
**A santa que levantou a saia e a bruxa da
palavra: as vozes líricas da subversão em Hilda
Hilst e Maria Teresa Horta**

*The saint who pulled up the skirt and the word witch:
the lyrical voices of subversion in Hilda Hilst and Maria
Teresa Horta*

Eliziane Cristina Oliveira de Ataliba Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Mauro Dunder
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

DOI

<http://doi.org/10.37508/rcl.2022.n48a507>

RESUMO

As poesias de Maria Teresa Horta e Hilda Hilst tocam-se em vários aspectos, entre os quais a subversão, consubstanciada por escolhas que remetem a um corpo feminino sujeito de seus desejos. Nelas, a palavra é instrumento dessa insurreição, que pode ser lida como manifestação de uma luta pelo direito a não permanecer em uma condição objetificada, submetida ao masculino. Este artigo parte desses pressupostos para discutir os poemas “Retrato de uma fidalga de Lisboa”, do livro *Eu sou a Minha Poesia*, de 2019, e “Fazer Amor Contigo”, que consta de *Paixão* (2021), ambos de Horta, e “I” e “II”, de Hilst, publicados em *Da Poesia*, de 2017. Para isso, o recorte teórico é o da crítica feminista, a fim de analisar as relações de subversão entre a figura feminina ocidental por excelência e as imagens criadas pelas poetisas.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Teresa Horta; Hilda Hilst; subversão; corpo feminino; poesia.

ABSTRACT

The poetries by Maria Teresa Horta and Hilda Hilst converge in several aspects, amongst which the idea of subversion. They create a feminine body that is the subject of its own desires. Both Horta and Hilst write texts that use the word as the instrument of that insurrection, manifestations of the fight to conquer the right to not being in an objectified condition of an existence submitted to masculinity. This article starts from those ideas to discuss the poems “Retrato de uma Fidalga de Lisboa”, from *Eu Sou a Minha Poesia* (2019), and “Fazer Amor Contigo”, from *Paixão* (2021), both by Horta, and “I” and “II”, by Hilst, published in *Da Poesia* (2017). To do so, the article uses the theoretical scope of feminine critique to analyze the relations of subversion between the Occidental feminine figure and the images built in their texts.

KEYWORDS: Maria Teresa Horta; Hilda Hilst; subversion; feminine body; poetry.

Introdução

Horta. Hilst. Duas mulheres. Duas autoras. Transgressoras, subversivas, insubmissas, desobedientes que compartilham a língua portuguesa, a poesia erótica e a criação de uma fenda no cenário literário de seus países através da escrita. Fazem parte de um renque de produções femininas constituídas pela ousadia e por biografias delineadas na contramão do que a sociedade espera(va) de uma mulher.

Nesse sentido, amparados pelo método comparatista, projetamos uma sucinta trajetória biográfica das autoras e elaboramos uma análise de temas recorrentes nas suas poéticas, ainda que alguns sejam explorados de forma distinta em cada autora, como: a invocação do amor, a tradição, a ruptura e o engajamento político.

Maria Teresa Mascarenhas Horta nasceu em Lisboa, em 20 de maio de 1937. Filha mais velha, a que deveria ter sido um rapaz e que tinha um anjo azul por trás da cama, aprendeu a ler aos 5 anos, começou a escrever aos 12 e publicou seu primeiro livro aos 20. Horta nasceu durante a ditadura mais duradoura da Europa no século XX. Nesse período, há um retrato de um Portugal extremamente conservador,

que mal havia sentido o gosto da liberdade durante o curto tempo da Primeira República, logo sufocado com o golpe militar que instaurou a ditadura e trouxe o declínio dos direitos sociais, principalmente, aqueles auferidos pelas mulheres.

