



ENTRE A ESPERA E A RENÚNCIA: IMAGENS DO DISCURSO AMOROSO EM *JÚBILO*, *MEMÓRIA*, *NOVICIADO DA PAIXÃO* DE HILDA HILST E EM *TRAQUÍNIAS* DE SÓFOCLES

Elvis Freire da Silva¹

Universidade Federal do Ceará (UFC)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar as figuras da espera e da renúncia no discurso amoroso de Ariana, em “Ode descontínua para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, presente em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (Hilst, 2017), e de Dejanira, em *Traquínias*, de Sófocles. A pesquisa parte da duplicidade de Eros — entre a temperança e o desejo — apresentada por Platão em *Fedro* e *Banquete*, articulando-a à representação trágica e poética do feminino. Adota-se, para este propósito, uma metodologia comparatista, conjugando os discursos literários e filosóficos, com apoio teórico de Barthes (2003) e Brandão (2014). A análise evidencia que o discurso amoroso configura-se como encenação da falta e da impossibilidade de correspondência, mas também como gesto de resistência simbólica: enquanto em *Traquínias* a ausência conduz à dissolução e à morte, em Hilst, ela é transmutada em verbo e criação.

Palavras-chave: Literatura comparada. Hilda Hilst. Sófocles.

ABSTRACT

This study aims to analyze the figures of waiting and renunciation in the amorous discourse of Ariana, in “Ode descontínua para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, from *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (Hilst, 2017), and of Deianira, in *Trachiniae*, by Sophocles. The research departs from the duplicity of Eros—between temperance and desire—presented by Plato in the *Phaedrus* and the *Symposium*, articulating it with the tragic and poetic representation of the feminine. For this purpose, a comparative methodology is adopted, combining literary and philosophical discourses, supported by the theoretical frameworks of Barthes (2003) and Brandão (2014). The analysis shows that the amorous discourse is configured as an enactment of lack and the impossibility of reciprocity, but also as a gesture of symbolic resistance: while in *Trachiniae* absence leads to dissolution and death, in Hilst it is transmuted into word and creation.

Keywords: Modern poetry. Hilda Hilst. Sophocles.

INTRODUÇÃO

Um auriga segura pelas rédeas dois cavalos alados. Um se comporta moderadamente, atendendo aos desígnios do condutor. O outro é o oposto em caráter, indolente e pernicioso. Essa

¹ Professor do curso de extensão “Pesquisa e Elaboração de Projetos para Pós-Graduação em Letras” no âmbito do projeto “Literatura Comparada em Sociedade: impacto, inserção e inclusão social”. Doutorando em Literatura Comparada e mestre em Letras com ênfase em Literatura Comparada em Línguas Clássicas pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade Leonardo Da Vinci (UNIASSELVI). E-mail: freireelvis@gmail.com



carruagem atribulada deve levar a alma² à presença da beleza e da verdade divina, mas dessa visão a alma não se lembrará antes de ser tomado pela loucura divina (μανία), a mesma que inspira poetas e profetas, ao apaixonar-se diante da beleza do ser amado. Eis a imagem do amor³ na fala de Sócrates ao jovem Fedro no diálogo que carrega seu nome (*Fedro*, 244a-245a; 246b-253d): uma alma perturbada por dois impulsos, o de pudor e o de lascívia.

