclusive, associações com obras literárias de autoria feminina; iii) textos que legitimam a presença da literatura erótica em contextos de sala de aula. Assim, objetivamos construir reflexões e apontamentos de ordem analítico-literária e de cunho pedagógico aos poemas que compõem a primeira seção de *Júbilo*.

Para tanto, organizamos o presente trabalho da seguinte maneira: primeiro, sublinhamos algumas reflexões sobre lirismo e contemporaneidade, apontando como podemos compreender a subjetividade lírica pós-moderna; em seguida, com base na fortuna crítica sobre a poética hilstiana, estabelecemos relações entre a poesia erótica de Hilda Hilst e a fragmentação constitutiva do sujeito pós-moderno; para que, logo após, pudéssemos convergir tais concepções para a aula de literatura e o ensino literário.

A partir de tais reflexões, seguimos com as análises dos poemas presentes na seção intitulada *Dez chamamentos ao amigo*. Em um primeiro momento, retomamos aspectos da tradição lírica trovadoresca com o objetivo de investigar de que modo Hilst promove novas atualizações a essa tradição, circunscrevendo questões que lhe são contemporâneas; e, em um momento posterior, analisamos de que maneira o erotismo atua na construção de uma imagem da subjetividade lírica pós-moderna. Vale ressaltar que, no curso dessas análises, fazemos certas ponderações didáticas, as quais buscam ilustrar como o trabalho com a literatura erótica de autoria feminina em sala de aula é uma ferramenta consistente para o exercício da leitura literária dos estudantes.

Em suma, com base em nossa metodologia de pesquisa, elencamos os seguintes questionamentos, os quais norteiam o presente estudo: i) em que medida Hilst, na obra em questão, retoma a tradição lírica trovadoresca?; ii) como dialoga com a contemporaneidade, isto é, com o contexto sócio-histórico-literário no qual se situa?; iii) a linguagem erótica atua como um artifício literário e estético que aponta novas configurações à tradição lírica medieval que a poeta resgata?; iv) como essa seção pode ser trabalhada em sala de aula sem que se oblitere, de um lado, o diálogo com a tradição lírica trovadoresca e, de outro, os aspectos sincrônicos à obra, sobretudo em relação aos recursos formais empregados e à pós-modernidade?

2 Reflexões sobre o sujeito lírico, o erotismo e a contemporaneidade literária

2.1 Sobre o lírico e o contemporâneo

Em conformidade à Cintra (2015, p. 156), concordamos com a perspectiva de que “o gênero lírico, de maneira sutil ou escancarada, sempre traz à cena a trama da subjetividade”, e, por isso, o lirismo pode aparecer como “um dos modos de expressão possíveis e legítimos do sujeito moderno” (COLLOT, 2004, p. 166).

Inserido em uma sociedade em constante mudança (HALL, 2006), este sujeito se encontra fragmentado e descontínuo, escapando a quaisquer tentativas de apreensão, pois, com o advento da Modernidade, a identidade não é mais compreendida como sendo um produto inato, mas sim como um processo, em constante formação, permanecendo “sempre incompleta (...), sempre ‘sendo formada’” (HALL, 2006, p. 38).

Aliás, a modernidade, em si mesma, compreende um “processo sem-fim de rupturas e fragmentações” (HARVEY, 1989 apud HALL, 2006, p. 16). Nesse sentido, se levarmos em consideração a contemporaneidade, cuja natureza é ainda mais intempestiva (BARTHES, s.d. apud AGAMBEN, 2009), observaremos que a concepção de sujeito dos séculos XVII e XVIII é, hoje, ainda mais descentrada, resultando em “identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas (...)” (HALL, 2006, p. 46).

Assim sendo, a expressão lírica contemporânea não mais corresponde à teoria hegeliana de que “o poeta lírico constitui ‘um mundo subjetivo fechado e circunscrito’, ‘fechado em si mesmo’” (COLLOT, 2004, p. 165). Na verdade,

pelo menos desde Platão, sabe-se que o sujeito lírico não se possui, na medida em que ele é (...) [tomado] por uma instância ao mesmo tempo a mais íntima de si e radicalmente estrangeira. Essa possessão e esse desapossamento são tradicionalmente referidos à ação de um Outro, quer se trate, no lirismo místico ou erótico, de um deus ou do ser amado, no lirismo elegíaco, à ação do Tempo, ou ao chamado do mundo que arrebatava o poeta cósmico (COLLOT, 2004, p. 166).

Essa dialética entre o *eu* e o *Outro*, radicalmente constitutiva da subjetividade pós-moderna, faz com que o sujeito lírico deixe de pertencer integralmente a si mesmo, não podendo, pois, “reaver sua verdade mais íntima pelas vias da (...) introspecção. É [, aliás,] fora de si que ele a pode encontrar” (COLLOT, 2004, p. 167). Em palavras de Collot (2004, p. 167):

Talvez a e-moção lírica apenas prolongue ou reapresente esse movimento que constantemente porta e deporta o sujeito em direção a seu fora, através do qual ele pode *ek-sistir* e se exprimir. É apenas saindo de si que ele [o sujeito] coincide consigo mesmo, (...) como uma ipseidade que, ao invés de excluir, inclui a alteridade (...), não para se contemplar em um narcisismo do eu, mas para realizar-se *como um outro*.

O poema lírico, então, atua como “objeto verbal graças ao qual o sujeito chega a dar consistência à sua emoção” (COLLOT, 2004, p. 167). Sujeita, de algum modo, à linguagem e a tudo que lhe serve de outridade, a voz lírica mobiliza a física da palavra, dando corporeidade aos seus sentimentos (COLLOT, 2004). Desse modo, interpelada por um constante deslocamento, essa subjetividade lírica passa a inscrever “uma singular relação com o próprio tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 59), dialogando, por intermédio da linguagem verbal, com outras épocas que, de alguma maneira, dilatam essa fratura e permitem ao sujeito se descobrir cada vez mais multiforme.

Nesse contexto, insere-se a produção poética hilstiana, em especial a seção *Dez chamamentos ao amigo*, presente na obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Quer dizer, a partir do diálogo com a tradição lírica trovadoresca, Hilda Hilst propicia novas reflexões sobre a voz lírica, que, em seus textos, é frequentemente tensionada por um *outro*, pois busca incessantemente nesta alteridade que lhe é exterior uma maneira de responder àquilo que lhe é íntimo. Essa outridade, então, atua como objeto de desejo da subjetividade lírica, a qual se mostra gradativamente mais difícil de ser apreendida de maneira unívoca e singular.

2.2 Sobre a poética hilstiana: o Outro como objeto de desejo

Polígrafa, Hilda de Almeida Prado Hilst apresenta uma vasta produção literária, que se inicia em 1950, com a publicação de *Presságio*, e vai até 1995,

ano em que publicou seu último volume composto por textos inéditos (PÉCORA, 2003). Teatro, prosa de ficção, crônica e poesia: esses são os gêneros em que Hilda Hilst, ao longo de mais de 40 anos de escrita literária, se debruça, muito embora seja na poesia que se dedica por mais tempo.

A obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, lançada em 1974, introduz sua nova fase poética, pois é o primeiro livro de poesia publicado posteriormente às suas produções no teatro e na ficção. Nesse sentido, vale ressaltar que entre esta obra e as que lhe são anteriores “há uma evidente distância: não de valor ou natureza, mas de *intensidade*” (COELHO, 2004, p. 12). Isso porque o *sublime*, nervo de suas primeiras poesias, transmuta-se agora em um imponente “chamamento erótico” (COELHO, 2004, p. 12).

Desse modo, a atitude modesta da voz lírica em relação a um amor ideal recebe uma nova entonação: é agora violenta e direcionada abertamente a uma alteridade (MORAES, 1999). Assim, embora em *Júbilo* estejam presentes aspectos que fazem parte da poética de Hilst desde seus primeiros livros de poesia – como a sua dicção elevada e a presença dos temas do Amor e da Tempo –, essa sede pela interlocução de um *outro* propicia um novo tom à poesia hilstiana.

Ao evocar essa alteridade, a voz lírica entoia uma linguagem cuja medula é o corpo, que, por sua vez, atua como artifício simbólico de expressão desta subjetividade que enuncia (MACHADO, 2006). Melhor dizendo, o erótico, como recurso ficcional, passa a atuar como uma busca psicológica de autodefinição da subjetividade lírica. Nesse sentido, o texto tecido por essa voz apresenta um caráter labiríntico, posto que percorre várias direções em seu dizer (CINTRA, 2009). De modo semelhante, a subjetividade que enuncia se mostra múltipla e inconstante, oscilando em meio às palavras na procura por seu objeto de desejo.