Dessa maneira, as mulheres voltaram a estar em segundo plano, ou mesmo em terceiro, no aspecto político, cultural ou social. E como “indivíduos de segunda categoria”, conforme afirma Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo*, as mulheres tiveram seus direitos usurpados. A única saída era obedecer e deixar-se “violentar”, principalmente após campanha desenvolvida por Salazar, cujo slogan era “Deus, Pátria e família” e o lema “A mulher para o lar”. “[...] o trabalho da mulher fora de casa desagrega este, separa os membros da família, torna-os um pouco estranhos uns aos outros. Desaparece a vida em comum, sofre a obra educativa das crianças”. (SALAZAR *apud* VIERA, 2013, p. 173). Ou seja, a mulher volta ao lar (seu ambiente natural), ao seu “destino biológico”, devota ao seu marido (o seu senhor), com seu comportamento determinado pela moral cristã – que era consonante com a desigualdade de gênero e diabolização do prazer feminino. Sobre isso, Isabel Freire descreve:

Chegada pura e casta ao altar no dia do casamento, a noiva seria desflorada na noite de núpcias. A partir desta data, sujeitar-se-ia aos desejos e impulsos do esposo, tanto no leito conjugal, como nos outros domínios da vida de cada dia. De si, não se esperam iniciativas sexuais, fantasias eróticas e muito menos orgasmo. Pelo contrário. Deveria manter-se recatada e passiva nas artes do prazer. Quanto menos soubesse sobre a exuberância do corpo, ou menos aparentasse saber, maior seria a sua virtude. (FREIRE *apud* NASCIMENTO, 2019).

Por isso, desde cedo, Teresa Horta anunciou sua “desobediência selvagem” (VASCONCELOS, 2012), pois não aceitava a feminização exigida às mulheres de classe privilegiada de um Portugal, na época, fascista, salazarista. Insubmissa, passou a enfrentar o regime de Salazar – que não admitia escrita erótica às mulheres.

Teresa possui uma extensa obra literária que inclui poesia e prosa, fez parte do Grupo de Poesia 61 e publicou, junto a Maria Isabel

Barreno (1939 – 2016) e Maria Velho da Costa (1938 – 2020), as *Novas Cartas Portuguesas* (1972), que causaram indignação pela “falta de moral” e resultaram em um julgamento que poderia ter culminado na prisão das três escritoras. Suas publicações mais recentes foram as antologias *Quotidiano Instável*, *Eu sou a minha poesia*, ambas publicadas em 2019, e *Paixão*, lançada em 2021.

[...] viciada na teima, na desobediência, na determinação de tomar à vontade pela costura e o avesso de tudo o que, desde o princípio dos princípios dos séculos, foi interdito às mulheres. Levando a que elas se aperfeiçoassem, determinadas e astutas, na arte de infringir códigos e sinais de proibição (HORTA, 2009, p. 38).

Teresa Horta é um das poucas que possuem tanta coerência entre o que acredita e como isso reverbera na sua obra. Por isso, elegeu a liberdade como escopo do seu projeto poético, trazendo o erotismo amoroso e o engajamento político-social como elementos de compromisso com os direitos das mulheres à sexualidade e à participação política.

Controversa. Desafiadora. Assim é considerada a obra da escritora Hilda de Almeida Prado Hilst (1930-2004), devido a sua estranheza, originalidade e por carregar uma linguagem que nos desafia. Durante sua infância, em Jaú, cidade do interior de São Paulo, estudou numa escola católica. Era uma leitora voraz de biografias de santas e possuía hábitos, como passar horas ajoelhada a rezar e chamar por Deus. É provável que tudo isso tenha despertado a vontade de Hilda de “ser santa”. Contudo, as freiras da escola “[...] a desencorajaram. Achavam que Hilda não tinha vocação e dedicação suficientes – embora dissessem que ela seria santa ou demônio”. Com o passar do tempo, “[...] a vontade de ser santa foi passando”. (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 31). Além disso, segundo depoimentos de moradores e funcionários da Casa do Sol, onde Hilda morou as últimas décadas de vida, fornecidos no documentário “Hilda Hilst” (2013), disseram que, quando se aborrecia, a escritora tinha um hábito peculiar: levantar a saia e expor o traseiro sem qualquer cerimônia ou pudor. Depois da descrição dessa “obscenidade”, Hilda mencionou esse fato em entrevista à TV Cultura (1990) que consta nos registros do Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles (1999).