É também uma imagem dupla, antitética, aquela criada pelos convidados de Ágaton no célebre *Banquete* de Platão. Pausânias crê não existir apenas um Eros, mas dois, advindos de duas distintas Afrodites: uma Urânia – a mais velha, sem mãe e filha de Urano, responsável pelo amor comedido pelos rapazes – e outra Pandêmia, mais jovem, filha de Zeus e Dione, e inspiradora das paixões mundanas, de toda a gente, imprópria para os filósofos, posto que leva homens e mulheres a visarem os corpos e não as almas (*Banquete*, 180d-180e). O discurso de Aristófanes, maior representante da comédia antiga, expande a duplicidade de Eros aos humanos, os quais, de acordo com seu mito de criação, seriam seres duplos e esféricos, com dois pares de braços e pernas, cada uma voltada para um lado, e dois rostos encarando direções opostas. Os humanos primordiais teriam assim três e não dois sexos: haveria aqueles que eram filhos do sol, cujas metades eram igualmente masculinas, as filhas da terra, com ambas as partes femininas, e os filhos da lua, andróginos, com metade masculina e metade feminina. Fortes e arrogantes, eles teriam atentado contra os deuses. Zeus, para castigar tal arrogância, e ao mesmo tempo multiplicar o número de adoradores, teria os dividido ao meio, conservando apenas a cicatriz no meio da barriga, para que lembrassem de sua desmedida e não voltassem a medir forças com os deuses, sob pena de serem partidos mais uma vez e passassem a saltitar em apenas uma perna. Perdidos de sua outra parte, eles estariam condenados a procurá-la por toda a vida.

O último convidado, o próprio Sócrates, também traz um mito, mas dessa vez pela boca de Diotima. Para a sacerdotisa, Eros não é um deus, já que, se o fosse, não procuraria pelo que é belo e bom, pois como um deus já seria essas coisas. Eros é um daimon (δαίμων), uma entidade intermediária entre mortal e divino, e em seu nascimento estaria atestada sua natureza paradoxal. Filho de Penia, a penúria, eternamente faminta, e Poros, a passagem, a oportunidade, a abundância. Graças à sua mãe, Eros estaria sempre em carência, buscando nos outros a beleza:

[...] Em compensação, a natureza do pai conferiu-lhe ardor por coisas belas e boas: coragem, decisão, energia. [...] Não sendo de natureza mortal nem imortal, floresce, vive próspero, morre e revive num mesmo dia, graças à natureza do pai. Escapa-lhe, entretanto, sem demora, o que alcança, de sorte que Eros jamais empobrece nem enriquece. Ocupa o lugar entre o saber e a ignorância. Assim é. (*Banquete*, 203d-203e)

Tomado pela ambiguidade de Eros, àquele que ama não resta outra opção senão digladiar com os dois ímpetos, o da temperança e o da voluptuosidade. O amado (ἐρώμενος) assiste a essa batalha de seu pedestal, como deus que reclama reverência (*Fedro*, 252e), guardando para si a prerrogativa de permitir sua aproximação ou de afastar-se, condenando o amante (ἐραστής) à

² No grego, a palavra deriva de “sopro” (como o sopro vital, a respiração): ψυχή. Alguns tradutores, como Donald Schuller, preferem traduzi-la como psique, a partir do entendimento contemporâneo da palavra, enquanto outros preferem “alma”, que carrega um entendimento metafísico mais próprio da mitologia platônica.

³ No *Fedro*, Eros é colocado ora como o deus, ora como a atração erótica.



solidão. É na pura contemplação do amado, de sua beleza, e não na realização do ato sexual, que está o verdadeiro mérito do apaixonado, o qual sente crescer em sua alma as asas que perdera. No irrealizável está a premissa para o discurso amoroso; canta-se para aquele que não está, cujo corpo não pode mais ser tocado:

Ausência. Todo episódio de linguagem que encena a ausência do objeto amado – sejam quais forem sua causa e sua duração – e tende a transformar essa ausência em provação de abandono [...] ora, só existe ausência do outro: é o outro que parte, sou eu quem fica. *O outro está em estado de perpétua partida, de viagem; é, por vocação, migrador, fugidio* [...] a ausência amorosa vai apenas numa direção, e pode ser dita apenas a partir de quem fica – e não de quem parte: eu, sempre presente, constitui-se apenas diante de ti, sempre ausente. (Barthes, 2003, p.35-36)