Assim sendo, “o desejo torna-se (...) tentativa contínua de dizer o eu” (CINTRA, 2009, p. 49). Desejo e subjetividade, então, se entrelaçam inextricavelmente, de tal modo que ao se falar de sujeito, evoca-se o desejo, e este, ciclicamente, nos faz remeter “à discussão de uma configuração de subjetividade, ou de um sujeito em falta que configura múltiplas projeções em busca de si” (CINTRA, 2009, p. 48). Tal compreensão pode ser melhor visualizada no poema IX, no qual o *Outro*, enquanto objeto de desejo do *eu*, se

mostra como ponto de partida para que a voz lírica reconheça suas idiosincrasias.

Quanto à poética hilstiana, destaca-se, ainda, o seu “acento retórico” (PINTO, 2004 apud PIRES, 2009, p. 98), o qual, distanciando-se de um tom e de uma sintaxe mais prosaica, propicia certos efeitos estéticos. Os hipérbatos e a presença de vocábulos menos usuais são alguns dos exemplos que podem ser mencionados, tendo em vista que são os mais característicos em suas produções e estão presentes na seção sobre a qual nos debruçamos.

Comum à sua poética como um todo, a dicção elevada de Hilst é por vezes justificada a partir de uma mera “tendência formalista” (BOSI, 1994, p. 465), aparentemente difusa entre a geração que se inicia em 45. Esse fato, na verdade, acaba desconsiderando (ou relegando a segundo plano) as propostas de natureza poética e estética vinculadas a essa ordenação formal das palavras, a qual, aliás, contribui para a construção do(s) corpo(s) desenhado(s) textualmente e que se encontra(m) em palpitante tensão erótica.

Outrossim, a presença de estrofes irregulares, de versos livres e brancos e de sucessivos encadeamentos constituem algumas das características poéticas sobre as quais Hilst se debruça em *Dez chamamentos ao amigo*, e a partir das quais promove uma frutífera combinação de sons e palavras. Além disso, nota-se, em seus poemas, uma constância formal: a presença da numeração romana, que ajuda na identificação dos textos, os quais não costumam apresentar título; e o uso da letra maiúscula no início de cada verso (GRANDO, 2009).

Esse último aspecto, aliás, também é utilizado na nomeação de algumas palavras (como *Poesia*, no poema terceiro; e *Julho*, no poema sétimo) que, quando grafadas em maiúsculo, tornam-se alteridades, ao mesmo tempo, particulares e transcendentais. É em função disso que, nesta pesquisa, nomearemos o *Outro* sempre iniciado em caixa alta, pois, em relação ao *eu*, este Outro “está sempre a lhe escapar” (CINTRA, 2009, p. 49).

Da constante busca pela interlocução do Outro, que não responde aos seus *chamamentos*, emerge uma tensão que é característica da experiência erótica, a qual visa à dissolução dos limites estabelecidos e, por isso mesmo, atua como “espaço frequentado por imagens sensoriais e sensuais que se inquietam pelo Outro (...)” (CINTRA, 2009, p. 43).

2.3 Eros, literatura de autoria feminina e ensino literário

“(…) é no vazio, na ausência, na lacuna que se situa e se constrói o conceito de feminino” (BRANCO, 1994, p. 63 apud PADILHA, 2002, p. 181).

Com o maior aprofundamento da consciência crítico-literária feminina sobretudo a partir das décadas de 1970 e 1980, a literatura produzida por artistas brasileiras recebe um maior investimento poético de caráter erótico, pois este parece atuar como mecanismo simbólico de ruptura de paradigmas repressores do desejo feminino (SOARES, 2000).

Isso porque o erotismo, em conformidade a Bataille (1987), é aquilo que coloca o próprio ser em questão, de maneira consciente. Ele atua como um dos elementos que, inclusive, nos distingue dos animais, pois se configura como uma “procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução” (BATAILLE, 1987, p. 10).

Para o autor, o trabalho e as restrições impostas para assegurar a vida em sociedade levaram o ser humano a construir, cada qual, uma identidade. Às restrições, Bataille (1987) dá o nome de *interditos*, e são eles que sublinham os limites que se instauram entre um ser e o outro. Assim, o mundo ordenado em que nos inserimos estima pela preservação das fronteiras das individualidades – ou *descontinuidades*, em palavras de Bataille (1987).

Contudo, para o filósofo, embora sejamos descontínuos, ansiamos por uma continuidade, a qual pode ser experienciada em atos eróticos, como no ato sexual, em que os limites dos corpos são rompidos. A *transgressão*, portanto, opera como a passagem para o momento “em que o próprio ser se põe conscientemente em questão” (BATAILLE, 1987, p. 21), e o estado nostálgico de continuidade dissolve as estruturas limítrofes conferidas ao ser. Nesse sentido,

em busca de uma nova identidade, é como se as mulheres tivessem a audácia de não quererem mais se sujeitar à antiga imagem[,] e por não conseguirem encontrar a nova, assumem ao mesmo tempo uma paradoxal multiplicidade de identidades conflitantes (...)” (COELHO, 1991, p. 97).

Assim, “ao radicalizar os modos libertários de vivenciar o desejo, o poema [de rubrica feminina] acena com[o] uma via de construção identitária (...)”

(SOARES, 2000, p. 119). Tendo-se em vista que “o erotismo nasce do interdito e se realiza na transgressão” (PINHEIRO, 2018, p. 193), *Eros* atua como uma força e um “recurso intrínseco [às mulheres] (...), e que tem firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados” (LORDE, 2019, p. 66).

Nesse ínterim, o erotismo atua como fonte de energia vital às mulheres, uma vez que, por meio do erótico, se atinge as dimensões da autoconsciência (LORDE, 2019). A experiência erótica, então, é sempre “uma busca psicológica de autoconhecimento” (SOARES, 2000, p. 129), configurando-se como “a vivência fugaz da substituição, (...) vivência fortemente enriquecedora, porque promotora do questionar e do conhecer” (SOARES, 2000, p. 122).

Essa busca procura, no diálogo com uma outridade, responder a um desejo que é subjetivo e íntimo. Esse movimento ininterrupto entre um eu e uma outridade gera tensões, as quais, em matéria de poesia, suscitam um jogo de escamoteamentos e de cintilâncias corporificados à própria estrutura diagramática do texto.

É em função deste espaço lacunar e de intermitências, que a poesia, sob a perspectiva de Octavio Paz (1994, p. 12), “ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo”. Em palavras de Moura (2009, p. 69): “o erotismo se funde à poesia porque ela fornece uma gama de sentidos inacabados, o que permite o conhecimento do Outro, de si mesmo e do mundo como um todo, conhecimentos ampliados pela experiência erótica.”

Nesse sentido, o fazer poético atua como uma experiência erotizada (SOARES, 1999 apud PINHEIRO, 2018), e a leitura funciona “quase como um jogo de esconde-esconde (...)” (OLIVEIRA, 2008, s.p.). Acerca disso, diz Pinheiro (2018, p. 196):

O fazer literário é uma atividade erótica que ocorre no universo da palavra, revestida de metáforas, que o leitor vai desvendá-las. (...) Para desvendar as metáforas, o leitor despe as palavras de suas significações ordinárias e dá a elas outros sentidos (...). Todo o universo que permeia a poesia está erotizado, desde o ato de criar, que envolve a procura da palavra, num exercício de sair de si mesmo; passando pelo espaço do livro onde se encontra o corpo do texto à espera do leitor (...); pela leitura, que envolve leitor e texto num espaço de fruição, de gozo, como bem lembra Barthes (2004, p. 09) (...).

À vista disso, nota-se que a poesia é um campo frutífero para as aulas de literatura, as quais têm como um dos seus principais objetivos de ensino a “formação de um leitor que não apenas compreenda os sentidos dos textos, mas também que seja capaz de fruí-los” (BRASIL, 2018, p. 156). Isto é, muito embora a literatura tenha sido inicialmente introduzida na instituição escolar com propósitos voltados ao domínio do código verbal, “atualmente não mais compete ao ensino de literatura a transmissão de um patrimônio já constituído e consagrado, mas [, sim] a responsabilidade pela formação do leitor” (SOARES, 2008, 16), formação esta que pode ser alcançada a partir do trabalho de leitura e análise de textos de cunho erótico.

No entanto, para que se compreenda o lugar do erotismo na sala de aula, é importante que o teor sexual muitas vezes atribuído à experiência erótica seja entendido como *uma* das possibilidades geradas pelo exercício erótico, mas que não é a única. *Eros*, como dito, vai além disso: atua como “uma força que auxilia o nosso esforço geral de autoatualização, (...) [e] pode proporcionar um fundamento epistemológico para entendermos como sabemos o que sabemos (...)” (HOOKS, 2013, p. 258). Destarte, a palavra poética, intrinsecamente erotizada (PAZ, 1994),

tem textura, potencialidade de força; pode, portanto, ferir, comover, provocar medo, raiva, ternura, compreensão etc. É no corpo dela, em sua densidade, em sua temporalidade e espacialidade, ou ainda, na sua possibilidade de movimento, de impulso que se dá a experiência, a formação do sujeito (OLIVEIRA, 2008, s.p.).