Aos 19 anos, quando iniciou sua produção literária, sua personalidade era destaque. Era uma mulher de beleza estonteante, irônica, livre e emancipada. Inclusive, por ter esse estilo de vida emancipada, era acusada de libertinagem. Para piorar esse julgamento que se fazia dela, chegou a discorrer sobre sua incapacidade de manter uma relação emocional e sexual monogâmica, a ponto de sugerir um relacionamento aberto dentro do casamento. “Não consigo entender como alguém consegue experimentar um prazer verdadeiro dormindo com uma pessoa, quando já gozou 969 mil vezes com essa mesma pessoa” (PISA; PETORELLI, 2013, p. 40-41).

Assim como Horta, que jamais mencionou fazer poesia sob um viés feminista, Hilst também não se identificava como feminista, nem a sua obra. Talvez pelo fato de o feminismo ser uma fonte recente de discussão, Hilda Hilst inscreveu, tanto na sua prosa quanto na sua poética, o perfil de uma mulher emancipada, questionadora, provocativa, genial, livre. Sua literatura continua derrubando as paredes da opressão de práticas sociais androcêntricas carregadas de condicionamento, controle, interditos, através de uma linguagem subversiva, erótica, obscena. Jamais sua escrita passaria despercebida. A palavra é matéria transformadora de inquietações comuns, que carrega em si o peso de toda humanidade. Por isso, a autora já dizia: “Eu acho que a literatura vem desse conflito entre a ordem que você quer e a desordem que você tem” (HILST apud DINIZ, 2013, p. 96).

Evidentemente que sua obra ganhou destaque por desconstruir uma série de estruturas comuns ao *mainstream* literário em que estava inscrita, causando um efeito impactante no leitor que se vê compelido a reexaminar sua estratégia de leitura para embrenhar-se na literatura *sui generis* hilstiana. Além disso, sua escrita erótica, muitas vezes obscena, causou aversão e retaliação política, tanto que rendeu uma invasão a sua casa no período da ditadura no Brasil (GIGANTE, 2016, p. 49).

Embora sejam pertencentes a contextos distintos e díspares na forma de composição da escrita, Hilst e Horta se conectam através do erotismo, da representação do corpo feminino com poemas que descrevem e confessam o desejo, o gozo, o prazer da mulher, entre

outras temáticas que subvertem as regras da sociedade ocidental dominada pelo patriarcalismo.

Não há nada que nossa voz não abra

“Desestabilizar” e “tensionar” (determinadas textualidades, sobretudo, as literárias, ao plasmar de forma poética um renque de denúncias de repressão sexual que pesa(va) simbólica e violentamente sobre as mulheres) são os verbos de ação nas obras de Teresa Horta e Hilda Hilst. Duas mulheres que deglutiam as histórias, os contextos, “os venenos” dos cerceamentos sociais a fim de criar o “antídoto” para combatê-los: a escrita de autoria feminina.

Diante das discussões pautadas pela modernidade e pela contemporaneidade, tanto portuguesa quanto brasileira, urge trazeremos à tona a onda crescente do fascismo, do machismo e, principalmente, do número exorbitante de casos de feminicídio que constantemente leva inúmeras mulheres a protestar pelas ruas, como ocorreu em Lisboa, em 2019, depois de o país apresentar o índice mais alto de feminicídio da história, de acordo com Amato (2019); como no Brasil, em que o número de delitos contra as mulheres triplicou, conforme afirma Pereira (2022).

O sucateamento de políticas públicas implicando a redução de recursos para o enfrentamento à violência contra mulheres levou ao retrocesso das nossas conquistas e ao aumento de casos no Brasil, em Portugal, no mundo. Sem contar os casos em que a sociedade, ancorada no falocentrismo, culpabiliza a vítima usando a Bíblia Sagrada como referência.

Em pleno século XXI, diante desse panorama misógino, feminicida e medieval, é relevante pensar como a literatura portuguesa e a brasileira podem trazer representações capazes de desmontar, de dentro para fora, as estruturas sociais calcadas nas alteridades asfixiadas por um poder castrador que petrifica a ideia, muitas vezes moldada pelos valores judaico-cristãos, de que só há um destino, um lugar para a mulher: a submissão, a subserviência, a servidão.