Tomando o discurso apaixonado como um episódio de linguagem, é possível rastrear suas figuras, entendidas, ainda em termos barthesianos, enquanto reencenações da paixão, as quais são capazes de criar imagens evocativas do abandono. Na configuração das obras aqui estudadas, as mulheres se posicionam como erastés, aquelas que sofrem com a partida do amado e que permanecem à sua espera, restando-lhes tão somente aguardar. Ariana⁴, eu lírico moderno enraizado no mito da princesa cretense abandonada em uma ilha por Teseu, de quem salvara do Minotauro no labirinto, dirige-se a Dionísio, seu salvador, em sua paixão doce-amarga: deseja que ele esteja consigo, mas é em sua ausência que ela pode ser quem é, uma poeta. Dejanira, há 15 meses distante de seu marido, lamenta em companhia do coro de mulheres de Tráquis a falta de Héracles, seu prazer e sua queda, posto que um oráculo predizia sua inevitável morte. A despeito dos mais de dois mil anos que separam “Ode Descontínua para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” (presente em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*) e *Traquínias* de Sófocles, entre as duas figuras centrais – uma lírica, outra trágica – estabelecem-se paralelos míticos e simbólicos cujas raízes contribuem para a concepção de seus caracteres e, naturalmente, de suas ações. Dessa maneira, nosso propósito é distinguir as diferentes figuras criadas pelo discurso amoroso de ambas as personagens, buscando tatear os sentidos ambíguos de Eros na poética e no drama. Para isso, dividimos nossas considerações em torno de duas imagens: a primeira é a da espera, na qual investigamos as imagens de permanência do objeto amado; já a segunda é a renúncia, em que o cantar das personagens rejeita o retorno dos heróis, preferindo manter-se atada ao amor irrealizado.

1 ESPERA

[...] se longe está quem amas, restam simulacros
e o doce nome então revira nosso ouvido.
(Lucrécio, *Da natureza das coisas*, v.1061-1062)

Para Barthes (2003, p.37): “Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o homem é caçador, viajante; A mulher é fiel (ela espera), o homem

⁴ Hilda Hilst escolheu adotar os nomes latinizados de Dioniso e Ariadne, mais afeitos ao seu gosto por poetas como Catulo.



é inconstante (ele navega, corre atrás de rabos de saia). É a Mulher que dá forma à ausência, elabora-lhe a ficção, pois tem tempo para isso; ela tece e canta [...]”. Assim é que Dejanira e Ariana aguardam em casa, o espaço feminino por excelência⁵, o oikos (οἶκος), local de onde extraem felicidade e honra, sem notícias dos heróis que exploram o mundo. Ariana converge corpo e casa em um só destino e seu cantar é a única forma de, na ausência, ainda ter Dionísio consigo:

III

A minha Casa é guardiã do meu corpo
E protetora de todas as minhas ardências.
E transmuta em palavra
Paixão e veemência

E minha boca se faz fonte de prata
Ainda que eu grite à Casa que só existo
Para sorver a água da tua boca.

A minha Casa, Dionísio, te lamenta
E manda que eu te pergunte assim de frente:
A uma mulher que canta ensolarada
E que é sonora, múltipla, argonauta

Por que recusas amor e permanência? (Hilst, 2017, p.257)

Duas imagens se justapõem no poema: por um lado a Casa, personificada, elemento terreno e fixo, guarda Ariana em seu labor de cantar a paixão, por outro, a boca, fonte de água, fluxo fugidio e passageiro. A contraposição terra e água ecoa ainda nos versos de “Dez Chamamentos ao Amigo”, em que se diz “Entendo que sou terra. Há tanto tempo/ Espero/ Que o teu corpo de água mais fraterno/ Se estenda sobre o meu.” (Hilst, 2017, p.231), onde se torna clara a posição do masculino, Dionísio, aquele que leva a princesa abandonada para o mar, e Ariana, aquela que abraça a terra e se recusa a partir. O mar, mitologicamente, é a força violadora, cuja força invade e destrói⁶. Entidades ligadas à água compartilham da mesma simbologia, como é o caso do deus-rio Aqueloo, que se apaixona por Dejanira e tenta violentá-la:

Quando morava em casa de meu pai Eneu
Em Plêuron, tive angústia nupcial
Mais pungente que qualquer moça etólia,
Pois cortejava-me o rio Aqueloo,
Que a meu pai me pedia sob três formas,
Ora vindo visível como touro,
Ora como irisada serpente sinuosa
Ora como bucrânio em corpo humano –
Da densa barba, fluxos de água fontal se espargiam. (Sófocles, *Tr.*, v.7-14)

⁵ “[...] uma mulher grega vivia sua existência de moça, de esposa e de mãe no lugar mais recôndito da casa; ela também devia partir desta vida de sua casa bem fechada, ao abrigo dos olhos, longe de todo o público.” (Louraux, 1988, p.10)

⁶ Cf. Brandão, 2014, p.530-532.



Touro, serpente, híbrido bovino e humano: formas monstruosas de cortejo de uma princesa que, apesar de rejeitar tal visão, apaixona-se por Héracles, cuja descrição, apesar de não ser monstruosa, pode ser considerada animalesca. Assim como Dionísio, Héracles, simultaneamente humano e divino, é também filho de Zeus, passando pela jornada de reconhecimento e posterior retorno a casa. Ambos compartilham inclusive de um caráter duplo em sua filiação⁷: Héracles toma um mortal (Anfítrion) e um imortal (Zeus) como pais, mesmo que negando este último em *Héracles* (v.1314-21 e v.1341-6), enquanto Dioniso é gestado por Sêmele e Zeus, conforme o que se proclama nos primeiros versos do prólogo de *Bacantes* (v.1-10). Sua parte humana os compele a nascer e a viver entre homens, mas a divina os permite ascender e habitar com os olímpicos, mesmo que para isso precisem provar seu valor. Como bastardos de Zeus, são eles também alvos da ira de Hera, responsável por ordenar o desmembramento de Dioniso em seu primeiro nascimento, segundo a versão órfica do mito, e por impor a Héracles os famigerados trabalhos, os quais efetivamente consagrariam Héracles um deus.

A sua provação é também uma jornada de transformação do mundo helênico: passa-se de uma terra povoada por monstros e barbárie para uma pólis civilizada onde os homens podem prosperar, graças ao extermínio dos monstros realizado por Héracles⁸, e celebrar com o vinho, cultuando não somente Ártemis ou Apolo, mas também Dioniso, abraçando a lucidez e a embriaguez, essenciais à manutenção do métron (μέτρον)⁹. As figuras divinas também possuem uma relação especial com o mundo inferior: enquanto Héracles desce ao Hades para resgatar Teseu, Dioniso realiza sua catábasis (κατάβασις) para salvar Sêmele¹⁰. Em *Rãs*, de Aristófanes, Dioniso se veste com uma imitação da pele do Leão de Nemeia, um arremedo do filho de Alcmena, e busca o auxílio de Héracles, alguém já experiente em ir e voltar do mundo dos mortos, para encontrar uma forma de lá chegar sem ter de morrer (v.110). Há, ainda, o elemento da loucura, comum aos dois, mas em papéis diferentes: enquanto Dioniso é o portador da anóia (ἄνοια) – responsável pelo delírio de Ágave e de suas irmãs em Tebas, do consequente despedaçamento de Penteu, e pela desrazão de Licurgo – Héracles é sua vítima, tendo, por influência da Loucura (Λύσσα), matado a seus filhos em cega fúria (*Héracles*, v.920-1015)¹¹.

Selvageria e civilização convergem para a formulação dos amados de Dejanira e Ariana. A despeito disso, ou, ao contrário, *em razão disso*, as duas temem não serem suficientes para mantê-los consigo:

IV
Porque te amo
Deverias ao menos te deter um instante
Como as pessoas fazem
Quando veem a petúnia

⁷ Brandão, 2014, p.173 e p.303.

⁸ Para Brandão (2014), os 12 trabalhos impostos a Héracles simbolizariam também uma jornada de purificação, aos moldes dos ritos órficos (p.311).

⁹ Os discursos de Afrodite (*Hipólito*) e de Dioniso (*Bacantes*) convergem para a mesma conclusão: conferir culto a uma só faceta do divino, atentar-se a uma só face da *psiqué*, tem consequências terríveis.