A poesia, então, “expõe o corpo da palavra em sua carnalidade sensível (...)” (LARROSA, 2004 apud OLIVEIRA, 2008, s.p.), de tal modo que “habilita tanto os professores quanto os alunos a usar essa energia na sala de aula de maneira a revigorar as discussões e excitar a imaginação crítica” (HOOKS, 2013, p. 258). Desnudando os sentidos, por meio do trabalho com a poesia é possível “resgatar e cultivar a dimensão emotiva (...)” (PINHEIRO, 2007, p. 73), enriquecendo a percepção de mundo do leitor (BRASIL, 2018). Neste viés, “o leitor não esquece suas próprias dimensões, mas expande as fronteiras do conhecido” (SOARES, 2008, p. 17).

Contudo, em se tratando da poesia de autoria feminina, sobretudo a de cunho erótico, observa-se que “apesar do número crescente de mulheres que

escrevem, a produção literária feminina ainda não se encontra muito bem alocada na escola” (PINHEIRO, 2018, p. 192). Sendo assim, as questões estético-literárias com as quais estas mulheres se preocupam ainda não ecoaram devidamente nos muros do ambiente escolar. Esse fato, por sua vez, faz despertar novas propostas didático-pedagógicas relacionadas ao ensino de literatura. Nestas, são inseridas obras de autoria feminina e de caráter erótico, por meio das quais alunas e alunos podem ler sujeitos femininos emancipados, cujo corpo é uma morada de desejos, “sem mais ser objetificado e livre para anunciar o que sente” (PINHEIRO, 2018, p. 201).

3. *Dez chamamentos ao amigo e a lírica contemporânea*

3.1. Do diálogo à transgressão dos paradigmas trovadorescos

A seção sobre a qual nos debruçamos é denominada *Dez chamamentos ao amigo*, que a partir de seu título já anuncia um resgate literário à tradição lírica trovadoresca, mais precisamente às cantigas de amigo. Nos textos medievais, é comum a tópica de uma voz poética feminina que sofre pela ausência de seu amado, o qual, nas cantigas, recebe a alcunha de “amigo”. Tais aspectos são retomados por Hilda Hilst nesta seção, como se observa nos trechos dos poemas abaixo:

I.

Se te pareço noturna e imperfeita
Olha-me de novo. Porque esta noite
Olhei-me a mim, como se tu me olhasses.
(...)

III. (...)

Onde a meus olhos eras torre e trigo

Meu todo corajoso de Poesia
Te tomava. Aventurança, amigo,
Tão extremada e larga

E amavio contente o amor teria sido.

Com base na leitura desses poemas, notamos aproximações entre tais textos e as cantigas trovadorescas, como i) a enunciação de uma voz lírica feminina explicitamente marcada, indicada pelos adjetivos “noturna e imperfeita” no primeiro verso do primeiro poema, e ii) a interlocução desta em relação a um Outro, o “amigo”, que, por sua vez, não corresponde aos seus *chamamentos*.

Em certos exemplares das cantigas medievais, o eu-lírico feminino “padece a aparente falta de correspondência” (MOISÉS, 2013, p. 27) porque, em diálogo com a sociedade da época, o seu amado teria ido à caça ou ao fossado

(isto é, ter ido prestar serviço militar). Assim, por ser incerto se ele voltará, a voz lírica exprime suas angústias, suas aflições.

Acometida pelo *pathos* (ou seja, pela paixão, pelo sofrimento), é comum que esta voz lírica se dirija à mãe, à irmã e até mesmo à natureza para suprir a falta de seu principal interlocutor – o seu amado. Essa intimidade afetiva com a natureza se deve ao fato de que, nas cantigas, há uma espécie de relação mágica e anímica entre aquilo que é íntimo do eu-lírico feminino e o que lhe é externo, de modo que se estabelecem correspondências entre o impulso amoroso da voz lírica e aquilo que a circunda (SARAIVA, LOPES, 1973).

Em *Dez chamamentos ao amigo*, por outro lado, embora atue como sendo a “moça que exprime sua *coita* (...) pela ausência ou pela indiferença de seu amado” (D’ONOFRIO, 2003 apud OLIVEIRA, 2019, p. 517), o eu-lírico feminino interpela ele, seu amado, sem intermediações. Esse aspecto, desde já, aponta uma transgressão à tradição lírica medieval, pois, ao contrário da candura característica de muitas vozes femininas das cantigas, a voz lírica hilstiana constrói e “direciona (...) [um] imponente canto para o amante” (OLIVEIRA, 2019, p. 519).

Assim, a partir de um tom imperativo (“Olha-me”, no poema I) e do uso de pronomes pessoais dos casos reto e oblíquo (“tu” e “te”, que são em alguns casos elipsados pela desinência número-pessoal do verbo), o sujeito da enunciação evidencia que seu interlocutor é o Outro, é o seu amado, e é dele que espera a correspondência de suas interpelações e desejos.

Nesta seção, a ausência de certos elementos estruturais característicos da estética literária do Medievo, como o paralelismo e o refrão (PIRES, 2009), também assinala uma ruptura com a tradição lírica trovadoresca. Em uma versificação que é diferente da cantiga, os sentimentos da persona lírica são entoados em versos livres e brancos, sem refrão e em sucessivos encadeamentos. Expressos desse modo, deixam entrever aspectos do contexto da escritura poética, sendo a partir dessas atualizações em nível formal e estrutural que o erótico se entrelaça à tessitura textual e atua como fonte de poder: de criação poética e de autoconhecimento feminino (LORDE, 2019).

Nos trechos dos poemas reportados acima, por exemplo, os olhos atuam como meio de contemplação e, para além disso, de desejo. A fim de ampliar as discussões, retomamos o poema I completo a seguir.

I.

Se te pareço noturna e imperfeita
 Olha-me de novo. Porque esta noite
 Olhei-me a mim, como se tu me olhasses.
 E era como se a água
 Desejasse

Escapar de sua casa que é o rio
 E deslizando apenas, nem tocar a margem.
 Te olhei. E há tanto tempo
 Entendo que sou terra. Há tanto tempo
 Espero
 Que o teu corpo de água mais fraterno
 Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta

Olha-me de novo. Com menos altivez.
 E mais atento.

Como é possível notar a partir da leitura do poema I, a voz lírica faz imposições diretas ao Outro, seu amado, convidando-o, inclusive, a estender seu *corpo de água* sobre o dela. As cesuras entre os versos, que vão-e-vem em um constante *enjambement*, e as aliteraões em /s/, de um lado, e em /t/, de outro, parecem dar corporeidade a esse corpo-rio dele, que, *deslizando apenas,/ nem [chega a] tocar a margem* do corpo-terra dela. A presença dos elementos naturais, aqui, longe de ser apenas testemunha do impulso amoroso, atua como um artifício simbólico por meio do qual os corpos em questão são erotizados.

Interessante notar que o recurso formal denominado *enjambement*, ou cavalgamento, também está presente em cantigas medievais. Isto é, nestes textos podemos encontrar estruturas em que um verso flui sintática e semanticamente para o verso seguinte, encadeando as ideias, como se vê na primeira *cobra* (estrofe) da cantiga de D. Dinis (apud MOISÉS, 2012, p. 30):

Amiga, muit'a gran sazon
 que se foi d'aqui con el-rei
 meu amigo, mais já cuidei

mil vezes no meu coração
 que algur morreu con pesar,
 pois non tornou migo falar.

Nesse sentido, podemos destacar o *enjambement* como sendo mais um elemento, presente na obra hilstiana, que estabelece um diálogo com a tradição lírica medieval. Contudo, como se observa no poema I transcrito anteriormente, os desalinhamentos sintagmáticos são mais acentuados, propiciando, inclusive, a formação de versos compostos por apenas uma palavra – o que não é comum nas cantigas, tendo em vista o respeito à estrutura métrica. Livres e brancos, os versos hilstianos, da maneira como se dispõem melódica e formalmente, promovem “um olhar geometrizado e ziguezagueante, que desenha um corpo vivo na geografia do papel” (ALMEIDA, 2005 apud CINTRA, 2009, p. 55).

No contexto de sala aula, a leitura e a análise do poema hilstiano transcrito acima pode ser ponto de partida não só para o trabalho com textos eróticos de autoria feminina, mas também pode propiciar aquilo que Hooks (2013) chama de *excitação da imaginação crítica*. Isso porque, pela maneira como se dispõe no corpo textual, o poema pode suscitar diferentes leituras, as quais, conseqüentemente, podem levar a múltiplos sentidos¹.

Por isso, ao solicitar, em um primeiro momento, uma leitura individual, haja vista que “o contato solitário com o poema em sala de aula (e em casa) tem valor educativo insubstituível” (PINHEIRO, 2007, p. 78), e em seguida realizar a leitura em voz alta do mesmo poema – que pode, inclusive, ser feita por mais de um aluno –, o(a) professor(a) faz despertar reflexões sobre a cadência rítmica das leituras, cujo trabalho na aula de literatura é, ainda hoje, pouco presente.