A busca pela visibilidade do feminino, pelas vivências das mulheres e pela palavra surge com o intuito de recuperar, produzir, (des)construir discursos, conduzir para o espaço público as palavras das mulheres. E

em nome dessa luta, inúmeras personalidades, como Hélène Cixous, tomaram para si a tarefa de possibilitar que essas mulheres, antes silenciadas, pudessem se tornar audíveis. Nesse sentido, a escrita passa a ser um elemento que nos permite assimilar aquilo que pensamos, tornando-se um exercício de si, que aqui tem como base a crítica feminista e os estudos de gênero, o que significa repensar valores como a autoria, a escrita, a leitura, do ângulo de quem enxerga a partir da margem.

Cixous conclama as mulheres para escreverem sobre mulheres, para se colocarem na escrita e se libertarem das prisões impostas pela tradição falocêntrica. É o que a autora chamou de “escrita feminina”, termo cunhado pela crítica feminista francesa em 1970 e mencionado no texto traduzido como “Riso da Medusa”.

É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre mulher e traga as mulheres à escrita, de onde elas foram tão violentamente distanciadas quanto foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com a mesma letal finalidade. A mulher precisa se colocar no texto – como no mundo, e na história –, através de seu próprio movimento. (CIXOUS, 2017, p. 129).

Pode-se entrever, nas palavras de Cixous, que as mulheres se conectem com o poder erótico e sexual do seu corpo, que possam expressar sua sexualidade a fim de auxiliar no empoderamento de outras; que não tenham vergonha de transbordar seus desejos e que não se percam na ideia obtusa de um local único de prazer.

Essa linguagem que faz morada no corpo feminino passa a atingir o mundo. Assim, o corpo antes visto meramente como objeto biológico, a-histórico, não cultural, “autômato automotivo”, passa a ser um corpo social, segundo Grosz (2015, p. 33): “O corpo deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas. O corpo não se opõe à cultura, um atavismo resistente de um passado natural; é ele próprio um produto cultural, o produto cultural”. Um corpo que é caminho para aquilo que é particular, alcançável apenas pelo sujeito e o que é tangível a outrem; que repensa o interno e o externo; o privado e o público;

o eu e outro, que está preso em séries intermináveis de oposições binárias como mente/corpo, dia/noite, pai/mãe, cabeça/coração, homem/mulher, inteligente/sensível, entre outros. E sempre o feminino é visto como o lado mais negativo, mais fraco (MOI, 1988, p. 114).

Ações simples do cotidiano, inclusive aquelas que ocorrem em público, possuem a intervenção da corporeidade. É a partir do corpo que brotam e ramificam as significações que embasam nossa existência tanto individual quanto coletiva, é o “conector que o une aos outros”. Ou seja, não somos o produto do corpo, ele mesmo produz suas qualidades “na interação com outros e na imersão do campo simbólico. A corporeidade é socialmente construída”. (LE BRETON, 2007, p. 17-19).

Nesse segmento, Rich (2002, p. 17, 29) traz uma metáfora interessante “Começar, assim, não por um continente, por um país ou por uma casa, mas pela geografia mais próxima – o corpo”. Muito mais do que pertencer a um país, um lugar, ser de si é a maior da batalha, por isso, ressalta-se o quão imprescindível é “demarcar esse território” que é o corpo feminino, pois, através dele é possível falar com altivez como mulher, como também, alcançar mudanças no mundo, a partir do universo particular desse corpo que transcende, que se reivindica, “[...] mudando-se a si mesmo, desmasculinizando-se a si mesmo, desocidentalizando-se a si mesmo, tornando-se uma massa crítica que diz em diferentes vozes, línguas, gestos, ações: *isto tem de mudar; nós mesmos podemos mudá-lo*” (grifo do autor).

Essa escrita feminina questiona a supremacia masculina, não na tentativa de ocupar o lugar do homem, mas com intenção de transformar a sociedade, a fim de que homens e mulheres possuam lugares diferentes, na horizontalidade, em equilíbrio. Dessa maneira, o corpo se torna coletivo na medida em que as impressões femininas são constituídas e se libertam das mãos masculinas.