¹⁰ Brandão, 2014, p.176.

¹¹ Anfítrion questiona se o assassinato de Lico o “dionisou”, reforçando a ligação entre o deus e a loucura (*Traquínias*, v.965).



Ou a chuva de granizo.

Porque te amo
Deveria a teus olhos parecer
Uma outra Ariana

Não essa que te louva

A cada verso
Mas outra

Reverso de sua própria placidez
Escudo e crueldade a cada gesto.

Porque te amo, Dionísio,
É que me faço assim tão simultânea

Madura, adolescente

E por isso talvez
Te aborreças de mim. (Hilst, 2017, p.257-258)

Há aqui uma expectativa de reconhecimento. A exemplo da dinâmica erastés-erômenos explicitada em Platão, não existe resposta do amado, mas tão somente, um movimento unilateral de oferta. A poeta, estática, pede que Dionísio, sempre em transição – como a chuva, como o andarilho com seu séquito de mônades – pare e a veja. Ela deseja ser vista “escudo e crueldade”, como um deus, digno de amor, a exemplo de Dionísio, e não uma simples mulher, indigna de sua atenção. Na verdade, Ariana expressa a vontade de ser tudo o que Dionísio possa desejar e, em sua insistência de preencher um vácuo impossível, reparte-se em duas: a um só tempo madura e adolescente. A passagem da juventude para a fase adulta e madura é também fator de perturbação de Dejanira que teme ser trocada por Hércules por uma moça mais jovem. Não à toa a princesa responde asperamente ao coro de mulheres traquinias, quando estas procuram lhe dissuadir de suas preocupações:

A juventude pasce em plagas próprias,
Não a perturbam nem calor do sol,
Nem chuva, nem ventos;
Exulta em aprazível vida sem tormento,
Até que a virgem é chamada de mulher
E recebe na noite seu lote de angústias
E vai temer pelo marido e pelos filhos. (Sófocles, *Tr.*, v.144-150)

A comparação da juventude com uma flor recém-nascida, a qual nada perturba ainda, contrasta com sua própria situação, de mãe e esposa já angustiada pelo destino do marido. Sua insegurança reacende ao encontrar Íole, a bela jovem de origem nobre tomada como escrava por Hércules (v.375-380) e lhe motivará a utilizar do enganoso filtro dado a ela pelo centauro Nessus, agindo de modo semelhante ao procedimento que Lísias afirma ter os amantes em relação aos seus



objetos de desejo: fazer-lhes antes o mal de modo a não permitir que o amado possa ser desejado por nenhum outro (*Fedro*, 235c).

O amor, nas figuras de Dejanira e Ariana, não se configura apenas como vínculo afetivo, mas como prova e de revelação do ser. Ambas experimentam o amor não na reciprocidade, mas na ausência e no silêncio do outro, que as obriga a voltar-se para si mesmas e para o espaço simbólico da *casa*, do corpo e da palavra. Para Dejanira essa ausência conduz à destruição: a tentativa de reter o amado converte-se em gesto trágico e mortal. Para Ariana, contudo, a ausência é transmutada em verbo; o canto, ainda que nasça da falta, é o que confere à mulher sua potência criadora.

Assim, Hilst reelabora o mito da espera feminina — o arquétipo da Penélope, de Dejanira, de Ariana — não mais como submissão, mas como processo de autoconstrução. A poeta assume a dor e o desejo herdados da tradição trágica, mas os desloca para um registro moderno em que a mulher fala, cria e interroga o deus. Sua Casa, simultaneamente abrigo e prisão, torna-se templo da linguagem, e sua voz, uma forma de resistência contra o esquecimento. A poética hilstiana reinscreve o feminino na herança dionisíaca: se Dionísio é o deus da metamorfose, Ariana, ao amá-lo, torna-se também metamorfose — “madura, adolescente”, “escudo e crueldade”. A multiplicidade que em Sófocles conduz à ruína, em Hilst converte-se em condição ontológica da mulher-poeta, que, ao invés de temer o fluxo, o incorpora. A mulher, outrora símbolo da espera e do limite, torna-se, em Hilst, símbolo da criação e do excesso, transformando o destino trágico em palavra e o silêncio da ausência em permanência poética.

2 RENÚNCIA

[...] Eros sacudiu meus
Sensos, qual vento montanha abaixo a desabar sobre as árvores [...]
(Safo de Lesbos, fragmento 47)

Ariana e Dejanira são caracteres femininos acometidos por um mesmo páthos (πάθος): o abandono amoroso. O discurso das duas mulheres é pautado nesse interlocutor ausente, surdo ao seu lamento, seja pela distância, seja pela simples negação. Tal negação ou impossibilidade da reunião entre amante e amado se torna, desse modo, o fio condutor de uma paixão camonianamente contraditória: se por um lado Ariana reclama a partida de Dionísio, por outro não deseja que ele volte, uma vez que é somente em sua ausência que ela pode cantá-lo:

I
É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.
Voz e vento apenas
Das coisas do lá fora
E sozinha supor
Que se estivesses dentro
Essa voz importante e esse vento
Das ramagens de fora
Eu jamais ouviria. Atento
Meu ouvido escutaria
O sumo do teu canto. Que não venhas, Dionísio.
Porque é melhor sonhar tua rudeza
E sorver reconquista a cada noite
Pensando: amanhã sim, virá.



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

Há de se notar que no poema número I, que abre essas odes, Ariana roga no primeiro verso que Dionísio não venha, dirigindo-se, como em uma carta, diretamente ao seu amado. Nesse poema-epístola, o destinatário existe enquanto um recurso discursivo, a partir do qual o eu lírico experimenta um “deciframento de si por si [...] uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo” (Foucault, 1992, p.159). Surdo ao cantar de Ariana – cuja tradição¹² remete às *Heroides* de Ovídio, conjunto de cartas das heroínas míticas aos seus amados ausentes, fugidos ou em guerra, mas a quem elas insistem em cantar – Dionísio não está em corpo, mas sim no discurso apaixonado da poeta, pleno de ἔρως (eros)¹³. Na realidade, Dionísio existe *somente* porque Ariana o mantém em seus versos:

II
Porque tu sabes que é de poesia
Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,
Que a teu lado te amando,
Antes de ser mulher sou inteira poeta.
E que o teu corpo existe porque o meu
Sempre existiu cantando. Meu corpo Dionísio,
É que move o grande corpo teu
Ainda que tu me vejas extrema e suplicante
Quando amanhece e me dizes adeus. (Hilst, 2017, p.256-257)

Do que seria o amado sem aquele que o ama? Do que seria o deus sem o mortal que o louva? O corpo mortal, da poeta, e o divino, do deus, subordinam-se, a despeito da posição subalterna de Ariana. No poema I, a eu lírico expressa sua vontade de ouvir “voz e vento apenas”, evidenciando a natureza eminentemente sonora¹⁴ da relação de Ariana e Dionísio, posto que, se o deus retornasse, a poeta não mais escutaria o vento, mas tão somente a voz do amado, afastando-se de seu ofício, assim como as mulheres agulhoadas pela μανία (manía) dionisiaca nas *Bacantes*¹⁵ de Eurípides (v.30-40) são obrigadas a fazer. Nesta tragédia, mães, esposas, filhas, abandonam a casa, seu espaço primordial, e vão ao monte e à floresta prestar culto ao deus brômio. Não há mais casa, não há mais afazeres domésticos, há apenas a vontade de Baco e seu violento desejo de ter seu culto reconhecido.

¹² Não é possível afirmar com total segurança que Hilda Hilst de fato baseou-se na Ariana de Ovídio para escrever esta. No texto latino, Ariana é abandonada por Teseu, a quem ela teria ajudado a escapar do labirinto do Minotauro.

¹³ Termo usado normalmente para se referir ao amor romântico.

¹⁴ Medeiros, Pereira e Almeida (2020, p.105-106) chamam a atenção para as tradições musicais sugeridas desde os instrumentos no título (flauta e oboé) até o gênero ode. Basta lembrar que o conjunto de poemas foi inteiramente musicado por Zeca Baleiro.

¹⁵ Torrano (1995) traduziu o título desta peça como *Bacas*, mas preferimos *Bacantes* por ser a forma mais corrente.



A chegada de Héracles, esposo de Dejanira é, assim como a de seu meio-irmão, Dionísio, marcada pelo signo da violência. Em *Héracles*, de Eurípides, o herói é o salvador de Mégara e Anfítrion da sanha assassina de Lico, matando o usurpador no mesmo templo onde este planejava matar sua família (v.750-755). Em *Alceste*, Héracles toma a esposa de Admeto da Morte pela força do braço (v.846) e a devolve dizendo ser ela um “prêmio da vitória” (v.1026), um paralelo de sua conquista de Dejanira, salva de Aqueloo e Nesso, e Íole, por quem ele saqueia a cidade de Ecália, ambas também espólios de batalhas motivadas pelo selvagem *eros* do herói.

Esse amor violento de Héracles, comparado por ele mesmo a uma conquista militar, ressoa em Dejanira, sua última esposa, o temor, seja por sua ausência, seja por sua presença, causando-lhe, assim como em Ariana, um sentimento dubio em relação ao retorno do amado, concretizada na raiz da palavra *phóbos* (Φόβος), revisitada ao longo do relato de Dejanira, a qual diz ter “medo atrás de medo” desde que se uniu a Héracles (v.26). Isso se verifica ainda no prólogo de *Traquínias*: enquanto a princesa narra como Héracles derrotou seu pretendente monstruoso, ela diz não poder dizer como realmente foi a contenda, “pois não sei; que o narre quem não tremeu ao assistir tal espetáculo” (v.24) e acrescenta: “Eu quedava aturdida pelo medo de que minha beleza me trouxesse dor” (v.25), o que remete às demais conquistas míticas de seu marido – como a de Mégara, a bela princesa dada como prêmio por ele travar guerra em favor de Tebas e castigar cruelmente Ergino e seus cobradores de tributos¹⁶, cortando as orelhas destes últimos e os enviando de volta ao seu país.

Tal atitude temerosa e moralmente dubia¹⁷ de Dejanira se mostra quando, ainda que se diga preocupada com a demora de Héracles em retornar a casa, ela não recorre à ajuda de seu filho Hilo e nem mesmo lhe questiona se porventura conhece o paradeiro do pai, até o momento em que a Nutriz lhe propõe que o faça, sugerindo, no mínimo, uma estranha inércia por parte de alguém tão aflito (v.50-55). Em canto e discurso, Ariana e Dejanira anseiam por seus amados, mas parecem relutantes ao seu retorno definitivo, posto que isso romperia com a imagem que se lhes constrói: engradecido em sua glória, Héracles é chamado de melhor homem do mundo (v.174), homem de sucesso (v.230), o que em muito contrasta com o quadro que se apresenta quando de sua entrada em palco, lamentando a própria dor e pedindo pela morte (v.990-1010). Seus feitos, força e bravura parecem inabaláveis enquanto ficção, mas, quando seu corpo enfim se materializa aos olhos, as virtudes ruem diante da desgraça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise comparativa entre *Ode descontínua para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio e Traquínias* evidencia que a ausência do amado, longe de ser mero detalhe narrativo, constitui-se como força estruturante do discurso amoroso feminino, produzindo efeitos distintos conforme a temporalidade, o espaço e a função simbólica atribuídos a cada personagem. Em Sófocles, a ausência de Héracles converte-se em ameaça contínua: Dejanira, isolada no espaço doméstico, experimenta o amor como tensão mortal, confrontando-se com a juventude e a beleza de Íole e com a impossibilidade de conter o herói que retorna da guerra e das conquistas. O amor, nesse

¹⁶ Brandão, 2014, p.305.

¹⁷ Gasti (1993) supõe ser ações de Dejanira motivadas pelo que socialmente era aceito como moralmente correto, pelo costume (*nómos*) e não por seus próprios valores ou sentimentos. Concordamos com a autora somente quanto à dubiedade das intenções de Dejanira, mas não é possível afirmar com total certeza a respeito do que realmente Dejanira pensa. Só se pode julgar suas ações.



contexto, torna-se simultaneamente prova, medo e punição, em consonância com o páthos trágico que historicamente estrutura a experiência feminina na literatura grega. A permanência da mulher no *oikos* é marcada pelo limite e pelo sofrimento, evidenciando o peso simbólico do corpo feminino como território de espera e como mediador entre ordem doméstica e caos externo.

Em Hilst, porém, a ausência do amado assume outra configuração ontológica e poética. Ariana transforma a falta em verbo e canto, transmutando o vazio em potência criadora. A Casa, o corpo e a palavra convergem em um espaço híbrido, onde a espera não significa passividade, mas processo de autoconstrução. Ao invés de conduzir à destruição, a ausência permite que a poeta se faça múltipla: madura e adolescente, escudo e crueldade, afirmando-se como sujeito capaz de dialogar com o deus ausente e ao mesmo tempo afirmar sua autonomia simbólica. O silêncio de Dionísio, assim como o do herói trágico, não reduz a experiência feminina; ao contrário, transforma-se em catalisador de invenção e resistência.

Dessa maneira, Hilst reelabora o arquétipo da mulher que espera, deslocando-o da submissão à potência criativa, ao mesmo tempo que mantém o eco da tradição trágica: o amor continua a operar como prova, mas agora a prova é de linguagem e existência, não de destruição. A poeta reinscreve o feminino na herança dionisíaca, como espaço de metamorfose, excesso e permanência simbólica, em que a ausência do outro não é lacuna a ser preenchida, mas condição para a reinvenção de si. Comparativamente, Dejanira e Ariana revelam duas respostas ao mesmo páthos: uma trágica, marcada pela ruína, e outra poética, marcada pela transfiguração. Entre essas duas polaridades, emerge a complexidade do amor, que continua a operar como força ambígua, simultaneamente desejante e limitante, mortal e divina, sempre atravessada pelo enigma da ausência.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico**. Petrópolis: Vozes, 2014.

EURÍPIDES. **Héracles**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014.

EURÍPIDES. **Bacas**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

GASTI, Helen. Sophocles' Trachiniae: A Social or Externalized Aspect of Deianeira's Morality. **Antike und Abendland Bd. N.20. V.28**. 1993.

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

LOURAUX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

MEDEIROS, A. C. M. de; PEREIRA, F. J. L; ALMEIDA, M. da G. O labirinto poético de Hilda Hilst em Júbilo, memória, noviciado da paixão: percurso lírico pelo corpo, tradição em odes descontínuas. **Texto poético**, v. 16, n. 30, p. 101-120 fev./maio 2020.

MUELLER, Melissa. **Bodily rhetoric in Sophocles' Trachiniae**. In: REGUERO E

SAGREDO, M.C. E. E M.Q.(Ed.) **Tragic rhetoric: the rhetorical dimensions of Greek Tragedy**. Rome: MMXXI, 2021.



PLATÃO. **O banquete**. Tradução, comentários e notas de Donaldo Schuler. Porto Alegre: L&PM, 2014.

PLATÃO. **Diálogos III**: Fedro (ou do belo); Eutífron (ou da religiosidade); Apologia de Sócrates; Críton (ou do dever); Fédon (ou da alma). Tradução e notas de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2008.

SÓFOCLES. **As traquínias**. Apresentação, tradução e comentário filológico: Flávio Ribeiro de Oliveira. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SEGAL, Charles. **Sophocle's tragic world**: divinity, nature, society. Harvard: Harvard University Press, 1998.

VAN NORTWICK, Thomas. **Imagining men**: ideals of masculinity in ancient Greek culture. Westport: Praeger Publishers, 2008.