Desse modo, aspectos formais e estruturais característicos tanto da poética da autora, quanto comuns à literatura como um todo, podem ser mobilizados pelos próprios alunos, de forma que cabe ao(a) docente a sistematização metalingüística e conceitual desses procedimentos. Um exemplo

¹ Vale ressaltar que, em meio à pluralidade de leituras, cabe ao docente, enquanto mediador da aprendizagem, assinalar quais interpretações são *possíveis*, de um lado, e quais são consideradas *superinterpretações*, de outro, justificando, com base no texto literário, o porquê para ambos os casos. Contudo, é interessante que esse processo seja feito paulatinamente, para que alguns alunos não se sintam retraídos depois. Assim, sugerimos que o(a) professor(a) faça provocações à turma durante as partilhas das leituras, questionando-os, por exemplo: “qual(is) elemento(s), presente(s) no texto, possibilita(m) essa interpretação?”

é o *enjambement*, cujo modo de operar pode ser notificado pelos estudantes, mas, por receber um nome originalmente francês – e seu correspondente em português não ser tão recorrente –, pode ser de difícil associação imediata; por isso, é fundamental que o(a) professor(a) nomeie esses recursos literários de maneira sistematizada e em sintonia com os conhecimentos construídos, a cada momento de aula, pelo grupo-classe em questão². Nesse sentido, munidos de novas percepções sobre o objeto de leitura e estudo, os discentes podem fazer tais associações em outros textos, presentes na mesma coletânea ou não.

Para mais, é interessante que o(a) docente apresente aos alunos outros textos em que há a presença de alguns dos recursos sublinhados no poema hilstiano. Quer dizer, quanto ao *enjambement*, por exemplo, é interessante que os alunos entrem em contato com textos como os da época medieval, em que o recurso é característico da estética literária da época, como é o caso do poema de autoria de D. Dinis reportado acima. Ao realizar a leitura desses textos, os alunos passam a compreender a atmosfera ideal-idílica e literária-formal das cantigas e, assim, podem reconhecer, no uso de um mesmo recurso poético, mudanças, isto é, atualizações, que de alguma maneira estão relacionadas aos objetivos estéticos da poeta Hilda Hilst e ao momento sócio-histórico-literário do qual o seu texto emerge³.

Ao resgatar essa tradição por meio da leitura de textos da época trovadoresca, é possível que o trabalho intertextual proposto por Hilst na seção *Dez chamamentos ao amigo* seja melhor compreendido pelos estudantes, que podem visualizar os pontos de convergência e de divergência resultados do

² Importante salientar que nossas reflexões didáticas buscam ser sensíveis a ambas as etapas do Ensino Fundamental e Médio, de modo que cabe ao docente averiguar em que medida podem ser trabalhados certos conceitos, por exemplo, tendo-se em vista as características observadas no grupo-classe em questão.

³ Algumas sugestões são a cantiga que se inicia “Levad’, amigo, que dormides as manhãs frias;”, de autoria de Nuno Fernandes Torneol, e a que tem como primeira *palavra* (isto é, verso) “Mandad’ ei comigo”, cujo jogral-autor é Martin Codax. Em ambos os textos, podem ser mobilizadas reflexões sobre o uso de certas pontuações, como o apóstrofo, e o modo como operam, ou seja, qual efeito rítmico trazem para cada texto em questão. Além disso, com tais exemplares, torna-se possível identificar constâncias estruturais características do período, como a *leixa-pren* e o refrão, contrastando-as, inclusive, com outras produções poéticas e artísticas. Como os textos originais são escritos em galego-português e muitas das palavras e expressões utilizadas nessa língua não são familiares, uma sugestão é a criação de um glossário referente a cada cantiga trabalhada, pois algumas versões em português não mantêm as características estilísticas da época, o que prejudica o trabalho com os aspectos estruturais (rítmicos e formais) desses textos. Para mais, o(a) professor(a) poderia levar alguns exemplares de cantigas de amor, estabelecendo relações de aproximação, já que ambas são consideradas poesias de cunho lírico-amoroso, e também de divergência, assinalando as particularidades de cada uma.

diálogo com essa tradição literária. Além disso, é importante que o(a) docente aproveite este momento e apresente produções poéticas de outras autoras, mais contemporâneas, que, sob uma veia erótica, deixam entrever pontos em comum com Hilst, mas também assinalam suas próprias rubricas poéticas, como Elisa Lucinda e Gilka Machado, por exemplo.

Interessante destacar, ainda, que neste primeiro poema a voz lírica impera pela interlocução do Outro a partir do uso de verbos e de pronomes pessoais, que, na cadência rítmica do texto, ajudam na construção simbólica dos corpos evocados. Desse modo, o conhecimento prévio dos estudantes acerca dessas classes de palavras se alarga, pois são mobilizados a reconhecer que as palavras são, para a poesia, matéria-prima, a partir das quais o(a) poeta tece seus textos, entrelaçando, a elas, novas possibilidades de sentido.

Quanto à maneira por meio da qual a voz lírica interpela o Outro, nota-se, no quinto poema, que a tentativa de colocá-lo em evidência no discurso alcança um novo patamar. Quer dizer, partindo dos trechos de poemas hilstianos transcritos até então, observa-se, no poema primeiro, a presença de verbos no imperativo e de pronomes pessoais; e no poema terceiro, destaca-se o vocativo “amigo”. Agora, no poema de número cinco, são atribuídas características a esse Outro, não mais referenciado como *amigo*, mas sim como “lúcido, fazedor da palavra,/ Inconsentido, nítido”. Além disso, o espaçamento que separa tal estrofe da que a precede e da que a sucede faz com que tais atributos estejam em evidência, suspensos em um bloco de dois versos:

V.

Nós dois passamos. E os amigos
E toda minha seiva, meu suplício
De jamais te ver, teu desamor também
Há de passar. Sou apenas poeta

E tu, lúcido, fazedor da palavra,
Inconsentido, nítido

Nós dois passamos porque assim é sempre.
E singular e raro este tempo inventivo
Circundando a palavra. Trevo escuro

Desmemoriado, coincido e ardente
 No meu tempo de vida tão maduro.

Neste quinto poema, que se localiza exatamente na metade da seção (composta ao todo por dez *chamamentos*), a persona lírica não apenas reconhece que o Outro não retribui seus sentimentos, mas também nomeia a si própria como poeta, ampliando a sua percepção sobre si mesma, autoconhecendo-se.

Pensando no contexto de sala de aula, as reflexões sobre o(s) efeito(s) de sentido(s) suscitado(s) pelo advérbio *apenas* ao núcleo do predicado nominal *poeta* podem ser tomadas como ponto de partida para se analisar o contraste entre a maneira por meio da qual a voz lírica nomeia a si (“apenas poeta”) e o modo como faz referência ao Outro, em que utiliza expressões cujas possibilidades de sentido apontam para uma maior racionalidade, isto é, uma objetividade que se opõe à natureza da(o) poeta. Em outras palavras, é possível levar os alunos a refletirem, com base nesse trecho, sobre os possíveis motivos que levam à oposição, marcada enfaticamente pelo “E tu”, entre o ofício de “poeta” e o encargo do “fazedor da palavra”. Para isso, é interessante que o docente promova diálogos intertextuais entre os poemas já lidos, de modo que os alunos busquem por indícios textuais que corroboram a sua interpretação.

Nesse sentido, o que se espera, por exemplo, é que os alunos notem uma crescente: a voz lírica parece estar assumindo uma maior consciência a respeito de sua subjetividade ao confrontar a ausência do Outro. No poema quarto, isto é, no poema imediatamente anterior, a voz lírica não nomeia a si própria como *poeta*, fazendo referência ao seu ofício apenas quando diz ser sua “vergonha” “o verso ardente”. Ao notar essa mudança de postura em um curto espaço textual, os alunos podem ser provocados pelo(a) professor(a) a formularem hipóteses, com base nas pistas textuais, sobre quais as suas expectativas sobre a postura da voz lírica no(s) poema(s) seguinte(s)⁴.

⁴ Um dos pontos que podem ser explorados neste poema, de modo a provocar a formulação de hipóteses sobre o(s) poema(s) posterior(es), é a passagem do tempo, que do primeiro ao último verso é evocada. Quer dizer, já na primeira estrofe, a voz lírica sugere que, assim como o tempo tem passado, também têm acontecido outras transformações. Sendo assim, surge o questionamento: também ela, a voz lírica, tem mudado, e, portanto, deixará de enunciar as interlocuções ao Outro, que não responde aos seus *chamamentos*? Por outro lado, observa-se, no poema quinto, que o

No poema subsequente ao quinto, o que se observa é um tom mais categórico sobre o seu exercício enquanto poeta – e mais: enquanto poeta mulher:

VI.

Sorrio quando penso
 Em que lugar da sala
 Guardarás o meu verso.
 Distanciado
 Dos teus livros políticos?
 Na primeira gaveta
 Mais próxima à janela?
 Tu sorris quando lês
 Ou te cansar de ver
 Tamanha perdição
 Amarável centelha
 No meu rosto maduro?
 E te pareço bela
 Ou apenas te pareço
 Mais poeta talvez
 E menos séria?
 O que pensa o homem
 Do poeta? Que não há verdade
 Na minha embriaguez
 E que me preferes
 Amiga mais pacífica
 E menos ventura?
 Que é de todo impossível
 Guardar na tua sala
 Vestígio passional
 Da minha linguagem?
 Eu te pareço louca?
 Eu te pareço pura?
 Eu te pareço moça?

*

tempo “inventivo” da poesia é “singular” e “raro”, de modo que a voz lírica, que se diz poeta, pode se alhear às mudanças que lhe são externas, mantendo um mesmo tom, sem deixar de chamar por ele.

Ou é mesmo verdade
Que nunca me soubeste?

Os questionamentos mordazes ao seu interlocutor não deixam entrever, neste último poema, uma postura pessimista partindo do eu-lírico feminino em relação à sua condição de poeta. Pelo contrário, revelam uma atitude reflexiva que busca justificativas para o distanciamento e o desconhecimento dele em relação a ela, sobretudo por conta de uma maior tomada de consciência da voz lírica a respeito de seu ofício. Nesse viés, observa-se um maior aprofundamento psicológico da persona lírica dos textos hilstianos em comparação às cantigas da época trovadoresca, principalmente porque Hilda Hilst dialoga com o momento sócio-histórico-literário em que se insere – momento já marcado pela cisão do sujeito moderno, de subjetividade fragmentada e em plena construção sob o olhar do outro.

Se compararmos o poema sexto com os que lhe são anteriores, notamos que os versos apresentam uma cadência mais acelerada e que, ao desembocar nos dois versos finais, sublinham um tom discursivo diferente daqueles anteriormente apresentados pela voz lírica. Aqui, os questionamentos soam ininterruptos, mesmo quando o ponto de interrogação se encontra explicitamente apenas em um verso subsequente. Essa organização formal, em síntese, sugere um tom de indignação, ou mesmo de exaustão pela espera.

Assim sendo, esse poema, dada a extensão dos versos e o forte tom indagativo, pode propiciar uma nova situação de aprendizagem em sala de aula: para além do trabalho com o rítmico no sentido sonoro do termo, a leitura também pode instigar a entonação corporal. Muito ligada, hoje, à prática de *slams*, a declamação de poemas exige atenção e respeito à “sucessão de golpes e pausas” (PAZ, 1982 apud OLIVEIRA, 2008, s.p.) que, ritmicamente, o texto apresenta.

Na leitura em voz alta, isso se dá tanto pelo tom empregado à cadência dos versos e estrofes, quanto pela postura corporal, que também imprime ritmo. Nesse sentido, a partir da solicitação do(a) professor(a), os alunos poderiam realizar, por mais de uma vez, a leitura individual do sexto poema da seção, para

depois gravar⁵ a sua declamação do poema e, em sala, compartilhar com os colegas. Ao exercitar essa habilidade, o leitor literário fica *corpo a corpo com o texto*, como diz Oliveira (2008), de modo que se torna protagonista de sua própria experiência de leitura literária.

No curso da leitura da seção, ainda é possível assinalar que o desdém “lúcido” por parte do Outro, retomado novamente no sétimo e oitavo poemas, chega a despontar, neste último, em uma “subjetividade lírica agudamente consciente do desencontro amoroso [e que, por isso,] *deixa de realizar os chamamentos ao amigo*, os quais representam o desejo ardente de sua volta, passando a desejar que ela seja capaz de *esquecê-lo*” (OLIVEIRA, 2019, p. 523, grifo nosso). Assim sendo, a ausência do Outro, somada aos possíveis motivos que o fazem ser distante, aplacam a possibilidade de a persona lírica refletir sobre si, com base naquilo que é tão expressivo de sua subjetividade: seu ofício de poeta.

Quanto a esse aspecto, nota-se uma postura distinta daquela observada nos textos medievais: a voz lírica, no oitavo poema desta seção, decide que o melhor seria livrar-se dele, não mais esperando por sua reciprocidade. Para tanto, sublinha o embate dos corpos, que não se tocam, e dá ao seu amado um novo epíteto: *fazedor de desgosto*, requalificando o anteriormente atribuído “fazedor da palavra” (poema V):

VIII.

De luas, desatino e aguaceiro
 Todas as noites que não foram tuas.
 Amigos e meninos de ternura

Intocado meu rosto-pensamento
 Intocado meu corpo e tão mais triste
 Sempre à procura do teu corpo exato.

Livra-me de ti. Que eu reconstrua
 Meus pequenos amores. A ciência
 De me deixar amar

⁵ O recurso audiovisual é importante para essa atividade porque diminui as chances de uma declamação influenciar na outra.

Sem amargura. E que me deem

A enorme incoerência

De desamar, amando. E te lembrando

— Fazedor de desgosto —

Que eu te esqueça.

A anáfora do termo *Intocado*, no segundo bloco de versos do poema VIII, deixa entrever que o distanciamento do Outro em relação à voz lírica é resultado de uma ação consciente dele. Esse aspecto, aliás, se diferencia do que se observa nas cantigas de amigo do período medieval, pois, nesses textos, aspectos da conjuntura social muitas vezes se colocam como um obstáculo frente à realização do amor. Nos *chamamentos*, por outro lado, a impossibilidade de a persona lírica estar na presença do Outro se dá por uma decisão lúcida dele, que não toca seu corpo, mesmo que sejam “Amigos e meninos de ternura”.

Os versos finais do poema sétimo, antecedente ao transcrito acima, já precedem certa extenuação, isto é, certa fadiga por parte da voz lírica quanto a esta não-reciprocidade. Depois de relembrar o momento exato (“Foi Julho sim. E nunca mais esqueço”) e os detalhes de amor antes do distanciamento (“Setembro em enorme silêncio/ Distancia meu rosto. Te pergunto:/ De Julho em mim ainda te lembras?”), a voz lírica, em um tom retórico, indaga ao Outro:

VII.

(...)

E em sendo assim, amor,

De que me adianta a mim, te dizer mais?

No poema oitavo, pois, essa disjunção, fruto de uma deliberação dele, passa a gerar não apenas cansaço, mas uma abdicação de quem estava “Sempre à procura do teu corpo exato”. Nesse sentido, a voz lírica assume, mais uma vez, um tom imperativo, porém não mais buscando pela atenção do Outro

como nos dois primeiros poemas (“Olha-me”, “Ama-me”). Após sete *chamamentos*, a persona lírica enuncia categoricamente: “Livra-me de ti”. Após a renúncia, ainda em conflito com esse amor, abre-se espaço aos paradoxos (desamar/amando; lembrando/esqueça), os quais, pela sua configuração (infinitivo/gerúndio; gerúndio/presente do indicativo), deixam entrever a agudeza crítica com a qual, gradativamente, a persona lírica entoa seus versos.

Com base nas reflexões suscitadas até então, nota-se que partir de uma abordagem pedagógica de caráter sincrônico pode ser bastante produtivo em termos de ensino-aprendizagem. Isso porque a tradição lírico-amorosa do período medieval, do modo que é apresentada em alguns livros didáticos e sistematizada em algumas aulas de literatura, soa desconexa e distante do nosso tempo presente, muito embora elementos poéticos característicos desse período literário sejam revisitados e atualizados até hoje.

Partindo de uma abordagem que não impõe limites intransponíveis entre diferentes momentos de produção literária, torna-se possível estabelecer diálogos entre textos de períodos distintos. Atuando dessa maneira, o docente fertiliza um terreno em que os alunos entram em contato com múltiplas leituras e, assim, enriquecem a sua formação. Por esse motivo, é imprescindível que o(a) professor(a) seja um leitor proficiente, haja vista que a curadoria dos textos selecionados requer sensibilidade e atenção às situações de aprendizagem específicas de cada grupo-classe.

Ademais, a partir da intersecção com diferentes textos, os alunos podem visualizar que a retomada a uma tradição é também um recurso que contribui para que a poeta, a exemplo de Hilda Hilst, sublinhe as nuances de seu próprio tempo. Neste sentido, tomando como base a coletânea sobre a qual nos debruçamos, o trabalho pedagógico que objetiva tais fins oportuniza uma aprendizagem não apenas estética, do *corpo a corpo* com o texto literário, mas também ética, pois contribui para que sejam levantadas reflexões sobre a subjetividade lírica pós-moderna.

3.2. Como os *chamamentos ao amigo* ajudam a construir uma imagem da lírica contemporânea?

(...)

Antes de ser mulher sou inteira poeta.

(HILST, 2018, p. 60)

Como apontado anteriormente, a primeira seção da obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* estabelece um diálogo com a tradição lírica trovadoresca. Contudo, embora sejam observadas certas aproximações, a obra hilstiana apresenta outras configurações, as quais deixam entrever o momento histórico e literário contemporâneo à obra, incluindo-se a seção intitulada *Dez chamamentos ao amigo*.

Um exemplo, para além dos aspectos formais supramencionados, é a concepção moderna de sujeito que “se mostra sempre escorregadio, múltiplo, ‘simultâneo’(...)” (CINTRA, 2015, p. 164), tal como enunciado pela voz lírica no poema II:

II.

(...)

Ama-me. Embora eu te pareça

Demasiado intensa. E de aspereza.

E transitória se tu me repensas.

Esta fragmentação, somada ao desejo de ter seus sentimentos correspondidos pelo Outro, desencadeia, “na escrita poética[,] uma constante tensão erótica” (MACHADO, 2006, s.p.). Esse tensionamento acontece tanto no plano do conteúdo, já que os corpos distanciados atuam como um símbolo marcante na expressão dos sentimentos da voz lírica, quanto no plano formal, a partir da ruptura de versos e da suspensão de estrofes que se complementam por sucessivos encadeamentos. Esses aspectos podem ser visualizados nos poemas primeiro e oitavo, em que os corpos são desenhados textualmente, entre outros recursos, a partir da tensão evocada pelos versos em suspensão.

O erotismo, então, opera como um mecanismo que, continuamente, busca *dizer sobre* esta persona lírica que enuncia. Além disso, no plano formal,

o erotismo é reiterado mimeticamente pela presença de versos livres, que, articulados em *enjambement*, labirinticamente constroem sentido(s). Em vista disso, a produção do ritmo destes versos está relacionada à articulação dos eixos da seleção e da combinação de vocábulos e de estruturas sintáticas feitas pela artista (GOLDSTEIN, 2006), uma vez que o acompanhamento percussivo de instrumentos musicais ou a cadência melódica propiciada por um sistema métrico, comuns à lírica trovadoresca⁶, não mais se constituem como elementos essenciais para a composição poética moderna.

Desde o primeiro poema, os *Dez chamamentos ao amigo*, em meio às cesuras sintagmáticas, apontam esse caráter moderno. Aliás, o processo gradual de (re)conhecimento da persona lírica sobre si mesma é construído ritmicamente na tessitura do texto poético mediante rompimentos e continuidades, alcançando, no poema nono⁷, uma atmosfera ainda mais profunda, posto que é o penúltimo poema da seção:

IX.

1. Esse poeta em mim sempre morrendo
2. Se tenta repetir salmodiado:
3. Como te conhecer, arquiteto do tempo
4. Como saber de mim, sem te saber?
5. Algidez do teu gesto, minha cegueira
6. E o casto incendiado momento
7. Se ao teu lado me vejo. As tardes
8. Fiandeiras, as tardes que eu amava,
9. Matéria de solidão, íntimas, claras
10. Sofrem a sonolência de umas águas
11. Como se um barco recusasse sempre
12. A liquidez. Minhas tardes dilatadas

13. Sobre-existindo apenas

⁶ Atualmente, em plataformas digitais como o YouTube, é possível encontrar propostas de (re)leitura que visam restituir, em certo sentido, a atmosfera medieval das cantigas, posto que se associa a cadência melódica dos versos ao aspecto sonoro de alguns instrumentos comuns à época, recriando uma possível cena protagonizada por um jogral. O trabalho com tais produções pode ser bastante frutífero em sala de aula, tendo em vista que facilitam a compreensão da estrutura métrica e melódica das cantigas, além de que propiciam reflexões sobre o cenário social da época.

⁷ Adicionamos a numeração dos versos do poema IX para facilitar a referência a eles ao longo da análise.

14. Porque à noite retomo minha verdade:

15. Teu contorno, teu rosto, álgido sim

16. E porisso, quem sabe, tão amado.

O corpo do poema, composto sobretudo por afirmações, apresenta, no entanto, um questionamento no quarto verso, e, sendo único, parece nortear o mote do poema. Em outras palavras, a pergunta “Como saber de mim, sem te saber?” sublinha que a voz lírica procura, no Outro, “as (in)definições de suas subjetividades” (CINTRA, SOUZA, 2009, p. 11) de modo ainda mais cabal do que no poema VI, quando enuncia uma série de questões não respondidas por seu interlocutor.

Assim, o desejo de ser reconhecida pelo Outro, como construído em poemas anteriores, se instaura, agora, como uma fala sobre o próprio desejo, já que “fora do outro, o eu não se reconhece, não se possui, e *desejar é ter-se* na plenitude dos sentidos” (CINTRA, 2009, p. 57, grifo nosso). Nesse viés, a ausência (do Outro) forja o desejo (de tê-lo, ou de ao menos se (re)conhecer e ser (re)conhecida). Esse “movimento do eu para o outro” (CINTRA, 2009, p. 47) muito se relaciona à perspectiva de autorretrato proposta por Cintra (2015, p. 162) em relação à obra lírica de Hilda Hilst, segundo a qual

A busca de identificações leva a um movimento obsessivo de exteriorização. Dessa forma, aquele que se autorretrata propõe-se como espetáculo a si e ao outro, pela sua necessidade de autodefinição e, por conseguinte, autocriação. (...) portanto, é desse olhar alheio de si mesmo ou da perspectiva do outro que sua identidade é tecida.

Essa “busca psicológica”, própria do erotismo batailliano, vê na poesia uma forma de atingir corporeidade e expressividade. Isso se deve ao fato de que a poesia, “ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo” (PAZ, 1994, p. 12). Assim, por meio dos fios da palavra poética, o eu busca desenhar a si, tecer sua imagem; e o poema, como materialidade dessa tessitura, passa a ser “um corpo de palavras que deseja o outro” (MEDEIROS, PEREIRA, ALMEIDA, 2020, p. 102). Nesse viés, para além de buscar, em uma alteridade, indícios daquilo que constitui a sua subjetividade, a voz lírica aspira ser objeto de desejo do Outro. Em outras palavras, a voz lírica *deseja ser*, por ele, *desejada*, como já

anunciavam os imperativos “Olha-me de novo”, no poema primeiro, e “Ama-me”, no segundo.

O repetir “salmodiado” da indagação “Como saber de mim, sem te saber?” procura no corpo do Outro (“teu contorno, teu rosto, álgido sim”) possíveis respostas. A formação da subjetividade do *eu*, então, depende do *Outro* – e esse aspecto, inclusive, é bastante moderno, o que aponta, mais uma vez, as transgressões hilstianas aos paradigmas medievais. Para melhor explicitar esse tom modernizante, tomamos como base Stuart Hall (2006, p. 39), para quem “a identidade surge (...) de *uma falta* de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*”.

Por essa razão, ainda segundo o autor, “ela [a identidade] permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’” (HALL, 2006, p. 38). Intimamente vinculada à erótica “sede de outridade” (PAZ, 1994, p. 20), a busca por essa (in)completude subjetiva desemboca na tópica amorosa, tão pulsante nesta primeira seção. Amar, em conformidade à Cintra (2015, p. 169) “é indefinir-se”; por essa razão, a tentativa (isto é, o desejo) de constituir sua subjetividade faz a voz poética instaurar-se nas intermitências e nas *cintilações* (BARTHES, 1987) do corpo, seja ele o textual ou aquele que, rememorado a partir da lembrança, é tecido textualmente.

Essa tensão, característica ao erótico, está presente no verso “E o casto incendiado momento”, do poema IX. Nele, dois adjetivos são colocados à frente do substantivo, e embora não haja uma explícita relação aditiva entre eles (a partir do uso de conjunções, por exemplo), a elisão entre a sílaba final de “casto” e a sílaba inicial de “incendiado”, ambas átonas, exprime a ideia de união entre tais palavras. Esse laço não é apenas sonoro, mas também semântico: “casto” e “incendiado” estabelecem, usualmente, dois polos opostos, podendo ser substituídos por “sagrado” e “profano”, respectivamente. Entretanto, ao sofrerem essa aproximação por meio do recurso poético da elisão, deixam de se apresentar enquanto dualidades, passando a configurar uma unicidade: um e outro, um *n’outro*.

Ademais, a rima toante presente entre “morrendo”, “tempo” e “momento”, palavras que estão no fim dos versos 1, 3 e 6 respectivamente, estabelece uma relação entre a voz lírica (“Esse poeta sempre *morrendo*”), o Outro (“arquiteto do

tempo) e os seus corpos (“casto incendiado *momento*”), cada vez mais espaçados. Além disso, há também a forte aliteração em /t/ que, sonoramente, aponta a “algidez”, isto é, o distanciamento dele em relação à voz lírica, e a aliteração em /s/ que, presente desde o início do poema, mimetiza a “solidão” dela frente ao rosto “álgido”, não “incendiado”, dele.

Vale destacar que o ponto final, a exemplo do poema IX, não necessariamente acompanha o fim do verso (com exceção do último), ou mesmo da estrofe. Na verdade, o ponto final acompanha o fim de alguns períodos, dando vazão à construção de outros ainda na mesma extensão. É o caso dos versos 7 e 12, os quais, pela sua organização, exigem não só uma maior atenção à leitura, mas também propiciam novas possibilidades de sentido. Nesse viés, a estrutura dos versos indagativos “Como te conhecer, arquiteto do tempo/ Como saber de mim, sem te saber?”, por apresentar uma única interrogação, que se encontra no último dos dois versos, sugere que, no ato de enunciar, ambos se fundem: o ato de conhecê-lo, reiterado duas vezes neste trecho, é essencial para o autoconhecimento da persona lírica.

Além disso, ainda em relação ao verso “Como saber de mim, sem te saber?”, o uso do pronome pessoal oblíquo átono “te”, colocado à frente do verbo “saber”, cria uma relação, de ordem sintática, mais íntima entre esses dois vocábulos – diferentemente da sequência mais usual “sem saber de ti”, com a presença de preposição e a mudança na posição do pronome. Em contrapartida, a expressão “saber de mim”, ao ser intercedida pela preposição “de” e pela tonicidade do pronome pessoal oblíquo “mim”, cria um maior hiato entre o ato de saber e o “eu” da persona lírica, que parece ser preenchido somente a partir da ciência *do* (ou *sobre o*) Outro.

No décimo e último poema da seção, a linguagem verbal, embora seja a matéria-prima da voz lírica desde os seus primeiros *chamamentos*, parece não ser mais suficiente para retratar seu motivo poético, isto é, para retratar a razão por que, há nove poemas, *chama* pelo Outro – é o que sugere, por exemplo, a reincidência da expressão “É mais”. Por esse motivo, neste décimo poema, a dimensão corpórea, já presente em poemas anteriores, atinge uma maior expressividade.

X.

Não é apenas um vago, modulado sentimento
 O que me faz cantar enormemente
 A memória de nós. É mais. É como um sopro
 De fogo, é fraterno e leal, é ardoroso
 É como se a despedida se fizesse o gozo
 De saber
 Que há no teu todo e no meu um espaço
 Oloroso, onde não vive o adeus.

Não é apenas vaidade de querer
 Que aos cinquenta
 Tua alma e teu corpo se enternecem
 Da graça, da justeza do poema. É mais.
 E porisso perdoa todo esse amor de mim

E me perdoa de ti a indiferença.

Expressões como “de fogo”, “ardoroso”, “gozo”, “teu todo”, “oloroso”, “tua alma e teu corpo” sublinham quão pulsante está a veia erótica neste último poema da seção. Isso porque tais expressões criam uma cadência sonora que não apenas conectam essas palavras entre si, mas também, ao perpassarem uma sequência de versos, colocam o corpo em evidência.

Nesse contexto, a linguagem verbal aqui tecida ganha uma maior potência corporal e imagética. E não só isso: ainda que o tom deste poema seja mais íntimo e retome a memória desse amor, os momentos finais apresentam uma tônica semelhante ao poema nono, em que a voz lírica insiste na renúncia da espera. Aqui, por outro lado, transmuta-se a responsabilidade desta abdicação: o sujeito das duas ocorrências do verbo “perdoa”, o qual encerra acionalmente os chamamentos, é *e/e*, e esse aspecto é enfatizado pela estrutura pronominal “de ti”, no verso que compõe a última estrofe do poema. Assim, ao

que parece, o “eu” não busca mais incidir na questão, tornando-se objeto do verbo, e não mais sujeito acional.

A tônica deste último poema se apresenta de modo distinto ao que se espera de uma seção que anuncia, desde o seu título, uma retomada à tradição lírica trovadoresca. Em outras palavras, a crescente, observada na medida em que a voz lírica assumia mais consciência dos aspectos que são constitutivos de sua subjetividade, alcança uma potência expressiva que não cabe nos paradigmas medievais, tanto que a espera deixa de ser uma possibilidade. Nesse sentido, o diálogo com tal tradição propicia reflexões sobre esta subjetividade lírica que aqui enuncia: embora feminina e padecendo a ausência do amado, se distancia da candura e ingenuidade que parecem constitutivas da subjetividade lírica feminina de outrora.

Para mais, de modo semelhante ao ofício dos trovadores, a poesia lírica contemporânea também se preocupa com o ritmo. Sem a lira, porém, e em razão das modernas concepções de ordem ontológica – acerca dos conceitos de sujeito e de subjetividade – e de ordem literário-artística, a poesia lírica contemporânea parte da seleção, da combinação e de uma disposição formal diferente das palavras, dos versos e das estrofes. Para mais, em se tratando de uma voz feminina, o exercício erótico, de (des)continuidades e cintilâncias corpóreas, se configura como uma ferramenta de “busca psicológica de autoconhecimento” (SOARES, 2000, p. 129), daquilo que lhe é subjetivo, íntimo, lírico.

Diante da complexidade das reflexões que podem ser suscitadas a partir da leitura dos *chamamentos*, é imprescindível que sejam realizadas rodas de leitura em sala de aula, para além do contato individual de cada aluno com os poemas. Melhor dizendo, rodas de leitura e de conversa são instrumentos que devem ser explorados desde as primeiras leituras dos poemas que compõem esta seção, pois é com base nas discussões levantadas nesses momentos que o docente pode avaliar os conhecimentos já construídos (e em construção) pelo grupo-classe.

Feitas inicialmente de modo coletivo, as rodas de leitura podem ser, a posteriori, reorganizadas em pequenos grupos, a fim de que os alunos possam partilhar sentidos entre seus pares, uma vez que, atuando dessa maneira, os estudantes podem sublinhar pontos convergentes e divergentes entre suas

leituras, exercitando sua criticidade. Construídos, a princípio, na leitura individual, os sentidos são potencialmente reconstruídos nas rodas de conversa, isto é, no tatear das novas possibilidades.

A veia erótica, sobre a qual discorreremos anteriormente, também atua como nervo central neste trabalho pedagógico, pois, durante o processo de leitura, “a carne da palavra, prenhe de densidade, leveza, ritmo, textura, ao ser lida, provoca pulsações, movimentos, transformações tanto cognitivas quanto orgânicas (se é possível separá-las) no[s] leitor[es]” (OLIVEIRA, 2008, s.p.). Assim, *Eros* pode propiciar situações a partir das quais os alunos podem entender como sabem aquilo que sabem (HOOKS, 2013) e, assim, ampliar os conhecimentos já construídos.

Levando em consideração o percurso pedagógico sugerido, é fundamental que o(a) professor(a) estabeleça um momento, no curso da seção, para que os estudantes formem os grupos. Para nós, é importante que, do primeiro ao oitavo poema, a leitura seja intermediada pelo(a) docente, tendo em vista o papel do(a) professor(a) na intersecção dos *chamamentos* com outros textos, como dito anteriormente. Além disso, nesses momentos iniciais de análise e discussão, é fundamental que o(a) docente promova a sistematização de conceitos e de elementos característicos da poética hilstiana e da poesia contemporânea, os quais, na leitura e análise dos dois últimos poemas da seção, poderão ser mobilizados autonomamente pelos alunos.

Nesse sentido, após perscrutar coletivamente por oito *chamamentos*, espera-se que os estudantes, nos pequenos grupos formados, retomem algumas reflexões já suscitadas, dialogando inclusive com outros textos, presentes na coletânea ou não. Além disso, como os poemas nono e décimo são os últimos da seção, é interessante que os alunos lancem uma visão mais ampla sobre a coletânea, sublinhando o(s) aspecto(s) que parece(m) circundar os poemas lidos e analisados e que, por isso, os inserem em uma mesma seção.

Aliás, com base nas reflexões suscitadas, pode-se retomar ao título da obra e, mais uma vez, reescrever as cintilâncias desta subjetividade contemporânea: *júbilo*, enquanto gozo e *memória*; *noviciado* da *paixão*, como período de aprendizagem propiciado pelo pathos, isto é, pelo sofrimento que, apesar de tudo, intermedeia os versos ardentes da voz lírica que enuncia.

Em suma, do primeiro ao décimo poema, os fios poéticos, quando lidos, suscitam não só efeitos estéticos, tendo em vista o engenho da artista no processo de seleção e combinação das palavras, mas também propiciam uma intersecção com o plano ético, ao evocar reflexões sobre a subjetividade contemporânea. Por essa razão, após os pequenos grupos discorrerem oralmente sobre os pontos que destacaram, é interessante que tenham espaço para elucubrar sobre a subjetividade pós-moderna: a pulverização de identidades e a sujeição dos indivíduos, no processo de autoidentificação e autoconhecimento, ao olhar do outro.

Nesse contexto, espera-se que haja menção às redes sociais, ou seja, ao modo como as pessoas buscam, nas inúmeras alteridades, indícios daquilo que constitui a sua subjetividade. Embora não sejam de autoria feminina, poemas como “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta”, de Mário de Andrade; “Viajar! Perder países!” e “Não sei quantas almas tenho”, de Fernando Pessoa; “Identidade”, de Mia Couto; e o poema cujo primeiro verso é “A identidade, como a pele,”, de autoria de Pedro Mexia, podem propiciar reflexões interessantes, as quais podem ser associadas tanto aos poemas de Hilda Hilst quanto a outros textos, literários ou não.

Desse modo, espera-se que o conjunto de aulas de literatura que toma como base a presente seção e, além disso, parte das propostas didáticas aqui sugeridas alcance as seguintes habilidades, referentes ao campo artístico-literário (BRASIL, 2018, p. 525):

(EM13LP46) Compartilhar sentidos construídos na leitura/escuta de textos literários, percebendo diferenças e eventuais tensões entre as formas pessoais e as coletivas de apreensão desses textos, para exercitar o diálogo cultural e aguçar a perspectiva crítica.

(EM13LP48) Identificar assimilações, rupturas e permanências no processo de constituição da literatura brasileira e ao longo de sua trajetória, por meio da leitura e análise de obras fundamentais do cânone ocidental, em especial da literatura portuguesa, para perceber a historicidade de matrizes e procedimentos estéticos.

(EM13LP50) Analisar relações intertextuais e interdiscursivas entre obras de diferentes autores e gêneros literários de um mesmo momento histórico e de momentos históricos diversos, explorando os modos como

a literatura e as artes em geral se constituem, dialogam e se retroalimentam.⁸

Em síntese, a nosso ver, o *corpo a corpo*, constitutivo da leitura literária e força-motriz que impulsiona uma formação crítica e sensível do leitor, pode ser alcançado a partir do trabalho com os poemas eróticos de autoria feminina, como ilustrado a partir das análises propostas aos poemas que compõem a seção *Dez chamamentos ao amigo*.

⁸ Essas habilidades são, no documento oficial, direcionadas a estudantes do Ensino Médio, mas, a nosso ver, abarcam habilidades que também podem ser desenvolvidas por alunos do Ensino Fundamental.

4 Considerações em cintilância

Levando-se em conta que a obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* não se encerra em *Dez chamamentos ao amigo*, concluir esta pesquisa não se configura como uma tarefa simples. Por esse motivo, optamos por intitular esta seção como “Considerações em cintilância”, haja vista que outros aspectos podem ser melhor aprofundados em pesquisas futuras.

Não à toa, Hilda Hilst se consagrou “como uma das personalidades mais completas e instigantes da Literatura Brasileira contemporânea” (COELHO, 2004, p. 8). Nas análises aqui propostas, foi possível observar como o resgate consciente a uma tradição literária se instaurou “na fratura dessas vértebras para pensar o próprio tempo e para buscar meios de expressão para (...) [uma] subjetividade lírica cindida, inquieta, sôfrega” (OLIVEIRA, 2019, p. 511). Afastada de uma atmosfera idílica e plenamente trovadoresca, Hilst “(...) se apropria daquilo que lhe convém para sua produção e desapropria aquilo que não condiz com seu estilo ou com o contexto sócio-histórico que circunscreve os procedimentos de [sua] escritura poética” (OLIVEIRA, 2019, p. 520).

Por esse motivo, a inserção de uma coletânea como *Dez chamamentos ao amigo* na aula de literatura propicia reflexões múltiplas, que envolvem não só aspectos de cunho estrutural mas também questões relacionadas ao momento sócio-histórico-literário em que a obra se situa. Na leitura literária destes textos, o erotismo atua não só como mecanismo formal, de escrita, mas age como uma artéria a partir da qual o leitor *incorpora* novas experiências. Retomando Oliveira (2008, s.p.): “É como se o sujeito leitor, no corpo da palavra, tomasse a leitura como acontecimento, como formação. O texto, ao ser lido, é encarnado; e a palavra, ao adentrar o corpo do leitor, confere sensações, sentidos.”

Diante da gama de possibilidades de leitura, tanto da palavra quanto do mundo contemporâneo, oportunizadas pelos *chamamentos ao amigo*, é de se questionar, então: 1) na completude da obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* há diálogos com outras tradições literárias, ou se mantém a retomada à lírica trovadoresca?; 2) a subjetividade lírica, a partir da tônica final com a qual enuncia, torna-se, ao longo das demais seções, mais consciente daquilo que lhe é subjetivo, ou os *chamamentos* apresentaram a amplitude máxima de sua autoconsciência?

Tais questionamentos merecem uma pesquisa à parte, que busque respostas, inclusive didáticas, a eles. Isso porque Hilda Hilst, assim como outras poetisas contemporâneas que trabalham por intermédio do erótico, a exemplo de Gilka Machado, oportuniza situações de leitura em que o sujeito leitor esteja em corpo com o poético, isto é, sem que o seu próprio corpo, enquanto marca de sua subjetividade, seja obliterado.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 34. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular: Ensino Médio**. Brasília, 2018.
- CINTRA, Elaine Cristina. A poética do desejo em Hilda Hilst. In: CINTRA, Elaine Cristina; FREITAS e SOUZA, Enivalda. **Roteiro poético de Hilda Hilst**. (orgs.). Uberlândia: Edufu, 2009. p. 43-67.
- _____. Os autorretratos na lírica de Hilda Hilst. In: REGUERA, Nilze; BUSATO, Susanna. **Em torno de Hilda Hilst** (orgs.). São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015. p. 155-175.
- COELHO, Nelly. A literatura feminina no Brasil contemporâneo. **Língua e Literatura**, [s. l.], v. 16, n. 19, p. 91-101, 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/116009>. Acesso em: 16 fev. 2021.
- _____. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época. **Revista ECOS**, [s. l.], v. 2, n.1, p. 7-14, 2004. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/1037>. Acesso em: 15 fev. 2021.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Alberto Pucheu. **Revista Terceira Margem** [online], v. 8, n. 11, p. 165-177, 2004. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/37857/20687>. Acesso em 27 abr. 2022.
- GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa**. (orgs.). Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.
- GRANDO, Cristiane. A poesia de Hilda Hilst: o poder transformador da palavra. In: CINTRA, Elaine Cristina; FREITAS e SOUZA, Enivalda. **Roteiro poético de Hilda Hilst**. (orgs.). Uberlândia: Edufu, 2009. p. 321-333.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HILST, Hilda. **Do desejo**. In: HILST, Hilda. Da poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MACHADO, Sheila. Evocações memoriais do amor: o corpo como síntese e origem. **Revista Garrafa**, [Online], v. 4, n. 09, s.p., 2006. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7522/6050>. Acesso em: 10 fev. 2021.

MEDEIROS, Ana Clara; PEREIRA, Francisco Jadir; ALMEIDA, Magno da Guarda. O labirinto poético de Hilda Hilst em 'Júbilo, memória, noviciado da paixão': percurso lírico pelo corpo, tradição em odes descontínuas. **Texto poético**, [s. l.], v. 16, n. 30, p. 101-120, fev./maio 2020. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/700>. Acesso em: 9 fev. 2021.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999. p. 114-126.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 37 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. **A literatura portuguesa através dos textos**. 33 ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

MOURA, Karyne Pimenta. Hilda Hilst e os meandros da busca pela completude em "Cantares de perda e predileção" e "Trovas de muito amor para um amado senhor". In: CINTRA, Elaine Cristina; FREITAS e SOUZA, Enivalda. **Roteiro poético de Hilda Hilst**. (orgs.). Uberlândia: Edufu, 2009. p. 69-89.

OLIVEIRA, Eliana Kefalás. **Corpo a corpo com o texto literário**. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/030/ELIANA_OLIVEIRA.pdf. Acesso em 15 fev. 2021.

OLIVEIRA, Iara de. O emergir da memória literária trovadoresca: a subjetividade lírica em 'Dez chamamentos ao amigo', de Hilda Hilst. **Palimpsesto**, [s. l.], v. 18, n. 29, p. 509-527, jul. 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/37264>.

Acesso em: 15 fev. 2021.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos, outras ficções**. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002.

PAZ, Octávio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. (org.). São Paulo: Globo, 2003.

PINHEIRO, Hélder. **Poesia na sala de aula**. Campina Grande: Bagagem, 2007.

PINHEIRO, Maria do Socorro. Erotismo, poesia e ensino: uma relação possível. **Revista Leia Escola**, Campina Grande, v. 18, p. 190-203, 2018.

PIRES, Antônio Donizeti. O fio de Ariadne da poesia-novelo de Hilda Hilst: ensaio descontínuo. In: CINTRA, Elaine Cristina; FREITAS e SOUZA, Enivalda. **Roteiro poético de Hilda Hilst**. (orgs.). Uberlândia: Edufu, 2009. p. 91-112.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. 7.ed. Santos: Martins Fontes, 1973.

SOARES, Angélica. Vozes femininas da liberação do erotismo: momentos selecionados na poesia brasileira. **Via Atlântica**, n. 4, p. 119- 129, out./2000.