Nesse sentido, encontramos na poética de Hilst e Horta dois caminhos da “violação” das normas: a transgressão e a subversão. Se o primeiro caminho não destrói o sistema falocêntrico, já que nele há a possibilidade de “caminhar” ao lado dos ditames do patriarcado, o segundo, por se iniciar de dentro do sistema, incide sobre ele uma

força que o abala, que o implode. Isto é, há um inteligente aproveitamento da tradição poética ocidental para, através dela, criar uma versão, ou melhor, uma subversão; como também há, por meio da transgressão, não apenas a inversão, mas a ressignificação de papéis sociais tradicionalmente instituídos.

Ao refletir sobre os espaços sociais destinados às mulheres, é inevitável não mencionar o quanto os valores judaico-cristãos definiram a identidade feminina e limitaram as mulheres ao espaço privado. Conforme ratifica Tedeschi (2008, p. 101), existem “lugares e funções que se constroem pelo casamento e reforçam o ideal de lar e de maternidade – como papéis historicamente construídos e legitimados pela moral cristã”.

Nesse sentido, elencamos os poemas *Retrato de uma fidalga em Lisboa*, de Teresa Horta e poema *II*, de Hilda Hilst, como pontos de partida para os espaços e perfis idealizados para as mulheres.

RETRATO DE UMA FIDALGA DE LISBOA

Senhora tece no linho
sentada no seu escabelo

trata-lhe a aia
o cabelo

borda no corpo
o vestido

Senhora do seu castelo
à espera de seu marido

veste-lhe a aia
o vestido

a cama sem seu
marido

Senhora que tem no fuso
o ócio das suas mãos

a ama trata-lhe
o filho

a aia do seu
cabelo

o linho
do seu vestido

(HORTA, 2019, posição 937).

O primeiro aspecto a ser observado no poema *Retrato de uma fidalga em Lisboa* é a presença dos vocábulos como “fidalga”, “aia”, “fuso” e a nomeação de “Senhora” como elementos que remetem à tradição da poesia medieval – as cantigas de amor que idealizavam uma mulher à maneira dos desejos masculinos da época. Esse recurso criativo é frequente na poesia de Teresa, inclusive nas *Novas Cartas Portuguesas* (mesmo sem sabermos qual das “Marias” escreveu cada texto).

O segundo aspecto atenta para uma representação de um corpo dócil, domesticado, moldado de acordo com aquilo que a sociedade falocêntrica espera, cujo papel destinado à mulher é buscar se satisfazer como esposa e mãe. Sobretudo, quando se trata de uma “fidalga”, uma mulher da nobreza, cercada pela dama de companhia ou por uma preceptora responsável pela educação doméstica das crianças, sua “aia”; envolta pela pompa de uma vida dentro de seu castelo, da sua roupa de linho, a “Senhora do seu castelo/ à espera de seu marido”. Afinal, ao longo do tempo, as mulheres ouviram repetidamente as vozes da tradição que não poderiam imaginar melhor destino do que se encher de contentamento com a própria feminilidade. Uma “Senhora” a esperar por um marido aparentemente ausente de sua cama, de seu corpo, aquele que ela não pode ter em sua cama. (E na cama de quem ele estaria?). E, por conseguinte, uma “Senhora que tem no fuso/ o ócio das suas mãos”, que talvez não saiba lidar com o corpo que é em si, a manifestação da volúpia pelo próprio viver e ao mesmo tempo ver a redução da função real do seu “papel de mulher” a ser decorado por detalhes que parecem ser insignificantes para camuflar seu vazio, ou melhor, o esvaziamento de si mesma em detrimento de uma vida “feliz”, de status; uma “Senhora” com mãos ociosas que talvez não saiba o caminho para o próprio prazer porque

provavelmente nunca lhe foi ensinado, que ainda não passou pela “Educação Sentimental”. E muito mais, uma “Senhora” talvez buscando compreender a sensação provocada pelo questionamento: “O que faço do meu tempo?” “Sou Senhora de quê mesmo?”.

As vozes que ensinavam como fisgar um “bom partido”, como se vestir, ser mais feminina, manter a chama acesa no casamento, criar os filhos para que não se tornem o estopim da vergonha da família (e do divórcio) etc., são as mesmas que engendravam o sentimento de pena das mulheres masculinizadas, das “pobres coitadas” que queriam seguir alguma profissão. Ou seja, “as mulheres realmente femininas não desejavam carreira, educação superior, direitos políticos”. Seria uma imensa histeria almejar “ser poetas, físicas ou presidentas”. (FRIEDAN, 2021, p. 13). Diante disso, há um poema de Hilda Hilst em que é possível perceber a presença dessas vozes patriarcais.

II

Meu medo, meu terror, é se disseres:
Teu verso é raro, mas inoportuno
Como se um punhado de cerejas
A ti te fosse dado
Logo depois de haveres engolido
Um punhado maior de framboesas.

E dirias que sim, que tu me lembras.
Mas que a lembrança das coisas, das amigas
É cotidiana em ti. Que não te enganas.
Que o amor de poeta é coisa vã;
Continuarias: há o trabalho, a casa
E fidalguias
Que serão sempre preservadas.
Se és poeta, entendes. Casa é ilha.
É o teu amor é sempre travessia

Meu medo, meu terror, será maior
Se eu a mim mesma me disser:
Preparo-me em silêncio. Em desamor.
E hoje mesmo começo a envelhecer.
(HILST, 2017, p. 239-240).

Os versos “Meu medo, meu terror, é se disseres:/ Teu verso é raro, mas inoportuno” e “[...] o amor de poeta é coisa vã” nos chama atenção em dois pontos relevantes. O primeiro é o vocábulo “poeta” usado por Hilda para se referir muitas vezes ao eu lírico feminino, já que não gostava do termo “poetisa” ou algo semelhante. Segundo, temos nesse eu lírico o sofrimento, o anseio do amado não validar e não reconhecer sua poesia. É como se ele fosse forçado a deglutir sua escrita. Por isso, o eu lírico feminino representa o incômodo, a “disfagia” do amado, através da sensação de “algo preso na garganta” expresso nos versos “engolido um punhado de cerejas” e “punhado de framboesas”.

Em seguida, Hilda parece beber na fonte da tradição das cantigas de amigo – como acontece também em diversas poesias de Horta, principalmente na obra *Minha Senhora de Mim* (2001) – ao colocar a responsabilidade da enunciação numa mulher que parece convidar o ser amado à validação de si, do seu amor e de sua poesia. Isso fica evidente ao escolher o termo “amigas” contido na resposta do ser amado: “a lembrança das coisas, das amigas/ É cotidiana em ti”. Os versos posteriores, “[...] Que não te enganas./ Que o amor de poeta é coisa vã;/ Continuarias: há o trabalho, a casa / E fidalguias”, reforçam a ideia de Betty Friedan (2021) sobre aversão às mulheres que escolhiam uma profissão, como “ser poeta”, já que a maior ambição delas deveria se casar, ter filhos, ser a esposa do fidalgo, menos ser ela mesma. E ainda aceitar as consequências de não ser o ideal de mulher para o tão sonhado destino feminino e com tanta decepção desse desamor, decidiu “[...] em silêncio,/ Em desamor”, começar “a envelhecer”, ficar à espera do pedido que nunca virá.

Hilda e Horta escancararam essas vozes opressoras como uma forma de enfrentamento, de não pactuar com as mentiras circundantes da sociedade falocêntrica, como exemplo, o dinheiro e suas relações de poder. Nesse sentido, a partir de uma percepção afetiva, de certa forma também política, com uma arma poderosa e mais temida que uma mulher pode ter: o seu corpo, que traz um significado, que é marca, discurso e, sobretudo, é resistência. Em conformidade com o comentário acima, pensamos em abordar como as autoras implorem o mundo falocêntrico através do corpo.

Nos poemas a seguir, ao optar por assuntos considerados tabus – como a anatomia feminina, o gozo, o corpo como matéria para colocar o “eu” no mundo, as descrições sensuais minuciosas (e eróticas) do amor carnal, as relações entre homem e mulher, entre mulheres e o próprio jogo imagético que estas fazem de si mesmas –, suas obras rompem com o que assente a tradição literária. Dessa forma, pelo fato da subversão e da transgressão nas obras de Hilst e Horta serem construídas através do corpo, possibilitam criar nos poemas um teor erótico e em que não há silenciamento da imanência da mulher. Diante disso, vejamos o poema “Fazer amor contigo”, de Horta:

Despe-me depressa
até estar nua
entrego-te sem disfarce

o meu desejo

Quero fazer amor contigo
tomar-te
em sobressalto a boca, o beijo

[...]Enquanto te enveneno
de prazer
mostrando devagar

como sou tua

(HORTA, 2021, posição 432).

Nesse poema, revela-se como eixo fundamental a presença na escrita em primeira pessoa do singular, imprimindo um eu lírico feminino, que revela desejos, que traz a relação erótica, com uma linguagem corporal que expressa a libido, as sensações de prazer presentes no próprio corpo, seja por se conhecer pelo próprio toque, seja pelo gozo provocado pelo toque do outro “[...]mostrando devagar// como sou tua”. É uma mulher que deixa de ser objeto mirado, descoberto, colonizado e passa a ser sujeito do ato erótico. Ao ordenar “Despe-me depressa/ até estar nua/ entrego-te sem disfarce” há uma interconexão que ultrapassa a ideia de um desnudamento meramente físico, já que se desnudar envolve uma oposição ao estado de isolamento

socioafetivo e, conforme a visão batailliana, de descontinuidade do ser. Ou seja, atender ao desejo transforma o ato meramente sexual em uma investigação quase psicológica, por encaminhar os amantes ao conhecimento de si e do outro, que de alguma forma se projeta nas relações sociais.

Os versos do poema de Hilda começam bem semelhantes ao de Horta, com a presença de um eu lírico feminino em primeira pessoa que convoca o corpo do amado para se derramar sobre o corpo feminino ao mesmo tempo em que determina os percursos dessa entrega amorosa, desse enlace para o ato sexual, fazendo do amor carnal um momento de êxtase, de gozo, de diversão com inversões de papéis em que é possível a mulher sentir prazer ao dar prazer, apenas por vontade, permissiva por querer, não por obrigação. Porém, numa urgência do prazer diante do seu inconformismo com a morte, com essa vida efêmera.

I

Toma-me. A tua boca de linho sobre a minha boca
Austera. 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.

Tempo do corpo este tempo, da fome
Do de dentro. Corpo se conhecendo, lento,
Um sol de diamante alimentando o ventre,
O leite da tua carne, a minha
Fugidia. [...]

(HILST, 2017, p. 264).

Dentro desse contexto que, de certa forma, retoma a perspectiva baitalliana diante das formas de se experimentar a *continuidade*, Bataille (2021) apresenta a morte, a reprodução e a violência. “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”. E termina com a celebração apote-

ótica que se consoma para os amantes no encontro dos corpos, do jogo dos corpos. O eu lírico feminino pode sair dessa *descontinuidade* ao unir-se ao Outro, ao ser amado no ápice do prazer, ao alcançar o gozo, o orgasmo. “[...] Corpo se conhecendo, lento,/ Um sol de diamante alimentando o ventre,/ O leite da tua carne, a minha”.

Tanto a poesia hortiana quanto a hilstiana, tão cheias de metáforas, de trabalhos sensoriais, convida-nos a (re)pensar a partir desse *corpus* a representação da mulher, desses corpos femininos e de como os acontecimentos históricos ao longo do tempo incidem sobre eles, perpassando por diversos matizes ao serem atravessados por inúmeros discursos. Assim, quando a história atravessa o corpo, ele se torna muito mais que “pedaços de carne”, de molduras comportamentais, de ideais. Ele se torna potência, luta e resistência.

RECEBIDO: 19/06/2022 APROVADO: 30/07/2022

REFERÊNCIAS:

AMATO, Gian. Em Portugal, mulheres convocam protestos contra índice recorde de feminicídio no país. *O Globo*, São Paulo, 14 fev. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/em-portugal-mulheres-convocam-protestos-contraindice-recorde-de-feminicidio-no-pais-23451450>. Acesso em: 26 maio 2022.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

CIXOUS, Hélène. Riso da medusa. In: BRANDÃO, Izabel (org.). *Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Tradução de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. Florianópolis: Edufal; Editora da UFSC, 2017, p. 129-155.

DINIZ, Cristiano. *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. 3. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

FOLGUEIRA, Laura; DESTRI, Luisa. *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst*. São Paulo: Tordesilhas, 2018.

GIGANTE, Matteo. *Hilda Hilst e a 'Obscena Lucidez': entre receção e repressão*. 2016. 124f. Dissertação (Mestrado em Estudos Românicos: especialidade em Estudos Brasileiros e Africanos) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/27250>. Acesso em: 15 abr. 2022.

GROSZ, E. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*, São Paulo, n. 14, p. 45-86, 1 jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340/3139>. Acesso em: 05 abr. 2022.

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

_____. Das Sombras. In: DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999. Disponível em: https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/clb_hilda_-_geral. Acesso em: 05 abr. 2022.

HORTA, Maria Teresa. *Escrita e Transgressão*. Matraga. Rio de Janeiro, v. 16, n. 25, p. 37-53, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/viewFile/27778/19902>. Acesso em: 02 maio 2022.

_____. *Minha Senhora de Mim*. Lisboa: Gótica, 2001.

_____. *Eu sou a minha poesia*. Lisboa: Dom Quixote, 2019.

_____. *Paixão*. Lisboa: Dom Quixote, 2021.

NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do. Quando a liberdade passa pelo corpo: compreensões acerca do pensamento feminista e antifascista de Maria Teresa Horta. *Life Research Group Blog*, ICS Lisboa, 26 de jun. de 2019. Disponível em: <https://liferesearchgroup.wordpress.com/2019/06/26/quando-a-liberdade-passa-pelo-corpo-compreensoes-acerca-do-pensamento-feminista-e-antifascista-de-maria-teresa-horta/>. Acesso 01 maio 2022.

LE BRETON, David. *A Sociologia do Corpo*. 2. ed. Tradução Sonia M.S. Fuhrmann. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

MOI, Toril. *Teoria Literária Feminista*. Tradução Amaia Barcéna. Madrid: Cátedra, 1988.

PEREIRA, Cledivânia. Violência contra a mulher triplicou no Brasil em 2021 e em 2022 houve um feminicídio a cada 8 dias no RN. *Saiba Mais*,

08 mar. 2022. Disponível em: <https://saibamais.jor.br/2022/03/violencia-contra-a-mulher-triplicou-no-brasil-em-2021-e-em-2022-houve-um-feminicidio-a-cada-8-dias-no-rn/>. Acesso em: 26 maio 2022.

PISA, Clélia. PETTORELLI, Maryvonne Lopauge. Em brasileiras: Vozes, escritos do Brasil. In.: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013, p. 37-45.

RICH, Adrieene. Notas para uma política de localização. In.: MACEDO, Ana Gabriela (Org.). *Gênero, desejo e identidade*. Lisboa: Cotovia, 2002, p. 15-35.

TEDESCHI, Losandro Antonio. *A história das Mulheres e as representações do feminino na história*. Campinas: Curt Nimuendajú, 2008.

VASCONCELOS, Helena. A luz incandescente de Maria Teresa Horta. *Ípsolon*, Lisboa, 22 mar. 2012. Disponível em: <https://www.publico.pt/2012/03/14/culturaipsilon/noticia/a-luz-incandescente-de-maria-teresa-horta--302028>. Acesso em 01 mai. 2022.

VIEIRA, Patrícia. *Portuguese Film, 1930-1960: the staging of the new state regime*. New Yourk, London: Bloomsburry Academic, 2013.

MINICURRÍCULO

ELIZIANE CRISTINA OLIVEIRA DE ATALIBA SILVA é Mestranda em Estudos da Linguagem (Estudos de Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Licenciada em Letras (Português) pela Universidade Potiguar.

MAURO DUNDER é Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem e Professor Adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo.