



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

RIVÂNIA MARIA DA SILVA

DA *FRAGMENTÁRIA* ÀS *MÍNIMAS*: AS ODES DE HILDA HILST

João Pessoa – PB
2021

RIVÂNIA MARIA DA SILVA

DA *FRAGMENTÁRIA* ÀS *MÍNIMAS*: AS ODES DE HILDA HILST

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal da Paraíba, sob a orientação da Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra, em cumprimento às exigências para a obtenção do Título de Mestre em Letras.

Aprovada em 28 de julho de 2021.

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra (UFPB)
(Presidente / Orientadora)



Prof. Fernando de Souza Rocha (Ph.D) - (*Middlebury College* - EUA)
(Examinador 1)



Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli (UFPB)
(Examinador 2)

João Pessoa – PB
2021

FICHA CATALOGRÁFICA

S586f Silva, Rivânia Maria da.
Da fragmentária às mínimas : as odes de Hilda Hilst /
Rivânia Maria da Silva. - João Pessoa, 2021.
172 f.

Orientação: Elaine Cristina Cintra.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Poesia brasileira. 2. Poesia moderna. 3. Hilst,
Hilda, 1930-2004. 4. Tradição lírica. 5. Ode. I.
Cintra, Elaine Cristina. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-1(81)(043)

AGRADECIMENTOS

A um Deus que eu conheço, por ter me guiado espiritualmente ao longo de minha jornada, fazendo com que eu não perdesse o equilíbrio.

À Margarida, minha mãe, e a José, meu pai, pelo grande apoio e incentivo para estudar. Tudo vai ser sempre por vocês e para vocês.

Às minhas irmãs, o conjunto de “R’s” que tanto me orgulho, Renata, Rafaela, Roberta e Rita. Eu amo vocês.

A Jonas, por ter me dado a via do afeto. Cada abraço seu me fez ter mais força para continuar.

À querida Profa. Dra. Elaine C. Cintra, por ter me dado a honra de ser sua discípula, e pela ajuda nesses últimos anos, abrindo até mesmo a porta de sua casa em momentos que precisei.

Aos meus colegas de labuta, Olavo, Robson e Joaz, por terem tornado a experiência acadêmica mais tranquila e por terem compartilhado comigo momentos de café e poesia.

À CAPES pelo apoio financeiro que foi essencial para a minha continuidade no curso.

“[...] A ode grava,
Anônimo, um sorriso.”
(Ricardo Reis)

RESUMO

A presente pesquisa tenciona efetuar uma investigação sobre como se dão os movimentos de autoria da “ode” em diferentes fases da poética de Hilda Hilst. Por isso, tendo como *corpora* os livros que a escritora manifesta a referida forma lírica, a saber, *Ode fragmentária* (1961), *Odes maiores ao pai* (1963-1966), “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” (1974), e *Da morte. Odes mínimas* (1980), elencamos os seguintes objetivos: 1. investigar o percurso do gênero dentro do universo lírico hilstiano; 2. evidenciar os pontos de contatos e os pontos de afastamentos entre as obras; 3. averiguar os momentos em que Hilst dialoga ou desvia da tradição clássica e das apropriações do modelo da poesia brasileira que lhe era contemporânea, e 4. analisar quais procedimentos a poeta utiliza para atualizar a ode. A fim de atingir os objetivos traçados, realizamos uma revisão teórico-crítica da ode, a partir de Ragusa (2013); Albuquerque (1936), Penna (2007), e Achcar (1994), com o intuito de investigar as raízes do gênero, e traçar um percurso de como essa forma chegou às poéticas modernas, bem como discutimos as leituras que foram realizadas pelos estudiosos das odes na obra poética de Hilst.

Palavras-chave: Poesia brasileira moderna; Hilda Hilst; Tradição lírica; Ode.

ABSTRACT

This work intends to investigate how the authorship movements of the “ode” occur in different phases of Hilda Hilst’s poetics. Hence, our *corpora* are the books in which the writer manifests the referred lyrical form, namely, *Ode fragmentária* (1961), *Odes maiores ao pai* (1963-1966), “Ode descontinua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” (1974), e *Da morte. Odes mínimas* (1980), we list the following purposes: 1. to evidence the paths of the genre within the Hilstian lyrical universe; 2. to show the points of consistency and divergence among the writings; 3. to determine when Hilst dialogues or diverges from the classical tradition and the appropriations of a Brazilian literary model that was contemporary to her; and 4. to analyze which procedures the poet uses to modernize the ode. To fulfill the outlined objectives, we have done a theoretical-critical review of the ode, based on Ragusa (2013); Albuquerque (1936), Penna (2007), and Achcar (1994), with the intent of investigating the origins of the genre, and drawing a path on how this model came to the modern poetics, along with this, we have also discussed the interpretations done by scholars of the ode in Hilst’s poetic work.

Keywords: Brazilian modern poetry; Hilda Hilst; Lyrical tradition; Ode.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I: Da ode: um itinerário do gênero	15
1.1 As raízes do subgênero	16
1.2 Ode grega	22
1.3 Ode romana	31
1.4 Odes modernas	35
CAPÍTULO II: Nas sendas da <i>Ode fragmentária</i>	46
2.1 “Heroicas”	48
2.2 “Quase bucólicas”	69
2.3 “Testamento lírico”	75
CAPÍTULO III: O “limbo de lamento” das odes maiores	80
3.1 Do verso derramado	83
3.2 O deslocamento do eu para a paisagem - Exercício ecfrástico	92
3.3 A paisagem da memória	105
CAPÍTULO IV: “Uma pequena caixa de palavras”: Odes descontínuas	113
4.1 A referência mítica	116
4.2 O exercício da palavra	123
4.3 Da disposição dionisíaca	128
4.4 Da recusa ao convite amoroso	132
CAPÍTULO V: “Fogo, fonte, palavra viva”: <i>Da morte. Odes mínimas</i>	137
5.1 O exercício ecfrástico nas aquarelas	140
5.2 Ode pessoal - Da familiarização com a morte	144
5.3 Tempo-morte - tópica horaciana	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	166

INTRODUÇÃO

“Intensidade. Era apenas isso, tudo o que eu sabia fazer”, a frase de José Luís Mora Fuente citada por Hilda Hilst em livros e entrevistas¹ revela uma das características fundamentais da escrita da autora, isto é, a embriaguez máxima da vontade, a busca à potencialidade da linguagem, a habilidade de desnudar as tensões do interior humano e representa-las por meio de imagens poéticas, o ato de mergulhar na raiz de si mesma e, nesse percurso, buscar a compreensão do âmago da existência, ser intensa. Dona de uma obra tecida por palavras feitas para questionar, refletir e gerar inquietação, Hilst produziu literatura por mais de quarenta anos de sua vida, e atualmente é considerada uma das maiores expressões da literatura brasileira.

Esta intensa dedicação à escrita, que traduzia o desejo da autora de se comunicar, fez com que ela se aventurasse em diferentes gêneros da literatura, como se sabe, para que, por diversos meios, pudesse alcançar o outro, seja através de uma prosa transgressora, seja por um teatro repleto de analogias, denunciador dos tempos de repressão vivenciado no Brasil a partir dos anos 60, seja por uma poesia de dicção elevada com imagens complexas, ou por meio das crônicas bem-humoradas enviadas ao jornal *Correio Popular*, de Campinas, entre 1992 e 1995, que, na verdade, serviam como um canal da autora para divulgar os seus outros trabalhos, visto que sempre inseria nelas trechos de suas obras. Diante desta vasta produção em gêneros distintos, o presente estudo voltará o olhar para a lírica de Hilst, lugar em que a escritora deu início a sua carreira artística.

Desta forma, é bem verdade que procurar um fio condutor que nos ajude a melhor compreender a tessitura poética da obra de Hilda Hilst é uma tarefa árdua, tendo em vista as diversas nuances de suas criações literárias. Nesse sentido, vale ressaltar alguns aspectos que são frequentemente abordados pelos críticos da escritora, tais como: a profusão de gêneros, a volúpia do amor, o erotismo religioso, a interlocução com Deus, com a morte, a percepção filosófica sobre diferentes temas, o triunfo do exercício escritural diante dos temas abordados, etc.

¹ Hilda Hilst, em entrevista concedida a Léo Gilson Ribeiro no ano de 1980, comenta que utiliza a epígrafe do escritor Mora Fuente porque o que ela deseja é: “‘agarrar’ o instante e não ficar naquele estado de morbidez da alma nem daquela palavra terrível que o filósofo Jankélévitch usa: *amavissi*, a nostalgia profunda *d’avoir un jour aime* (de ter um dia amado). Você vai sempre sentir a nostalgia de ter estado, ter sido, ter amado. A isso você opõe o estado de paixão sem limites, é a imantação plena, o fervor intenso”.

Além dessas particularidades, dentro da sua extensa e multifacetada produção lírica, há um aspecto específico que não se deixa passar despercebido, especialmente quando se lê os títulos de seus livros, tais como *Balada de Alzira* (1955); *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960); *Da morte. Odes mínimas* (1980); *Cantares de perda e predileção* (1983), e, adentrando as obras, destacam-se as nomeações das seções, assim como as de *Roteiro do silêncio* (1959): “Cinco elegias” e “Sonetos que não são”, em que se nota a revisitação que a autora faz à tradição literária, procedimento este que ocorre tanto por meio da reinserção de temas e formas da antiguidade, quanto através da articulação de uma linguagem poética que reelabora tais estruturas.

Como já foi destacado por Cristiane Grando (2014), Hilst delineia em sua poética um retorno significativo aos temas e estrutura das formas clássicas – balada, elegia, trova, ode, cantares, sonetos, e até mesmo gêneros filiados à narrativa, como a fábula –, de modo que em muitos casos a autora as atualiza e lhes garante novas faces. Nesse sentido, podemos encarar tal revisitação como um dos principais roteiros de leitura do universo poético construído pela escritora jauense:

É a partir da tela de fundo da tradição que Hilda cria seus textos. Ler sua poesia significa, entre muitas outras vivências, a de visitar praticamente toda a tradição literária na qual nascemos inseridos, além de adentrar num universo de questionamento dos mistérios da Vida, da Morte, de Deus e do próprio ser humano no mundo. (GRANDO, 2014, p. 10).

No primeiro período de produção artística da autora, especificamente aquele situado entre 1959, com a publicação de *Roteiro do silêncio*, e o início da década de 70, Alcir Pécora (2002) alega que a poeta desenvolveu duas estratégias em sua poesia, a primeira diz respeito à articulação da forma antiga de cantar, revisitando os modelos composicionais da tradição, em que “a *persona* lírica finge ser a amiga medieval ou pastora quinhentista, edificando cenários longinquamente amenos, visões mentais da tradição, que, entretanto, ecoam distantes” (PÉCORA, 2002, p. 8-9); enquanto a segunda estratégia seria referente a uma poesia órfica, de matriz rilkeana: “neste momento, a poesia de Hilda distende o ritmo, ou, para dizê-lo mais corretamente, passa a operar surtos. Torna-se mais discursiva na busca de uma eloquência capaz de dar forma a um tempo que é simultaneamente vertigem de destruição” (PÉCORA, 2002, p. 8-9).

Com relação a esta primeira estratégia destacada por Pécora, pressupõe-se que é possível observar que, sendo a poesia de Hilda Hilst dividida em dois momentos, a saber: antes e depois de sua estreia na prosa, no que tange ao período inicial, o retorno à tradição

é marcado através de uma espécie de “cantar à antiga”, a partir da revisitação de modelos e temas tradicionais. Em contrapartida, no segundo momento, ainda que haja a presença das formas canônicas, esse fenômeno não se faz tão constante quanto em sua produção primeira, movimento que, de acordo com Edson Costa Duarte, estaria relacionado ao amadurecimento poético da autora após a experiência obtida na excursão de outros gêneros:

O movimento de uma leitura horizontal, cronológica, da obra poética da escritora demonstra como ela mantém, como já foi dito, um intenso diálogo com a tradição literária, muitas vezes paródico e irônico. A este movimento, oponho um outro, agora vertical, de intensidade e aprofundamento da dicção poética, que pode ser percebido quando se lê a poesia que Hilst produziu a partir de 1974. (DUARTE, 2014, p. 134).

Todavia, cabe observar que a leitura das odes pode não confirmar esse aspecto de “evolução” na poesia de Hilst, pois, desde a primeira fase, com *Ode fragmentária* (1961), é possível verificar indícios daquilo que seriam marcas autorais da poeta no que se refere à apropriação das formas tradicionais, tal como será notado nas análises do trabalho que aqui se propõe. Além disso, o critério de “intensidade” torna-se também frágil, pois não se limita apenas às obras publicadas depois de 1974, visto que essa é uma propriedade da autora desde o seu livro de estreia.

Apesar de os críticos da obra poética hilstiana entrarem em consenso quanto ao retorno às formas tradicionais da lírica realizado pela autora (MORAES, 1999; PÉCORA, 2002; GRANDO, 2014; AMORIM, 2004; DUARTE, 2014; etc.), não são muitos os estudos que se debruçam na análise de como a poeta se apropria e/ou ressignifica tais estruturas. Sob esse ponto de vista, destaca-se aqui a dissertação de Luisa Destri (2010) intitulada de *De tua sábia ausência: a poesia amorosa de Hilda Hilst e a tradição lírica ibérica*, que ressalta a face contraditória de Hilst nesse fluxo de apropriação e negação da tradição:

“Sonetos que não são” (*Roteiro do silêncio* - 1959), *Ode fragmentária* (1961), *Cantares de perda e predileção* (1983) são alguns dos títulos da poesia amorosa de Hilda Hilst (1930-2004) que indicam, ao mesmo tempo, a presença de formas fixas da tradição e uma espécie de desajuste em relação a elas. No caso do primeiro, pela própria negação do soneto. No do segundo, pela contradição entre a forma antiga de cantar os feitos e uma existência fragmentada. Já os cantares, que tradicionalmente celebram o encontro amoroso, dirigem-se, ao contrário, à carência ou falta que testemunham. (DESTRI, 2010, p. 03).

Tal movimento de confronto revela que, para além de um simples anacronismo, a autora imprime em sua poesia uma autenticidade que consiste na releitura dos gêneros, ressignificando suas formas. Nesse sentido, não sendo difícil atribuir influências clássicas aos textos hilstianos, é possível conjecturar que ela lapidou seu estilo através de diferentes apropriações de gêneros de grande parte da tradição lírica, fato este que podemos considerar, inclusive, como um projeto estético da autora. Assim, adentrar em sua obra poética é também mergulhar em um universo nostálgico, de revisitação, que se constitui, todavia, sob novas roupagens, dado que “essa imitação à antiga jamais se pratica com purismo arqueológico” (PÉCORA, 2010, p. 11).

Não se pode esquecer que Hilst iniciou sua produção em um momento em que uma geração apreciava os modelos poéticos canônicos, o tratamento de temas universais, e buscava por uma poesia de dicção elevada, postulados estéticos que se adequam à lírica da autora, e que, inclusive, levaram os historiadores e críticos literários Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1970), e Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil* (1986), a enquadrarem a poeta como pertencente à “Geração de 45”, designação dada a uma formação de novos literatos que estabeleceram uma tendência pós-modernista de convenção neoclássica a partir dos anos 1940. No entanto, a escritora, que não se vinculou a nenhum movimento artístico, e apesar das proximidades com o grupo de 45, seguiu o seu próprio caminho, já que ao retomar as formas fixas, Hilst não as trabalhava com a mesma obediência e submissão aos moldes que os poetas tradicionalistas da década de 40.

Dentre os vários temas e estruturas poéticas tradicionais das quais a escritora paulista se apropriou, chama-nos a atenção o uso das odes, uma das formas composicionais da lírica que Hilst mais cultivou, pois as encontramos tanto na sua dita “primeira fase”, com *Ode fragmentária* (1961) e *Odes maiores ao pai* (1963-1966), quanto no segundo momento de sua produção, com “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” (seção de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, 1974) e *Da morte. Odes mínimas* (1980).

Ode fragmentária (1961) e *Odes maiores ao pai* (1963-1966), por estarem inseridos como parte do momento inicial da carreira de Hilda Hilst, dispõem de uma quantidade de estudos insuficiente, visto que a maior incidência de trabalhos sobre a poesia da autora tem como recorte de interesse os livros da segunda fase, fato este que se confirma ao nos determos na leitura do levantamento bibliográfico realizado por Cristiano Diniz (2018), o qual aponta, em relação a publicação de 1961, *Ode fragmentária*, apenas

uma dissertação que teria incluído esta obra como parte do *corpora*. A pesquisa cujo nome é *Orfeu emparedado: Hilda Hilst e a perversão dos gêneros*, de Marcos Santos (2011), investiga as relações entre lírica, teatro e a prosa narrativa. Nesse estudo, dentre outras obras hilstianas, Santos selecionou alguns poemas da série “Quase bucólicas”, a segunda seção de *Ode fragmentária*, para analisar o misticismo e o orfismo presente nessas peças. Ao passo que, no tocante às *Odes maiores ao pai*, encontramos somente dois estudos, sendo uma tese de doutorado e uma dissertação de mestrado. Relativo à primeira, intitulada de *O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst* (2011-UFMG), escrita por Ludmilla Zago Andrade, há uma tentativa de, por meio de biografemas, relacionar o texto literário com a biografia da autora, assim, em um dos capítulos, Andrade recorre a *Odes maiores ao pai* para buscar formar uma possibilidade de leitura autobiográfica do pai de Hilst, observando nos poemas em que medida as referências ao genitor revelariam a influência que ele exerceu no desejo de Hilda tornar-se poeta. Por outro lado, na dissertação realizada por Wallace Júnior, nomeada de *Trevas, luz e além: luto em Odes maiores ao pai, de Hilda Hilst* (2019-UFG), o pesquisador analisa sob a perspectiva psicanalítica o panorama das múltiplas acepções de “perda” na poesia hilstiana, no que se refere ao processo de luto nas composições inseridas no livro supracitado.

Já o título *Da morte. Odes mínimas* (1980) se constitui como uma das obras mais aclamadas pela crítica da autora, contando com mais de quarenta publicações de estudos acadêmicos, o que inclui dissertações, teses, artigos, e capítulos de livros sobre o volume². Nesse mesmo sentido, *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), que traz as “odes descontínuas e remotas” em uma de suas seções, conta com mais de sessenta publicações. Essa disparidade entre os livros pode ser melhor entendida a partir de uma breve análise da recepção crítica da escritora³.

² Além disso, é válido mencionar que essa é a única obra lírica de Hilda Hilst que foi traduzida para o francês e o inglês, sendo a versão francesa publicada em 1998 pela editora Nankin/Noroît, com tradução de Álvaro Faleiros. Já a versão inglesa, editada mais recentemente, em 2018, pela Co-Im-Press, conta com a tradução de Laura Cesarco Eglin, edição que, inclusive, ganhou em 2019, nos USA, o prêmio literário que reconhece a melhor tradução do ano (de ficção e de poesia) do original para o inglês, o *Best Translated Book Award*.

³ Com efeito, sabe-se que durante uma longa fase da carreira artística de Hilda Hilst, a poeta sentiu o peso da ausência de leitores e críticos. Assumidamente megalomaniaca, a jauense encontrou saída para o silêncio da crítica com elogios dirigidos a si mesma, desta forma, tecia sobre sua própria obra vários comentários de satisfação e admiração, declarando, em diversos momentos durante as entrevistas, ser perfeita no exercício da escrita de todos os gêneros literários que se propôs produzir:

Eu me acho perfeita nos três. Pode escrever isso. A única coisa que eu pude fazer na vida foi escrever, porque é a única coisa que eu sei fazer mesmo. Dizem que eu sou megalômana. Sou. Meu texto de ficção é deslumbrante, é da pessoa ficar gozando o tempo todo. O meu teatro continua às moscas, todo inédito. Eu ganhei o Prêmio Anchieta com O verdugo, em 1969. Gianni Ratto disse que foi a mais bela peça que ele viu na vida. Poesia é algo de especial. Subitamente você sente alguma coisa diferente. (HILST apud DINIZ, 2013, p. 180).

Nos anos 50 e 60, os comentários em relação a sua obra aparecem apenas de forma tímida em algumas notas, resenhas e ensaios publicados em jornais e revistas. Somente a partir dos anos 70, quando a autora começou a escrever textos em prosa, que sua produção recebeu uma maior consolidação da crítica literária, principalmente devido ao prefácio escrito por Anatol Rosenfeld para *Fluxo-floema* (1970), o qual ressaltou a figura de Hilst como alguém que faz parte de um pequeno e raro grupo de autores que conseguiram obter um bom desempenho ao se aventurar nos três gêneros fundamentais da literatura. Desta forma, na poesia, é a partir de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), livro publicado após sete anos de silêncio poético, tempo em que a paulista fez uma pausa para dedicar-se ao teatro, que a poeta ganha o efetivo reconhecimento perante os leitores.

Destarte, em busca de respostas sobre como se dá os movimentos de autoria da ode em diferentes períodos da lírica de Hilda Hilst, isto é, como ela se apropria da tradição a seu próprio modo, apresentaremos nessa pesquisa uma visão panorâmica de como a poeta foi constituindo as odes em sua obra, percebendo a maneira pela qual a escritora foi tratando desse gênero em diferentes épocas de sua poesia, do primeiro ao último livro de odes, testando o que a fortuna crítica já levantou no tocante às distinções entre as fases da poética hilstiana.

Assim, incluiremos como *corpora* os quatro livros que Hilst manifesta a forma “ode”, tendo em vista os seguintes objetivos: 1. investigar o percurso do gênero dentro do universo lírico arquitetado pela escritora; 2. evidenciar os pontos de contatos e os pontos de afastamentos entre uma obra e outra; 3. averiguar os momentos em que ela dialoga ou desvia da tradição clássica e das apropriações do modelo da poesia brasileira que lhe era contemporânea, e 4. analisar quais procedimentos a poeta utiliza para atualizar o modelo desse gênero lírico.

Para isso, essa pesquisa caminhará conforme o seguinte roteiro: no primeiro capítulo, intitulado de “Da ode: um itinerário do gênero”, realizaremos uma revisão teórico-crítica da ode, com o intuito de investigar as raízes dessa forma lírica e traçar um percurso de como ela chegou às poéticas modernas, para na sequência localizar de que maneira Hilda Hilst retoma tal modelo. Esse capítulo inicial configura-se, então, como um suporte teórico para auxiliar as análises dos poemas, e já implica em atestar o quanto Hilst era uma leitura assídua da ode clássica, e como possuía um conhecimento excepcional dessa forma. Assim, nos capítulos II, III, IV e V, procuraremos destacar, respectivamente, em *Ode fragmentária* (1961), *Odes maiores ao pai* (1963-1966), “Ode

descontínua e remota para flauta e oboé: de Ariana para Dionísio” (1974), e *Da morte. Odes mínimas* (1980), as estratégias que Hilst utiliza para legar autoria à articulação da ode.

Nesse sentido, o capítulo II, nomeado de “Nas sendas da *Ode fragmentária*”, evidenciaremos como a poeta constituiu a ode heroica/pindárica, a bucólica e a “autobiográfica”. Ao passo que no capítulo III, sob o título de “o ‘limbo de lamento’ das odes maiores”, investigaremos a maneira pela qual a escritora dedica uma ode de caráter pessoal ao seu pai após vivenciar sua perda. Já no capítulo IV, ““Uma pequena caixa de palavras’: odes descontínuas”, será notada a versão de Hilst da ode erótica, e como ela recorre ao mito para abordar a questão da incompletude amorosa. Por fim, no último capítulo, intitulado de ““Fogo, Fonte, Palavra viva’: *Da morte. Odes mínimas*”, examinaremos o modo como a poeta retoma os elementos das odes anteriores para moldar a sua celebração à morte, naquela que seria sua última e mais completa ode.

Por último, é preciso salientar que, tal como ocorre com muitos outros escritores, alguns textos hilstianos, mesmo que hoje o nome da autora esteja entre os cânones do cenário literário no Brasil, ainda permanecem sem o devido reconhecimento acadêmico, pois, como dito, nota-se uma evidente preferência da crítica especializada em se voltar para o período posterior ao isolamento da autora na Casa do Sol⁴. Por isto, a presente pesquisa espera oferecer um roteiro de leitura que se configuraria como uma contribuição para o desenvolvimento dos olhares críticos em torno da desconcertante escrita de Hilda Hilst, preenchendo, então, as lacunas ainda existentes no que tange a sua lírica.

⁴ Como é de conhecimento, influenciada pela leitura de *Testamento para El Greco*, de Nikos Kazantzákis, Hilda Hilst resolveu mudar seu estilo de vida, abandonando a agitação da cidade para viver na zona rural de São Paulo, em uma casa projetada por ela mesma, intitulada de “Casa do Sol”, lugar em que a poeta residiu até a morte.

CAPÍTULO I:

DA ODE: UM ITINERÁRIO DO GÊNERO

Para entender como se dá os meandros autorais da ode na lírica de Hilda Hilst, e tendo em vista a especialíssima leitora de poesia que ela era, é preciso, antes de tudo, pontuar alguns aspectos de maneira mais abrangente, rastreando as raízes do subgênero e sua aclimação nas literaturas modernas, com o intuito de investigar os seus primeiros delineamentos, e somente depois estreitarmos o olhar para o nosso *corpora*.

Por isso, neste capítulo buscaremos destacar algumas constantes que caracterizam o modelo lírico intitulado de “ode”, observando quais contornos esse subgênero tem traçado em diferentes períodos da história da literatura. Em função disso, é pertinente que, a princípio, uma questão seja levantada para guiar a discussão: quais perspectivas a forma poética ode apresenta na Antiguidade clássica e de que maneira os poetas modernos articularam o gênero?

A fim de responder tais indagações, dividimos o capítulo em quatro partes: 1.1 “As raízes do subgênero”, em que explicitaremos a “ode” em seu contexto de *performance* coral e monódico; 1.2 “Ode grega”, para tratar dos poetas gregos que modelaram o gênero; e em seguida evidenciar em 1.3. “Ode romana”, os desdobramentos da forma no cenário latino; por fim, observar em 1.4. “Odes modernas”, os ecos da ode greco-latina na poesia inserida na modernidade.

1.1 As raízes do subgênero

No universo da poesia grega antiga, desde Homero, a palavra “ode” abarcava um significado mais amplo que o dos dias que correm, uma vez que o termo em grego *aoidé* se inseria no campo semântico do verbo cantar, sendo, pois, utilizado para designar qualquer composição poética ligada à música, seja alegre ou triste, de modo que seus vários significados também englobavam os cantos de louvor, cantos fúnebres, religiosos, os de guerras ou hinos. Isto porque a poesia, no contexto da Antiguidade grega, era notadamente um ato performático, concebida em conjunção com a música e, por vezes, à dança, normalmente acompanhada por instrumentos como a cítara, a lira, o bárbito ou a flauta, e se apresentava sob três formas diversas: a poesia elegíaca, a jâmbica, e a mélica. Esta última, que hoje denominamos de lírica, nomeava a canção para *performance* ao som da lira.

Conforme esclarece Ragusa (2013, p. 14), os gêneros elegíaco, jâmbico e mélico são independentes e autônomos, distintos em metro, matéria e adequação. Assim, as diferenças mais notáveis entre jambo e elegia, por exemplo, podem ser sintetizadas da seguinte forma:

esta se faz em dísticos elegíacos (estrutura estrófica), enquanto aquele gênero pode ser realizado em trimetros jâmbicos e tetrâmetros trocaicos (estruturas lineares), ou em epodo (estrutura estrófica). [...] Ambos os gêneros admitem narrativa, mas só o jambo traz narrativa erótico-pornográfica; e é traço forte dessa poesia a invectiva, com linguagem abusiva de baixo registro.

Diferentemente do jambo, que possui temas e motivos mais específicos, na elegia arcaica, a temática procede de forma variada, “e a exortação e a reflexão são linhas de força; mais tarde, ganhará destaque o lamento fúnebre” (ibidem).

De modo similar ao que ocorre com o substantivo *mélōs* (canção), que está presente na palavra *meliké* (mélica), a ode também era um termo usual para fazer referência à canção, aspecto que se distancia da acepção moderna do termo, visto que hoje, ao mencionar a palavra “ode”, ligeiramente remetemos a um tipo específico de poema lírico, e assim relacionamos a um conceito amplamente difundido pela tradição literária, que caracteriza essa forma poética como um poema estruturalmente simétrico, de tom elevado, substancialmente entusiástico, e porta-voz dos sentimentos nobres da alma humana, compostos em formas de homenagens para exaltar alguém ou alguma coisa.⁵

De acordo com o filólogo e mitólogo Claude Calame (2017), os textos poéticos que tradicionalmente chamamos de “odes” equivalem às composições que na Grécia pré-clássica e clássica foram denominados na época helenística de epinícios. O epinício era uma forma poética que se constituía como uma prática ritualística performada em coro para celebrar os vitoriosos nos jogos pan-helênicos. Os principais poetas do gênero são Simônides (556-468 a.C.), Baquírides (520-450 a. C.) e Píndaro (522-443 a.C.).

Uma possível aclaração para essa transposição de termos remonta ao fato de que os escritos de Píndaro e de outros poetas do período arcaico foram editados pelo erudito Aristófanes de Bizâncio (258-180 a.C.), o qual também teria sido responsável pela passagem da terminologia “mélica” para “lírica” na direção da Biblioteca de Alexandria (séc. III a.C.) (ARAÚJO, 2005, p. 13), de maneira que os poetas insígnies de cada gênero - elegia, jambo, e mélica - obtiveram suas obras compiladas e organizadas em rolos de

⁵ Definição baseada em manuais de termos poéticos, como o de Manoel Macêdo, que explica a ode como “a poesia sentimental caracterizada pela elevação de pensamento e pelo entusiasmo” (1969, p. 37). Da mesma forma, Murillo Araújo apresenta o gênero como um poema que celebra “ardentemente o heroísmo, a fé, a vida ou o amor” (ARAÚJO, 1973, p. 51). Ao passo que Campos define a ode como um tipo de “POEMAS líricos, primitivamente cantados ao som da cítara ou flauta, sobre vários assuntos, mas sempre de tom alegre e entusiástico [...]” (CAMPOS, 1978, p. 116).

papiros. Foi nesse cenário que os epínícios pindáricos foram catalogados como odes, sendo organizados com base nas vitórias neles celebradas.

Assim, a ode, na forma do subgênero que conhecemos atualmente, traz uma concepção que foi desenvolvida apenas na Antiguidade tardia (c. 284-750 d. C.), quando a poesia mélica passou a ser classificada em inúmeras subespécies, contexto em que a cultura escrita já se sobrepunha à oral. Desta maneira, como evidencia a pesquisa de Calame (2017, p. 6-7), a partir da análise de cinco conceitos que Píndaro utiliza para se referir aos seus cantos, neles não constam nenhuma referência à palavra “ode”, uma vez que o nativo de Tebas faz menção apenas às formas poéticas ligadas aos contextos ritualísticos, como o peã, o ditirambo, o himeneu, o treno, e o canto citaródico. Depreende-se então que, como salienta o estudioso (2017, p. 7), nesta altura, a ode estava relacionada apenas ao verbo cantar *aoidé/aeídein*, não se configurando ainda como um gênero propriamente dito.

Sendo assim, por uma questão de convenção, tal forma lírica começou a ser atribuída a certas construções poéticas que obedeciam a fórmulas semelhantes, ligadas tanto ao lirismo coral quanto ao monódico, já que não apenas as composições de Píndaro foram classificadas como odes, mas também os de outros poetas do cânone da poesia mélica grega arcaica, a exemplo de Safo de Lesbos (c. 630-580 a.C), que tradicionalmente é associada à alçada da poesia monódica, tal como relata Ferraro e Laschuk (2016, p. 86): “os poemas de Safo foram reunidos e editados por estudiosos de Alexandria no período helenístico. Um papiro em especial, o *P. Oxy. 1800*, menciona nove livros de odes, elegias e outras obras”.

Assim, já é possível observar duas possibilidades de desdobramentos do gênero: o lirismo monódico e o coral. Nessa perspectiva, é preciso que, antes de apresentar os nomes dos poetas que se destacaram em cada modalidade da ode no contexto antigo, seja realizada uma breve distinção entre uma categoria e outra, observando os seus contextos de produção e de comunicação.

Cumprе destacar, desde logo, que a divisão entre líricos predominantemente “corais” ou “monódicos” tem sido problematizada nos últimos anos⁶, pelo fato de que até mesmo os poetas considerados como pertencentes apenas à alçada do lirismo coral, como Píndaro, teriam composto poemas para serem executados a solo. Todavia, independente das controvérsias que levaram os teóricos modernos a questionarem tais terminologias,

⁶ ver LOURENÇO (2009).

apontaremos as diferenças entre os estilos de *performance* da canção em cada modo, pois nos ajudará a melhor compreender as nuances que constituem o caráter da forma lírica tratada nesta pesquisa.

Ademais, é importante frisar que, ao mencionarmos a poesia mélica ou lírica grega, estamos tratando sempre de um contexto de *performance*, já que nos referimos a uma Grécia prevalentemente oral, então os cantos eram elaborados para serem executados diante de um público. Desta forma, a lírica monódica diz respeito às situações de canto a solo, acompanhado por um instrumento. Ao passo que a lírica coral pressupunha um canto vocalmente executado e dançado por um coro, somado a diversos instrumentos.

No que concerne à lírica monódica, era executada, sobretudo, em ocasião de banquetes (*sympósion*), oferecidos pelos aristocratas ou governantes, sendo então um espaço de caráter mais privado e informal por se destinar mormente a “contextos mais próximos aos da comunicação espontânea face a face” (D’ALESSIO, 2004, p. 270 apud RAGUSA, 2013, p. 21).

De acordo com Ragusa e Brunhara (2017, p. 48), o “simpósio era uma reunião altamente ritualizada, exclusivamente composta por homens aristocratas de igual estatuto social”, em que se privilegiava o consumo do vinho, e realizavam discussões sobre diversos assuntos, dentre os quais o tema do amor e da política eram frequentemente abordados. Este tipo de evento constituía-se como um “espaço para a exibição de educação, cultura, e valores aristocráticos” (ibidem). Como exemplo representativo desse cenário podemos citar a obra *O banquete*, de Platão.

A lírica coral, por sua vez, estava relacionada geralmente às festividades cívico-religiosas, organizadas pela cidade em ocasião de cultos sagrados que ocorriam em determinadas épocas do ano, quase sempre vinculada ao calendário agrícola, com o intuito de celebrar alguma divindade de prestígio para o povo, realizando as homenagens através de rituais, como os sacrifícios, e oferecendo competições, tanto atléticas quanto poéticas. Esses eventos também eram patrocinados pelos aristocratas e governantes das *poleis* gregas, mas diferente dos simpósios, que eram mais restritos, os festivais envolviam toda a comunidade, deste modo, assume uma perspectiva mais pública que o canto monódico.

Conforme a helenista Ragusa em *Lira Grega* (2013), as diferenças mais notáveis entre a mélica coral e a monódica podem ser encontradas a partir da perspectiva do metro, dado que as estrofes da canção monódica costumam ser mais breves e menos complexas que as da execução coral:

Há certa tendência na monódica de ser estrófica (cada estrofe tem uma estrutura métrica idêntica) e na coral, triádica (o metro da 1ª. estrofe é repetido tal e qual na antístrofe imediatamente subsequente, após a qual há um epodo de padrão métrico diverso; essa trinca é repetida certo número de vezes), mas nenhuma regra rígida e precipitada pode ser fixada [para as duas modalidades]. (MOST, 1982, p. 89-90 apud RAGUSA, 2013, p. 19).

A autora comenta ainda uma outra tendência geral que pode distinguir tais modalidades, dessa vez, por meio do conteúdo tratado nos cantos:

A mélica monódica abarca grande variedade de temas e tratamentos. Tais temas estão prevalentemente ancorados na contemporaneidade, articulados, de algum modo, ao cotidiano da vida na *pólis*, a eventos de um passado recente e a situações próprias da experiência humana, e são colocados em direta relação com a voz poética geralmente em 1ª. pessoa do singular - a *persona* -, que, nas canções, e de resto na poesia grega antiga como um todo, sempre se endereça a alguém - um “tu” ou “vós”. A mélica coral, por outro lado, é menos variada na temática e em seus tratamentos; nela se sobressaem o tom de celebração, o largo uso da narrativa mítica e a autorreferencialidade à *performance* em execução pelo coro, o que explica a importância da *dêixis* nessa modalidade. Ou seja: a matéria da canção coral se constrói sobre três alicerces: o passado mítico, a ocasião da *performance* e a atuação do coro. (RAGUSA, 2013, p. 20).

As palavras de Ragusa são bastante elucidativas para notarmos algumas diferenças gerais entre uma modalidade e outra. Em síntese, a lírica monódica, que nos interessa mais especificamente neste estudo, tende a trazer o uso da primeira pessoa, construindo então uma *persona* poética em diálogo com um interlocutor, o “tu” ou o “vós”, e apresenta diversidade no tocante à temática e ao tratamento da linguagem. Além disso, no âmbito da métrica, tal modalidade costuma obedecer a uma estrutura homostrófica, sendo menos complicadas e mais curtas que as estruturas estróficas da canção coral.

De maneira distinta, os cantos corais visavam representar uma determinada coletividade, ou seja, corpos sociais, já que eram executados em ocasiões solenes, nos festivais públicos das *poleis*, em que celebravam homens e deuses, aqueles por seus feitos heroicos e estes cuja bênção era imprescindível para vitória ou fracasso dos humanos. Estas canções articulavam-se por meio do passado mítico de determinada comunidade, e apresentavam uma linguagem celebrativa.

Aqui é significativo nos atentarmos para o papel que a lírica coral exerce de despertar a consciência moral da cidade, pois, tendo em vista que esta *performance* se configura, acima de tudo, como um acontecimento público, alguns valores precisavam ser realentados no decurso da execução do coro. Desta maneira, ao relato mítico associa-

se a sentença, de validade universal, a *gnome* (LESKY, 1971, p. 177), que se constitui como uma reflexão ético-moral. Sendo assim, vale ressaltar que a narrativa mítica da lírica coral difere da poesia épica, uma vez que, tal como elucida Albin Lesky (1971, p. 228):

O relato mítico da lírica coral está separado, pela sua essência, do épico. [...] Com frequência, não se começa pelo princípio do relato que se quer narrar, mas sim por uma fase posterior aos acontecimentos, a partir da qual se retrocede gradualmente, ou melhor, por saltos. É que o poeta não aspira a fazer um relato linear, mas sim à elaboração de tudo que parece essencial na história e se apresenta ao espírito como um quadro concluído.

Além disso, outra característica determinante elencada por Ragusa está no fato de que tais composições, como informado acima, geralmente são construídas mediante uma organização triádica, apresentando estrofes, antístrofes e epodos. E, somado a isso, a execução coral também apresenta o que Ragusa denomina de “autorreferencialidade à *performance*”. Exemplo eloquente desse elemento é o partênio, amplamente explorado por Álcman (ativo em c. 620 a.C.), que se constitui como uma canção composta para ser performada por um coro de virgens (*parthenoi*)⁷, isto é, jovens meninas em idade de casamento, estas que não apenas cantam, mas são a própria matéria do canto, visto que durante a declamação elas comentam os seus adornos, as vestes, e os movimentos da dança naquele momento.

Com base nessas considerações, é possível vislumbrar duas espécies de ode entre os gregos: a pessoal e a pública, sendo a primeira de caráter mais reflexivo, utilizada para exaltação dos acontecimentos individuais; enquanto a segunda é empregada em eventos, cerimônias e festividades. Estas duas formas agrupam-se em dois recortes: odes simples e as odes solenes⁸.

No primeiro caso, como se verá mais adiante, estão inclusas as composições que compreendem as canções de mesa e de amor, que, cantadas por uma só voz, recuperam expressões comuns da vida cotidiana, e refletem o homem em seus momentos de alegria, seja ao exaltar o prazer de uma taça de vinho, ou ao revelar uma vivência amorosa.

A ode solene, por seu turno, corresponde aos poemas cantados por um coro, de modo que trabalha com mais afinco a questão da coletividade, por isso aventava

⁷ É interessante observar o desempenho do coro enquanto rito de passagem, pois, como pode-se notar no exemplo do partênio, o coro de virgens se configurava como um momento de transição à idade adulta e ao casamento.

⁸ Classificação apontada por Maria Albuquerque (1936, p. 212).

ensinamentos morais aos cidadãos, além de trazer para a cena a exaltação à cidade, ou à alma de um determinado povo, como observaremos nas odes pindáricas.

Finda essa breve introdução, realizaremos agora uma leitura dos poetas que exerceram a ode com maestria.

1.2 Ode grega

Para elucidar as características da ode simples, recorro, inicialmente, ao exemplo de Safo, cujo poemas, que sofreram as vicissitudes do tempo, não chegaram conservados até os dias atuais, então, o que temos atualmente é um *corpus* substancialmente exíguo, haja vista que restaram apenas fragmentos. De maneira geral, a poesia de Safo comporta uma considerável variedade de temas, contudo, observa-se nela um recorte nítido do universo feminino, marcado fortemente pela presença do elemento erótico.

A poesia sáfica normalmente traz a voz em primeira pessoa do singular, assim as construções poéticas da autora transmitem uma expressiva personalidade, de forte carga sentimental, tematizando quase sempre o amor apaixonado, como se pode notar no fragmento 31, também conhecido como *phainetai moi* (“parece-me...”) por causa das palavras iniciais:

Parece-me ser par dos deuses ele,
o homem, que oposto a ti
senta e de perto tua doce
fala escuta,

e tua risada atraente. Isso, certo,
no peito atordoa meu coração;
pois quando te vejo por um instante, então
falar não posso mais,

mas se quebra minha língua, e ligeiro
fogo de pronto corre sob minha pele,
e nada veem meus olhos, e
zumbem meus ouvidos,

e água escorre de mim⁹, e um tremor
de todo me toma, e mais verde que a relva
estou, e bem perto de estar morta
pareço eu mesma.

Mas tudo é suportável, já que mesmo um pobre...¹⁰

⁹ Na arguição da banca do exame de qualificação desse trabalho, realizada no dia 14/12/2020, o Prof. Dr. Marco Colonnelli sugeriu a seguinte tradução para esse verso “para fora de mim o frio suor”. Assim, diferente da versão de Ragusa, que parece indicar uma manifestação da excitação feminina, na leitura de Colonnelli não fica explícita a questão erótica.

¹⁰ Tradução de Ragusa (2013).

(SAFO apud RAGUSA, 2013, p. 112).

Impresso num estilo simples e fluído, Safo apresenta o retrato da emoção intensa. O poema está centrado em três personagens, a saber, o eu feminino que fala na 1ª pessoa do singular, que parece observar um homem sentado, este que de perto ouve a “doce voz” de uma terceira pessoa, também uma mulher. Assim, contemplando a cena, a voz da enunciação é tomada pelo ciúme, pois aparentemente a jovem dona da “risada atraente” é a sua amada.

Nesse sentido, na ode observa-se nitidamente o tema do delírio amoroso, em que a *persona* lírica descreve os reflexos físicos e as emoções que a visão da figura amada causa. Um momento que manifesta o êxtase da paixão, aquele arrebatamento intenso que chega a ser torturante, capaz de provocar diversas falhas no sistema corporal do enunciador, fazendo-o perder os sentidos, a ponto de não mais conseguir articular a fala, ter cegueira, ou até mesmo sentir um quase desfalecimento. Por isso, enquanto o homem citado na primeira estrofe é divinizado, como em “parece-me ser par dos deuses”, a voz lírica se percebe numa situação completamente inferior, visto que se compara a uma pessoa morta: “e bem perto de estar morta / pareço eu mesma.”.

De acordo com Lesky (1971, p. 170), as vivências pessoais tornam-se conteúdo para poesia de Safo, já que a poetisa “falava do seu próprio mundo na maior parte dos seus poemas, e é a voz duma mulher que ama”. Nesta perspectiva, em relação ao tema do amor sáfico, como se pôde notar, segue neste poema a concepção que os antigos tinham sobre tal sentimento, isto é, como um “poder irracional que acomete o homem como uma doença” (LESKY, 1971, p. 171), o que explica o padecimento da *persona* lírica, além da sentença enigmática que encerra o poema: “tudo é suportável”.

É pertinente observar que o poema é composto por um padrão de quadras líricas, sendo as estrofes dispostas simetricamente, uma característica própria do gênero em discussão nesta pesquisa. O esquema métrico utilizado por Safo nesta ode (na língua original, em dialeto eólico), popularizou-se com o nome de “estrofe sáfica”¹¹, por ter sido um padrão que consagrou a autora na Antiguidade, sendo copiada por seu conterrâneo Alceu, e pelos poetas subsequentes, inclusive latinos, tais como Catulo e Horácio.

¹¹ As odes comportavam uma grande variedade métrica, e normalmente traziam as características próprias de cada autor, por isso que as estruturas mais frequentemente utilizadas por determinado poeta ganhava o nome daquele que a usava, tal como a estrofe sáfica, que recebeu esse nome por causa da poetisa.

Nesse sentido, convém lembrar que, diferentemente do modo que ocorre em nossa língua, em que se conta o número de sílabas, os poetas gregos utilizavam, como método para metrificar os versos, sequências padronizadas de sílabas longas, representada pelo sinal (–), e breves, representadas pelo sinal (u). Esta última correspondia à metade da longa, de modo que duas sílabas breves seriam equivalentes à duração de uma longa. Assim, seguindo a distribuição de longas e breves, os autores produziam segmentos distintos, conhecidos como pés métricos, sendo que os principais eram o jâmbico (u –); o trocaico (– u); o espondeu (– –); o dátilo (– u u); coriambo (– u u –) e o pé anapesto (u u –).

Tal procedimento legava uma regularidade na métrica durante a declamação do poema, pois, dado as circunstâncias de oralização a que a poesia grega era submetida, a música aparecia entrelaçada à própria tessitura poética, visto que era ela quem ditava o ritmo dos versos. Dito isto, é importante esclarecer que a estrofe sáfica se caracteriza por possuir três versos sequenciais com a mesma unidade (hendecassílabos sáficos) e um quarto verso pentassílabo adônico, podendo ser representado graficamente pelo seguinte esquema elaborado por Ferraro e Laschuk (2016, p. 86):

$$\begin{array}{ccccccc} -u-x^{12} & -u-u & -u-x & & & & \\ -u-x & -u-u & -u-x & & & & \\ -u-x & -u-u & -u-x & & & & \\ -u-u & -x & & & & & \end{array}$$

Ademais, análogo à poetisa, encontra-se Alceu, outro poeta da ilha de Lesbos que viveu por volta dos anos 620 a.C., sendo então contemporâneo de Safo, e, assim como esta, também deu nome ao tipo de estrofe que habitualmente empregava em suas odes, a estrofe alcaica, adotada posteriormente pelos poetas latinos, a qual era formada por quatro versos, mas diferente da organização métrica de Safo, que possuía um ritmo constante com uma mudança apenas no final, a alcaica segue uma estrutura dinâmica, pois é composta por versos com metros de natureza diversa (PENNA, 2007, p. 139), fator que imprime uma certa vivacidade ao ritmo do poema. A estrofe é estruturada por dois versos hendecassílabos, um terceiro eneassílabo e o quarto verso é decassílabo, sendo o primeiro pé um espondeu, que por vezes é substituído pelo jambo; o segundo um jambo, seguido por uma cesura, e finaliza com dois dáctilos (PENNA, 2007, p. 85-86):

¹² Denominada de *anceps*, a letra X simboliza uma sílaba que, por sua posição peculiar no verso, pode ser tanto longa quanto breve.

--u-- -uu-u-
 --u-- -uu-u-
 --u---u--
 -uu-uu-u--

A obra de Alceu foi dividida em dez livros, mas atualmente nos restam apenas pequenos fragmentos. O poeta nascido em Mitilene desempenhava atividade militar, era partidário de um grupo da aristocracia eólica que “nas lutas alternantes pelo poder, com naturalidade transforma em canto o seu furor combativo e o seu ódio, o seu júbilo e o seu desconsolo” (LESKY, 1971, p. 161). Deste modo, o *corpus* de sua obra inclui uma quantidade significativa de poemas de natureza política, que retratam a vida de sua cidade, além de hinos religiosos.

No entanto, as composições do autor que ganharam diversos imitadores referem-se às odes que cantam excessivamente o vinho, a alegria de viver e os prazeres do simpósio, já que, tal como aponta Lesky (1971, p. 162), Alceu passou a vida “ao lado do arsenal, a sala dos homens como recinto de alegres banquetes”, uma vez que “em todos os tempos, a luta e a bebida andaram inseparavelmente unidas” (ibidem).

Sendo assim, com certa sutileza e espontaneidade, os poemas que deixaram Alceu reputado trazem premissas que poderiam, mais tarde, ter influenciado a filosofia epicurista, como pode-se observar no seguinte trecho retirado do fragmento 346 de sua obra: “Bebamos! Esperamos as lâmpadas... Por quê? Mede um dedo o dia! / Toma as grandes taças adornadas, meu caro, / pois o filho de Sêmele e Zeus deu aos homens o vinho”¹³ (ALCEU apud RAGUSA, 2013, p. 92). Nota-se nestes versos uma linguagem exortativa e uma solução hedonista para enfrentar o fatal reconhecimento sobre a efemeridade da vida/brevidade do dia, temática fortemente presente na poesia grega antiga e na tradição posterior (a dos poetas latinos), como se verá na famosa tópica do *carpe diem* horaciano.

Além disso, é possível observar ainda, a partir do mencionado excerto, uma outra constante que aparece nas odes de Alceu, a saber, a referência a Dioniso, sendo o vinho um presente desse deus celebrado no auge da embriaguez, o qual é fruto da união entre a mortal Sêmele e Zeus. Com isso, deve-se salientar que, por o autor frequentemente cantar as glórias de Baco e o prazer dos vinhos, deu-se nome a então conhecida “ode báquica”,

¹³ Tradução de Ragusa (2013).

tema que será profundamente revisitado por Horácio, e que posteriormente iremos discutir em uma das odes de Hilst.

Por conseguinte, ainda no território das odes monódicas, encontra-se Anacreonte (563-478 a.C.), pois assim como no caso dos poetas lésbicos, seus poemas eram compostos, normalmente, para serem cantados por uma só pessoa, com acompanhamento instrumental, conforme sublinha Ragusa (2013, p. 174): “seus grandes temas, que são *éros* e vinho, que fazem dele um poeta do simpósio, eminentemente, e de canções monódicas”.

O poeta natural de Teos, apesar de pertencer a um contexto diferente daquele dos poetas lésbicos, visto que está inserido no âmbito da tradição jônica, segue a mesma linha temática que Safo e Alceu, pois o conjunto de sua produção, assim como a dos outros poetas gregos da época arcaica, encontra-se fragmentada devido aos impactos do tempo, e manifesta o erotismo, o amor alegre, vibrante, e os prazeres da mesa, sempre expresso num estilo simples, uma poesia leve convival, com linguagem suave, e a partir de métricas variadas, como se vê no Fr. 396, traduzido por Marco Collonelli (2021): “traz água, traz vinho, criança, traz a niso: Floridas coroas, porque luto contra o amor”¹⁴.

O tema do amor e do vinho são duas constantes da poesia de Anacreonte, motivos abordados em oposição ao cenário de morte oriundo da guerra, pois viveu o poeta no período de expansão do Império Persa, em que, opondo-se a violência e ao massacre, cantar o amor e os prazeres da vida seria quase que uma forma de protesto.

Em concordância com o que ressalta Giuliana Ragusa (2013), a diferença de Anacreonte em relação aos poetas lésbicos está na perspectiva marcadamente hedonista, descomedido: “A celebração dos prazeres da vida e dos prazeres conviviais - do simpósio, quero dizer - está no centro do *corpus* preservado, o que levou à construção de uma imagem de *bon vivant* na sua recepção, desde a Antiguidade” (RAGUSA, 2013, p. 174).

De acordo com Péricles Eugênio da Silva Ramos (1964, p. 84), os versos de vinho e de amor do poeta “deu margem a muitas imitações do século III a.C. até o Renascimento”. Com isso, é interessante salientar que a tradição popularizou, em alusão ao poeta, sob o título de “anacreônica”, ou “ode erótica”, todas composições de temática amorosa, e/ou com teor erótico, de estilo fácil, que tratem de objetos agradáveis, delicados, e simposiásticos, tal como esclarece Ragusa (2013, p. 174): “a poesia de Anacreonte ecoa fortemente na tradição iconográfica ateniense, em que o poeta, como

¹⁴ A tradução foi realizada na arguição da defesa no dia 28 de agosto de 2021 pelo professor Marco Colonnelli.

nenhum outro, tornou-se tema constante, e na poesia posterior grega, helenística, latina e moderna”.

Em continuidade a nossa breve revisão da ode na literatura clássica, resta-nos apresentar os elementos distintivos que integram a ode solene, esta que se encontra inserida no contexto da *performance* em coro, cujo principal cultor é o poeta da época tardo-arcaica conhecido como Píndaro (c. 518-446 a.C.), pois o gênio incomparável deste autor fez com que o seu estilo servisse de referência para o que entendemos hoje por “ode heroica” ou “ode triunfal”.

De acordo com Maria Albuquerque em estudo publicado no ano de 1936, intitulado de “Ode na Grécia”, uma das diferenças mais notáveis em relação à transposição da ode monódica para a coral pode ser observada a partir do ponto de vista expansivo, já que houve o alargamento de dois fatores: 1) a expressão dos sentimentos (do individual para o coletivo); e 2) a forma da execução (de monódica à coral).

Do mesmo modo, também é possível verificar uma transformação no âmbito do metro, visto que as composições dos poetas associados ao lirismo monódico, como Safo, Alceu e Anacreonte, apresentavam forma métrica considerada simples, de estrofes curtas, ao passo que com Píndaro ela torna-se mais complexa, dividida em tríades.

Essa tripartição era organizada em estrofe, antístrofe e epodo, construção métrica que tem raízes na ode heroica de Estesícoro (c. 632-556 a.C.), e aprimorada por Píndaro nas odes de triunfos. A estrutura triádica, que também fora admitida pelos poetas trágicos para formatação dos cantos corais nas tragédias (LESKY, 1971, p. 332), conduzia os movimentos de dança efetivados pelo coro¹⁵, em que a estrofe (primeira estância da ode) pressupunha o deslocamento do coro para o extremo do palco, ao passo que a antístrofe (segunda estância da ode) correspondia ao movimento em direção ao sentido contrário da estrofe, como uma espécie de réplica aos versos anteriores. Enquanto o epodo (terceira estância da ode) consistia na junção do coro, no centro da orquestra, para declamar a parte final do poema, e se cantava com acompanhamento musical diferente.

É importante sublinhar que a rima, o número de versos, e a forma das estrofes aparecem de maneira arbitrárias, já que há diversos usos, no entanto, da maneira que ocorre a primeira estrofe, as demais estrofes e antístrofes seguem o mesmo padrão, pois somente os epodos podem aparecer de forma diversa das estrofes e antístrofes, seja na disposição das rimas, números de versos etc., desde que os outros epodos sejam similares

¹⁵ É importante lembrar que nesta altura a ode era feita sob encomenda para ser cantada diante de um público, em ocasião de festas cívicas ou atividades esportivas.

ao primeiro. Assim, verifica-se que não havia uma monotonia na execução da *performance*, sendo esta nova unidade “três vezes mais vasta, ou mais ainda, se atendermos a que cada uma das suas estrofes, só por si, já tem maior extensão que a dos poetas lésbios” (ALBUQUERQUE, 1936, p. 220).

No que se refere à produção de Píndaro, pode-se afirmar que o autor normalmente compunha cantos com o intuito de louvar as figuras ilustres, especialmente os vitoriosos dos jogos pan-helênicos, e os deuses, cujos templos ou festivais eram executados (ARAÚJO, 2005, p. 5), de modo que o canto do vencedor se tornou um forte traço da obra do poeta.

Neste sentido, faz-se necessário abrir um parêntese para lembrar, como já dito no início deste capítulo, que a ideia veiculada na atualidade sobre o subgênero nomeado de “ode heróica”¹⁶ advém de um subtipo da mélica que na época arcaica era conhecida como epinícios, e somente mais tarde convencionou-se a denominar de ode, tal como explanado por Calame (2017), e na mesma perspectiva constam Easterling e Knox (apud PENNA, 2007, p. 65) ao mencionar que Píndaro, desde a Antiguidade Clássica até os dias de hoje, nunca deixou de ser lido e de influenciar os mais famosos escritores “de Horácio a Hölderlin e a Ezra Pound eles (os epinícios) influenciaram fortemente a moderna concepção de ode e o elevado estilo da inspiração poética”.

A coletânea das odes pindáricas pode ser dividida em quatro grupos: *Olimpicas*, *Píticas*, *Neméias* e *Istmicas*, em concordância com a cidade em que se celebrava a vitória do canto. Isto porque as canções do poeta tebano eram feitas, em sua maioria, sob encomenda do vencedor ou da família dele, executadas no local que teria ocorrido a vitória ou na terra natal do triunfador, quando este retornasse à sua casa:

Em Olímpia, de quatro em quatro anos, no solstício do verão, exaltava-se a glória de Zeus; em Delfos, comemorava-se a vitória de Apolo sobre a serpente Python; em Neméia, na Argólida recordava-se e exaltava-se Zeus Nemeio e, finalmente, no Istmo de Corinto, celebrava-se Poseidon. (SANTOS, 1983, p. 28).

O retorno do herói era sempre motivo para grandes honrarias, dado que, como expressão máxima do sentimento de coletividade que atravessava o pensamento do homem grego neste período, a vitória do herói “pertencia também à sua ‘gens’ e à sua

¹⁶ Trata-se da ode que canta heróis. No entanto, é necessário que não seja confundido com a epopeia, visto que enquanto nesta a narração tem de ser seguida, na ode heroica “a imaginação se expande livremente, voando dum cimo a outro”. (ALBUQUERQUE, 1936, p. 221).

pátria” (ALBUQUERQUE, 1936, p. 223), perspectiva também compartilhada por Rubens Santos (1983, p. 28):

O herói vencedor era um super-homem que adquiria como que uma parcela da glória da divindade e, por isso, recebia honrarias e homenagens da “pólis” onde os jogos se celebravam e passava a ser considerado como a glória de sua família e um estandarte de honra para sua cidade natal. Isso por se entender que o vencedor não se colocava em evidência graças apenas ao seu talento pessoal mas, também porque uma divindade o havia distinguido e marcado.

Assim, caso o vencedor fosse um homem de posses, recorria a um poeta renomado para glorificar seus feitos e preservar na memória a vitória recém alcançada por meio do canto, pois a obra poética estava associada com a perpetuação da glória passageira. “Píndaro foi esse poeta ilustre a quem recorreram os vencedores mais ricos e notáveis. Muitas das suas odes dedicaram-se a personagens de maior relevo social, como Hierão, tirano de Siracusa, Terão de Agrigento e Arcesilau de Cirene” (ibidem).

No tocante à elaboração do conteúdo da ode pindárica, é possível apontar algumas linhas substanciais, a saber, a referência a um mito; e a presença da *gnóme* (reflexão ético-moral), além de ser “regra” elogiar a vitória, a origem do vencedor, e sobretudo a divindade cuja ajuda é imprescindível para o sucesso ou fracasso do competidor. Entretanto, como explica Albin Lesky (1971, p. 228), nos cantos corais são escassas as referências sobre o decorrer da competição em si, sendo assim, a narração mítica acaba ocupando um espaço mais centralizado, pois logo Píndaro vincula a vitória atlética a alguma divindade ou semideus do passado:

Em nenhum momento o acontecimento da luta com os seus pormenores técnicos ocupa o primeiro lugar; muitas vezes com traços apenas sugeridos de passagem, o mito é integrado como parte de um universo que se alimenta da tradição mítica e sabe pôr tudo em relação viva com as interrogações fundamentais da existência humana. A riqueza de sentenças de valor universal (*gnomai*) deve compreender-se a partir desta atitude.

Desta maneira, na famosa *Olimpica I*, por exemplo, que foi dedicada a Hierão de Siracusa por sua vitória na corrida de cavalos em 476 a. C, o poeta se vale do mito de Tântalo e Pélops para ilustrar a vitória esportiva, assim, dos cento e dezesseis versos, somente oito comentam sobre o vencedor e a corrida. Além disso, vale ressaltar que o mito não é estático, haja vista que no caso desta ode em específico, o autor reelabora a narrativa mítica, rejeitando a versão tradicional em que Tântalo, para testar a onisciência dos deuses, os convida para um banquete e serve as carnes do seu filho, Pélops. Mas na

reformulação proposta por Píndaro, “nem Tântalo é vil e sacrílego, nem os deuses são devoradores de carne humana” (RAGUSA, 2013, p. 244), como pode-se observar nos seguintes versos da Olímpica I: “Mas é-me impossível chamar de ‘devorador’ um dos venturosos; recuso-me a isso: / privação de lucros amiúde é dada aos difamadores”¹⁷ (PÍNDARO apud RAGUSA, 2013, p. 249).

A perspectiva mítica adotada por Píndaro nesta ode proporciona dois direcionamentos interessantes, pois através da figura de Tântalo, o autor alerta a Hierão e ao público sobre “os perigos da ganância, da insaciabilidade, armadilhas inerentes à natureza humana” (RAGUSA, 2013, p. 244), ao passo que a partir de Pélops, o poeta louva o vencedor dos jogos, “nele projetando a imagem do herói” (ibidem). Neste processo, associado ao mito, encontramos as máximas (*gnóme*). As exortações do poeta têm por função advertir aqueles que estão sendo homenageados sobre o excesso (*hýbris*) e a soberba, para que não se envaideçam demasiadamente com o triunfo, como pode-se observar no trecho em que Píndaro admoesta Hierão a manter a moderação: “Outros são grandes noutras coisas, mas o cimo se coroa para reis. Não olhes mais para adiante!”¹⁸ (PÍNDARO apud RAGUSA, 2013, p. 253).

Sendo o ideal da moderação um dos pilares do pensamento grego antigo (RAGUSA, 2013, p. 253), a ode pindárica busca justamente representar o equilíbrio, a harmonia. Nesta perspectiva, o poeta, que muitas vezes se colocava como o sábio (*sophós*) inspirado pelas Musas para transmitir a mensagem, era incumbido de trazer ensinamentos morais e dicas para viver bem à comunidade, ilustrando a ela:

el conocimiento del pasado, le explica el curso de la vida, le da normas de comportamiento. [...] Es una sabiduría no aprendida, natural, que otras veces proclama que le viene de la divinidad y le faculta para impartir su magisterio a príncipes como Hierón y Arcesilao. (ADRADOS, 1981, p. 19-20)¹⁹.

Deste modo, com o intento de influenciar o comportamento dos indivíduos, era comum o tratamento de temas sociais e coletivos em composições destinadas à *performance* em coro. Destarte, é significativo notar que as composições pindáricas se tornaram célebres por nelas trazer uma inspiração ardorosa, um estilo pomposo,

¹⁷ Tradução de Ragusa (2013).

¹⁸ Tradução de Ragusa (2013).

¹⁹ “o conhecimento do passado, explica-lhe o curso da vida, dá-lhe normas de comportamento. [...] É uma sabedoria não aprendida, natural, que outras vezes proclama que lhe vem da divindade e lhe faculta para comunicar seu magistério a príncipes como Hierão e Arcesilau.” (Tradução nossa).

elementos que acabaram por se tornar denominadores comuns nas literaturas modernas para fazer referência à forma poética ode. Esta que pressupõe um estilo elevado, e influi pensamentos nobres, que não se podem encontrar num objeto comum. Assim, notamos que o tom alto e solene da ode se deve justamente ao contexto celebrativo em que os poemas da antiguidade estavam inseridos, ou seja, os banquetes, as festividades, espaços altamente ritualizados que instigavam o labor poético, o entusiasmo.

1.3 Ode Romana

Na literatura latina, a ode também ficou conhecida pelo nome de *carmen*, que significa “canção”. A introdução e continuidade do gênero deve ser atribuída ao conceituado poeta romano, Horácio (65 a. C.), dado que ele mesmo confessa, em diversos momentos nas suas *Odes*, ter sido influenciado pelos líricos gregos, conforme nos mostra Heloísa Penna (2007, p. 2):

Horácio transporta para alguns poemas formas e conteúdos das odes gregas, frases inteiras de um determinado poema, palavras, ideias e estruturas métricas dos seus antecessores, dando feição romana ao material recebido, renovando-os por meio da *contaminatio* e do desenvolvimento pessoal.

Tomando como ponto de partida a poesia mélica arcaica para a construção das odes, Horácio deixa claro sua relevância ao importar tais modelos, como afirma na ode III, 30, vv. 13-14: “Primeiro a trazer aos ritmos ítalos / o poema dos eólios.” (apud PENNA, 2007, p. 122). Desta maneira, as canções de amor de Safo tornaram-se matriz para os poemas apaixonados do poeta latino, tal como se pode verificar na ode I, 22, em que o autor retoma as famosas expressões do sentimento da paixão comuns à poética lesbiana, vv. 23-24: “Eu amarei Lálage que ri docemente, / que fala docemente.” (HORÁCIO apud PENNA, 2007, p. 37).

Ao passo que de Anacreonte e Alceu, o autor serviu-se, principalmente, das canções simposiásticas, em que o tema do vinho surge como remédio para as aflições, além de trazer o ideal de moderação, como se vê, por exemplo, no livro III, ode 19, vv.15-16 “A Graça desaconselha tomar mais de três taças / temendo as rixas.” (HORÁCIO apud PENNA, 2007, p. 49). Por outro lado, os versos de Píndaro serviram de inspiração para as odes cívicas, em que a figura do poeta é posta como uma autoridade encarregada de transmitir ensinamentos morais. De acordo com Aída Costa (1956, p. 60), os fundamentos da moral horaciana, expressos sobretudo nas odes do livro III, pode ser enunciado da

seguinte forma: “não deve o homem ceder à fantasia das paixões, nem aos caprichos da sorte; gozará melhor da medrança e da felicidade se lhes resistir”.

Por conseguinte, é pertinente sublinhar que a partir do período helenístico as produções poéticas já se constituem como parte de uma cultura escrita, diferentemente da poesia arcaica que estava imersa num contexto de oralidade. Deste modo, o traço distintivo que a princípio pode-se evidenciar em relação às odes de Horácio, ocorre justamente em consequência dessa transformação histórico-cultural, dado que as composições do poeta romano despojam-se da condição performática que antes caracterizava a produção mélica, não abarcando, então, os elementos musicais e cênicos, tal como sublinha Francisco Achcar (1994, p. 161, grifos do autor):

Horácio **escreve**, não compõe oralmente, como nos tempos de uma sociedade arcaicamente mais homogênea. (Píndaro e provavelmente os líricos em geral também **compunham** por escrito, mas seus poemas destinavam-se à **performance** e nela é que de fato ganhavam sua plena existência. O mesmo de forma nenhuma se poderia dizer de Horácio, que escrevia para ser lido).

Além disso, outra característica que marca as odes horacianas encontra-se na apresentação dos temas a partir das experiências pessoais, assim, os poemas abrangem, majoritariamente, assuntos privados, “a partir dos quais são representadas, sobretudo, relações de amor e de amizade.” (JUNQUEIRA, 2018, p. 21). Aliás, baseado em Jacques Gaillard (1992), Renan Junqueira aponta duas categorias para dividir as odes de Horácio: os poemas líricos menores e as grandes odes cívicas, de maneira que “no primeiro grupo, encontram-se as canções simposiásticas, os poemas amorosos e as demonstrações de amizades; no segundo, é exaltada a figura de Augusto e são cantadas as virtudes romanas”. (JUNQUEIRA, 2018, p. 23).

Ademais, o estudioso alerta sobre a impossibilidade de organizar de forma rigorosa as composições por temas, já que as odes comportam uma grande variedade temática. Todavia, conforme expõe Francisco Achcar (1994), existem algumas constantes que podemos apontar nas odes horacianas, uma delas seria a do *Carpe Diem*, considerado pelo crítico um *topos* presente na literatura desde Homero, que, inclusive, pode até mesmo ser visto como um gênero poético. A expressão latina *carpe diem* significa tomar/colher o fruto do dia, da vez, isto é, aproveitar o hoje, viver o presente sem se preocupar de forma exagerada com o futuro. Essa temática geralmente aparece associada à observação sobre a fugacidade do tempo, e foi utilizada na composição nº 11 do livro I das odes de Horácio, como se pode notar na seguinte transcrição em prosa do poema por Achcar (1994, p. 88):

Tu não indagues (é ímpio saber) qual o fim que a mim e a ti os deuses tenham dado, Leuconoé, nem recorras aos números babilônicos. Tão melhor é suportar o que será! Quer Júpiter te haja concedido muitos invernos, quer seja o último o que agora debilita o mar Tirreno nas rochas contrapostas, que sejas sábia, coes os vinhos e, no espaço breve, cortes a longa esperança. Enquanto estamos falando, terá fugido o tempo invejoso; colhe o dia, quanto menos confiada no de amanhã.

Este poema traz, com efeito, algumas especificidades que habitualmente surgem na poesia do *carpe diem*, a exemplo de 1) a presença de um interlocutor (Leuconoé); 2) a advertência sobre a preocupação com o futuro, visto que o sujeito lírico pede para sua interlocutora não consultar os números babilônicos, isto é, a astrologia; 3) o enunciado de aconselhamento, em voz imperativa: “que sejas sábia, coes os vinhos e, no espaço breve, cortes a longa esperança”, exortação que aparece como um convite ao prazer imediato, pois o autor aponta para urgência de consumir o vinho, mesmo ciente de que a bebida melhora quando armazenado por um tempo, porém, deixando em repouso há o risco de não bebe-la, uma vez que o amanhã é incerto; com isso evidencia-se 4) o tema da efemeridade da vida “fugido o tempo”; 5) e o próprio *carpe diem*, já que ao observar a fugacidade do tempo, o enunciador aconselha a aproveitar o agora sem confiar no amanhã: “Colhe o dia, quanto menos confiada no de amanhã”.

Achcar aponta ainda outro tema fortemente presente em Horácio que também aparece ligado ao sentimento de efemeridade da vida, a saber, o *exegi monumentum*, expressão cristalizada na ode nº 30 do livro III, que inicia com o seguinte verso: *Exige monumentum aere perennius*²⁰ (apud PENNA, 2007, p. 68). Este poema desenvolve a perspectiva de que a obra literária é capaz de immortalizar os homens e suas ações, ideia que já estava bastante presente na poesia grega, dado que os temas da imortalidade e da poesia aparecem associados desde Homero, Safo, Píndaro, Teógnis e outros. Entretanto, segundo Achcar, em meio à vasta produção de tal temática, “Horácio foi talvez o poeta que afirmou de maneira mais veemente e grandiosa sua crença na imortalidade que lhe estaria assegurada, a ele assim como às pessoas e às coisas tocadas por seu canto” (1994, p. 154).

Deste modo, por meio do canto (monumento) imorredouro, expresso na ode III, 30 que é “mais duradouro que o bronze / e mais alto que a estrutura real das pirâmides / que nem a chuva devoradora, nem o descontrolado aquilão / possa destruir ou os

²⁰ “Terminei um monumento mais duradouro que o bronze”. Tradução de PENNA (2007).

incontáveis / ordenamentos dos anos e a fuga dos tempos”, o poeta pretende eternizar a si mesmo, intenção que se torna claramente explícita no trecho a seguir: “Não morrerei de todo e a maior parte de mim / escapará da Libitina; sem cessar eu crescerei, / rejuvenescendo-me no louvor vindouro” (HORÁCIO apud PENNA, 2007, p. 68-69).

A atemporalidade da arte, tema caro à obra do poeta latino, atesta a ideia da glória associada à permanência do texto literário em comparação com as coisas materiais que aparecem no poema figuradas por meio do monumento feito de bronze, e da conservação das pirâmides, elementos passíveis de desaparecerem através dos efeitos do tempo, por mais duradouros que sejam. Sendo assim, apenas a palavra é *perene*.

Esta perspectiva de uma poesia que transcende ao tempo, escapa à morte (Libitina), terá muitos ecos na literatura de língua portuguesa, principalmente em Ricardo Reis, como mostra os famosos versos do autor: “Seguro assento na coluna firme / Dos versos em que fico / Nem temo o influxo inúmero futuro / Do tempo e do olvido;” (1988, p. 1), e também como veremos mais detalhadamente nos próximos capítulos, nas odes de Hilda Hilst, pois a escritora que declara “querer deixar um testamento lírico”. (HILST, 2017, p. 159), também relaciona poesia e eternidade: “O bisturi e o verso. / Dois instrumentos / Entre as minhas mãos. / Um deles rasga o Tempo / O outro eterniza” (HILST, 2017, p. 396).

Destarte, para efeito de síntese, vale ressaltar que as odes horácianas, apesar de apresentarem uma significativa diversidade temática, podem ser divididas em categorias em que se distribuem os conteúdos, assim, elas geralmente são apontadas como cívicas (de natureza político-patriótica, tratam de assunto público, escritas para transmitir ensinamentos morais aos cidadãos); anacreônicas (também conhecidas como báquicas ou amorosas, que cantam os prazeres dos sentidos, a alegria da existência); pastoris (poesia de caráter bucólico que louva e idealiza os encantos da vida campestre, cuja entrada no mundo natural sinaliza uma evasão, geralmente da cidade para o campo, além de ser muito associada às questões que envolvem o *topos* do *Carpe Diem*); e privadas (normalmente destinadas a pessoas pertencentes ao círculo pessoal do poeta, utilizadas também para realizar reflexões morais e filosóficas).

Da mesma forma que as composições horácianas comportam uma multiplicidade no âmbito temático, acontece igualmente no que diz respeito às estruturas métricas, conforme nos mostra o estudo de Heloísa Penna, que tem como objetivo observar as implicações da métrica nas odes de Horácio. Na acepção da autora, o poeta latino segue a teoria do *ethos* métrico em que, baseado no critério da conveniência (conteúdo e forma

em harmonia), o metro era adotado de acordo com o assunto proposto a fim de alcançar a perfeição.

Depreende-se, então, a ocorrência de uma diversidade métrica, visto que a forma variava segundo o tema desenvolvido. Nesse sentido, Penna elenca treze esquemas métricos²¹ empregados por Horácio em seu livro das *Odes*, os quais estariam vinculados a temas específicos dentro da obra do poeta, exercendo, assim, papel semântico. Como exemplo, a pesquisadora comenta que a estrutura movimentada das estrofes alcaicas, um dos modelos mais prestigiados pelo lírico, se ajustaram a uma parte significativa das odes cívicas e morais, ao passo que as estrofes sáficas, também bastante presente nas composições do autor, comportavam os hinos religiosos e os poemas de amor.

À guisa de uma finalização para os comentários sobre o venusino, basta retornar ao que foi dito no início deste tópico sobre o fato de que Horácio não negava as suas inspirações. O autor influenciado pelos gregos conseguiu alcançar o objetivo apresentado na ode “III, 30” e teve seu nome imortalizado juntos aos poetas mélicos arcaicos. O lírico latino exerceu, sem sombra de dúvidas, forte influência nos poetas que se seguiram, pois ainda hoje a sua ode é modelo para a prática do gênero.

1.4 Odes modernas

Após o período da Antiguidade clássica, a ode tornou-se um subgênero largamente explorado em épocas de grande valorização às tendências ancoradas na recuperação da cultura greco-romana. No entanto, na transição para Idade Média, este modelo poético praticamente entrou em desuso, uma vez que as formas antigas foram abandonadas, e uma nova espécie de produção lírica entra em voga, como consta Aída Costa (1956, p. 71):

Esta lírica cristã descobre o mundo novo de ideias e sentimentos que povoa a alma do homem novo e, libertando-se da inspiração clássica e pagã, vai, daí por diante, através da Idade Média, safar-se igualmente da forma antiga, do ritmo musical, quantitativo, substituído pelo intensivo e silábico.

²¹ Estrofe alcaica, a estrofe sáfica, o dístico: glicônico e asclepiadeu menor, a estrofe asclepiadéia A, a estrofe asclepiadéia B, o asclepiadeu menor kataV stivcon, o asclepiadeu maior kataV stivcon, o dístico alcmânico, o dístico arquiloque I, o dístico arquiloqueu IV, o dístico hiponacteu, o dístico: sáfico menor e maior, o Jônico menor kataV stivcon. (PENNA, 2007).

Assim, a ode é retomada apenas no século XVI, sendo amplamente desenvolvida pelos poetas europeus, isso pelo motivo de que, segundo Aída Costa, neste período, “[...], abandonam-se as formas medievais. Revivem, então, os gêneros antigos” (COSTA, 1956, p. 69). Desta maneira, tanto as odes pindáricas quanto as horacianas exerceram grande influência no Renascimento europeu, já que, dentre outras especificidades, este foi um período marcado pela valorização da Antiguidade clássica, na esfera intelectual ou artística, como uma tentativa de rompimento com as regras e o pensamento veiculado durante a era medieval.

Além do século XVI, a ode conseguiu sobreviver até os tempos modernos, pois mesmo com o advento do movimento romântico, que, sob o critério de originalidade, buscava criar uma literatura que escapasse dos parâmetros estabelecidos pelos modelos clássicos, o gênero permaneceu sendo cultivado, inclusive por autores expoentes do romantismo, como o inglês John Keats, que escreveu uma série de odes no ano de 1819, dentre as quais se sobressaem os celebrados poemas: “*Ode on Melancholy*”; “*Ode to a Nightingale*” e “*Ode on a Grecian Urn*”.

Nessa última, por exemplo, o autor empreende uma descrição de uma urna grega, que, de acordo com Sptizer (2002, p. 349), “pertence ao gênero²², conhecido na literatura ocidental de Homero e Teócrito até os parnasianos e a Rilke, da *ecphrasis*²³, descrição poética de arte pictórica ou escultural”, aspecto que evidencia, por si só, a presença de uma tradição poética, e que, como veremos, incidirá fortemente nas escolhas formais das odes hilstianas.

É interessante observar que as odes de Keats parecem ganhar um duplo movimento, em que o sentimento de tristeza aparece aliado às sensações de alegria (RAMOS, 2010, p. 34). Observa-se tal aspecto em “*Ode on a Grecian Urn*”, pois, tal como elucida Sptizer (2002, p. 351), “a primeira estrofe contém uma série de oposições paradoxais não resolvidas, como o mostram as sete perguntas perplexas, inquietas, semi-angustiadas e ansiosas do poeta”:

*What leaf-fring'd legend haunts about thy shape
Of deities or mortals, or of both,
In Tempe or the dales of Arcady?
What men or gods are these? What maidens loth?
What mad pursuit? What struggle to scape?*

²² vale ressaltar que a *ecphrasis* não é um gênero, mas uma forma de linguagem, uma técnica descritiva, tal como esclarece Joana Matos Frias (2016, p. 33).

²³ “*Ekphrasis*” é um termo que vem do grego para referir-se a uma descrição vívida de uma obra de arte elaborada como um exercício retórico.

*What pipes and timbrels? What wild ecstasy?*²⁴.

(KEATS, 2010, p. 47).

Ao passo que a frase seguinte que inicia a segunda estrofe: *Heard melodies are sweet*..²⁵, “é de um conteúdo filosófico e reflexivo, e sua sintaxe é a de uma tranquila predicação filosófica (uma frase inteira declarativa em oposição à pergunta sôfrega” (SPTIZER, 2002, p. 354). Essa tensão no poema gera um efeito dialético que chama a atenção ao ser enquadrado numa forma poética como a ode, considerando que a prática deste gênero pressupõe um estilo mais direto, já que a força da expressão utilizada neste tipo de composição, via de regra, integra um caráter objetivo, conciso, que possa evidenciar a limpidez do pensamento. Da mesma maneira irá Hilda Hilst trilhar esse caminho, visto que tal desdobramento será observado em suas odes, as quais são inseridas, quase sempre, em um plano constituído por tensões.

É também nos tempos modernos que, na língua portuguesa, a apropriação do gênero tomou grande impulso especialmente a partir do século XIX, apesar desse modelo composicional ter sido praticado em Portugal desde Sá de Miranda e Camões, tendo tido a adesão no século XVIII de Bocage e Filinto Elísio, famosos poetas de orientação clássica. Além disso, vale ressaltar que, anteriormente, no século XVIII, a ode foi introduzida no território brasileiro, com o árcade Cláudio Manuel da Costa, e posteriormente retomada pelos românticos Castro Alves, Tobias Barreto, Gonçalves de Magalhães e outros.

Mais especificamente no final do século XIX, o prestígio literário da ode é assinalado na obra de Antero de Quental, que, em 1865, nomeia uma coletânea de poesias de *Odes Modernas*, sendo hoje uma de suas publicações mais estudadas. Cronologicamente, este volume pode ser situado na fase realista da poesia anterior, nesse sentido, observa-se aqui um cenário de abandono às temáticas de teor sentimentalista características da segunda geração romântica, e a inauguração de uma abordagem com um olhar voltado para as questões de ordem social. Segundo elucida Nelly Novaes Coelho (1965, p. 62),

²⁴ “Que legenda franjada de folhagens te rodeia a forma / De divindades ou mortais, ou de umas e outros, / Pelo vale de Tempe ou nos da Arcádia? / Que homens são esses ou que deuses? Que virgens relutantes? / Doida perseguição! Que luta por fugir? / Que frautas e pandeiros? Que furor selvagens?”. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos (2010, p. 47).

²⁵ “É doce a melodia que se escuta...” (ibidem).

Viveu Antero numa época em que a nação portuguesa atravessava a tremenda crise provocada pelo romantismo liberal, cuja revolução vitoriosa no âmbito político-econômico-religioso, viu desfiguradas nos resultados as suas mais sinceras e legítimas reivindicações. Destruída a estrutura social, política e religiosa da velha nação jesuíta, os homens viram-se à mercê das paixões partidárias que havia conjugado “a grandeza generosa das aspirações” com a “indeterminação das ideais”.

Odes Modernas registram, então, um momento de fervor revolucionário, de engajamento político ligado ao pensamento socialista, como se pode notar na última quadra retirada do poema intitulado “No templo”: “O Evangelho novo é a bíblia da Igualdade: / Justiça, é esse o tema imenso do sermão: / A missa nova, essa é missa de Liberdade: / E órgão a acompanhar... a voz da Revolução!” (QUENTAL, 1999, p. 67), ou no excerto do poema “VI”, incluso na seção nomeada de “À História”, em que também encontramos um eu lírico preocupado com o coletivo: “Um coração e mil desejos doidos! / Mas dá lugar a todos a Cidade, / Assente sobre a rocha da Igualdade.” (QUENTAL, 1999, p. 18).

Adjetivada de “modernas”, e inscritas sob formas variadas (sonetos, quadras, tercetos, oitavas etc.), aqui o gênero lírico de origem greco-latina ganha ares de poema-manifesto, visto que é utilizado como arauto da revolta do sujeito frente às transformações políticas, sociais e econômicas que marcaram o século XIX, trazendo então a visão do homem da modernidade preocupado com as metamorfoses de sua época: “O novo mundo é toda uma alma nova / Um homem novo. Um Deus desconhecido.” (QUENTAL, 1999, p. 61).

A identificação com os ideais propostos pela Revolução Francesa é realentada pelo poeta engajado, ancorado no desejo de “Justiça”, “Igualdade”, “Liberdade”, “Progresso”, “Razão” e “Verdade”, palavras recorrentes nestas odes, todas normalmente registradas com iniciais maiúsculas. Nesse mesmo sentido, o autor procurava pela revolução na poesia, pois acreditava que não seria mais possível neste momento fazer poemas de natureza árcade ou de expressão puramente sentimentalista, tal como vigorava no contexto literário de Portugal.

Sob essa perspectiva, notamos uma tentativa de “modernização” do discurso poético, em que a poesia é tida como um elemento que exerce papel social, e por isso não deve ser vista apenas como uma prática de “arte pela arte”. Deste modo, a ode, uma forma tradicional, é posta em contraste com o adjetivo “modernas” como uma tentativa de

reformatar o pensamento veiculado no cenário literário da época, pois para Antero, a poesia moderna seria a “Voz da Revolução”.

O recurso à ode como forma poética apropriada para expressar o sentimento febril, revolucionário, característico de um “poema-manifesto”, também foi empregado pelo brasileiro Mário de Andrade, o qual, sendo este escritor pertencente à primeira hora do movimento modernista brasileiro, estava aliado aos ideais de liberdade de expressão, espontaneidade e originalidade. Esta liberdade absoluta se emoldurava por meio do rompimento com o tradicional, e, conseqüentemente, da recusa aos modelos composicionais preestabelecidos. Assim, surge a adesão ao verso livre, a valorização do que é cotidiano, e o uso de uma linguagem coloquial. É desta maneira que a articulação da ode ganha nas mãos de Mário de Andrade uma perspectiva que podemos intitular mais apropriadamente de “antiode”, pois o autor integra em *Paulicéia Desvairada* (1922) a famosa “Ode ao burguês”, cujo os versos a seguir são emblemáticos:

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,
o burguês-burguês!
A digestão bem feita de São Paulo!
O homem-curva! o homem-nádegas!
[...]

Oh! cabelos nas ventas! oh! carecas!
Ódio aos temperamentos regulares!
Ódio aos relógios musculares! Morte e infâmia!
Ódio à soma! Ódio aos secos e molhados!
Ódio aos sem desfalecimentos nem arrependimentos,
sempiternamente as mesmices convencionais!

(ANDRADE, 1980, p. 67-68).

Neste poema, o autor realiza uma crítica à elite brasileira burguesa, ignorante, que pouco se apraz com a busca pelo conhecimento, ao homem que vive em meio à opulência dos privilégios, movido pelo dinheiro, preocupado com as aparências, com o conforto. Por isso que o termo burguês, representativo de toda uma classe social que ascendeu ao poder a partir da Revolução Francesa, adquire nos versos um campo semântico bem definido, pois o poeta utiliza a palavra como um insulto: “burguês-burguês”.

O largo uso da linguagem exclamativa, que é um elemento característico da ode para exaltar o objeto do canto, adquire em Mário de Andrade outra finalidade, pois o escritor utiliza as exclamações para demonstrar o estado de frenesi do eu lírico desejan- te por mudança e farto com a decadência social, como se pode observar no trecho em que se repudia as hierarquias e a suas respectivas titulações: “Eu insulto as aristocracias

cautelosas! / Os barões lampeões! os condes Joões! os duques / zurros!” (ANDRADE, 1980, p. 67).

Sendo assim, embora o título “Ode ao burguês” nos direcione para um horizonte de expectativas, afigurando-se, aparentemente, como um canto de triunfo, tal qual as odes gregas compostas para homenagear os aristocratas, a mensagem expressa no corpo do poema nos mostra a inversão de sentido que é efetuada, pois o teor desta construção poética aproxima-se das cantigas de escárnio e maldizer. Desta maneira, notamos aqui uma ode reconfigurada, em que o tom característico do gênero, isto é, alegre, de elogio e exaltação a alguém ou algo, cede espaço para um canto sarcástico de depreciação ao burguês, constituindo, pois, num verdadeiro “ódio ao burguês”, inclusive, a proximidade dos sons “ode ao” e “ódio” reiteram essa perspectiva, aspecto este que faz com o poema se torne, na verdade, em uma “antiode”. Todavia, é importante notar que Andrade mantém ainda duas características que são próprias da forma poética ode, a saber, o fervor intenso e a expressão de um eu voltado para o outro. No âmbito da forma, o poema completo apresenta quarenta e quatro versos livres distribuídos em estrofes heterogêneas, aspecto que evidencia o desapego aos modelos fixos, tal como propõe o ideário da estética modernista. Além disso, nota-se a adoção de uma linguagem coloquial, marcada pela irreverência, com expressões agressivas: “Come! Come-te a ti mesmo, oh! Gelatina pasma! / Oh! Purée de batatas morais! / Oh! Cabelos na ventas! Oh! Carecas!”. Bem como a criação de novas expressões a partir de dois substantivos, como ocorrem em “burguês-níquel”, “homem-curvas”, “homem-nádegas”.

A perspectiva de uma ode às avessas, isto é, uma antiode, pode ser melhor entendida a partir da ideia contrária ao sentido da forma originária. Deste modo, sendo o gênero ode tradicionalmente conhecido como um poema de exaltação/louvor a um determinado objeto, a antiode seria então a depreciação do objeto cantado. É sob esta ótica que João de Cabral de Melo Neto incluirá em *Psicologia da composição* (1946) a sua conhecida “Antiode (contra a poesia dita profunda)”, poema dividido em cinco partes sequenciadas pelos subtítulos de “A”, “B”, “C”, “D” e “E”, padronizado por quadras de versos cursos, alternados em hexassílabos, trissílabos, tetrassílabos e pentassílabos.

Na construção cabraliana, a “ode” apresenta-se mais uma vez em termos de quase manifesto, haja vista que o autor critica uma vertente específica da lírica, como indica o subtítulo “(contra a poesia dita profunda)”. Nesse sentido, Cabral insere “palavras impossíveis de poema” para contrastar com a linguagem rebuscada do artefato lírico que se intitula “profundo”, criticando, assim, a idealização na poesia: “Poesia, te escrevia: /

flor! Conhecendo / Que és fezes. Fezes / Como qualquer.” (MELO NETO, 1968, p. 332). Muito relacionada à beleza e ao ornamento, a flor é tradicionalmente vinculada ao poético, contudo, a partir de um claro direcionamento metalinguístico, o poeta busca ressignificar esta imagem metafórica da poesia, acrescentando-lhe a perspectiva do grotesco, representado pelas fezes, a crueza, o orgânico repulsivo, os dejetos que, curiosamente, fazem brotar flores. O jogo de contraste entre as partes “A” e “E” faz transparecer a “evolução” ou superação do método de escrita, pois contrapõe a experiência do passado “te escrevia: / flor” (primeiros versos da seção “A”) com o presente “Poesia, te escrevo / Agora: fezes, as / Fezes vivas que és. / Sei que outras” (primeira estrofe de “E”). É, desse modo, a tentativa de desmistificação da ideia sacralizadora da poesia, fazendo juz ao título de “antiode”, Cabral apresenta sua “antilírica”²⁶.

No contexto literário brasileiro, a antiode também será desenvolvida por Vinicius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade no século XX; o primeiro com a denominada “Antiode à tristeza”, inclusa na obra *Para viver um grande amor* (1962). Composta por uma única estrofe de quarenta versos decassílabos, neste poema o sujeito da enunciação se encontra imerso em um estado paradoxal, pois ao mesmo tempo eleva “Cuidando com desvelo da saudade / E dos males de amor de cada enfermo!” e excomunga a enfermeira que presta cuidados ao doente no hospital: “Afasta-te de mim! não te quero mais / Irmã-sem-Esperança.” (MORAES, 2017, p. 388-389). Ao passo que Drummond escreve em *Boitempo III - Esquecer para lembrar* (1979), a “Ode ao Partido Republicano Mineiro”, na qual, com o singular humor refinado do autor, a ode é utilizada em forma de sátira, constituindo-se, dessa maneira, em uma homenagem às avessas, dado que o eu lírico critica um partido político ao mesmo tempo que trabalha para ele: “A perfeita ironia: a mão tece ditirambos / ao partido terrível. E ele me sustenta.)” (ANDRADE, 2014, p. 324).

Por outro lado, em um sentido diverso, tais movimentos inovadores, rebeldes, convivem no século XX com a constância das formas iniciais da ode e um poeta exemplar nesse sentido, que de uma maneira diversa a Antero de Quental privilegiou a forma poética ode para tematizar as questões concernentes à intensificação da modernidade, foi Álvaro de Campos, o heterônimo futurista de Fernando Pessoa. Assim sendo, dentre os

²⁶ A crítica cabraliana adotou esse termo para caracterizar o modo racional e crítico de Cabral fazer poesia, tal como alegou Carlos Graieb (1999, p. 63): “É um poesia antilírica, no sentido de que nela a emoção é pensada, as imagens construídas e tudo que é supérfluo ou enfeitado de plumas, rejeitado”.

cantos de louvor escritos pelo poeta - “Ode Marítima”, “Ode Marcial”, “Dois Excertos de Odes”, sobressai a ilustre “Ode triunfal”, da qual “nasceu” a personalidade de Campos, publicada pela primeira vez em 1915 na revista *Orpheu*.

O título sugestivo do poema remete às composições pindáricas destinadas aos vencedores, mas que em Campos/Pessoa adquire um “herói” inusitado, pois quem triunfa e se torna motivo para celebração nesta ode é a civilização mecânica e industrial, são as “engrenagens, r-r-r-r-r-r-r eterno!” (PESSOA, 1992, p. 12), que a um só tempo deslumbra e desassossega o sujeito da enunciação, visto que, tal como observa-se na onomatopeia do verso citado, este novo mundo está envolto em torno de um barulho frenético e ritmo caótico: “Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,” (PESSOA, 1992, p. 13).

Deste modo, ao longo de seus duzentos e quarenta versos livres distribuídos em trintas estrofes irregulares, o sujeito lírico canta, sob um impulso febril das sensações, um estado de tensão, e por meio do tom eufórico que o gênero abrange, o “ruído cruel e delicioso da civilização de hoje” (PESSOA, 1992, p. 21). Sendo assim, a partir deste longo poema verifica-se que o recurso à ode para tematizar objetos grandiosos não se restringe apenas à produção poética do passado clássico, mas também se estende aos novos tempos, a modernidade, a “beleza disto totalmente desconhecida dos antigos” (PESSOA, 1992, p. 12).

Por outro lado, em estilo diverso de Campos, mas igualmente fiel aos ditames da forma inicial, Fernando Pessoa irá perpetuar a ode do molde clássico na figura de seu heterônimo Ricardo Reis. Sua obra lírica, como dito em item anterior, é valorosamente conhecida pela forte influência da grande literatura greco-latina, principalmente no que diz respeito às odes horácianas. De acordo com Achcar (1994, p. 169), Reis seria o poeta com a poesia mais “tersa e concentrada” da tradição horáciana em língua portuguesa. É fato que, como já apontaram diversos estudos sobre o escritor, as aproximações entre as poéticas de Ricardo Reis e de Horácio ocorrem tanto no âmbito temático quanto no nível estrutural. Referente ao primeiro caso, é possível encontrarmos nas odes do poeta português temas como o culto do instante, isto é, o ideal do *carpe diem* associado à consciência da morte (*memento mori*) e à fugacidade do tempo: “O dia real que vemos? No mesmo hausto / Em que vivemos, morreremos. Colhe / O dia, porque és ele.” (REIS, 1988, p. 115). Aparecerá da mesma maneira a temática do convite ao vinho: “Não só vinho, mas nele o olvido, deito” (REIS, 1988, p. 21), ou “circunda-te de rosas, ama, bebe / E cala. O mais é nada” (REIS, 1988, p. 67). Além disso, Reis retoma ainda outro tema tipicamente horáciano, a saber, a percepção sobre o poder perenizador da poesia:

“Chegada a hora, eu próprio serei tudo / Menos que estas palavras. / E papel, ou papiro escrito e morto / Será mais eu que eu mesmo. / A obra imortal excede o autor da obra;” (REIS, 1988, p. 129), entre outros.

No que diz respeito às estruturas métricas, pode-se dizer que Ricardo Reis se vale dos mesmos processos estéticos utilizados por Horácio, como o uso da estrofe sáfica, que na transposição para a língua portuguesa passa a ser composta por três versos decassílabos (com cesura na 4ª, 8ª e 10ª sílabas) e um de quatro sílabas. Além disso, é importante mencionar que Reis também elege a mesma figura feminina que o poeta latino costumava utilizar para as interlocuções nos poemas, a saber, “Lídia”, “Cloe” e “Neera”.

Com isso, percebe-se que na literatura de língua portuguesa a partir do século XIX, o uso da forma lírica “ode”, apesar de ganhar desdobramentos distintos, não deixa de resguardar seu estilo particularmente elevado e declamatório, pois se um lado revisita a estrutura e os motivos tradicionais da forma, como é o caso de Ricardo Reis, há outra linha que adequa este tipo de composição para o contexto que lhe é contemporâneo, com imagens da modernidade, e preservando ainda o tom efusivo característico do gênero, tal como se vê nas *Odes Modernas* (1865) de Quental, e na “Ode triunfal” (1915) de Álvaro de Campos/Fernando Pessoa.

Dentro dessa perspectiva, e voltando ao contexto da literatura brasileira do século XX, além das já citadas “antiodes”, alguns escritores praticaram o gênero em sua forma mais tradicionalmente empregada, ou seja, para fins de homenagens. Este seria caso de Carlos Drummond de Andrade no poema intitulado de “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro”, incluso na obra *Sentimento do mundo* (1940), em que, na singeleza dos versos livres, e sob o signo do elogio, o poeta realiza uma bela homenagem, tal qual o estilo das odes horácianas de amizade, ao “poeta acima da guerra e do ódio entre os homens” (ANDRADE, 2014, p. 97), isto é, Manuel Bandeira, em ocasião do aniversário deste.

Da mesma forma que Drummond, Vinicius de Moraes também dedicaria um poema para Manuel Bandeira, mas desta vez em virtude dos oitenta anos do homenageado, na nomeada “Ode no octentenário de Manuel Bandeira”, composição cujo enunciador demonstra profundo afeto e amor fraternal pelo “Poeta Máximo”, como é denominado Bandeira no último verso. Em meio a sua vasta produção poética, Vinicius de Moraes escreveu ainda uma “Ode a maio”, curto poema de estrofe única e versos livres que celebra a chegada do outono, e “A espantosa ode a São Francisco de Assis”, poema composto por 138 versos livres distribuídos em dísticos, presente na obra *Jardim secreto* (1993), livro de publicação póstuma organizado por Ana Miranda. Nesta ode, o discurso

poético é apresentado em forma de prece a São Francisco, o eu lírico clama por misericórdia devido à sua conflituosa condição humana, tal como convém ao entusiasmo da piedade que caracteriza a ode sagrada. Sobre esse último poema, cumpre abrir um parêntese para destacar que, Hilda Hilst, escritora que mantém vários diálogos com a poética de Vinicius, principalmente no que se refere às elegias, também apresenta no nono poema de *Ode fragmentária* (1961) uma ode em formato de prece, ladainha, pedindo clemência em relação à existência fragmentária, em que uma voz coral repete: “Ai de nós, peregrinos”, “Ai de nós, mutilados” (HILST, 2017, p. 144-145).

Ademais, a permanência da forma poética ode na década de 1940 e 1950, ou seja, contemporânea à estreia de Hilst na literatura, se deve também ao poeta Lêdo Ivo, este que fulgura como um dos principais representantes da chamada “Geração de 45”, movimento marcado pela adoção de uma conversão neoclássica, e pelo ressurgimento do esteticismo, que, conseqüentemente, propunha uma poesia formalista, de dicção elevada, como explica Afrânio Coutinho:

Com a geração de 45, a poesia aprofunda a depuração formal, regressando a certas disciplinas quebradas pela revolta de 22, restaurando a dignidade e severidade da língua e dos temas, policiando a emoção por um esforço de objetivismo e intelectualismo, e restabelecendo alguns gêneros fixos, como o soneto e a ode. (COUTINHO, 1976, p. 122).

O amplo retorno às formas tradicionais, como a elegia, o soneto e a ode, se tornou cada vez mais evidente em títulos de livros publicados nessa época, pois começaram a trazer uma perspectiva sobretudo estética, revelando não a abordagem temática do livro, e sim a matéria da forma que ele apresenta. Este é o caso do citado Lêdo Ivo, escritor alagoano que se mostrou afeito principalmente à ode, pois publicou ao longo de sua carreira artística quatro livros que evidenciam esse gênero: *Ode e elegia* (1945); *Ode ao crepúsculo* (1946); *Ode à noite* (1946); e *Ode equatorial* (1950). Muito condizente com a postura neoclássica do grupo que se insere, as odes de Ivo se destacam pelo domínio da forma e pela preocupação estética, sendo construídas tanto por estrofes simétricas (décimas regulares compostas de decassílabos rimados), quanto em versos longos.

Em Lêdo Ivo, é patente a retomada da temática humana e universal, de entonação metafísica, tratamento que Hilda Hilst mais tarde também aplicaria em suas odes. No segundo livro em que o escritor ostenta o gênero, isto é, *Ode ao crepúsculo*, dividida em dez partes, o alagoano utiliza a supracitada forma poética para expressar o desejo de

cantar: “Consumir-se no próprio canto - eis o essencial / ao poeta. Dar-se inteiramente / como um cadáver que se desintegra” (2004, p. 133), bem como para reafirmar a atemporalidade da arte, e o papel do poeta diante deste fenômeno que sobrepuja a morte, como se pode vislumbrar na seguinte estrofe:

Nossa missão é continuar a tarefa dos que vieram antes
para que Ela, a Poesia, não desapareça
e transmita o intraduzível. Um dia morreremos
entre vaías e fanfarras, e ela permanecerá
afirmando que existimos, e tentamos cumprir o
mandato inefável.

(IVO, 2004, p. 157).

Na longa ode ao crepúsculo, observa-se constantes meditações sobre o passar inexorável do tempo: “As horas desfilam, despojando-nos do que não somos / e do que não fomos, nem combatemos” (p. 133). Além disso, em seus versos transbordantes, o autor também se dedica à meditação sobre a morte, de maneira tal que a ode quase se transforma em elegia: “[...] Ó alegria / de não ter a certeza de outras noites mais longas. Ó terror / de amanhecer morto amanhã [...]” (p. 134), ou “Aqui estamos à espera da morte / e a cada instante nos situamos / mais próximos do que mais longe - ai de mim!” (p. 140), e “Este é o meu canto, o de minha paixão / e morte.” (p. 161).

É interessante notar, nesse momento, como a ode começa a deixar o seu tom altamente entusiástico e passa a manifestar sentimentos de natureza melancólica, as reflexões em torno da efemeridade da existência e sobre a vizinhança da morte não aparecem mais seguidas do convite ao aproveitamento do dia, tal qual no universo poético da Antiguidade clássica.

CAPÍTULO II:

NAS SENDAS DA *ODE FRAGMENTÁRIA*

Hilda Hilst começou a cultivar a forma poética “ode” no ano de 1961 com a estreia de *Ode fragmentária*, volume publicado pela Editora Anhembi, sendo esse o quinto livro da autora a evidenciar modelos composicionais tradicionais da lírica, já que nas publicações anteriores é patente a ocorrência de baladas, elegias, sonetos e trovas.

No livro supracitado, observa-se a tessitura de uma ode em fragmentos, remetendo à ideia de uma poesia que está repartida, incompleta, aspecto que aponta tanto para o modo como o livro está dividido – “Heroicas”, “Quase bucólicas”, e “Testamento lírico” –, apresentando, então, segmentos diferentes em cada seção, quanto para as questões em torno do caráter múltiplo e fragmentado que aparece na voz do sujeito lírico presente na obra, esse que ao mesmo tempo revela a dor que sente: “Um todo me angustia” (HILST, 2017, p. 139), mas também o júbilo “Contente de mim mesma me inauguro sonora” (HILST, 2017, p.141). Assim, coexistem diversas paisagens no interior desse eu que se enuncia em contradições como no verso “Se em nada me detenho” (HILST, 2017, p. 139), seguido pelo verso “Em tudo me detenho” (ibidem), evidenciando um sujeito imerso numa constante tensão interna, oscilante entre a celebração e a lamúria. É interessante que Hilst antecipa essa questão da identidade dos contrários ao inserir como epígrafe de “Heroicas” um trecho do poema “*Ash Wednesday*”, de T.S. Eliot: “*Lady of silences / Calm and distressed / Torn and most whole / Rose of memory.*”²⁷, em que os versos seguintes continuam a apresentar o retrato de uma senhora a partir de oxímoros: “*Rose of forgetfulness / Exhausted and life-giving / Worried reposeful*”²⁸.

Além disso, em relação ao título do livro “*Ode fragmentária*”, pode-se também estabelecer um paralelo com Eliot, já que, de acordo com Ivan Junqueira (1981), o poeta inglês teria construído uma “poética do fragmento”, estruturando seus poemas por meio da “multiplicidade descontínua de matrizes composicionais, do desenvolvimento assimétrico de partes isoladas, as quais, ou se reúnem numa ‘espécie de todo’ [...], ou permanecem como tais, solitárias e mesmo ‘inacabadas’”. (JUNQUEIRA, 1981, p. 20). Do mesmo modo, em seu livro Hilst fragmenta a ode em três partes que, apesar de envolverem perspectivas diferentes, se complementam em um sentido maior.

Em entrevista ao crítico e dramaturgo Bráulio Pedroso (1961) na época de lançamento do livro, Hilst comentou que dividiu “a *Ode* em fragmentos porque, também formalmente, quis representar a vida...” (HILST apud DINIZ, 2012, p. 38). Nesse sentido,

²⁷ “Senhora dos silêncios / Serena e aflita / Lacerada e indivisa / Rosa da memória.” Tradução de Ivan Junqueira (1981, p. 125).

²⁸ “Rosa do oblivio / Exânime e instigante / Atormentada tranquila” (ibidem).

é possível questionar: em que medida os poemas do livro em análise tratam da condição fragmentária do homem? Tendo em vista esse questionamento, e com o propósito de oferecer uma visão das partes, organizamos esse capítulo em três tópicos, os quais abrangerão os segmentos de *Ode fragmentária*, respectivamente “Heroicas”, “Quase bucólicas” e “Testamento lírico”.

2.1 “Heroicas”

O primeiro fragmento do livro, sob o nome de geral de “Heroicas”, contém doze poemas sem títulos e/ou numerações. Os cantos incluídos nesse conjunto manifestam uma certa unidade, provocando a sensação de estarmos diante de um longo poema, pois a coerência temática faz parecer que se trata de uma única ode.

“Heroicas” é o nome dado ao verso decassílabo quebrado, que contém seis sílabas, metro que aparecerá em alguns momentos ao longo dos poemas, como nos três primeiros versos do nono canto: “Ai/ de/ nós/ pe/re/gri/nos” (EM: 6); “An/tes/ do a/ma/nhe/cer” (EM: 6); “So/nhan/do e/ter/ni/da/des!” (EM: 6) (HILST, 2017, p. 144). Além disso, nota-se também que, desde o título da seção, a autora evidencia um diálogo com o sentido mais antigo da forma poética ode, já que, ao nomear de “Heroicas”, somos direcionados para um horizonte de expectativas, pois, tratando-se de um livro de odes, de imediato remetemos às composições corais conhecidas por “heroicas/triunfais”, que, como apresentado no capítulo anterior, tem o nome Píndaro como o principal cultor do gênero²⁹. Desta forma, iniciamos a leitura dos poemas com um questionamento: qual seria o triunfo do canto hilstiano ou qual herói é aqui louvado? No entanto, ao nos debruçarmos diante do poema, percebemos que não se trata de uma celebração, ou um louvor propriamente dito, visto que o sujeito lírico ainda não alcançou a “vitória” desejada, assim, nos é apresentado o início da trajetória, o anúncio de uma busca:

01 Se há muito o que inventar por estes lados
02 O que sei com certeza são meus fados
03 Exigindo verdades e punindo
04 Os líricos enganos da beleza.

05 À procura da rosa tenho andado
06 Causando às criaturas estranheza.
07 (Se me encontrares
08 Terei um jeito de flor
09 E um não sei quê de brisa
10 Nos meus ares.

²⁹ Verificar página 27 do capítulo 1.

11 Hei de buscar a rosa
 12 – A dos altares –
 11 E sinto graças nos pés
 12 Leveza nos andares).

 13 Não temes
 14 *As deidades atentas da memória*
 15 *Os gnomos secretos, a loucura,*
 16 *A morte?*

(HILST, 2017, p. 136, grifos da autora).

Essa primeira ode é fundamental para a compressão das que se seguem, pois nela é anunciada o tema que compreende as “Heroicas”, a saber, evidencia-se aqui um sujeito comprometido com uma busca, dado que ele anuncia estar “À procura da rosa”, apontando, então, para um eu que está em falta, incompleto. Assim, o poema é todo voltado para esse comunicado, pois já no segundo verso da primeira estrofe o eu lírico afirma ter ciência sobre o seu fado, isto é, o seu destino, que seria o de “buscar a rosa / – A dos altares –” (HILST, 2017, p. 136).

No que se refere à organização dos elementos estruturais do poema, constata-se que Hilda Hilst opta por não seguir o padrão tradicional característico da forma poética ode, isto é, de estâncias estruturalmente simétricas (tanto pelo número quanto medida dos versos), apresentando a construção de dezesseis versos (ora simétricos ora livres) distribuídos em três estrofes, sendo a primeira um quarteto, a segunda uma décima e a terceira traz novamente um quarteto.

A primeira estância é um quarteto com versos de dez sílabas poéticas, com acentuação nas de número seis e de dez, o que indica o ritmo do decassílabo heroico. Sabe-se bem que o decassílabo é um tipo de verso que normalmente é empregado, por seu aspecto sonoro, nos sonetos e nas epopeias, sendo tal medida associada à poesia sublime³⁰. Deste modo, a autora inicia o poema com um tom semelhante ao do canto épico, tanto pela escolha do metro quanto pela apresentação de uma *persona* envolvida com uma busca, predestinada, tal qual os heróis desse tipo de canto.

É interessante destacar que Hilda Hilst, mostrando ser uma notável pesquisadora da arte poética, inclui em “Heroicas” formas que levam a mesma nomeação dada à seção, uma vez que encontraremos, principalmente na quinta e nona ode do livro, o uso de hexassílabos, também conhecido por “heroico quebrado”, e em outro momento, a oitava

³⁰ Empregando a nomenclatura antiga, em que o verso acentuado na décima sílaba era conhecido por “hendecassílabo”, Manuel da Costa Honorato define esse metro, atualmente chamado de “decassílabo”, da seguinte forma: “Verso heroico, ou hendecassílabo, formado de onze sílabas. Denomina-se hendecassílabo por constar de onze sílabas, e heroico por ser empregado nos poemas épicos, nas tragédias e noutras poesias sublimes.” (HONORATO, 1870, p. 140).

heroica, como observaremos no decorrer das análises. Isso evidencia, então, uma tentativa de aproximar a forma com a categoria que intitula o primeiro fragmento da obra, além de se configurar como uma estratégia para martelar a perspectiva daquilo que é “heroico”, seja no âmbito temático ou estrutural.

Nesse poema de abertura, apesar de iniciar com versos de dez sílabas, tal ritmo aparece apenas em dois momentos na estrofe que sucede, nos versos 5 e 6, sendo os demais versos não padronizados:

À/ pro/cu/ra/ da/ **ro**/sa/ te/nho an/**da**/do
Cau/san/do às /cri/a/**tu**/ras/ es/tra/**nhe**/za

Essa organização revela uma das características típicas da ode hiltiana, a saber, o ritmo irregular, já que oscila entre a regularidade e a descontinuidade. Desta maneira, assim como nos outros poemas incluídos em “heroicas”, será notada a constante tensão entre a adoção de um padrão e a interrupção deste com versos assimétricos, ou a inserção ligeira de um número de sílabas diferente, geralmente com a intenção de enfatizar um verso ou introduzir um novo assunto no texto. Neste poema, por exemplo, verifica-se que o padrão sofre alteração a partir do sétimo verso, momento que inclusive inicia os parênteses, e o sujeito lírico começa a se descrever, destoando do que vinha sendo tratado antes, em que anunciava a busca pela rosa:

(Se/ me en/con/ tra /res	EM: 4	ER: 4
Te/rei/ um/ jei /to/ de/ flor /	EM: 7	ER: 4, 7
E um/ não/ sei/ quê / de/ bri /sa	EM: 6	ER: 4, 6
Nos/ meus/ a /res.	EM: 3	ER: 3
Hei/ de/ bus/ car / a/ ro /sa	EM: 6	ER: 4, 6
- A/ dos/ al/ ta /res -	EM: 4	ER: 4
E/ sin/to/ gra /ças/ nos/ pés /	EM: 7	ER: 4, 7
Le/ ve /za/ nos/ an/ da /res).	EM: 6	ER: 2, 6

Ainda que algumas medidas sejam repetidas, como o hexassílabo, que aparece três vezes, não se pode dizer que o ritmo é fixo. Dessa forma, já se levanta a hipótese de que a tensão é uma marca constante na ode da autora, tanto nos procedimentos formais quanto nos temas desenvolvidos, haja vista que em *Ode fragmentária* há um intenso embate entre o absoluto e o efêmero, e desde o primeiro verso, observa-se a ramificação de dois universos, que mais tarde compreenderá o conflito entre a visão do humano *versus* divindade, visto que, ao enunciar “Se há muito o que inventar por estes lados”, a indicação de que existe um lado pressupõe a presença de um outro espaço. Nesse sentido, o eu lírico

se posiciona e demarca que do lugar de que faz parte ainda não foi saturado os limites da criação, uma vez que nesse mundo falta muito o que inventar, aspecto conferido pela estrutura condicionante do “se”, proporcionando um direcionamento para o campo das possibilidades. Trata-se, portanto, de um caminho a ser percorrido pelo sujeito, já que os verbos no gerúndio “exigindo” e “punindo”, expressam esta perspectiva de uma ação simultânea a principal.

Desta forma, o eu lírico concebe que o seu destino está envolto na heroica tarefa de prosseguir em direção ao encontro com a poesia, como mostra o verso 4 “os líricos enganos da beleza”. A ideia de destino, reiterada no segundo verso pelo uso da expressão “meus fados”, pode ser vinculada à concepção grega de herói épico, considerando o fato de que na epopeia o indivíduo é condicionado a cumprir a ordem de seu destino. Então, no poema hilstiano, o sujeito lírico é um ser predestinado, disposto a seguir o seu roteiro.

Após o eu lírico reivindicar seu espaço através do uso da primeira pessoa do singular e do pronome possessivo “meu” no verso 2, o poema adota uma configuração metalinguística, e a intenção desse recurso se confirma a partir do quarto verso, momento em que o enunciador menciona a palavra “líricos”. No entanto, esse “eu”, desde o verso 2, foi acionado junto à palavra “enganos”, expressando a ideia de que ao mesmo tempo em que o sujeito está realizando uma busca “exigindo verdades”, também está ciente de que esta jornada poderia assumir consequências ilusórias, tendo em vista que não podemos afirmar com veemência que a perfeição, a beleza absoluta pode ser de fato atingida em sua plenitude. Deste modo, a busca acaba sendo por um objeto inalcançável.

Em seguida, na segunda estrofe, é anunciado: “À procura da rosa tenho andado / Causando às criaturas estranheza” (HILST, 2017, p. 136). A imagem da rosa, como a própria Hilst já havia comentado em entrevista, simboliza um ideal elevado: “No meu poema há uma tentativa de compreender a ânsia do homem na sua condição humana à eterna procura de beleza. Escolhi, sem originalidade, a rosa como símbolo de um ideal mais alto” (HILST *apud* DINIZ, 2012, p. 38).

Famosa por sua beleza e seu perfume, a rosa e as flores em geral incorporam uma vastidão de significados, uma vez que elas remetem aos traços da primavera, da aurora, do amor, da juventude, e da vida (na iconografia cristã, a rosa é a taça que recolhe o sangue de Cristo) (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 788). Dentre essa multiplicidade de usos alegóricos, a rosa também assume a possibilidade de metáfora para poesia, tal como já foi empregada por outros poetas, conforme observa Hugo Friedrich (1991, p. 107): “A rosa, em Mallarmé, como toda flor, é símbolo da palavra poética”.

Em Hilda Hilst, esse desejo de encontrar a rosa também desencadeia perspectivas ligadas ao fazer poético, ponto de vista que fica evidente na quarta ode de “Heroicas”, pois após o desabafo do “eu” que se enuncia, a segunda voz do poema questiona: “Queres o verso ainda? Assim seja. / Mas viverás tua vida nesses breus.” (HILST, 2017, p. 139). Aqui se revela o desejo do verso (a poesia), ou seja, a meta(poética) presente nas odes fragmentárias, e a consequência dessa busca: os breus. É, portanto, a partir do escuro claustro que o poeta encontra a força impulsora de seu canto. O vate amaldiçoado se depara com o abismo, ou poço escuro, transformando a escrita em um ato enevoadado, um acontecimento envolto em trevas.

Sendo assim, é possível conjecturar que o eu lírico da ode hilstiana seja de fato o poeta, desse modo, diferindo do exercício do gênero na Antiguidade, uma vez que o canto intitulado de “heroico” não é destinado ao elogio da vitória de outro, pois aqui o herói é o próprio artista. Por outro lado, o viés “triunfal” do poema se concretiza justamente por meio desse quesito laboral, dado que apresenta um indivíduo comprometido com uma busca pela palavra. Percebe-se, então, que até chegar ao seu “Testamento lírico”, Hilst já delimita, desde o primeiro fragmento, um direcionamento metalinguístico para sua ode.

Todavia, o itinerário em busca da poesia assumirá consequências dolorosas, angustiantes, tal como afirma o eu lírico na sétima ode: “E retomando o caminho da rosa / De órbita ilimitada mas fremosa / Me vejo em penitência, brasa e espinho.” (HILST, 2019, p. 141). Esses seriam os “líricos enganos da beleza”, pois da mesma forma que a rosa possui duas facetas: de um lado a perfeição estética, do outro os perigosos espinhos, assim ocorre a trajetória da *persona* lírica hilstiana em *Ode fragmentária*.

No entanto, anterior a esta imagem melancólica, nesse primeiro poema o eu lírico se descreve a partir de uma comparação que indica leveza, mansidão, como se pode notar do verso 7 ao 10: “Se me encontrares / Terei um jeito de flor / E um não se quê de brisa / Nos meus ares.” (HILST, 2017, p. 136), figurando então um estado de harmonia e de tranquilidade do espírito. Identificando-se com uma flor (representação de um todo mais abrangente), e à procura da rosa (adjacente da flor, com sentido mais definido, único), não sendo, pois, uma qualquer, mas “– A dos altares –”, a poeta utiliza o travessão “–”, que isola o décimo segundo verso para demonstrar o caráter sagrado e sublime do objeto, e esse é justamente um dos atributos da ode heroica/pindárica, isto é, a escolha de cantar algo que não seja comum, e sim grandioso. Nesse sentido, a referência ao altar se coloca como um espaço de celebração, realeza, heroísmo.

Destarte, a última estrofe surpreende por emergir dela uma segunda voz, sinalizada pela segunda pessoa do singular [tu] “Não temes” (HILST, 2017, p. 136), diferindo, então, da marcação pessoal presente nas estrofes antecedentes. Além disso, no aspecto formal, os versos surgem grifados em itálico no texto, mostrando que de fato trata-se de uma mudança, o que nos leva a notar a presença de uma dualidade subjetiva. Esta abordagem dramática confere ao poema diferentes ângulos e possibilita um melhor desdobramento das tensões em cena. Assim, identifica-se uma espécie de diálogo, já que o novo enunciador se dirige ao primeiro sujeito: “Não temes / As deidades atentas da memória / Os gnomos secretos, a loucura, / A morte?” (HILST, 2017, p. 136). A indagação destaca, no final do *enjambement* que encerra o quarteto, uma das constantes que permeiam a poesia de Hilda Hilst, a saber, a morte, que aqui aparece relacionada ao medo, à divindade da memória (o tempo) e à loucura.

O que de fato chama a atenção nesse quarteto é o uso da interrogação para finalizar uma ode, nos deixando sem resposta, com uma indeterminação, aspecto que não é muito comum na articulação do gênero, uma vez que a ode integra um caráter mais direto e objetivo, com aproveitamento das sentenças exclamativas, sendo a indagação um elemento mais característico da elegia, principalmente quando surge relacionada à morte, esta que, como uma sombra, será uma constante que permeará a tessituras das odes.

Observa-se que a escansão desse quarteto (forma estrófica que iniciou esse poema, portanto esse fechamento em quarteto dá um aspecto de circularidade, de moldura) dirá que nos 3 últimos versos há um escoamento à palavra final: morte, como uma espécie de chave de ouro. Ou seja, tudo escoar para morte, que finaliza tudo, até mesmo o poema.

Em outro movimento, os poemas agrupados em “Heroicas” estabelecem uma certa unidade, de modo que a pergunta feita nesta última estrofe aparentemente é respondida no primeiro verso do poema seguinte: “Morremos sempre”, alegará o sujeito lírico:

- 01 Morremos sempre.
- 02 O que nos mata
- 03 São as coisas nascendo:
- 04 Hastes e raízes inventadas
- 05 E sem querer e por tudo se estendendo
- 06 Rondando a minha
- 07 Subindo vossa escada.
- 08 Presenças penetrando
- 09 Na sacada.

- 10 Invasões urdindo
- 11 Tramas lentas.

- 12 Insetos invisíveis
 13 Nas muradas.
- 14 Eis o meu quarto agora:
 15 Cinza e lava.
 16 Eis-me nos quatro cantos
 17 (Morte inglória)
 18 Morrendo pelos olhos da memória.
 19 Aproximam-se.
 20 E libertos da presença da carne
 21 Se entreolham.
- 22 *O teu nascer constante*
 23 *Traz castigo.*
 24 *Os teus ressuscitares*
 25 *Serão prantos.*

(HILST, 2017, p. 136-137, grifos da autora).

Composto por vinte e cinco versos distribuídos em cinco estrofes de tamanhos variados, sendo a primeira formada por nove versos, a segunda e terceira constituídas por um dístico, a quarta com sete versos, e a última finaliza com um quarteto, final esse que segue a mesma construção do anterior no que diz respeito à inserção de uma segunda voz exposta em um quarteto grifado no final.

Cumprir destacar, nesse instante, aquilo que se delineia como um traço autoral de estruturação da ode hilstiana, isto é, o conflito entre a regularidade e a descontinuidade. Nesse sentido, a referida peça lírica inicia sem um padrão, com verso de quatro, seis, nove e onze sílabas: “O/ que/ nos/ ma/ta” (EM: 4); “Su/bin/do/ vo/ssa es/ca/da.” (EM: 6); “Has/tes/ e/ ra/i/zes/ in/ven/ta/das” (EM: 9); “E/ sem/ que/rer/ e/ por/ tu/do/ se es/ten/den/do” (EM: 11), até que no oitavo verso o ritmo começa a se firmar, justamente no momento em que o poema engendra um encadeamento, com a alternância de hexassílabos (heroico quebrado), e trissílabos, aparecendo um ligeiro e quase imperceptível desvio apenas no verso 10, ao inserir um pentassílabo que não chega a interferir no ritmo das heroicas alternadas com os versos de 3 sílabas.

Pre/ sen /ças/ pe/ne/ tran /do	EM: 6	ER: 2, 6
Na / sa/ ca /da.	EM: 3	ER: 1, 3
In/va/ sões / ur/ din /do	EM: 5	ER: 3, 5
Tra /mas/ len /tas.	EM: 3	ER: 1, 3
In/ se /tos/ in/vi/ si /veis	EM: 6	ER: 2, 6
Nas / mu/ ra /das	EM: 3	ER: 1, 3

Mas a tônica interessante está no fato de que, caso esses versos estivessem juntos, sem a fragmentação proporcionada pelo recurso ao *enjambement*, iriam se formar decassílabos heroicos, como se pode perceber em: “Presenças penetrando / Na sacada.”; “Insetos invisíveis / Nas muradas.”; “Eis o meu quarto agora: / Cinza e lava.”; “Eis-me nos quatro cantos / (Morte inglória)”. Esse padrão é interrompido apenas no verso 18, exatamente com um decassílabo heroico: “Morrendo pelos olhos da memória.”, que soa como uma nota maior, prolongada, para enfatizar um eu que se esvai. Depois disso, inclusive, a voz desse sujeito desaparece, e a estrofe torna a ser descontínua, com a regularidade recuperada somente no quarteto que finaliza o poema, mais uma vez intercalando entre hexassílabos e trissílabos.

Como se percebe, o poema começa com uma possível resposta para a indagação realizada no último verso da ode anterior, momento em que uma segunda voz surge e questiona se o eu lírico não temeria a morte. Assim, apresentando uma suposta continuidade, evidencia-se uma introdução que oferece uma resolução bastante precisa: “Morremos sempre”, sentença que revela a certeza da morte como uma condição irremediável de todo ser humano, motivo pelo qual o sujeito da enunciação utiliza a flexão da primeira pessoa do plural, pois se reconhece como parte desse grupo de viventes destinados ao mesmo fim.

Tal como informado no capítulo anterior, o lembrar-se da morte (*memento mori*), ou a ênfase no caráter finito da espécie humana, se constitui como um dos temas centrais no universo poético das odes horácianas, como se vê, por exemplo, em sua ode I, 4: “A pálida morte toca, com o mesmo pé, os casebres dos pobres / e as torres dos reis, ó ditoso Séstio, / o breve tempo de vida nos impede de alimentar uma longa esperança.”. (HORÁCIO apud PENNA, 2007, p. 309). Dos poderosos aos humildes, a morte apresenta-se como o fim certo de todas as coisas. Contudo, diferentemente de Horácio, que ao constatar a brevidade da vida incita ao *Carpe Diem*, ao aproveitamento da vida sem pensar em um futuro distante, gozar os verdes da idade, pois “se inflama a juventude / toda agora” (ibidem), em Hilda Hilst, a abordagem dessa temática não surge acompanhada da exortação hedonista do convite ao prazer. Sendo assim, também se destaca como um traço da ode hilstiana a insistência em categorias negativas, já que a poeta se detém, ou é atraída, apenas para o lado melancólico da questão, isto é, da reiteração sobre uma existência precária, legando ao gênero uma perspectiva sombria.

Ademais, a ideia de morte surge no segundo verso como um efeito do constante nascer, daí forma-se o paradoxo nos versos 2 e 3: “O que nos mata / São as coisas

nascendo:” (HILST, 2017, p. 136). É o duplo domínio da morte e da vida. O tempo do verbo no gerúndio “nascendo” carrega em si a impressão de movimento, algo ininterrupto. Em função disso, os versos que seguem trazem um fluxo de extensão, com espaços sendo invadidos, de modo que esse ciclo orgânico e contínuo de renovação (nascer e morrer) se desdobra por todos os ambientes que circundam o eu lírico: “Rondando a minha / Subindo a vossa escada. / Presença penetrando / Na sacada” (HILST, 2017, p. 136-137). Desta forma, o movimento vai se alargando “E sem querer e por tudo se estendendo”, esse verso de onze sílabas, o maior em comparação com os outros da estrofe, faz com que também no âmbito da forma se perceba a sensação de prolongamento/extensão.

As “hastes e raízes” mencionadas no verso 4, que crescem e invadem os espaços, se estendem de forma lenta, quase que imperceptível, representadas na estrutura poética pelo andamento pausado que o poema adquire a partir do oitavo verso, já que o ritmo começa a se firmar através da alternância entre hexassílabos e trissílabos encadeados. A presença da morte é, pois, como algo que está sempre à espreita, posição simbolizada no poema através dos espaços de transição, que também têm em comum o fato de rimarem entre si, como “escada”, “sacada”, “muradas”, lugares que antecedem a entrada de uma casa propriamente dita, bem como representam posições abismais, em que dimensões extremas, como alto/baixo, aparecem em uma dinâmica de vida e morte.

Destarte, observa-se que a quarta estrofe é voltada para a descrição do estado do sujeito lírico e do local que lhe pertence, seu espaço íntimo, isto é, o quarto, como uma extensão, ou reflexo, da sua própria condição naquele momento: “Eis o meu quarto agora: / Cinza e lava” (HILST, 2017, p. 137). Esses dois elementos citados no verso 15 formam justamente o processo que ocorre numa erupção vulcânica. Assim, eles formam uma metáfora contrastante que abre espaço para diversas interpretações, dentre elas, nota-se a referência à lava, o líquido de temperatura elevada que flui, transborda, em contraposição à cinza, cor neutra, trazendo à tona uma paisagem que sinaliza a nulidade da vida, ambiente sombrio da morte, pois a cinza representa a dissolução do indivíduo no pó, “antropocentricamente, o cadáver, resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 247).

Deste modo, o sujeito lírico se vê em um estado de tensão que oscila entre o transbordamento e o nada, a vida e a morte. Mais tarde, Hilda Hilst também usaria uma metáfora parecida na publicação de *Do desejo* (1992): “Quem és? Perguntei ao desejo. Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada.” (HILST, 2017, p. 478). A rima toante entre

lava/nada, direciona igualmente para um movimento de tensão, desta maneira, após o calor do desejo, a erupção dos sentidos, o que resta é o vazio do nada, porque tudo é efêmero e perecível.

Depois de apresentar o estado do quarto que lhe pertence, o sujeito lírico anuncia sua posição, ou melhor, a dissipação de sua presença: “Eis-me nos quatro cantos” (HILST, 2017, p. 137). A expressão “quatro cantos” costuma ser relacionada à rosa dos ventos que forma os quatro pontos cardeais, esses que nos oferecem referência para localização sobre a terra, assim, é possível analisar o verso 16 sob a perspectiva de um sujeito que se vê em todos os lugares, de modo que estar nos quatro cantos abre margem para a ideia de um eu que se tornou fluido, intangível, perdido em seus extremos, sendo, a um só tempo “Planície, monte, treva, transparência.” (HILST, 2017, p. 138), tal como confessa na quarta ode dessa seção do livro, demonstrando mais uma vez que o exercício no gênero ode em Hilst se instaura a partir de termos opositivos, da coexistência dinâmica de contrários, da tensão do sujeito lírico, aspecto que, como já dito, também se estende aos desdobramentos da forma.

Os versos 17 e 18 apontam para o processo de morte do eu lírico: “(Morte inglória) / Morrendo pelos olhos da memória” (HILST, 2017, p. 137). Nota-se que, ao deixar o verso 17 entre parênteses há uma tentativa de especificar a morte, e a voz da enunciação a caracteriza como inglória. Esta imagem nos direciona para o que se entende como “morte gloriosa”, ou a “bela morte” do herói épico homérico, esse que procurava incessantemente pela glória pessoal, desta maneira, buscava também uma forma heroica de morrer, para que seu esplendoroso feito fosse imortalizado na memória do povo, conforme alega o historiador Jean-Pierre Vernant (1979, p. 32):

A bela morte também é a morte gloriosa, *eukleés thanatós*. Ela eleva o guerreiro desaparecido ao estado de glória por toda duração dos tempos vindouros; e o fulgor dessa celebridade, *kléos*, que adere doravante a seu nome e à sua pessoa, representa o termo último da honra, seu extremo ápice, a *areté* realizada.

Sendo assim, a morte não era vista com sentimento de pesar, mas de modo esperado, e até mesmo esperançoso, pois o mais temível não seria morrer, mas o não ser lembrado na posteridade. Nesse mesmo sentido, como dito no primeiro capítulo, os vencedores dos jogos helênicos procuravam poetas renomados, como Píndaro, para que através do canto pudessem ser imortalizados, ao registrar em versos a coragem, a ação virtuosa da glória conquistada, eternizando os seus feitos.

Nesta perspectiva, a morte inglória mencionada no verso hilstiano seria aquela desconhecida, apagada, não lembrada, hipótese embasada na sequência do poema, pois o verso 18 nos oferece, além da quebra do ritmo que vinha sendo mantido nas outras estrofes, uma construção metafórica que pode ser relacionada a uma representação do processo de esquecimento, pois o sujeito lírico afirma estar “morrendo pelos olhos da memória”.

A metáfora dos olhos, na qualidade de órgão da percepção das coisas visuais, pode ser representada figurativamente como o veículo guardião das paixões da alma, das lembranças, deste modo, perde-se nos “olhos da memória” corresponderia então à morte nas recordações do tempo, isto é, o esquecimento.

Na sequência do poema, uma nova presença é anunciada, e a questão do olhar é retomada, mas agora ligada a seres imortais, como um espelhamento oposto ao sujeito lírico, que está a morrer: “Aproximam-se. / E libertos da presença da carne / Se entreolham.” (HILST, 2017, p. 137). Nesse instante, é possível observar um traço que remete às odes corais, já que, nas mãos de Píndaro, a poesia adquire um caráter teatral. Em Hilda Hilst, além da presença do diálogo, inclui também as marcações da ação verbal como elemento performático para indicar quem entra em cena, dado que, desta vez, as vozes que surgem no poema são referenciadas, “aproximam-se”, indicando movimento, bem como são caracterizadas: “libertos da presença da carne”, apresentando um perfil não-humano, pois sabe-se bem que a carne é a marca da perecibilidade humana, registro de nossa condição mortal, portanto, contrário ao sujeito lírico, esses seres que invadem o poema trazem vestígios do eterno, divino por essência.

Em seguida, após mais um indicativo de performance. “Se entreolham”, um ato que sugere reciprocidade, os novos enunciadores advertem: “O teu nascer constante / Traz castigo. / Os teus ressuscitares / Serão prantos.” (HILST, 2017, p. 137). Percebe-se que a palavra dada no final do poema traz sempre uma carga negativa, e aqui surge como uma espécie maldição, ou maus presságios, movimento que é contrário ao objetivo da ode, já que esse é um gênero conhecido por seu final positivo, entusiasmado.

Nesta última estrofe, o poema retorna para o que foi dito nos primeiros versos sobre o par antitético do morrer e do nascer, uma vez que um é consequência do outro. Entretanto, na poesia hilstiana, a morte não aparece como um fim definitivo, mas uma possibilidade de permanência renovada, de reconstruir-se, contudo isso requer uma vida destinada ao pranto contínuo. Por isso que no poema seguinte o eu lírico lamenta: “Distorço-me na massa / De uma argila sem cor / Mil vezes me refaço / E me recrio em

dor” (HILST, 2017, p. 137). O sujeito segue submetido às mortes fragmentárias, preso em um movimento em ciclos, tal qual o inferno dantesco. Existir é, deste modo, sentir dor, morrer e renascer a cada dia.

A sétima ode da série “Heroicas”, por sua vez, além de ser o poema de maior extensão e reiterar o grande embate entre as contrastantes falas do humano e das deidades, pode ser considerada central na *Ode fragmentária*, pois reúne em si os vários temas e imagens que os poemas anteriores apresentaram, como o anúncio da saga em direção à rosa, a descrição da poeta a partir de elementos que remetem à leveza, que logo é contraposta pela manifestação da dor, e a reafirmação do caráter finito da espécie humana, seguida por sentenças que expressam negatividade:

01 Ramas nas margens do rio que me pretendo.
02 E entre rio e regato, prodigiosa e leve
03 Levo no meu leito mais auroras.

04 Contente de mim mesma me inauguro sonora.

05 Se é preciso parar, colher raízes
06 Rememorar as sagas e ao lembrá-las
07 Imaginar um gesto, vado e vaga,
08 É preciso também
09 Um riso aberto e claro e cristalino.
10 E retomando o caminho da rosa
11 De órbita ilimitada mas fremente
12 Me vejo em penitência, brasa e espinho.

13 Ah, deidades,
14 O vosso riso inflama
15 Ainda mais
16 O passo de quem ama.
17 De coração ardente
18 Eis-nos aqui.
19 Não haverá magia
20 Nem vertente
21 Nem secreto conluio
22 Nem labareda clara
23 Ostentando uma rosa
24 Que não a preclara,
25 Que cegue o entendimento
26 Ou que vacile o andar.
27 Somos a um mesmo tempo
28 Rio e mar.
29 Na laringe e no peito
30 Renasce cada dia
31 Um estigma de luz
32 Um signo perfeito
33 E nada nos escurece a mente ou nos seduz.

34 Vós, humanos,
35 De gesto tantas vezes suplicante.
36 De coração ardente, dizeis?

37 *A nós parece exangue*
 38 *Esse pulsar contínuo*
 39 *E tarefa insensata*
 40 *Porque nós, divinos,*
 41 *Temos no peito a força*
 42 *O altar*
 43 *A lança*
 44 *E um todo movediço nos contém.*
 45 *E se o arder renova*
 46 *A sarça e a esperança,*
 47 *Um secreto poder*
 48 *Consome a própria chama.*
 49 *Vós, humanos,*
 50 *De invólucro oscilante*
 51 *E impermanente*
 52 *Mortais e fustigados*
 53 *Pretendeis o mais alto?*
 54 *Amargados destinos.*
 55 *Buscar a rosa*
 56 *Cabe a nós, divinos.*
 57 *Em nós a claridade*
 58 *Em nós tamanho amor*
 59 *E sol e santidade...*

 60 *E suas gargantas de aço*
 61 *Inundaram de lava*
 62 *Aquilo que era espaço.*

(HILST, 2017, p. 141-143, grifos da autora).

Vale ressaltar que uma das principais características das odes triunfais se refere à relação humano-divino, dado que era frequente no contexto da Antiguidade a tematização da interferência dos deuses no que diz respeito ao fracasso ou sucesso do homem, tal como consta Gustavo Frade (2012, p. 79) em seu estudo sobre as odes de Píndaro: “O homem aparece numa situação de dependência em relação a forças que estão além de seu controle, os deuses, e o destino”. Pensando nisto, como se delineia tal ligação no poema hilstiano?

Verifica-se, em uma rápida primeira leitura, que nesse momento a voz dos seres da transcendência, que aparecia de forma tímida em comparação com a da poeta, sempre em quadras, ganha agora um espaço expressivo, com uma estrofe formada por vinte e seis versos.

A estância de abertura expressa a face jubilosa do eu lírico. Deste modo, observa-se a serenidade e o contentamento de uma *persona* que se pretende fluida, pois no primeiro verso declara “Ramas nas margens do rio que me pretendo”. O rio e o fluir de suas águas suscitam sensações de calma e leveza. Nesse sentido, almejar ser como um rio aponta para um desejo de fluidez, abundância e tranquilidade. Assim, a voz que se

enuncia prossegue alegando que, seja rio (algo de maior extensão), ou regato (um corpo d'água de pequeno porte, menor que um riacho), de toda forma será “prodigiosa e leve”.

Além disso, essa estrofe chama bastante atenção por seus desdobramentos sonoros. No primeiro verso, a partir da aliteração vibrante da consoante “r”: “**R**amas nas **m**argens do **r**io que me **p**retendo”, que ecoará igualmente até a metade do segundo verso: “E **e**ntre **r**io e **r**egato”, ao passo que a continuação “prodigiosa e leve” inicia a aliteração do “l”, encadeado no terceiro verso: “**L**evo no meu **l**eito mais auroras”. Esse jogo com os recursos fônicos leva a voz lírica, que é uma voz de mulher, ao regozijo no verso 4: “Contente de **mim mesma me** inauguro sonora.”, desta vez destaca-se a repetição da nasal bilabial /m/. Além disso, é interessante que esse último verso citado, apesar de aparecer isolado no poema, ou seja, em estrofe única, se relaciona com os anteriores justamente por meio do emparelhamento de rima: auroras/sonora, formando então, junto com os dois primeiros pares de toantes “pretendo - leve”, o esquema “aabb”, elementos que reforçam formalmente a declaração dada no quarto verso.

Ademais, a terceira estrofe traz a perspectiva da necessidade de trégua para o riso em meio às turbulências: “É preciso também / Um riso aberto e claro e cristalino.” (HILST, 2017, p. 141). Trata-se, desse modo, de voltar-se para um estado de alegria pura, radiante, já que a voz que se enuncia relaciona o ato de sorrir à claridade, ao luminoso do cristal. Após esse momento de relampejo e entusiasmo, o eu lírico retorna ao trajeto mencionado no primeiro poema do livro: “E retomando o caminho da rosa / De órbita ilimitada mas fremeosa / Me vejo em penitência, brasa e espinho” (HILST, 2017, p. 141). A mudança, ou melhor, continuidade da rota, é marcada no décimo verso pelo desvio na cesura do decassílabo, que não aparece acentuado na sexta, tal como os outros da mesma estrofe, mas na sétima sílaba poética:

Se é/ pre/ci/so/ pa/ r ar/, co/lher/ ra/ i /zes	EM: 10 ER: 6, 10
Re/me/mo/rar/ as/ s a/gas/ e ao/ lem/ br á/-las	EM: 10 ER: 6, 10
I/ma/gi/nar/ um/ g es/to/, va/do e/ v a/ga,	EM: 10 ER: 6, 10
É/ pre/ c i/so/ tam/ b ém/	EM: 6 ER: 3, 6
Um/ ri/so a/ber/to e/ cl a/ro e/ cris/ta/ li /no.	EM: 10 ER: 6, 10
E/ re/to/man/do o/ ca/ mi /nho/ da/ r o/sa	EM: 10 ER: 7,10
De ór/bi/ta i/li/mi/ ta /da/ mas/ fre/ m o/sa	EM: 10 ER: 6,10
Me/ ve/jo em/ pe/ni/ t ên/cia/, bra/sa e es/ p i/nho.	EM: 10 ER: 6,10

É como se esse retorno ao caminho também representasse um certo descompasso. Tendo em vista que, assim como formosa é a rosa, doloroso são os seus espinhos, pois,

no curso de uma trajetória interminável, mas bela, o sujeito se vê em um tormento, já que a penitência se associa à dor, à expiação de um erro cometido por ter ferido alguma lei divina.

É interessante observar que o uso do arcaísmo galego-português medieval “fremosa”, demonstra o diálogo de Hilst com as cantigas medievais portuguesas, característica evidente principalmente em seu livro anterior, *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), trazendo agora para sua ode um frescor nessa junção de gêneros. Além disso, tal vocabulário expressa certa grandiloquência da linguagem poética hilstiana, que nesta época (década de 60), muito se aproximava da dicção tomada pela Geração de 45 após a segunda hora do modernismo brasileiro, pois um dos movimentos realizados pelos poetas, além do retorno às formas tradicionais, se refere a iniciativa de restaurar a severidade da língua, em contraste com o coloquialismo verbal e o espontaneísmo.

A proximidade com o grupo fundado por nomes como Alphonsus de Guimaraens Filho, Domingos Carvalho da Silva, Geraldo Vidigal, Lêdo Ivo, e Péricles Eugênio da Silva Ramos, também se dá por meio da inclinação, ou predileção, ao tratamento de temas universais, como o tempo, a morte, o amor, o sagrado, entre outros, em oposição ao interesse pelos assuntos do cotidiano, circunstanciais. Todavia, associando-se a esta geração apenas de maneira tangente, uma das diferenças mais notáveis que faz Hilst destoar desses autores está no fato de conciliar a visão universalista com o que é particular, beirando o confessional. Além disso, outro aspecto que a distancia dos poetas de 45 encontra-se na flexibilização na elaboração do verso, não se apegando às fórmulas de maneira rigorosa como faziam os participantes efetivos do grupo de 45. De modo que, tratando-se do uso da ode, ao passo que Lêdo Ivo demonstra preocupação em seguir a regularidade na composição do gênero, não se percebe o mesmo em Hilda Hilst, já que ela opta pela irregularidade.

Retornando à análise, na estrofe seguinte, o eu lírico se dirige, pela primeira vez nos poemas, às divindades: “Ah, deidades, / O vosso riso inflama / Ainda mais / O passo de quem ama.” (HILST, 2017, p. 141). Repara-se que o tom entusiasmado das primeiras estrofes vai perdendo sua força, com modulações mais comedidas. E isto pode estar relacionado ao desprezo das deidades, uma vez que o sujeito da enunciação alega estar afetado pelo riso desses seres. Portanto, é provável que seja um riso de zombaria, de indiferença. Já se delineia, a partir desse momento, indícios de que a relação humano-divino na ode hilstiana se estabelece de maneira conflituosa.

Em seguida, evidencia-se mais uma vez o desassossego íntimo de “eu” que se dilui no “nós”, a partir da sinalização do plural “De coração ardente / Eis-**nos** aqui.” (HILST, 2017, p. 141). O anúncio da presença aponta para uma certa performatividade na fala do sujeito, esse que logo se prontifica em mostrar a sua força e lucidez, enumerando as coisas que não o podem abalar: “Não haverá magia / Nem vertente / Nem secreto conluio / Nem labareda clara / Ostentando uma rosa / Que não a preclara, / Que cegue o entendimento / Ou que vacile o andar” (HILST, 2017, p. 141-142). As negativas repetidas anaforicamente em polissíndeto revelam uma tentativa de se equiparar ao divino, já que o enunciador se coloca em uma posição quase que intocável, da qual nem o poder da magia, as ilusões, nem quaisquer tramas com intenção de prejudicar, “conluio”, poderá desviar a razão, “cegue o entendimento”, ou o caminho do sujeito, “vacile o andar”.

Assim, a fala final do eu lírico continua a demonstrar força e resignação do verso 29 ao 33: “Na laringe e no peito / Renasce cada dia / Um estigma de luz / Um signo perfeito / E nada nos escurece a mente ou nos seduz.” (HILST, 2017, p. 142). Percebe-se mais uma vez o direcionamento metalinguístico do poema, dado que, ao mencionar a laringe, estrutura da anatomia humana responsável pela respiração e fonação, portanto, produtora de sons, pode ser relacionada ao fôlego, e ao ato de cantar. Ao passo que ao aludir que da laringe nasce um “signo perfeito”, faz-se uma referência à palavra. Nesse sentido, o sujeito segue luminoso e convicto da necessidade de cantar, tecer poesia.

A partir disso, na estância subsequente, surge a voz ameaçadora das deidades, indicadas em *itálico* no corpo do poema. Desse modo, a quinta estrofe inicia com um claro endereçamento do discurso, “Vós, humanos”, frase que se repete como um refrão ao longo do canto. Os versos seguintes retomam, com certa dramaticidade, a fala antes exposta no verso 17, quando o eu lírico se apresentou: “De coração ardente / Eis-nos aqui”, mas que nesse momento é tida pelo interlocutor como algo repulsivo, pois, em contraposição ao arder do coração, que indica a existência de vida, “o pulsar contínuo” é tomado como “exangue”, ou seja, fraqueza: “Vós, humanos / De gesto tantas vezes suplicante. / De coração ardente, dizeis? / A nós parece exangue / Esse pulsar contínuo” (HILST, 2017, p. 142).

A inferioridade dos humanos é ressaltada quando comparada à superioridade dos divinos, a partir de um claro jogo de duplos, nós/vós, as deidades enunciam: “Porque nós, divinos, / Temos no peito a força / O altar / A lança” (HILST, 2017, p. 142). Dessa maneira, diferentemente daqueles que no peito carregam um coração ardente, pulsante,

os entes sobrenaturais apresentam características de guerreiro, representadas pela força e o poder da lança, além de lograr do aspecto sagrado, simbolizado pela posse do altar.

Ademais, avulta-se uma demonstração do poder divino a partir do verso 45 ao 48: “E se o arder renova / A sarça e a esperança / Um secreto poder / Consome a própria chama.” (HILST, 2017, p. 142). A sarça ardente é um arbusto que aparece numa passagem da Bíblia no livro de Êxodo, 3:2. De acordo com o texto, a planta ardia em chamas no Monte Horebe, mas não se consumia pelo fogo. E, em Hilst, evidencia-se um poder que absorve a própria labareda, fazendo referência a um poder consumidor, o que pode significar um estado de ira.

Mais uma vez direcionando a fala para os humanos, nos versos seguintes as deidades ressaltam os traços que marcam a existência dessa espécie: “Vós, humanos, / De invólucro oscilante / E impermanente / Mortais e fustigados” (HILST, 2017, p. 142). Caracterizados como instáveis e mortais, Hilda Hilst retoma nesse poema um aspecto muito presente na poesia da Antiguidade, uma vez que, de acordo com Frade:

A caracterização do homem na poesia de Píndaro – ou na poesia grega – se dá principalmente em contraste com a caracterização dos deuses. A primeira diferença óbvia é a mortalidade, mas a comparação inclui outros aspectos. Os deuses têm capacidades que não estão disponíveis aos homens, que incluem a existência em ostensiva estabilidade, o que contrastivamente revela a inconsistência da condição humana, e o conhecimento do futuro, que eles não transmitem aos mortais de forma clara. (FRADE, 2012, p. 127).

A posição dos deuses torna-se um contraste em relação à condição mortal do homem, de modo que enfatizar esta característica, lembrando-lhe a sua efemeridade, faz com que a consciência da finitude torne a experiência de vida ainda mais dolorosa, amarga. Deste modo, as deidades, mais que interlocutoras, apresentam-se como seres sublimes, inalcançáveis, a contemplarem os homens em suas inferioridades, impermanências, e incapacidade para atingir o alto, pois afirmam: “Buscar a rosa / Cabe a nós, divinos. / Em nós a claridade / Em nós tamanho amor / E sol e santidade ...” (HILST, 2017, p. 142-143). Nota-se que a fala das divindades termina com reticências, o que indica a suspensão da frase. E, de fato, o discurso é bruscamente interrompido pelo que aparenta ser a voz de uma terceira pessoa: “E suas gargantas de aço / Inundaram de lava / Aquilo que era espaço.” (HILST, 2017, p. 143). A narração expressa nessa última estância apresenta uma cena enigmática, com imagens dissonantes, violentas, de aniquilamento, legando um final impreciso ao embate. A lava que inunda todo o espaço advém da garganta de aço das deidades que antes já demonstraram possuir um poder

consumidor, ligado ao fogo, o que nos leva a indagar: seria, então, a morte da poeta? A partir desse momento, a voz dos imortais e do humano não são mais separadas, uma vez que o próximo poema do livro traz o canto coletivo dos mortos, enquanto nos subsequentes a enunciação de “eu” não se faz presente, pois aparecem constantemente marcados pela fala do “nós”.

Se considerarmos que esse terceto final é narrado por uma nova voz que emerge no poema, pode-se pensar em composição tripartida, assim, vestígios da tríade característica da ode clássica, não com referência à questão da estrofação, mas à divisão das vozes, pois em um primeiro momento encontra-se a fala do humano/poeta (estrofe), em seguida a das deidades como uma espécie de contraponto (antístrofe) e o desfecho do embate (epodo).

Sendo assim, verifica-se, nesse primeiro momento da ode em Hilda Hilst, certa teatralidade, que se dá em torno da tensão entre a subjetividade lírica e o discurso dos seres libertos da presença da carne. Sendo o diálogo humano-divino delineado através de uma relação verticalizada, em que o sujeito, em um tom que oscila entre o desabafo e o enfrentamento, se coloca diante de deuses excelsos, esses que o repreendem, e ressaltam os limites da mortalidade. Diferentemente, portanto, do que acontecerá em *Da morte. Odes mínimas* (1980), dado que nessa última ode o eu lírico estabelece uma relação horizontal ao dialogar com a morte, trazendo a figura mitológica para um espaço íntimo, chamando-a de “morte, minha irmã” (HILST, 2017, p. 336).

É importante ressaltar, ainda em “Heroicas”, a presença de outro elemento característico da ode clássica, especialmente da pindárica, quando o gênero adota o coro e começa a louvar os vencedores. Assim, no oitavo poema, Hilda Hilst apresenta uma personagem coletiva, pois enunciam-se a voz coral dos mortos: “Os mortos ressurgiram e cantaram: / Se a perfeição é a morte / Talvez por isso imortais / Há muito que existimos.” (HILST, 2017, p. 143). No drama grego, o coro normalmente surge em momentos de grande densidade dramática, e tem a função de cantar partes significativas da peça, oferecendo comentários, levantando questões, fornecendo conselhos, como se fosse um espectador ideal que filtra os sentimentos da audiência.

Nesse poema o coro é utilizado como um transmissor de conselhos, de modo que conceber a palavra aos mortos significa também ouvir a voz da experiência, da sabedoria, visto que o discurso dos antigos é sempre alto, no sentido de solene. Vale lembrar, inclusive, que o coro também representava um momento de transição, então, nas odes

hilstianas, a mudança ocorre em torno da não mais distinção entre a fala do humano e a das deidades:

Como os humanos temem suas trevas!
 Como temeis em vós a criatura!
 E mal sabeis que é sempre na clausura
 Que a vida se aproxima e recomeça.
 Humildade e abandono. E que a palavra
 Se tentar existir, seja singela.
 E se for sábia, estranha à vossa lavra
 Orai àqueles que a fizeram bela.

(HILST, 2017, p.144).

É importante destacar que até a penúltima estrofe o poema não apresentava uma regularidade na métrica, sendo padronizado por versos decassílabos somente a partir da terceira estrofe. Nota-se que essa última finaliza significativamente com uma oitava, modelo de destaque nos poemas épicos. De acordo com Luiz Costa Lima (1952), a oitava apresenta duas variações, uma tipicamente castelhana, e outra desenvolvida na escola quinhentista. No tocante ao primeiro caso, “rima o primeiro verso com o quarto, quinto e oitavo; e o segundo emparelhado com o terceiro, e o sexto com o sétimo” (LIMA, 1952, p. 17). Ao passo que, no segundo tipo construção, a rima se dispõe da seguinte maneira: “o primeiro verso rimando com o quarto, quinto e sétimo; o segundo emparelhando com o terceiro, e o sexto rimando com o oitavo, era mais própria da poesia heroica.” (LIMA, 1952, p. 17-18). O modelo que mais se aproxima da oitava utilizada por Hilda Hilst é o segundo, com a diferença apenas de que a autora, que não costuma seguir rigorosamente as normas impostas pelos poemas de formas fixas, prefere criar um outro par de rimas para o quinto e sétimo verso, destoando, pois do primeiro e quarto. Deste modo, levando em conta unicamente o esquema da estrofe final, que poderia ser representado por “abbacddc”.

Como é possível perceber, um dado interessante no tocante à elaboração da ode hilstiana é que, diferentemente de outros poetas que constroem o poema ou inteiramente livre ou impresso em um determinado padrão, a exemplo de Lêdo Ivo que elaborou odes homostróficas, em décimas de decassílabos, ou Mário de Andrade, que apreciou o verso livre, a escritora costuma oscilar entre a regularidade e a descontinuidade, uma vez que os poemas ora apresentam um agrupamento estrófico com versos metricamente padronizados, ora não; ou, ainda, observa-se a manutenção de um ritmo que bruscamente é interrompido, como visto nos primeiros poemas analisados.

Ademais, na oitava que finaliza o coro dos mortos, identificam-se dois movimentos, um de repreensão e outro de aconselhamento. No tocante ao primeiro ato, as vozes cantam: “Como os humanos temem suas trevas! / Como temeis em vós a criatura!” (HILST, 2017, p. 144). O uso do advérbio “como”, que se repete anaforicamente nesses versos, somado às exclamações, revelam um certo fervor, legando intensidade à invectiva expressa na fala dos imortais ao repudiar o medo dos humanos pelas próprias trevas, que pode significar tanto o lado sombrio de si mesmo, quanto o temor à morte, esta que da mesma forma pode estar simbolizada pela menção à “criatura”. Nesse sentido, o medo tem fundamento quando se desconhece que na clausura, que remete ao isolamento, e ao encerramento de algo, “que a vida se aproxima e recomeça”, sinalizando para uma possibilidade de renovação após o acolhimento das trevas.

Na sequência, encontramos os enunciados de aconselhamento, percebidos a partir do uso de verbos no modo imperativo: “[...] E que a palavra / Se tentar existir, **seja** singela. / E se for sábia, estranha à vossa lavra / **Orai** àqueles que a fizeram bela.” (HILST, 2017, p. 144). Aqui Hilda Hilst retoma mais uma característica da ode clássica, contudo nesse canto a exortação é dada à poeta, pois, como se pode observar, o poema finaliza com um encaminhamento metalinguístico, referindo-se ao ato de criação poética.

Além disso, percebe-se uma visão negativa da figura da poeta, já que estabelece a ideia de que se a palavra desta for sábia, seria essa uma ocorrência inédita em sua produção, “estranha à vossa lavra”, bem como ordena para que reconheça, através da oração, às forças exteriores por terem tornado bela a palavra. Deste modo, da mesma maneira que ocorria na Antiguidade, a inspiração é dada por uma força do alto. E, de fato, o interlocutor parece acatar a sugestão, entretanto, amplificando os anseios íntimos diluindo-se no “nós”, dado que o poema seguinte evidencia uma espécie de clamor coletivo de almas desafortunadas, impresso em um tom de lamentação que lembra uma espécie de ladainha:

Ai de nós, peregrinos,
Antes do amanhecer
Sonhando eternidades!
Não é nosso o destino
De amar e florescer.
Antes vertiginosos
Tateamos na sombra
A lage dos abismos.
[...]

Ai de nós, mutilantes,
De afetos imprecisos,
De repente tomados

À lua das vazantes
 Num relance possessos
 Possuídos
 Inflamando o sentir
 Recomeçando aquele, o mesmo canto.

(HILST, 2017, p. 144-145).

O nono poema do livro é formado por quarenta e dois versos, dos quais a maioria são heroicos quebrados, com desvios no ritmo apenas em esparsos momentos, como se vê nessa segunda estrofe, em que começa com cinco hexassílabos, seguido por um trissílabo, na sequência outro hexassílabo, e finalizando com um decassílabo heroico:

Ai/ de/ nós ,/ mu/ti/ lan /tes	EM: 6	ER: 3, 6
De a/ fe /tos/ im/pre/ ci /sos,	EM: 6	ER: 2, 6
De/ re/ pen /te/ to/ ma /dos	EM: 6	ER: 3, 6
À/ lu /a/ das/ va/ zan /tes	EM: 6	ER: 2, 6
Num/ re/ lan /ce/ po/ sse /ssos	EM: 6	ER: 3, 6
Po/ssu/ i /dos	EM: 3	ER: 3
In/fla/ man /do o/ sen/ tir /	EM: 6	ER: 3, 6
Re/co/me/ça/do a/ que /le o/ mes/mo/ can /to.	EM: 10	ER: 6,10

Esse poema traz à tona um coro de lamuriantes, um canto pungente que já inicia com a interjeição “ai”, marcação típica da dor, esse termo se repete duas vezes com a sentença “ai de nós”, aspecto comum às preces que pedem por clemência. Assim, os sujeitos submetidos a uma existência precária, de impermanência, escuridão, caracterizam-se com nomeações que insinuam uma perspectiva trágica e negativa do ser, como “peregrinos”, “mutilantes”, “lacerados”, “imprecisos”. A precariedade humana é ressaltada constantemente.

Além do vocabulário utilizado, que reitera expressões de negatividade, sombrias, “perecer”, “sombra”, “abismo”, “pranto”, “inflamando”, “ausência” etc., evidenciando o desamparo desses seres conscientes da mortalidade, o tom melancólico e grave desse poema aproxima-o em grande escala do elegíaco. Deste modo, nota-se o desalento coletivo de “mutilantes” a questionarem-se: “[...] A nós / Que verdes e que prados / E que planície extensa / Nos tranquiliza o olhar? [...] Em que montanha azul a nossa meta?”, revelando a situação conflituosa de indivíduos sem rumos, sem nunca se contentar.

Entretanto, nos momentos finais de “Heroicas”, o sujeito parece ter alcançado a meta, alegando, então, com euforia: “Rosa consumada / Trajetória perfeita / Exatidão mais alta!” (HILST, 2017, p. 146), acentuando o efeito cíclico, aqui há um retorno para o desejo expresso no primeiro poema de “buscar a rosa / – A dos altares –”. Mas a ambiguidade da expressão “consumada” deixa em suspenso se a rosa foi perfeitamente

realizada ou extinta. Consequentemente, o que deveria ser um final celebratório, é tomado pelo lamento: “Pesa sobre nós / O limite da carne [...] Em nós / Corpóreos e pequenos / A fúria da vontade / E as mil abstrações / [...] Nem sabemos por que / Construimos e amamos. / Mutáveis, imperfeitos / O mundo nos oprime/ E nos comprime o peito” (HILST, 2017, p. 147). Dessa forma, reafirmando a condição carnal e fragmentária do homem. Assim, apesar da aparente conquista, o sujeito mostra-se ainda limitado, pequeno e oprimido. É desta forma que, ao herói enfraquecido, é oferecido o ambiente bucólico, como pode-se constatar no segundo fragmento de *Ode fragmentária*.

2.2. Quase bucólicas

O segundo fragmento da ode hilstiana, sob o título geral de “Quase bucólicas”, agrupa onze poemas desprovidos de títulos ou numerações, e assim como em “Heroicas”, a voz que se enuncia também é a do poeta: “O poeta - e seu vocábulo” (HILST, 2017, p. 152).

É interessante a nomeação desta segunda parte da obra, pois o advérbio “quase” delimita uma posição de “entremeio”, movimento já antes visto em “sonetos que não são”, a segunda seção do livro *Roteiro do silêncio* (1959), em que o soneto aparece reconfigurado. Dessa maneira, Hilda Hilst mais uma vez demonstra, desde o título, o caráter inventivo, experimental com as formas.

A poesia bucólica, que teve maior expressão nas mãos de Teócrito (c. 310 a.C.) e de Virgílio (70 a.C), é um gênero que pode ser relacionado tanto à elegia quanto à ode, e caracteriza-se por apresentar os elementos da natureza, os pastores e outros personagens que se inserem na vida do campo.

Nesse tipo de lírica, o ambiente campestre é posto como um lugar de felicidade, onde não há qualquer tipo de corrupção, em que o pastor, a partir da constatação da efemeridade da vida e da incerteza do amanhã, se recolhe para aproveitar o hoje, gozar a paz que o quadro rústico oferece. Em “Quase Bucólicas”, as referências ao cenário campesino também se fazem presentes, no entanto, com paisagens que ecoam distantes:

Era um vale.
De um lado
Seu verde, suas brancuras.
Do outro
Seus espaços de cor
Trigais e polpas
Azuladas de sol
Ensombradas de azul.

Era um vale.
Deveria
Ter pastores
E água

E à tarde umas canções,
Alguns louvores.

(HILST, 2017, p. 150-151).

Em uma primeira leitura, seria possível encontrar nesse curto poema os elementos que compõe o *locus amoenus* típico da poesia bucólica, como o vale, a plantação, o lago, os pastores, as canções, pois a princípio nota-se a descrição plástica de um ambiente campestre. Contudo, o verbo no pretérito imperfeito exposto no verso inicial (tanto da primeira quanto da segunda estrofe) indica que esse espaço não existe mais, sendo pertencente ao passado, de modo que o outro verbo utilizado “deveria”, conjugado no futuro do pretérito, sugere uma situação que poderia ter ocorrido, mas que por algum motivo não se realizou, restando apenas um lugar sem vida, em que não há pastores, nem água, bem como foi silenciado, ausente de canções e louvores. Assim, com o espaço campestre aparentemente desativado, uma vez que se encontra esvaziado, novamente a poesia de Hilda Hilst exprime índices de negatividade, escapando às modulações que caracterizam o gênero ode.

Desta forma, o que será imperativo nesses poemas “quase bucólicos” é a lamentação de um mundo perdido, e contemplação pungente de um eu lírico que enxerga apenas na infância um lugar aprazível, sendo esta, porém, também localizada em um tempo longínquo e de impossível retorno:

01 Entre cavalos e verdes pensei meu canto.
02 Entre paredes, murais, lamentos, ais
03 (Um cenário acanhado para o canto
04 E triste
05 Se o que dele se espera é até demais)
06 Pretendi cantar mais alto que entre os verdes
07 E encantar
08 O meu sentir cansado
09 Naquele melhor sentir de quando era menina.

10 Vontade de voltar às minhas fontes primeiras
11 De colocar meus mitos outra vez
12 Nos lugares antigos e sorrir
13 Como a ti te sorri, minha mãe, a vez primeira.
14 Vontade de esquecer o que aprendi:
15 Os castelos lendários são paisagens
16 Onde os homens se aquecem. Sós. Sumários

17 Porque da condição do homem é o despojar-se.

(HILST, 2017, p. 150).

Esse poema segue, com efeito, a linha metalinguística da seção anterior, pois já nos primeiros versos encontramos reflexões sobre o fazer poético: “Entre cavalos e verdes pensei meu canto.”. No entanto, o ambiente bucólico, tradicionalmente visto como um lugar idealizado, de tranquilidade e propício para o gozo do dia presente, transformam-se aqui em “um cenário acanhado [...] / E triste”, interferindo, então, no cantar do eu lírico, de forma que a poeta se sente aprisionada “entre paredes, murais”. O emparedamento da poeta é colocado como um ponto de contraposição, já que o verso inicial pinta uma paisagem que remete ao campo, mas que logo em seguida é desconstruída por meio da alusão a um cenário claustrofóbico, quebrando a expectativa de um ambiente que provavelmente seria ao ar livre. Deste modo, mais uma vez na contramão do fluxo, a ode hilstiana é tomada por sentimentos de categoria negativa, haja vista que nem mesmo o espaço sereno da natureza é capaz de levar a voz que se enuncia ao júbilo.

Nesse sentido, revela-se nesse momento a expressão de um sujeito fragilizado, melancólico, exaurido, dado que alega no verso 8 estar com um “sentir cansado”, inserido em um lugar em que o tempo passa sem sobressaltos, tendo em vista que a maneira pela qual esse poema foi construído apresenta uma sensação de monotonia, conferida especialmente pelo largo uso de repetições, seja por meio de anáfora, derivação, diácope, epístrofe etc., visto que as palavras “verdes”, “canto”, “cantar”, “sentir”, “vontade”, “primeiras”, “sorrir”, “homens” aparecem duas vezes no poema.

É interessante que o recurso às figuras de repetição implica também na ideia de retorno, por isso que a *persona* lírica sinaliza no verso 10 para a “Vontade de voltar às fontes primeiras” (HILST, 2017, p. 150). O desejo é de regresso ao tempo da infância, de esquecimento “Vontade de esquecer o que aprendi” (ibidem), indicando um presente sem satisfação, triste. Aqui vale destacar a epígrafe inserida nessa seção, com versos de Rainer Maria Rilke: *Glaubt nicht, Schicksal sei mehr, als das Dichte der Kindheit*³¹, que fala sobre a ideia de o destino estar entrelaçado à infância. Dessa maneira, relacionando à ode hilstiana, percebe-se que o sujeito lírico se encontra em um estado em que não consegue se desvincular do passado, pois esse era um tempo de felicidade, e assim deseja o retorno: “[...] e sorrir / Como a ti te sorri, minha mãe, a vez primeira.” (HILST, 2017, p. 150).

³¹ “Não, não acrediteis que o Destino, seja mais do que a infância e do que ela contém”. Tradução de Dora Ferreira da Silva (2013).

Sendo assim, a imagem da infância é posta em “Quase bucólicas” como a rememoração de um período de inocência e alegria, como se vê no oitavo poema desta seção: “Eu caminhava alegre entre os pastores / E tatuada de infância repetia / Que é melhor em verdade ter amores / E rima transitória para o verso.” (HILST, 2017. p. 155). O verbo flexionado no pretérito imperfeito nos transfere para um momento do passado, como lembranças resgatadas de uma época de contentamento, amor e poesia. Contudo, elaborando um jogo de idas e vindas, como um enredo tecido a partir de retalhos da memória, o poema subsequente volta-se para o presente e nota com amargura e desesperança a consciência de um tempo de “desamor”, sem aberturas para “cantigas” ou “violas”, marcado pela corrosão de tudo, complementando, assim, a meditação sobre a impermanência das coisas já expressa no verso final do poema acima: “Porque da condição humana é o despojar-se” (HILST, 2017, p. 150).

Percebe-se que a obsessiva consciência da brevidade da vida está sempre presente nas reflexões desenvolvidas ao longo de *Ode fragmentária*, questão que, como frisado em outro momento, é muito explorada nas odes horácianas, servindo de mote para as soluções hedonistas. Entretanto, diferentemente do modo pelo qual Horácio abordava essa temática, em Hilda Hilst a certeza da morte não leva o sujeito lírico a aproveitar o instante, entregar-se aos prazeres como uma maneira de manter a serenidade diante de uma realidade inalterável, mas somente a lamentação de uma existência precária, difundindo, então, uma visão pessimista e de negatividade, uma aflição com o tempo:

01 A noite não consente a veleidade
02 De retomar na memória e no tempo
03 O tempo em que eu, senhora de vaidades,
04 Dissipava no verso o meu lamento.

05 Tempo não é, senhora, de inocências.
06 Nem de ternuras vãs, nem de cantigas.
07 Antes de desamor, de impermanência.

08 Tempo não é, senhora, de alvoradas.
09 Nem de coisas afins, toques, clarins.
10 Antes, da baioneta nas muradas.

11 Tempo não é, senhora, de pastores.
12 Nem de roseiras, madrigais, violas.
13 Nem é tempo, vos digo, de ter pássaros
14 Azuis em vossas doiradas gaiolas.

15 (Não houvesse paredes, língua e som,
16 Apartando de nós, coisas antigas.
17 A palavra na boca, o falar neste tom
18 Dá-me tanta saudade da cantiga:

19 Persegues
 20 Te persigo
 21 Vais e vens
 22 E nas idas e voltas te bendigo.)

(HILST, 2017, p. 155-156).

Identifica-se nesse poema o que antes já foi ressaltado como uma característica de elaboração estrutural própria da ode hilstiana, a saber, a tensão formal, que em um momento mantém um padrão, e em outro realiza uma digressão. Assim, até o décimo sexto verso encontra-se uma metrificação regular proporcionada pelo uso de decassílabos, até que no verso dezessete surge um alexandrino, aparentemente atuando como a anúnciação de um descompasso: “A/ pa/la/vra/ na/ bo/ca o/ fa/lar/ nes/te/ tom/”, e após mais um de dez sílabas poéticas, “Dá-/me/ tan/ta/ sau/da/de/ da/ can/ti/ga”, evidenciam-se os versos curtos, um dissílabo: “Per/se/gues” e dois trissílabos “Te/ per/si/go”, “Vais/e/ vens/”. Curiosamente, esses três últimos, caso estivessem juntos formariam um decassílabo: “Persegues / Te persigo / Vais e vens”, mostrando o jogo de Hilda Hilst com a forma, oscilante entre as cadências regulares e a descontinuidade. Há, portanto, também no nível estrutural, um sempre desviar-se, uma fragmentação e uma impossibilidade de permanência, fixidez.

Da mesma maneira que o poema anterior, nesse as figuras de repetições são exploradas. Na primeira estrofe, versos 2 e 3, a anadiplose: “De retomar na memória e no **tempo** / O **tempo** em que eu, senhora de vaidades” (HILST, 2017, p. 155), e a anáfora, presente na segunda, terceira e quarta estrofe, em que os três versos iniciais de cada estância têm a mesma sequência: 1. “Tempo não, é senhora,”; 2. “Nem de”; 3. “Antes de”. De acordo com Márcio Ribeiro (2006, p. 64), o paralelismo sintático, o vocativo, a elipse verbal e o zeugma são elementos adotados por Virgílio para a construção de suas *Bucólicas*, estruturas que também observamos no poema de Hilda Hilst. Referente ao paralelismo, evidencia-se a repetição da mesma estrutura sintática ao longo da segunda, terceira e quarta estrofe, ao passo que, nesses mesmos períodos, destaca-se também o uso do vocativo “senhora”, como uma espécie de segunda voz em interlocução com a “senhora de vaidades” referenciada no terceiro verso. Além disso, consta o zeugma de “tempo” nos versos 6, 7, 9, 10 e 12. Repara-se que todas essas repetições estão relacionadas a um termo centralizador, o tempo, palavra que aparece seis vezes no texto, desse modo, tornando-se uma preocupação que circula o poema como uma ideia fixa do sujeito.

É emblemática a escolha da autora ao formar a rima de “tempo”/“lamento” na primeira estrofe, tendo em vista a relação de sentido entre esse par de toantes ao longo do poema, dado que o sentimento de desolação em relação ao tempo é reiterado por meio do constante uso dos advérbios de negação “não” e “nem”, que são repetidos anaforicamente em três estrofes para realçar a ideia de nulidade, vazio, e perdas, uma vez que nada restou, sendo, pois, um período em que não há “inocências”, simbolizando o fim da infância, a decadência do amor, dado que faltam “ternuras”, e uma fase de silenciamento, marcada pela ausência da palavra, de sons, “cantigas”, “violas”, “clarins”, “madrigais”, um tempo escuro e sem vida, sem “alvoradas”, “pastores”, “roseiras” etc.

Além disso, convém sublinhar um dado interessante sobre os versos 5 e 6, uma vez que, mais tarde, na publicação do seu primeiro livro em prosa, *Fluxo-floema* (1970), Hilda Hilst realiza uma espécie de autocitação no seguinte excerto da obra:

eu mesmo estou chorando, era bonito cantar, trovar, mas bem que diziam: tempo não é, senhores, de inocência, nem de ternuras vãs, nem de cantigas, diziam e eu não sabia que a coisa ia ser comigo, entendes? E o mundo parecia cheio de graça, [...] mas o tempo também não está para graças. (HILST, 2018, p. 32, grifo nosso).

Esse trecho reforça o latente sentimento de mal-estar com um tempo em que não é possível ser poeta, já que não tem espaço para o canto. Nesse sentido, delineia-se um período de falta e de perdas, bem como a angústia de uma *persona* lírica nostálgica que reafirma o sentimento de aprisionamento, o emparedamento que distancia o eu do outro, “(Não houvesse paredes, língua e som, / Apartando de nós, coisas antigas” (HILST, 2017, p. 156), em que resta somente a intensificada “saudade da cantiga”. Deste modo, a voz que se enuncia quebra o decassílabo e transforma em uma canção circunscrita em poliptotos, figura que consiste na repetição de uma mesma palavra em outra flexão, e assim exterioriza seu movimento circular e de oposição, ao perseguir e simultaneamente ser perseguido: “Persegues / Te persigo / Vais e vens / E nas idas e voltas te bendigo.” (HILST, 2017, p. 156).

É importante destacar nessa estrofe final que Hilst utiliza o mesmo procedimento de outras odes ao inserir na última estância uma fala à parte. No entanto, aqui mantém-se a voz do eu lírico, mas os parênteses implicam em uma fala acessória, que se destaca do andamento do texto, em que após uma sequência de negativas em relação ao tempo, o sujeito ressalta a saudade, e a falta da poesia, que lhe ocasiona saudade.

Nessa acepção, do mesmo modo que Hilda Hilst elabora uma poesia “quase bucólica”, também é possível notar a volubilidade do eu, que oscila entre o entusiasmo e as reflexões sombrias, como se pode analisar na primeira estrofe do poema posterior, o penúltimo dessa seção, em que, apesar da aflição com o tempo, apresenta um ponto positivo ao comentar sobre a prevalência do amor: “Ainda em desamor, tempo de amor será. / Seu tempo e contratempo. / Nascendo espesso como um arvoredor / E como tudo que nasce, morrendo // Á medida que o tempo nos desgasta.” (HILST, 2017, p. 156). O movimento paradoxal ganha uma atenção maior nesse momento para ressaltar o duplo movimento de nascer e morrer, do constante ciclo de renovação, a partir de um processo no qual se cruzam Eros e Thanatos: “Amor, o que renasce / Voltando sempre.” (ibidem). Observa-se, então, entre a celebração e o lamento, a fragmentação de um eu que ora deposita esperança e confiança no amor, ora sente a passagem corrosiva do tempo.

Se no primeiro fragmento da ode hilstiana foi exposta a tensão entre o homem, marcado por uma existência efêmera, e os deuses, incorpóreos, imortais, aqui, em “Quase bucólicas”, a contraposição é encenada entre um passado de poesia, inocência, alegria e amor, em detrimento de um presente de perdas e silêncio, marcado pela “impermanência”, fruto do desgaste do tempo, afinal, “Porque da condição do homem é o despojar-se”. Assim, diante de um tempo de impossibilidade de enunciação poética, no último fragmento do livro, a poeta se despede deixando um “testamento lírico”.

2.3 Testamento lírico

Anexado às odes “heroicas” e às “quase bucólicas”, Hilda Hilst encerra a obra com um perfeito desfecho para a linha metapoética que vinha sendo retratada no decorrer do livro, pois intitula a parte final de “Testamento lírico”, sendo esse poema o mais intimista e confessional de *Ode fragmentária*, praticamente uma autobiografia literária, conforme notou Elaine Cintra (2015, p. 158-159):

“Testamento lírico” pode ser considerado uma “autobiografia”, termo aqui tomado não exatamente em sua especificidade, mas a partir da concepção de uma narrativa que não destaca fatos de uma vida, mas as escolhas e perplexidades que derivaram em expressão poética. [...] pode-se dizer que esse poema é uma poesia de formação, no qual a essência de uma personalidade poética é exposta em seus passos mais decisivos, e os fatos da vida são inseridos para justificar as escolhas da escrita lírica. O “testamento lírico” deixa para o leitor o retrato de uma poeta imersa em seu autoconhecimento e na busca de uma expressão poética legítima e sincera [...].

Somado a isso, apresenta-se um testamento, manifestação última da vontade de um sujeito, com predicado de “lírico”, aspecto que aponta para um movimento da *persona* poética com a literatura, do desejo de repercutir algo de si depois da morte:

- 01 Se quiserem saber se pedi muito
- 02 Ou se nada pedi, nesta minha vida,
- 03 Saiba, senhor, que sempre me perdi
- 04 Na criança que fui, tão confundida.

- 05 À noite ouvia vozes e regressos.
- 06 A noite me falava sempre sempre
- 07 Do possível de fábulas. De fadas.

- 08 O mundo na varanda. Céu aberto.
- 09 Castanheiras doiradas. Meu espanto
- 10 Diante das muitas falas, das risadas.

- 11 Eu era uma criança delirante.

- 12 Nem soube defender-me das palavras.
- 13 Nem soube dizer das aflições, da mágoa
- 14 De não saber dizer coisas amantes.

- 15 O que vivia em mim, sempre calava.

- 16 E não sou mais que a infância. Nem pretendo
- 17 Ser outra, comedida. Ah, se soubésseis!
- 18 Ter escolhido um mundo, este em que vivo

- 19 Ter rituais e gestos e lembranças.
- 20 Viver secretamente. Em sigilo
- 21 Permanecer aquela, esquiva e dócil

- 22 Querer deixar um testamento lírico.

- 23 E escutar (apesar) entre paredes
- 24 Um ruído inquietante de sorrisos
- 25 Uma boca de plumas, murmurante.

- 26 Nem sempre há de falar-vos um poeta.
- 27 E ainda que minha voz não seja ouvida
- 28 Um dentre vós resguardará (por certo)

- 29 A criança que foi. Tão confundida.

(HILST, 2017, p. 159).

Composto por vinte e nove versos dos quais a maioria são decassílabos, esse poema configura-se como um dos mais regulares de *Ode fragmentária* no que diz respeito à estrofação, uma vez que apenas a primeira estância diverge das demais, já que é um quarteto, ao passo que as outras apresentam uma continuidade de tercetos intercalados com um monóstico, padrão que aproxima o poema, ao menos no âmbito estrutural, da forma mais tradicional da ode, em que impera o uso de estrofes simetricamente dispostas.

Adentrando as camadas mais profundas do sujeito, nesse poema o olhar para o período da infância se entende à reflexão acerca da própria vida, e, paralelamente, sobre a criação de uma expressão poética.

Na primeira estrofe, o eu lírico já sinaliza para a ideia de que a imagem dos tempos primeiros ressoa ao longo de sua trajetória “[...] nesta minha vida, / [...] sempre me perdi / Na criança que fui, tão confundida” (HILST, 2017, p. 159). O jogo de rimas com o verbo “pedi”, repetido duas vezes, e seu complemento sonoro no verso 3 com a ênfase na palavra “perdi”, revela que não houve ganhos nessa vida de buscas, reiterando a perspectiva de um indivíduo em falta.

Na sequência as cenas das lembranças são expostas, momentos marcados pelo ouvir das coisas que vem do externo: “À noite ouvia vozes e regressos. / A noite me falava sempre sempre / Do possível de fábulas. De fadas.” (ibidem). A descrição é de uma “criança delirante”, com uma mente fértil, que se deixa levar pela imaginação, pois, como se pode notar, “a noite”, repetida anaforicamente nos versos 5 e 6, figura no segundo momento uma personagem contadora de histórias encantadas, “de fábulas”, “de fadas”, dado que na segunda vez que a palavra aparece não encontra-se antecedida por uma crase, mas por um artigo definido, deste modo, não se constituindo como um adjunto adverbial de tempo, e sim um substantivo. Por isso que a voz lírica declara no verso 8 perceber “um mundo na varanda”, ressaltando com essa imagem de amplitude as possibilidades possíveis da ficcionalização, de ser “uma criança delirante”.

Por conseguinte, transitando do ouvir para o falar, os versos seguintes revelam a constante entre a palavra e o silêncio: “nem soube defender-me das palavras / Nem soube dizer das aflições, da mágoa / De não saber dizer coisas amantes. // O que vivia em mim, sempre calava.” (HILST, 2017, p. 159), expressando um sujeito que não consegue se comunicar. Desta maneira, transportando-se das lembranças resgatadas para o presente, e colocando em paralelo com a forma de ser quando criança, a poeta reconhece no verso 16: “E não sou mais que a infância” (HILST, 2017, p. 159). Nesse verso, observa-se o movimento paradoxal do eu lírico, pois afirma a incomunicabilidade no passado, para em seguida reiterar que mesmo na maturidade ainda permanece como a criança que um dia foi, contrapondo o não dizer com a quebra do silêncio através do discurso literário, daí o movimento antagônico de abandonar a palavra e ao mesmo tempo entregar-se à ela. Assim, Hilst imprime sua marca autoral na reelaboração da forma ao trazer uma poesia cercada de tensões, aspecto que não é comum na articulação de odes, já que esse é um gênero que pressupõe um estilo mais direto, com ausência de contradições.

Vale ressaltar, no verso 16, a intertextualidade com a sétima elegia de *Elegias de Duino*, obra do escritor alemão Rainer Maria Rilke, que, inclusive, está exposta na epígrafe do fragmento anterior, “Quase bucólicas”, no já mencionado trecho “*Glaubt nicht, Schicksal sei mehr, als das Dichte der Kindheit*”. Aqui a infância é enxergada como um período que permanece no tempo, eterno presente. Portando, uma fase que constitui a formação do sujeito. Dessa maneira, a voz que se enuncia reafirma o desejo de continuar sendo desmedida, aquela que se afasta e se distancia para viver secretamente.

Na sequência do poema é revelado, no verso que repete o título do poema, uma outra vontade, o interesse em “Querer deixar um testamento lírico” (HILST, 2017, p. 159), eis aqui a meta(poética) de Hilda Hilst. Deixar um testamento de seu cantar; um testamento que, constituindo-se como tal, é também uma herança que repercute para outros; legar uma vida lírica.

O desejo de permanecer no tempo por meio da palavra, conferindo imortalidade ao que canta e a si mesmo é um *topos* já visto no desenvolvimento da ode clássica. Em *Ode fragmentária*, essa ambição pela glória poética surge atrelada ao inconformismo com o limite de uma existência corpórea e fragmentária, diante da pretensão em ultrapassar a condição da finitude, de modo que o ato de cantar é colocado como uma forma de resistir a essa existência efêmera.

“Testamento lírico” registra, então, a enunciação de um eu que pretende legar à posteridade a voz de uma criança confundida, delirante, transformada em poesia. Sendo assim, o poema encerra reafirmando o desejo: “E ainda que minha voz não seja ouvida / Um dentre vós resguardará (por certo)” (HILST, 2017, p. 160). Nesse momento é possível apontar uma intertextualidade com uma ode de Safo, já que a poeta relaciona a questão da memória com a imortalidade em seu Fr. 147: “Lembrar-se-á de nós no porvir” (apud RAGUSA, 2018, p. 147).

Com isso, Hilda Hilst dialoga com um dos grandes temas da poesia grega: a preocupação com o esquecimento, com a preservação do nome no tempo. Então, a voz lírica demonstra nos versos finais ter ciência da dificuldade de ser ouvida por todos, mas confiante de que alguém certamente conservará na memória “A criança que foi. Tão confundida.” (HILST, 2017, p. 160). Nota-se que esse final repete o quarto verso da primeira estrofe, com a diferença na mudança do tempo verbal, de “fui” para “foi” e a troca da vírgula pelo ponto final após o verbo, que pode significar tanto um desejo de que o leitor compartilhe a subjetividade lírica, e guarde em si a criança de outrora, quanto para a ideia de algo que já partiu, sinalizando a morte, perspectiva que completaria o seu

sentido na concretização do ato de deixar um testamento, a vontade última. Assim, a ode seria aqui uma escolha perfeita para garantir ao poema esse tom de solenidade, de registro de glória poética.

Pode-se dizer que, dentre os poemas inseridos em *Ode fragmentária*, esse é o que mais se distancia do gênero em análise, visto que “Heroicas” apresenta, apesar dos desvios, um diálogo com as modulações da ode na Antiguidade, especialmente da articulação coral praticada por Píndaro, ao passo que “Quase bucólicas” também remete à tradição, mesmo que os índices que constituem o “lugar ameno” apareçam esvaziados. Já “Testamento lírico” é uma construção que se assemelha a um poema de memória, uma “autobiografia literária”, em que o sujeito justifica o seu caminho poético a partir da narração de momentos da vida. A ode hilstiana chega nesse momento a quase uma diluição do gênero, trazendo um eu lírico mais confessional. Por outro lado, essa peça final traz a ideia chave de uma *persona* com desejo de permanência através da palavra poética, associando poesia e imortalidade, aspecto que se relaciona à tradição, difundida principalmente em Horácio com o seu “*exegi monumentum aere perennius*”, que enfatiza o caráter perenizador da obra literária, uma solução para sobreviver às vicissitudes do tempo.

Numa visão de conjunto dos fragmentos, é possível elencar alguns movimentos autorais que contribuem para a revisão do gênero ode na obra hilstiana, já que os poemas trazem em comum os seguintes desdobramentos: 1. o direcionamento metalinguístico; 2. a figura da poeta como a autora do discurso lírico; 3. a meditação sobre a morte e o tempo; 4. a insistência em temas negativos; e 5. os elementos de contraposição, esses que se percebem tanto nos procedimentos formais quanto na abordagem dos temas, pois, como dito, há em Hilst uma tensão entre a regularidade e a descontinuidade, visto que os poemas oscilam entre versos isométricos e irregulares. Deste modo, se a simetria era um ponto alto da ode no contexto greco-romano, em Hilst há um impasse entre a forma antiga e o novo.

Cabe nos determos, por fim, nos pontos 3 e 4, dado que esses elementos evidenciam uma abordagem inusitada para o que se espera do gênero poético ode, já que tal forma lírica compreende uma atuação mais voltada para a celebração, e, em Hilst, mesmo que em alguns momentos seja identificado prelúdios de alegrias, a poeta não consegue escapar ao desconsolo. Sendo assim, dor, angústia e contentamento coexistem no texto poético hilstiano, o que denota, mais uma vez, a ambivalência, a tensão, e as

várias paisagens que se multiplicam e se diluem em suas obras.

CAPÍTULO III

O “LIMBO DE LAMENTO” DAS ODES MAIORES

Odes maiores ao pai é uma série de poemas que foram publicados pela primeira vez como parte da coletânea *Trajetória poética do ser* em 1967 pela editora SAL, na reunião de obras poéticas de Hilda Hilst, *Poesia 1959/1967*. Todavia, em 2017, na edição da poesia completa da autora realizada pela Companhia das Letras, esse agrupamento de odes deixou de ser apenas uma seção e ganhou destaque como livro.

Nesse poemário formado por seis odes intituladas com algarismos romanos: “I”, “II”, “III”, “IV”, “V” e “VI”, a escritora dedica o livro à memória de seu pai, o fazendeiro, jornalista e poeta Apolônio Hilst, falecido em 1966, ano em que Hilst escreveu os poemas, estendendo a homenagem ao crítico, ensaísta e poeta modernista Sérgio Milliet, que também havia morrido justamente nesse período. Além disso, a paulista acrescenta à dedicatória o nome do filho de Milliet, a saber, Paulo Sérgio Milliet, que da mesma forma desempenhou atividade poética, porém não publicada em vida, porque faleceu aos dezenove anos de idade. Nesse sentido, já se levanta a hipótese de que *Odes maiores ao pai* pode apresentar uma poesia fundada no luto, na dor da perda.

Ademais, nesse título da poeta paulista, a ode também ganha o adjetivo de “maiores”, que pode ser referente, no aspecto formal, ao tamanho dos versos, pois aqui a autora mostra-se adepta do verso longo, transbordante, alguns chegando até mesmo a mais de vinte sílabas poéticas, como se pode confirmar em um verso do poema “III”: “Em/ mi/nha/ bo/ca/ nem/ sei/ di/zer/ da/ mor/te o/ que/ te ou/vi/ di/zer/ no e/co/ de u/mas/ noi/tes” (HILST, 2017. p. 201), com 22 sílabas; bem como à intensidade com que a voz lírica dirige seu discurso ao interlocutor, esse que aparece nomeado de “Pai”, “meu pai”. Isto porque, no primeiro caso, o modo como a figura paterna é evocada no poema, com o uso da maiúscula alegorizante, remete a uma imagem alegórica que se aproxima da ideia do sagrado, de um Deus-Pai, tal como pode-se verificar em: “Respirei teu mundo movediço: **Pai**, não viste o sal da terra [...]” (HILST, 2017, p. 202, grifo nosso). Aspecto que vai ao encontro da ideia expressa por Ludmilla Zago Andrade (2011), a qual afirma que Hilst conservava uma imagem idealizada do pai:

Enquanto, por um lado, o pai era distante e ausente, por outro, no imaginário de Hilda, na sua produção, ele é extremamente presente. Nos textos hilstianos o pai aparece muitas vezes idealizado, sem as marcas da loucura, restaurado por meio da ficção materna. A via literária parece ter sido um caminho para lidar com o pai, que recebe tratamentos diversos na obra: a imagem inicialmente idealizada é depurada até ser, finalmente, superada e, tal como ocorre com o pai desenhado pela psicanálise, multiplicado em outros pontos que lhe representem. (ANDRADE, 2011, p. 91).

Hilda Hilst, que se considerava uma “perfeita edipiana”, certa vez comentou a importância de seu pai para a constituição de seu fazer poético³², pois teria começado a escrever após o enlouquecimento dele, haja vista que Apolônio Hilst foi diagnosticado com esquizofrenia paranóide ainda na juventude. Tendo convivido com o pai apenas por dois anos depois de seu nascimento, ela cresceu ouvindo relatos sobre a beleza, a inteligência e também os delírios dele, o que a levou a ficcionalizar a imagem do genitor, uma vez que, “na memória da filha, o pai esquizofrênico daria lugar à figura do homem ideal, a quem Hilda Hilst procuraria em suas relações” (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 25).

Dessa forma, devido ao pouco contato com o pai, a imagem da ausência tornou-se uma constante que se reverberou ao longo de todo seu trabalho literário, como a autora alegou em entrevista aos *Cadernos de literatura brasileira* no ano de 1999: “quase todo o meu trabalho está ligado a ele porque eu quis. **Eu pude fazer toda a minha obra através dele.** [...] trabalhei muito porque eu escrevia basicamente para ele” (HILST apud DINIZ, 2013, p. 90-91, grifo nosso).

Por isso que, nessa obra em específico, com uma memória transmutada em poesia, tanto a dedicatória ao pai quanto a nomeação dele como o interlocutor das odes são fatores que influenciaram a leitura biográfica desses poemas, como já fez Ludmilla Andrade (2011) em sua tese, a qual discorre sobre o enlace entre vida e texto a partir das diversas produções literárias de Hilda Hilst, incluindo como *corpus* as *Odes maiores ao pai*, linha interpretativa que recorreremos em alguns momentos de nossa análise³³.

Vale ressaltar que a perspectiva biográfica em torno desses poemas também é reiterada na primeira peça publicada pela autora em 1967, intitulada inicialmente de *A empresa*, em que Hilst insere como fala dos personagens trechos de seus poemas já

³² Em entrevista no ano de 1977, Hilda Hilst declara:

Acho que o que aconteceu com ele, quero dizer, o fato de ele ter enlouquecido, foi para mim como um tiro de largada. Foi a partir de então que comecei a escrever. Sua imagem continuou em mim, alimentando um desejo que nunca mais parou: encontrar um homem parecido com ele. No fundo [risos], sou a perfeita edipiana... E estou cansada de saber disso... A cada vez em que ameí, procurei em todos os homens os traços do meu pai. E isso provocou coisas terríveis às vezes... cenas abomináveis com minha mãe, porque ela ficava escandalizada... Eu encontrava uns homens horrorosos e falava: “Ele tem as mãos do papai”. Se não eram as mãos, era algo no olhar, não importa o que, algo próximo à loucura. Com esse tipo de rótulo, me apaixonei por seres completamente loucos... perigosos [risos]. Bastava um pouco de loucura para que eu me sentisse atraída. Estou convencida de que o que sempre queremos é ir para a cama com nosso pai. Isso não é uma invenção. É uma coisa ao mesmo tempo mítica e verdadeira. E meu pai, eu só o conheci louco. (HILST apud DINIZ, 2013, p. 37).

³³ Por isso que em dados momentos deste capítulo, em virtude da perspectiva autobiográfica provocada pelos poemas, o termo “sujeito lírico” será substituído por “a poeta” ou “voz lírica” e outras denominações no feminino.

publicados, tal como na parte que América fala de seus pais, e nesses relatos percebem-se referências aos verdadeiros pais de Hilda Hilst, como o fato de Apolônio ter enlouquecido, já que em dado momento do texto o Inquisidor questiona à personagem como era o pai dela, e ela responde “(grave) Era louco” (HILST, 2000, p. 294), então a protagonista prossegue a confissão comentando o que cantou para ele em poesia, usando como exemplo o primeiro poema do conjunto das *Odes maiores ao pai*.

Mas na produção lírica da filha, a loucura é substituída por uma imagem idealizada do pai. Essa admiração por Apolônio se percebe no fato de Hilst tecer odes com o adjetivo de “maiores”, nomeação que nos direciona para um sentido de grandiosidade do canto. E, comparando a maneira com que as outras odes da autora são caracterizadas, a saber, “fragmentárias”, “descontínuas” e “mínimas”, essa é a única que demonstra no título uma perspectiva de elevação.

Destarte, cumpre destacar que o presente capítulo está dividido em três tópicos: 3.1. “Do verso derramado”; 3.2. “O deslocamento do eu para a paisagem - Exercício ecfrástico”; 3.3 “A paisagem da memória”. A partir desses pontos, pretende-se aqui analisar os procedimentos que constituem a ode em *Odes maiores ao pai*, e concomitantemente apontar os traços autorais de Hilst no trabalho com o referido gênero.

3.1 Do verso derramado

(Largo Pesante)

I

- 01 Uns ventos te guardaram. Outros guardam-me a mim. E aparentemente
[separados
02 Guardamo-nos os dois, enquanto os homens no tempo se devoram.
03 Será lícito guardarmo-nos assim?
04 Pai, este é um tempo de espera. Ouço que é preciso esperar
05 Uns nítidos dragões de primavera, mas à minha porta eles viveram sempre
06 Claros gigantes, líquida semente no meu pouco de terra.
- 07 Este é um tempo de silêncio. Tocam-te apenas. E no gesto
08 Te empobrecem de afeto. No gesto te consomem.
- 09 Tocaram-te nas tardes, assim como tocaste
10 Adolescente, a superfície parada de umas águas? Tens ainda nas mãos
11 A pequena raiz, a fibra delicada que a si se construía em solidão?
12 Pai, assim somos tocados sempre.
13 Este é um tempo de cegueira. Os homens não se veem. Sob as vestes
14 Um suor invisível toma corpo e na morte nosso corpo de medo

15 É que floresce.

16 Mortos nos vemos. Mortos amamos. E de olhos fechados

17 Uns espaços de luz rompem a treva. Meu pai: Este é um tempo de treva.

(HILST, 2017, p. 199).

O poema acima contém quatro estrofes, sendo a primeira um sexteto, a segunda um dístico, a terceira uma septilha, e a última novamente um dístico, totalizando dezessete versos de métricas variadas, que vão de 22 sílabas poéticas, como o primeiro verso (“Uns/ven/tos/ te/ guar/da/ram./ Ou/tros/ guar/dam/me a/ mim./ E a/pa/ren/te/men/te/se/pa/ra/dos”), a quatro sílabas, a exemplo do verso 15 (É/ que/ flo/res/ce), mas, longos em sua maioria, tais como os versos 2 (17 sílabas), 5 (22 sílabas), 7 (16 sílabas), 10 (21 sílabas), 11 (22 sílabas), 14 (20 sílabas), 17 (19 sílabas), entre outros.

É interessante referir, sobre isto, que um poeta contemporâneo a Hilda Hilst já havia optado, em certo período de sua construção poética, pelo poder encantatório dos versos longos não metrificados para escrever odes: Lêdo Ivo em *Ode ao crepúsculo* (1946) e *Ode equatorial* (1950), fato que, inclusive, rendeu-lhe o epíteto de “derramado” por parte da crítica. Torna-se significativa na ode hilstiana a escolha pelo “verso derramado” nesse momento de sua produção, pois se em *Ode fragmentária* a procura pela “rosa dos altares” traduzia o desejo por uma poesia elevada, a busca pela expressão perfeita, aqui, como o próprio título da obra indica, há uma certa pretensão em cantar alto, se estender, trazer o que se qualifica como “maior”. Dessa maneira, o canto dedicado ao pai ganha realce a partir do transbordamento, como se fosse uma tentativa desesperada de expressar a intensidade da perda e falar da morte,

Por esse ângulo, entendemos como um dos movimentos de autoria da ode em Hilst, esse descomedimento (seja de metro, imagens, figuras etc.), o qual concilia com a intenção de propor uma poesia de dicção “alta”, em detrimento de temas circunstanciais, do cotidiano, que adquire através da ode a força de sua expressão, já que é um gênero dado aos impulsos ardentes do espírito, propício para um canto de tom altissonante.

Verifica-se que os poemas dedicados ao pai da escritora iniciam com a indicação de um andamento musical, “*Largo pesante*”, que parece nos orientar para o fato de os poemas terem sido escritos para *performance*, haja vista que explicita a intenção de propor um ritmo vagaroso às odes, pois, na música, “*largo*” é caracterizado por uma velocidade de pulsação bastante lenta. Além disso, normalmente há casos em que se encontra, acompanhado ao andamento, um termo para auxiliar na interpretação da peça,

sugerindo ao executante o caráter, a atmosfera ou o sentimento da obra, tais como: *Tranquillo, doloroso, dolce, cantabile, animato* etc. Nota-se que Hilst seleciona a expressão italiana “*pesante*” para acompanhar o andamento *largo*, aspecto que proporciona uma certa intensidade e um condensamento para o tom grave e solene aos poemas.

Em relação à disposição rímica da ode, um dado singular ganha realce: grande parte das rimas são toantes graves, elemento que coincide com o ritmo proposto pelo *largo pesante*, já que, em termos musicais, ambos são caracterizados pelo compasso lento, como se pode conferir nos pares de **rimas externas**: “devoram – consomem”; “terra – treva – gesto – vestes – floresce”; “separados – fechados”, bem como nas **rimas intraversicais**: “guardaram – guardam – separados”; “homens – devoram”; “tempo – silêncio – apenas – gesto – afeto”; “empobrecem – afeto – gesto”; “tardes – tocastes”; “parada – águas”; “corpo- morte”; “mortos - olhos”, e as **interversicais**: “ventos – tempo; espera – primavera – terra”; “ainda – fibra”; “parada – águas -delicada”.

No poema “I”, identifica-se outro aspecto já apontado no capítulo anterior como uma marca autoral da ode hilstiana, dado que a poeta apresenta um interessante jogo de contraposições, de modo que a construção de tensões intensifica o grau de lirismo. No verso de abertura, o contraste se dá pelo uso de pronomes indefinidos para referir-se aos ventos (uns, outros) e de pronomes pessoais (te, me, mim) para demarcar e especificar a separação entre o eu que se enuncia e o seu interlocutor: “Uns ventos te guardaram. Outros guardam-me a mim.” (HILST, 2017, p. 199).

Da mesma forma, os confrontos se percebem nos tempos verbais, a partir do movimento proporcionado pelo emprego do poliptoto entre os versos 1 e 3: “Uns ventos te **guardaram**. Outros **guardam**-me a mim. E aparentemente separados / **Guardamo**-nos os dois, enquanto os homens no tempo se devoram. / Será lícito **guardarmo**-nos assim?” (HILST, 2017, p. 199). Verifica-se que a primeira oração aponta para uma ação que já foi finalizada, dado que a frase é encerrada com um ponto final, e não com uma vírgula, além disso, o verbo “guardar” surge no pretérito perfeito, apontando para uma atividade já desenvolvida, ao passo que, na oração seguinte, o verbo encontra-se conjugado no presente, demonstrando que o distanciamento da voz lírica com o interlocutor acontece não somente no espaço, mas também no tempo. O contraste se desdobra ainda no momento em que o verbo vai para o reflexivo “guardamo-nos”, então o eu e o tu que estavam em sintonia diferente, dispersos, passam a refletir um no outro. Nesse caso, houve uma dinâmica de afastamento e junção, de maneira que mesmo estando

separados, os sujeitos (o eu e o tu) se unem contra as forças maiores. Entretanto, essa união é questionada pela voz lírica ao usar a forma subjuntiva do verbo “Será lícito **guardarmo-nos** assim”, denotando a incerteza diante do futuro.

No primeiro verso, os ventos ganham destaque ao serem metaforizados como guardiões, aspecto que contradiz a função deles, já que, sendo sinônimo de sopro, o vento simboliza a agitação, a instabilidade, de modo que uma de suas características está no movimento de levar, dispersar as coisas, e isso nos leva a indagar: como algo inconstante poderia guardar? Desse modo, desempenhando o papel de conservar os sujeitos em questão, os ventos também seriam os responsáveis por inserir uma fenda de distanciamento entre o “eu” e o outro. Todavia, apesar de estarem “aparentemente separados”, como se estivessem desafiando as forças que os desconectam, a voz da enunciação e seu interlocutor resolvem se guardar: “Guardamo-nos os dois, enquanto os homens no tempo se devoram.” (HILST, 2017, p. 199). Verifica-se nesse segundo verso a tensão entre o nós e o eles, visto que, à medida que os dois se guardam, como uma espécie de sinal de afeto, eles (os homens) praticam violência, selvageria, uma vez que a poeta apresenta uma imagem que alude ao autoaniquilamento.

Tendo em vista que os ventos guardaram a voz lírica e seu interlocutor de forma separadas, e mesmo assim os sujeitos em evidência decidiram guardar um ao outro, talvez através da lembrança, pois a memória possibilita a permanência daquilo que se faz ausente fisicamente, no terceiro verso é questionado se realmente seria correto contrariarem as forças que os apartam: “Será lícito guardarmo-nos assim?” (HILST, 2017, p. 199). Para essa pergunta, quando a personagem América recita o poema na peça *A empresa* (1967), o Inquisidor responde com rispidez: “Não, não seria lícito” (HILST, 2000, p. 295). Vale ressaltar que no referido drama o poema ganha uma dimensão política, envolvendo todo um contexto de repressão, visto que a protagonista é aluna de um colégio interno que começa a incomodar os superiores da instituição, sofrendo punições devido ao seu comportamento subversivo em relação à ordem vigente no local.

Compete sublinhar, também, o norte metalinguístico empregado por Hilst nesse poema, uma característica fortemente presente em suas odes, dado que a referência ao vento, tanto na literatura quanto na bíblia, costuma ser sinônimo de inspiração artística, inclusive divina, isto é, o “espírito de Deus”, o “sopro divino”. Nesse caso, sendo Hilda Hilst e seu pai escritores, a simbologia da criação e do poeta serão imagens recorrentes nesses poemas.

Além disso, os ventos representam a punição, dado que no segundo círculo do inferno dantesco, os ventos furiosos fustigam aqueles que cometeram o pecado da luxúria, que se dedicaram em vida à paixão, ponto que concilia com a inclinação de Hilst à poética do descomedimento.

Ademais, no verso 4, o interlocutor finalmente é nomeado: “**Pai**, este é um tempo de espera” (HILST, 2017, p. 199). Verifica-se que, a temática do tempo, questão já abordada em *Ode fragmentária*, retornará com a mesma força no decurso das *Odes maiores ao pai*. Contudo, no primeiro livro o tempo é configurado a partir de sentenças negativas, normalmente precedidas por advérbio de negação, tal como se pode perceber nos seguintes versos:

Tempo não é, senhora, de inocências.
Nem de ternuras vãs, nem de cantigas.
[...]
Tempo não é, senhora, de alvoradas.
Nem de coisas afins, toques, clarins.
[...]
Tempo não é, senhora, de pastores.
Nem de roseiras, madrigais, violas.
Nem é tempo, vos digo, de ter pássaros
Azuis em vossas doiradas gaiolas.
[...]

(HILST, 2017, p. 155-156).

Ao passo que, no poema em análise, as frases são afirmativas, pois a poeta expressa o sentimento de negatividade através da repetição da oração “Este é um tempo de”, acompanhado por um termo que caracterize esse tempo de destruição, em que os homens se devoram. Desse modo, cada estrofe do poema retrata uma percepção em relação ao tempo: “este é um tempo de espera” (primeira estrofe) “Este é um tempo de silêncio” (segunda estrofe); “Este é um tempo de cegueira” (terceira estrofe); “Este é um tempo de treva” (quarta estrofe). Existe, pois, uma gradação, em que após a espera, o tempo passa a ser instituído por meio da falta, tendo em vista que no silêncio se perde a voz e a audição, e, por fim, a visão é comprometida pela cegueira e pelas trevas, assim, consequentemente, a maior parte dos sentidos humanos são anulados.

Na primeira vez em que o tempo é qualificado, a poeta enfatiza a ideia de aguardo com o uso do poliptoto “Pai, este é um tempo de **espera**. Ouço que é preciso **esperar** / Uns nítidos dragões de primavera, mas à minha porta eles viveram sempre, / Claros gigantes, líquida semente no meu pouco de terra.” (HILST, 2017, p. 199). Em contraposição ao que se ouve, ou ao que lhe é indicado por outra pessoa, isto é, de esperar

os “dragões de primavera”, a voz da enunciação sugere que a espera não seja necessária, posicionamento que se evidencia a partir da introdução da conjunção adversativa “mas”, uma vez que esses seres sempre se fizeram presentes em seu espaço.

A menção ao animal mítico contempla uma pluralidade de sentidos. Na cultura chinesa, a simbologia do dragão é vasta e nobre, visto que ele faz parte dos quatro animais celestes, que são protetores e benignos, “guardiões” dos pontos cardeais: o pássaro vermelho do sul, o tigre branco do oeste, a tartaruga negra do norte e o dragão azul do leste. Tais criaturas também aparecem associadas às quatro estações do ano, sendo esse último, conhecido como QingLong, o dragão da primavera, que possui a virtude da benevolência, da justiça e da prosperidade, símbolo “da vida, da vegetação, da renovação cíclica da natureza, [...] o dragão se eleva no equinócio da primavera e mergulha no abismo do equinócio do outono” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 351). Assim, esperar esses “claros gigantes” também seria um sinal de aguardar o tempo de bom augúrio, ao passo que, a espera da primavera representaria uma tentativa de reinício, posto que essa é uma época simbólica no tocante à renovação do impulso de vida, bem como à criação de novos ciclos.

Outra perspectiva associada ao dragão que é explorada por Hilst, está na capacidade criadora do animal, dado que ele pode ser relacionado “ao raio (cospe fogo) e à fertilidade (traz a chuva). Simboliza, assim, as funções régias e os ritmos da vida, que garantem a ordem e a prosperidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 350). Desse modo, no verso 6, “Claros gigantes, líquida semente no meu pouco de terra” (HILST, 2017, p. 199), observa-se uma imagem que se assemelha ao processo de fecundação, a partir do jogo de oposições masculino (dragões) x feminino (terra), o primeiro qualificado como “gigante” em detrimento da dimensão do segundo, que é “pouca”. Somado a isso, o contraste entre o líquido x sólido, une-se a água com a terra para que ocorra a fecundação da “líquida semente” (referência ao sêmen). Esse cenário que possibilita a germinação, isto é, o surgimento da vida, torna-se um contraponto em relação à atmosfera sombria que encerra o poema, pois no desfecho é anunciado a morte e um “tempo de treva”.

Observa-se que a ideia de criação é transferida para a filha, considerando a figura do pai como a do criador, nesse momento torna-se ela também criadora. Então, seguindo a disposição metalinguística das odes hilstiana, a filha tornaria-se agora a mãe de seus poemas, pois sua criação é a palavra.

As dissonâncias continuam na segunda estrofe, e em contraposição ao verbo de percepção “ouvir”, que fora mencionado do verso 4, “Ouço que é preciso esperar”, apresenta-se agora o silêncio, no dístico em que a assonância da vogal “e” se transforma em um eco, como uma maneira de exprimir a ausência de outros sons: “**Este é um tempo de silêncio. Tocam-te apenas. E no gesto / Te empobrecem de afeto. No gesto te consomem.**” (HILST, 2017, p. 199). Ainda nesses versos, percebe-se a aliteração do som fricativo de “s”: “Este é um tempo de silêncio. Tocam-te apenas. E no gesto / Te empobrecem de afeto. No gesto te consomem.”, aspecto que dá a ideia de murmúrio, do falar baixo, ao mesmo tempo que também sugere a imposição do silêncio, a representação de um “shiu”.

Nesse tempo de silêncio, o toque, uma ação que sugere intimidade entre as pessoas, é acompanhada pelo advérbio de exclusão “apenas”, como se fosse um ato insuficiente, pois sem a presença da fala, a articulação é realizada por meio do gesto. Mas antes de suprir a necessidade de comunicação, o gesto, que deveria aproximar, acaba gerando uma barreira, e transforma-se em uma conduta que empobrece de afeto, mortifica, consome. Sobre isso, no momento que na peça *A empresa* a protagonista transcreve os versos 7 e 8 em sua fala, o Inquisidor a rebate com hostilidade: “Você mesma é que se consome” (HILST, 2000, 295), atribuindo a ela toda a responsabilidade em relação ao que está sentindo.

Percebe-se que a referida estância é formada por um dístico, estrofe característica do gênero elegia, como ressalta Rui Lage: “A elegia começou, com efeito, por se valer de um metro, o célebre dístico elegíaco composto de um hexâmetro seguido de um pentâmetro, ambos de base dactílica” (2010, p. 15). No poema em análise, o dístico é utilizado em dois momentos, um na metade e outro no fim, como se estivesse exercendo a função finalizar as partes, considerando o fato de que ambos possuem o tom de sentença final, esclarecedora, além de estarem ligados por meio do paralelismo com a frase “este é um tempo de”, que está disposta no início do primeiro dístico e encerra o segundo, como um quiasmo:

Este é um tempo de silêncio. Tocam-te apenas. E no gesto
Te empobrecem de afeto. No gesto te consomem.
[...]
Mortos nos vemos. Mortos amamos. E de olhos fechados
Uns espaços de luz rompem a treva. Meu pai: **Este é um tempo** de treva.
(HILST, 2017, p. 199).

Por conseguinte, na terceira estrofe, prossegue a questão do tato, e Hilst outra vez utiliza o poliptoto para gerar uma tensão verbal, a partir das seguintes flexões: “tocam-te”, “tocaram-te”, “toca-te”, “tocados”. Se na primeira vez o verbo aparecia como uma afirmação, nesse instante há a presença da dúvida, expressa através da interrogação nos versos 9 e 10: “Tocaram-te nas tardes, assim como toca-te / Adolescente, a superfície parada de umas águas?” (HILST, 2017, p. 199). Da mesma forma, manifesta-se agora o contraste com um tempo longínquo, pois se antes o verbo estava no presente “tocam-te”, nesse momento aparece no pretérito. É interessante levar em consideração que o verbo tocar abre aqui uma possibilidade de leitura metalinguística, visto que se relaciona à música, e ao mesmo tempo faz referência à mão, também uma imagem da escrita, corroborando com a ideia do fazer poético.

Nos versos 9 e 10, o toque é apresentado como um ato silencioso, já que o contato leve com a superfície da água não gera barulho. Dessa forma, a voz lírica dirige-se ao seu interlocutor para afirmar: “Pai, assim somos tocados sempre” (HILST, 2017, p. 199), como uma maneira de expressar a ideia de que em todos os tempos o contato físico se dá sutilmente, de forma comedida. Todavia, ao mesmo que se reitera o silêncio, a aliteração do som de “t” aparece em forma de contraponto, como se fossem batidas secas ou pequenos estalidos: “Tocaram-te nas tardes, assim como toca-te / Adolescente” (ibidem).

Ademais, é interessante notar nesses versos os elementos de transição, dado que “a tarde está entre o claro e o escuro, o dia e a noite, bem como a adolescência está entre a vivência da infância e a da vida adulta, ou seja, no meio.” (JÚNIOR, 2019, p. 41). A ideia de transição, especificamente de passagem do tempo, é um elemento que acompanhará todas as odes inclusas nessa obra, considerando que a ode I e II mencionam a tarde, a III, IV, V tratam do anoitecer e da noite, enquanto a VI encerra com a anunciação do amanhecer, como se fosse o percurso da despedida.

Assim, inicialmente a poeta sente a dor da separação, a melancolia, tal como mostra a ode II, que lamenta “Ah, essas dores!” e logo em seguida declara: “tenho a alma pesada” (HILST, 2017, p. 200), depois há a negação da ausência na ode III: “tua presença na noite eu procurava” (ibidem) ou “És presente como um vento que corre entre portas abertas” (HILST, 2017, p. 201), por conseguinte, o medo de esquecer na ode V: “Em mim, o grande limbo de lamento, de dor, e o medo de esquecer-te” (HILST, 2017, p. 203), e, por fim, no último poema do livro, a ode VI, a vontade de superação, a certeza de melhora futura: “E ainda que as janelas se fechem, meu pai, é certo que amanhece” (HILST, 2017, p. 204).

Na sequência do poema em análise, a poeta mais uma vez qualifica o tempo: “Este é um tempo de cegueira. Os homens não se veem.” (HILST, 2017, p. 199). Sendo assim, o presente configura-se como um momento que inibe o indivíduo, restringe os seus sentidos, pois se outrora impossibilitou a audição, a fala, e reduziu o tato a um ato empobrecedor, agora há o obscurecimento da visão, assim, tornando a existência humana um viver nas sombras. De fato, pode-se dizer que é um “tempo de trevas”, esvaziado de afeto, sem alteridade, já que os homens não enxergam um ao outro, somente se devoram.

Nesse poema, é importante notar que Hilda Hilst desenvolve uma perspectiva que será muito difundida em seu último livro de odes, porque contrário ao que se pensa sobre a morte, ela surge aqui não como um fim definitivo ou algo sombrio, mas, longe disso, é na morte que circula a vida, o amor, como se pode observar nos versos 14, 15 e 16: “na morte nosso corpo de medo / É que floresce. / Mortos nos vemos. Mortos amamos.” (HILST, 2017, p. 199). Ao aludir que o corpo floresce na morte³⁴, verifica-se que não há uma verdadeira extinção da vida, e sim uma continuação próspera dela.

No verso 15, efetua-se uma tensão entre a forma e o conteúdo, pois ao mesmo tempo que se fala do florescer, ou seja, uma imagem que sugere crescimento, expansão, por outro lado também traz a ideia de supressão devido ao tamanho do verso, o menor de todo o poema, depois de uma sequência de longos, com apenas 4 sílabas poéticas: “É/ que/ flo/res/ce”.

A ideia de oposição também se processa no verso 16, pois Hilst insere nele uma contradição, dado que a visão é posta em pauta a partir de dois extremos: a vida e a morte. No primeiro caso, há uma imersão na escuridão, em virtude do presente qualificado como um “tempo de cegueira”. No entanto, é na morte que, contraditoriamente, quando o homem se encontra de olhos fechados, consegue enxergar, bem como amar. Assim, divergente à ideia comum de que na morte imergimos nas sombras, nesse poema, e também em outros desenvolvidos pela escritora posteriormente, a morte é luminosa, como se vê na seguinte antítese: “de olhos fechados / Uns espaços de **luz** rompem a **treva**.” (HILST, 2017, p. 199).

Cumprir destacar que esse dístico que conclui o poema está aqui associado à meditação sobre a morte, abarcando, então, mais um elemento do canto elegíaco. No entanto, o entusiasmo com que a ideia de morte é concebida no poema faz com que Hilst

³⁴ Essa imagem do ressurgimento em forma flor além-túmulo também foi desenvolvida por Hilst no poema “V” de *Balada de Alzira* (1951): “Acreditariam / se eu dissesse aos homens / que nascemos / tristemente humanos / e morreremos flor?” (HILST, 2017, p. 45).

mantenha as propriedades comuns à ode. Outrossim, essa estrofe chama a atenção ao apresentar uma moldura de início e fim por meio da anáfora “**Mortos** nos vemos. **Mortos** amamos. E de olhos fechados”, e da epístrofe, “Uns espaços de luz rompem a **treva**. Meu pai: Este é um tempo de **treva**”, realçando a estrutura de oposição entre a vida e a morte.

A ode finaliza com uma percepção negativa sobre o tempo: “Meu pai: Este é um tempo de treva” (ibidem). A poeta utiliza o pronome possessivo na última oração do poema como uma forma mais íntima e afetuosa de tratar o interlocutor, o qual até então era chamado apenas de “Pai”. O uso desse recurso apresenta-se como uma maneira serena de abrandar a gravidade da anunciação de um tempo sombrio.

Repara-se que nas odes de Hilda Hilst há uma certa atração em relação à morte, ou uma recusa ao fato de que existe um limite, um ponto final para a existência humana, inquietação essa que mais tarde levou a autora a escrever as odes explicitamente sobre/para a morte. Desse modo, verifica-se que desde o primeiro momento de sua poesia, a poeta traça um percurso autoral que também irá repercutir na fase seguinte.

Já na ode “II”, por sua vez, a imagem da morte é fomentada através da descrição da paisagem do cemitério:

3.1 O deslocamento do eu para paisagem - Exercício ecfrástico

II

01 Ah, essas dores! E o voltar contínuo ao silêncio das tardes!
02 Junto ao muro dos mortos o passeio se fazia longo. Estacávamos.
03 A tarde empobrecia de luz. O tempo galopava.
04 Vês? Tenho a alma pesada. Uma avidez no olhar
05 Antes ingênua, agora se fez grave. Há naquele campo a imutável
[paisagem:
06 As papoulas abertas, as ruas estreitas e uma grande e única alameda.
07 E datas, retratos. E súbito o ocre da terra sob os passos.
08 A mulher caminhava. Comprimia no peito a sua flor e de humildade
09 Era o olhar à procura do nome. Se tu viesses depois que luminosa altivez
10 Se insinuava, quando voltava leve, sem o peso das dádivas.
11 E muitas passaram vagarosas. Umas lunares, com seus rostos aduncos.
12 Outras com a centelha escondida dos sacrários.

(HILST, 2017, p. 200).

A segunda ode do livro é formada por uma única estrofe de doze versos assimétricos, sendo o maior deles de vinte e três sílabas, o verso 9, “E/ra o o/lhar/ à/ pro/cu/ra/ do/ no/me./ Se/ tu/ vi/sses/ de/pois/ que/ lu/mi/no/sa al/ti/vez/”, e o menor contém doze sílabas, o verso 4, “Vês?/ te/nho a al/ma/ pe/sa/da. U/ma a/vi/dez/ no o/lhar/”. Percebe-se, então, que Hilst mantém o padrão dos versos longos vistos na análise

anterior. Nesse sentido, apesar de não padronizar o número de sílabas poéticas, pode-se dizer que há uma uniformização em relação à escolha pelos versos longos.

Assim como no poema precedente, há uma predominância de rimas toantes graves, como se pode verificar tanto nas **rimas externas**: “tardes – paisagem – humidade – galopava – passos – sacrários”, quanto nas **rimas intraversicais**: “junto – muro”; “alma – pesada”; “campo – paisagem”; “abertas – estreitas – alameda”; “datas – retratos – passos”; “nome – luminosa”, e nas **rimas interversicais**: “galopava – pesada – caminhava – insinuava – voltava”; “abertas – terra”; “luminosa – vagarosas”, entre outras. É interessante pontuar que as rimas graves também são conhecidas como “rimas femininas”, elemento que pode estar ligado ao fato de que nesta ode evidencia-se apenas o luto de mulheres, tal como será destacado mais adiante.

Nesse poema, percebe-se que, tal como já foi observado na análise de *Ode fragmentária*, Hilda Hilst revela um “eu” angustiado, dado que o primeiro verso já inicia sob o signo da lamentação, pois a interjeição “Ah” aparece ligada à palavra “dores”, como uma forma de expressar a queixa de uma dor que pode ser tanto física quanto emocional.

Além disso, a voz lírica revela estar presa em uma inquietação interminável, absorvida por um movimento em ciclos, uma vez que a tarde procede sempre da mesma maneira: dolorosa e silenciosa. Há um “voltar contínuo ao silêncio das tardes” (HILST, 2017, p. 200), o que evidencia a perspectiva de um indivíduo enlutado, detido em um tempo circular, cuja vivência da dor se dá repetidamente. Por outro lado, a menção à tarde demonstra que esse momento de quietude tem um prazo, já que logo sobrevém a noite. Inclusive, os versos seguintes anunciam o anoitecer, e o transcorrer do tempo, em oposição à poeta, que permanece inerte, estacionada: “Junto ao muro dos mortos o passeio se fazia longo. Estacávamos. / A tarde empobrecia de luz. O tempo galopava.” (HILST, 2017, p. 200).

Sendo assim, na primeira vez que se menciona a tarde, é suscitada a ideia de um tempo ininterrupto, mas no segundo momento, já existe a possibilidade de um proceder a partir da chegada da noite, como se pode averiguar na anadiplose entre os versos 1 e 3:

Ah, essas dores! E o voltar contínuo ao silêncio das **tardes**!
Junto ao muro dos mortos o passeio se fazia longo. Estacávamos.
A **tarde** empobrecia de luz. O tempo galopava.

Nesses versos, nota-se um interessante procedimento para formar a imagem, Hilst qualifica os objetos a partir de locuções adjetivas inusitadas, como em “o silêncio das

tardes”, de modo que a tarde, que está sendo qualificada pelo silêncio, se torna uma locução adjetiva, e o silêncio, que é o qualificativo, aparece como um substantivo. Dessa maneira, o silêncio deixa de ser algo em segundo plano para causar um efeito de destaque no verso, o que reitera o incômodo frente à ausência da palavra.

Da mesma forma, na expressão “muro dos mortos”, chama a atenção a adjetivação insólita que a autora emprega para caracterizar o cemitério, lugar onde a voz lírica realiza uma caminhada longa. O muro aqui simboliza um importante elemento de transição, uma vez que se caracteriza como algo que separa um espaço de outro, apartando os vivos que caminham de um lado e os mortos que jazem de outro, então, o cemitério é o local de encontro entre os mundos diferentes, onde circula a vida e a morte.

Em contraposição ao demorado passeio, encontra-se o tempo galopante, fugaz, rápido e independente como um cavalo. Assim, enquanto a poeta e seu acompanhante estão paralisados, pausa que também é realizada na leitura do poema, pois o fluxo é interrompido ao isolar o verbo “estacávamos”, como um ponto dissonante, a tarde empobrece de luz, e a noite começa a surgir, as horas passam, a vida finaliza, tendo em vista que a chegada na noite representa também a vizinhança da morte.

Percebe-se que outra vez Hilst aciona a locução adjetiva para construir a imagem, posto que ao alegar que “a tarde empobrecia de luz”, o verbo funciona como um qualificador, sendo assim, desempenhando duas funções ao mesmo tempo: 1. caracterizar o escurecer da tarde, e 2. indicar o movimento de diminuição da luz, porque o verbo no pretérito imperfeito, assim como a maior parte dos outros nesse poema, aponta para um passado que não foi concluído, que ainda está em duração, neste caso, o uso desse recurso consequentemente realça a transição do dia para noite. No entanto, apesar dessa mobilidade, a voz lírica não acompanha a passagem do tempo, pois, como dito, ela “estaca”, termo ambíguo que também nos leva a uma outra possibilidade de leitura, como já apontou Wallace Júnior:

O verbo escolhido aponta ainda para uma outra possibilidade, a de escorar o muro com estacas. Essa acepção do verbo faz o trabalho de quem caminha junto ao muro dos mortos ainda mais difícil: é preciso fincar pontos de suporte para manter a própria separação da vida e da morte. Se o estacar não acontece, o próprio muro pode ruir, fazendo com que o eu lírico seja tragado para o mundo dos mortos. (JÚNIOR, 2019, p. 52).

Diante desse bloqueio, o eu enunciativo indaga ao seu interlocutor: “Vês? Tenho a alma pesada. Uma avidez no olhar / Antes ingênua, agora se fez grave.” (HILST, 2017,

p. 200). O retrato é de um indivíduo desolado, pois a alma, considerada um centro energético, algo que não tem materialidade, é qualificada como “pesada”, e simbolicamente revela o estado afetivo da poeta, expressando a sua sofreguidão. Desse modo, é a partir do olhar (o espelho da alma), que visivelmente se comprova a mudança dentro do eu.

Evidencia-se, portanto, um movimento de transição, já que ao contrastar o antes com o agora torna-se notória a seguinte dinâmica: houve um fato (possivelmente a morte), e o confronto entre a forma com que a voz lírica se caracterizava no período que precedeu a esse evento e o depois perda, ou seja, o luto que potencializou a mudança de um estado de animação, pureza, para uma versão grave (tal como as rimas do poema), que contrastada com a ingenuidade da fase anterior pode ser interpretada como uma pessoa que amadureceu, ou perdera o encantamento de outrora, e por isso carrega os fardos na alma, tal como metaforiza no verso 4: “tenho a alma pesada”.

Após apresentar um perfil de si mesma diante da morte, o eu que se enuncia torna-se um sujeito-observador, e passa a descrever a paisagem que se desvela à sua frente. Assim, a partir de princípios eufrásticos³⁵, Hilda Hilst elabora a descrição de uma cena, isso acontece por meio da transposição “da imagem pictórica enquanto presença para outro campo abstrato da imagem, enquanto memória, construída na ausência do objeto inicial. Isso se realiza quando a figura visual se desloca ao campo da palavra, esta não aprisionada à esfera sensorial [...]” (FALCÃO; REIS, p. 4146).

Através do processo descritivo, na ode II, o quadro que Hilst nos apresenta trata da imagem de um cemitério, e aqui a referência a esse lugar é realizada a partir da contemplação de um eu que está habituado ao espaço, uma vez que se tornou rotina visitar o “muro dos mortos”. Para retratar tal cenário, a poeta recorre a dois elementos principais: 1. a enumeração, elencando os aspectos que constituem a paisagem; e 2. a narração em 3ª pessoa:

[...] Há naquele campo a imutável paisagem:
As papoulas abertas, as ruas estreitas e uma grande e única alameda.
E datas, retratos. E súbito o ocre da terra sob os passos.
A mulher caminhava. Comprimia no peito a sua flor e de humildade
Era o olhar à procura do nome. Se tu visses depois que luminosa altivez
Se insinuava, quando voltava leve, sem o peso das dádivas.

³⁵ A representação verbal de um objeto visual, isto é, a *ekphrasis*, técnica utilizada na literatura desde os antigos gregos, ganhou destaque na poesia de João Cabral de Melo Neto, especialmente em *Paisagens com Figuras* (1955), com poemas que descrevem os espaços geográficos da Espanha e do Nordeste brasileiro. É interessante que, no terceiro conjunto de poemas da referida obra, Cabral trata de cemitérios pernambucanos, problematizando esses lugares como “espaço significativo para a discussão das relações sociais, econômicas e políticas” (BORSATO, 2020, p. 38).

E muitas passaram vagarosas. Umas lunares, com seus rostos aduncos.
Outras com a centelha escondida dos sacrários.

(HILST, 2017, p. 200).

No verso 5, a contração “naquele” funciona como uma maneira de distanciar a voz da enunciação do espaço à sua vista, como se não fizesse parte dele. Desse modo, de longe observa uma paisagem que é sempre a mesma, inalterável, revelada através de uma sequência descritiva com concretude visual: papoulas abertas, as ruas estreitas onde ficam os túmulos, um caminho central constituído por árvores, datas e retratos (possivelmente inscrições tumulares), e o chão de terra.

A perspectiva de um lugar que parece imutável é semelhante à ideia exposta no início do poema sobre o silêncio das tardes que voltam de forma contínua, sem alterações. Sendo assim, pode-se supor que a visita ao cemitério ocorre durante a tarde, visto que a poeta demarca o tempo a partir de um significativo recurso da técnica pictórica, a saber, a luz. Embora anteriormente a voz da enunciação tenha declarado no verso 3 que “A tarde empobrecia de luz”, o que indicaria uma possível transição para a noite, nesse momento ainda é dia, pois as papoulas estavam abertas, e essas flores respondem à luz do sol, fechando durante a noite, e retornando a abrir pela manhã.

A referência a essa planta é bastante significativa no poema em razão de sua forte simbologia em torno do adormecimento. De acordo com Duarte (2005, p. 135-136), essa espécie é conhecida pelo nome científico de *Papaver somniferum*, popularmente chamada de “dormideira”, dado que contém propriedades soníferas, e dela se extrai o ópio. Inclusive, a morfina, analgésico derivado do ópio, ganhou esse nome devido ao mito de Morfeu, deus dos sonhos, comumente representado segurando papoulas em sua mão, além de ser filho de Hypnos, a personificação do sono, o qual, segundo Luiz Ruiz (2017, p. 259), tem como um de seus símbolos o chifre que contém ópio e o talo de papoula. Em *Metamorfoses*, no livro XI, 585-630, de Ovídio (2010), a caverna do sono onde habitam as referidas figuras mitológicas é descrita como um lugar escuro pelo qual corre suavemente as águas do Lete (rio do esquecimento), que provocam o desejo de dormir, sendo a entrada cercada por papoulas, como se pode conferir no seguinte fragmento da obra:

Mora ali o tácito repouso; mas brota do imo da rocha
o arroio da água do Letes, cujas ondas convidam ao sono,
escorrendo num murmúrio entre pedras que crepitam.
Diante da entrada do antro as fecundas papoulas florescem,
e ervas incontáveis, de cujo suco a úmida Noite

extrai o torpor e o esparge sobre as terras sombrias.
(OVÍDIO apud FONTES, 2010, p. 22).

Nota-se no excerto que a referência a essa flor se estende ainda à Nix, personificação da noite, filha do Caos, mãe dos gêmeos Hypnos e Tânatos, o sono e a morte respectivamente, pois consta-se que a deusa espalha o sumo da planta em territórios sombrios. Dessa maneira, a aparição da papoula no cemitério descrito por Hilst representa o adormecimento que toma os homens na morte, o sono profundo.

Na sequência, no verso 8, observa-se o deslocamento da voz lírica para a 3ª pessoa, isto é, uma saída da subjetividade para o outro, procedimento característico da poesia moderna, como retrata Michel Collot (2013) em “O sujeito lírico fora de si”:

Estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, por isso mesmo, ser projetado para o exterior. Esses dois sentidos da expressão parecem constitutivos da emoção lírica, que perturba o sujeito no mais íntimo de si mesmo e o leva ao encontro do mundo e do outro. (COLLOT, 2013, p. 222).

No capítulo anterior, destacamos como um traço de autoria da ode hilstiana a aparição de um sujeito lírico que não é fixo, o qual constantemente transita do “eu” para o “nós”. Nas odes maiores esse movimento se repete, mas aqui a mobilidade da pessoa do discurso ganha uma nova perspectiva, considerando que nestes poemas a voz lírica migra também para a terceira pessoa.

A volubilidade do eu poético apresenta o seguinte movimento: 1. inicia com o plural “nós” (verso 2); 2. restringe para o próprio estado interior - “eu” (versos 5 e 6); 3. desloca para a 3ª pessoa - “ela” (versos 8, 9 e 10), e finaliza com o plural - “elas” (verso 11), com o intuito de demonstrar, por intermédio de diferentes ângulos, um sentimento que de certa forma também se torna o de todos presentes no local, a despedida.

Dessa forma, atribuindo movimento a uma paisagem estática, a partir do verso 8 apresenta-se uma descrição sensível que singulariza a *performance* de uma mulher caminhando em meio às outras: “A mulher caminhava. Comprimia no peito a sua flor e de humildade / Era o olhar à procura do nome.” (HILST, 2017, p. 200). Contrário à poeta e ao seu acompanhante, que encontram um ponto final, possivelmente chegaram ao túmulo, “estacávamos”, como alega o verso 2, a mulher segue o seu percurso, mas angustiada da mesma forma, tendo em vista que a questão do olhar mais uma vez é utilizada no poema com a função de delinear o estado do indivíduo. Assim, a figura

feminina que se destaca nesse momento é qualificada com um aspecto de “humildade”, isto é, com uma postura comedida, de entrega passiva à procura do nome, o local da lápide. E como um ritual para homenagear o morto, oferece-lhe uma flor, carregada solenemente apertada no peito em sinal de devoção, demonstração de afeto com a pessoa que partiu.

O regresso, no entanto, se dá de forma oposta à maneira de como ela entrou, já que o verso 10 contrapõe o caminhar leve x pesado de tal mulher: “Se tu visses depois que luminosa altivez / Se insinuava, quando voltava leve, sem o peso das dádivas” (HILST, 2017, p. 200). A ideia de transição mais uma vez é marcada no poema, já que, assim como a voz da enunciação descreveu no verso 4 e 5 a mudança que houve em seu estado interior, de ingênua para grave, aqui percebe-se o mesmo movimento, no entanto, o trânsito é realizado ao contrário: o aspecto de gravidade é substituído pela altivez, leveza.

Assim, após ter realizado a visita e depositado o presente no túmulo, o semblante da mulher torna-se iluminado, o que ganha realce em relação à paisagem pobre de luz citada no início do poema. Esse sinal de elevação e tranquilidade se dá porque agora não há mais “o peso das dádivas”, adjetivação que leva a um paradoxo, pois como seria possível que as dádivas estivessem relacionadas a algo de conotação negativa, a um fardo? Uma leitura viável encontra-se na ideia de que tal oferta voluntária representaria um ritual de despedida, dado que a entrega da flor funciona para aquele que a carrega como uma forma de consolar a si mesmo sobre a ausência do outro, de lidar com a falta e atribuir um sentido à morte, e a partir disso atingir um outro estágio do luto, como o processo de aceitação, conforme determina Wallace Júnior:

Na segunda ode, parece ser a visão de uma mulher que foi capaz de se livrar da dádiva, portanto aceitar a morte do amor, que funciona para o eu lírico como um possível escape. Essa solução aparece como rara, essa mulher que volta ativa, luminosa, está em número claramente reduzido em relação às outras, que voltam cheias de dor ou com uma centelha escondida de sacrários. (JÚNIOR, 2019, p. 80).

Aparentemente, a mulher que caminha com a flor teria resolvido seu conflito interior após o depósito da dádiva, mas a flexão do verbo no pretérito imperfeito, como nos casos: “caminhava”; “comprimia”; “insinuava”; “voltava”, aponta para um passado que não se encerrou completamente, uma vez que ainda tem impacto no presente, sendo assim, é uma vivência que está ocorrendo, ainda não superada, perspectiva essa que

condiz com a postura de um “eu” inserido no trânsito do luto, bem como remete ao período da tarde tão enfatizado nessa ode, que significa o tempo de transição entre o dia e a noite, assinalando um estado de meio, imagem que será representada no poema seguinte pela referência ao limbo.

Destarte, a descrição da cena no cemitério finaliza com a observação de outras mulheres e suas expressões distantes e melancólicas: “E muitas passaram vagarosas. Um as lunares, com seus rostos aduncos. / Outras com a centelha escondida dos sacrários.” (HILST, 2017, p. 200). Diferentemente da voz da enunciação que se demonstrou com a “alma pesada” e um olhar grave, bem como da mulher luminosa e ativa caracterizada nos versos 8 ao 10, nesse momento o poema apresenta o luto de outras mulheres, expondo o modo pelo qual elas encararam a perda: umas com o caminhar lento, assim como o andamento musical indicado na abertura das odes, “*Largo pesante*”, outras cabisbaixas e noturnas, e as que buscaram lidar com a morte através do sagrado, representado pela menção ao sacrário, cofre que se coloca sobre o altar para conservar a Sagrada Eucaristia na Igreja, e a centelha, uma alusão a vela que deve permanecer acesa de dia e de noite em frente ao sacrário eucarístico, como sinal da presença real de Cristo.

Nessa segunda ode, a *ekphrasis*, recurso que já havia aparecido na ode anterior, volta mais potencializada, e se constitui em torno de um ambiente externo, já que o quadro apresentado é o da visita ao sepulcro, e das faces femininas que por ali caminham. Hilst retorna a exercer a *ekphrasis* no quinto poema do livro, a ode V, mas desta vez a descrição é de um espaço interno:

V

01 Sobrevivi à morte sucessiva das coisas do teu quarto.
02 Vi pela primeira vez a inútil simetria dos tapetes e o azul diluído
03 Azul-branco das paredes. E uma fissura de um verde anoitecido
04 Na moldura de prata. E nela o meu retrato adolescente e gasto.
05 E as gavetas fechadas. Dentro delas aquele todo silencioso e raro
06 Como um barco de asas. Que fome de tocar-te nos papéis antigos!
07 Que amor se fez em mim, multiforme e calado!
08 Que faces infinitas eu amei para guardar teu rosto primitivo!

09 Desce da noite um torpor singular, água sob o casco de um velho veleiro
10 Calcinado. Em mim, o grande limbo de lamento, de dor, e o medo de
[esquecer-te
11 De soltar estas âncoras e depois florir sem ao menos guardar tua
[ressonância.
12 Abraça-me. Um quase nada de luz pousou na tua mesa
13 E expandiu-se na cor, como um pequeno prisma.

A quinta ode do livro contém treze versos livres distribuídos em duas estrofes, sendo a primeira uma oitava com rimas externas padronizadas, seguindo o esquema de abbaabab, e a segunda uma quintilha, sem regularidade na rima. É interessante que, com exceção apenas do primeiro verso, na estância que apresenta estrutura rímica, a poeta novamente recorre aos adjetivos (“diluído”, “anoitecido”, “gasto”, “raro”, “antigos”, “calado”, “primitivo”) para realizar uma sequência descritiva de um ambiente que lhe é familiar, entretanto, após os eventos que envolvem a morte, o espaço se desvelou como se fosse inédito, visto pela primeira vez, e assim o lugar é caracterizado a partir de um olhar atento aos detalhes, como analisaremos em outro momento.

O uso do adjetivo nesses poemas torna-se um procedimento significativo, pois ao analisarmos do ponto de vista do gênero, percebemos que a ode é uma forma poética que, a princípio, descreve, qualifica, e Hilst aproveita desse recurso tanto para construir as cenas quanto para traduzir o estado afetivo dos sujeitos. Mas, como se pode notar, a autora utiliza adjetivos que não propriamente exaltam o objeto, e sim revelam a sua face deteriorada.

Outrossim, observa-se que mais uma vez Hilst recorre ao uso de rimas graves, já que tanto as externas quanto as interversicais possuem a mesma classificação no tocante a posição da sílaba tônica, sendo este último grupo citado composto pelos seguintes pares: “tapete – parede”; “prata – asas – nada”; “retrato – raro – quarto – barco – calado – calcinado”; “fome – morte - multiforme”; “silencioso – rosto”; “nela - delas”; “lamento – menos – medo – veleiro”. Nesse sentido, já se pode afirmar que a poeta mantém um padrão no que diz respeito à rima das odes maiores.

O poema inicia com uma pungente declaração, haja vista que a voz lírica afirma que conseguiu resistir aos efeitos causados pela aflição de assistir às consecutivas mortes dos pertences guardados dentro do quarto, o espaço íntimo de seu interlocutor. Assim, a ideia de vazio ganha realce quando se percebe que na ausência do pai os objetos ficaram sem utilidade, morreram aos poucos. Nota-se, portanto, que a morte circunda a eu lírica em todos os ambientes, seja no espaço externo (o cemitério), ou no interno (o quarto).

A voz da enunciação, sentindo a dor da perda, e na tentativa de preencher esse vazio, apega-se ao que restou do falecido, conseqüentemente os objetos passaram a ter mais significados, uma vez que se constituem como uma extensão ou resquícios do outro

ausente. É assim que a ideia de visualidade é suscitada, tendo em vista que alguns elementos antes despercebidos se dão a ver como se fossem novos:

Vi pela primeira vez a inútil simetria dos tapetes e o azul diluído
Azul-branco das paredes. E uma fissura de um verde anoitecido
Na moldura de prata. E nela o meu retrato adolescente e gasto.
E as gavetas fechadas. Dentro delas aquele todo silencioso e raro
Como um barco de asas.

(HILST, 2017, p. 202).

A partir do verbo que inicia a estrofe, verifica-se que novamente a perspectiva de um sujeito-observador entra em cena. A redescoberta ou nova visão em torno dos itens presentes no quarto é retratada de modo a formar um quadro para o leitor. O exercício da *ekphrasis* em Hilda Hilst está na maneira pela qual ela singulariza as coisas, dado que a poeta não apenas apresenta uma descrição de objetos visuais, mas como ela os enxerga, em conformidade com “o modo como o objecto é dado a ver, já que a *ekphrasis*, figura por excelência da *enargeia*, tem a sua origem no desejo semiótico pelo signo natural, isto é, na ambição de obter *the world captured in the word*³⁶ (Krieger)” (FRIAS, 2016, p. 34).

Um dos elementos da arte pictórica empregues pela autora está no enfoque em volta das cores, especialmente no contraste de cores claras com cores escuras, ocasionando tensões que intensificam o carácter dramático do poema. O azul, cor da imensidão, perde a sua tonalidade e é diluído em uma espécie de azul-branco, como se pode notar no jogo com a anadiplose: “Vi pela primeira vez a inútil simetria dos tapetes e o **azul** diluído / **Azul**-branco das paredes.” (HILST, 2017, p. 202), a neutralidade dessa nova coloração contrasta com a da rachadura verde escuro “anoitecido”, essa que, por sua vez, também se contrapõe à luminosidade da moldura de prata.

Nota-se que todos os objetos recebem adjetivos que remetem à perspectiva de nulidade e corrosão, na medida em que a aparência harmônica e simétrica dos tapetes se torna “inútil”, o azul foi dissolvido, o vívido do verde transformou-se em algo obscuro que advém de uma fenda na moldura, sinalizando o desgaste, e o retrato com a imagem adolescente recebe seu ponto de oposição ao assinalar os efeitos de envelhecimento causados pelo tempo, deixando-o com o aspecto de “gasto”.

A ideia de nulidade se estende igualmente às gavetas do quarto, onde o movimento de visualização da cena se encerra, as quais surgem fechadas e sem utilidade, pois dentro

³⁶ “O mundo capturado na palavra” (tradução nossa).

delas nada de concreto encontra-se. As gavetas geralmente são usadas para armazenar ou esconder algo, é um produto de uso particular, algo íntimo do sujeito, sendo assim, essa falta de abertura aponta para um tipo bloqueio, um interior inatingível. Além disso, o fato de estarem vazias, constituídas por “todo silencioso e raro / Como um barco de asas” (HILST, 2017, p. 202), figura a percepção da ausência, da falta, bem como representa a noção de quietude, também consequência da morte.

A comparação do silêncio com a imagem fantasiosa de um barco alado reforça a simbologia em torno da morte, visto que o barco, na mitologia grega, é o transporte usado por Caronte para atravessar as almas pelas águas do rio Aqueronte a fim de conduzi-las ao submundo. No entanto, o barco mencionado por Hilst tem asas, o que indica a possibilidade de ascender aos céus, e não ao inferno, estabelecendo, desse modo, uma fronteira entre dois extremos, o alto e o baixo. Ainda assim, o veículo flutuante permanece com o mesmo sentido, isto é, de enxergar a morte como uma viagem, uma travessia para um outro mundo.

A referência às asas nos direciona também ao campo da metalinguagem, considerando-se que, desde Platão, elas são imputadas ao poeta, isso porque na obra *Íon*, na parte 534b37 do discurso, Sócrates declara: “o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada” (PLATÃO, 1988, p. 51). Nessa acepção, fortalece a ideia do alto, o sublime ligado à poética.

As metáforas ligadas às configurações metalinguísticas continuam no verso 6, na medida em que a poeta acentua uma falta já expressa no primeiro poema, em que foi anunciado um tempo de silêncio, desprovido de afeto, cuja comunicação era realizada por meio de gestos, algo que sinalizava a ausência da palavra falada. Na ode “V”, o desejo é pela palavra escrita: “Que fome de tocar-te nos papéis antigos!” (HILST, 2017, p. 202). O papel, nesse instante, figura um sentido amplo, retratando não o material propriamente dito, mas o que ele representa, e o que nele contém. Assim, a sinestesia exposta no verso citado, em que se integram o tato e o paladar, revela a voracidade de consumir aquilo que o pai deixou registrado nos papéis, a fim de apoderar-se de uma herança literária. Nesse sentido, a escrita surge como uma maneira de conectar-se com o outro, bem como configura a possibilidade de reconhecer, rememorar, ou tocar o ser ausente, porquanto ali estaria impresso a assinatura, a identidade do indivíduo.

A literatura sempre obteve um lugar muito simbólico na vida de Hilda Hilst, pois tendo ela sido condicionada a conviver com a ausência de Apolônio Hilst desde tenra idade, a fim de superar a barreira da distância, o escape que a autora encontrou para

manter o contato com ele foi através da escrita, lendo os seus textos antigos, tal como afirmara em entrevista: “a figura do meu pai foi muito importante, talvez por isso eu tenha me tornado escritora. Desde pequena minha mãe me contava dos artigos que ele escrevia e guardava os poemas dele. Desde pequena eu tenho contato com esses papéis” (HILST apud DINIZ, 2013, p. 151-152). Por esse motivo surgiu a “fome” de tocar um pai constituído em palavras, transpassando em poesia.

Ademais, nos versos 7 e 8 continuam as sentenças exclamativas, com o advérbio de intensidade “que” repetido anaforicamente no início das frases, manifestação do ardor que tomou a voz lírica: “Que amor se fez em mim, multiforme e calado! / Que faces infinitas eu amei para guardar teu rosto primitivo!” (HILST, 2017, p. 202-203). O amor, apesar de assumir várias formas, ou seja, ser excessivo, intenso, se dá em silêncio, quase que secretamente, já que não foi exteriorizado, permanecendo, então, guardado, talvez pela falta de abertura do outro, dado que nos poemas anteriores, a ode III e IV, a voz da enunciação afirma sobre seu interlocutor: “Se chegavas era em silêncio” (HILST, 2017, p. 200), além de caracterizá-lo como um indivíduo quase que inalcançável: “Uma torre contigo caminhava” (HILST, 2017, p. 202), sendo a torre um símbolo fálico, indicando a figura do homem, do pai, e concomitantemente uma referência à imagem do poeta, como o ser que está sempre em uma posição distante, aquele que tem a visão sublime, do alto. Por isso, restou à filha apenas a alternativa de acompanhar o pai de forma comedida, calada: “E próxima do teu passo, eu mesma era o silêncio, / A pedra. Impossível de abraço” (HILST, 2017, p. 201-202). Nota-se, então, o conflito da filha com o pai, pois esses versos exibem um “eu” que se define pelo genitor, como uma sombra, até o momento da transição, depois da morte, em que solta as âncoras e segue o próprio caminho.

Perante toda essa inibição, a poeta ficcionaliza o afeto, construindo várias faces para amar, na tentativa de preservar um rosto distante, primitivo, isto é, que não muda: “Que faces infinitas eu amei para guardar teu rosto primitivo!” (HILST, 2017, p. 202-203). Esse movimento antitético de amar outras pessoas a fim de guardar na memória um indivíduo em particular também pode ser explicado a partir do fato de que Hilst, sendo uma “perfeita edipiana”, como dito acima, assumia abertamente que procurava se relacionar com homens que tivessem algum resquício de semelhança com o seu pai.

Na segunda estrofe, a transição do que antes era tarde para o momento da noite é confirmada, dado que o tempo mais uma vez é demarcado, assim, surge a noite, e durante esse período a voz lírica é invadida por sentimentos de mal-estar: “Desce da noite um

torpor singular, água sob o casco de um velho veleiro / Calcinado.” (HILST, 2017, p. 203). A ideia de morte é novamente suscitada no momento em que a poeta menciona o veleiro calcinado, pois a imagem de um barco que foi transformado em cinzas, relaciona-se com o ritual de funeral viking, haja vista que quando um guerreiro falecia, ele era cremado em um barco lançado ao mar, de maneira que tal veículo representava a passagem segura entre a vida e a morte. Para sinalizar a movimentação das ondas, Hilst recorre ao *enjambement* entre os versos 9 e 11, que apresentam metáforas ligadas à navegação:

Desce da noite um torpor singular, água sob o casco de um velho veleiro
Calcinado. Em mim, o grande limbo de lamento, de dor, e o medo de
[esquecer-te
De soltar estas âncoras e depois florir sem ao menos guardar tua
[ressonância.
(HILST, 2017, p. 203).

Diante das questões de sentido em torno da morte, e consequentemente, da despedida, a voz lírica se vê em um limbo de lamento, de dor e de medo. Na *Divina comédia*, de Dante Alighieri, o limbo é o espaço destinado às almas sem batismo, e é nesse lugar onde ficam os sábios e os poetas da Antiguidade, como Virgílio, o guia de Dante³⁷. Já na mitologia grega, o local é reservado para as almas que não foram julgadas nem como boas, nem como más, destinadas a viver em meio à monótona e sombria escuridão, condenadas à tristeza eterna de vagar sem memória e sem direção³⁸. Dessa forma, o sentimento de estar no limbo assemelha-se ao de alguém que está coberto de incertezas, sem perspectivas, bem como simboliza uma condição de esquecimento. A partir disso, revela-se o estado de tensão do “eu”, de ao mesmo tempo estar em um lugar de quem não é lembrado, e o medo de esquecer, “De soltar estas âncoras e depois florir sem ao menos guardar tua ressonância.” (HILST, 2017, p. 203).

³⁷ No limbo de Dante, apresentado no canto IV, entre as almas virtuosas que não receberam pena, “participam os grandes vultos da Antiguidade clássica, entre eles o próprio Virgílio, que, separados da turba anônima, habitam um ‘nobre Castelo’, chegando ao qual Dante vê se aproximarem quatro vultos [...]. São eles Homero, Horácio, Ovídio e Lucano” (MAURO, 2017, p. 43).

³⁸ Também conhecido como Campos Asfódelos, de acordo com Georges Hacquard, este local era reservado para uma terceira categoria de residentes no inferno:

aqueles que não eram considerados justos nem criminosos, estavam destinados a errar sem destino, numa região intermediária que Virgílio descrevera como sombria e lúgubre. Aí se encontravam algumas crianças mortas com pouca idade, homens injustamente condenados, suicidas, mulheres vítimas do amor e heróis caídos na guerra. (HACQUARD, 1996, p. 176).

O sentimento de medo é simbolizado pelas âncoras que prendem o “eu”, deixando-o detido, não lhe permitindo avanços, um verdadeiro limbo. Nesse sentido, assim como o barco pode representar uma viagem para morte, as metáforas relacionadas à navegação também simbolizam o percurso cumprido ao longo da vida, ora calmo ora tempestuoso. Portanto, soltar as âncoras que estagnam o eu em um estado de tristeza, é se permitir continuar a trajetória, sair do limbo, mas o preço a se pagar por essa liberdade é a possibilidade de esquecer a quem se ama, “florir sem ao menos guardar tua ressonância.”. Florir significa iniciar um novo ciclo, um momento de regeneração do impulso de vida.

Diante disso, a fim de abrandar esse sentimento de tensão e angústia, a voz da enunciação suplica no verso 12: “Abraça-me.”, e como uma resposta em forma de sinal a esse pedido: “Um quase nada de luz pousou na tua mesa / E expandiu-se na cor, como um pequeno prisma.” (HILST, 2017, p. 203). A luz que rompe delineia um contraste com a escuridão da noite. Nesse caso, se a noite traz consigo um “torpor singular”, isto é, uma sensação melancólica de desânimo, a luz, sendo seu oposto, sinalizaria um alento, um pouco de vivacidade. Essa luminescência começa aos poucos e vai se ampliando no ambiente, assim como o processo de superação da dor da perda, que se dá progressivamente, são as luzes rompendo as trevas, como dito na ode I.

Nessa mesma perspectiva, considerando a luz como um indicativo de esperança, recomeço, o último poema do livro, a ode VI, finaliza com a anunciação do amanhecer:

3.3 A paisagem da memória

VI

01 Há tanto a te dizer agora! Meus olhos se gastaram
02 Procurando a palavra nas figuras, nos textos, nas estórias.
03 Era preciso viajar e levantada em renúncias redescobrir a morte
04 Além de seu sudário e suas tremuras. Quase nada aprendi. De nada me
[lembrei.
05 Há talvez a memória de tatos, um sentir rarefeito, um ouvido inexistente
06 Deitado em solidão sobre o teu peito. E adeuses ingênuos, calados de vitória
07 E aquele de fereza, de acerto, dissolvido em orgulho, ressuscitado
08 Vagamente em canto. E na manhã, o meu sonho passara e a minha voz
09 Não se erguera em poesia.

10 Será preciso esquecer o contorno de umas formas que vi: naves, portais
11 E o grande crisântemo sobre a faixa restrita do canteiro.

12 Através do gradil, no terraço do tempo te percebo.
13 E ainda que as janelas se fechem, meu pai, é certo que amanhece.

(HILST, 2017, p. 203-204).

Após a voz lírica centralizar a paisagem nos poemas anteriores, tanto do ambiente externo (cemitério), quanto do interno (o quarto), nesse momento entra em cena a paisagem encontrada no campo da memória, adentrando a zona mais íntima do sujeito.

É interessante Hilst abordar a questão da recordação porque a ode é um gênero que se direciona para o outro, e as lembranças é o lugar onde fica a imagem da vivência que o objeto do canto deixou marcado. Além disso, como exposto no capítulo I, o tema da memoração, ou a preocupação com o que ressoa do indivíduo na posterioridade, foi um dos pontos altos da poesia grega antiga.

A ode “VI” é composta por três estrofes, sendo a primeira constituída por nove versos e as duas últimas formada por dísticos. Nota-se que Hilst mantém o padrão estabelecido para as odes maiores em relação à amplitude dos versos, tendo em vista que apenas o último da primeira estrofe aparece divergente por apresentar medida de menor número, com 7 sílabas poéticas: “Não/ se er/gue/ra em/ po/e/si/a”, ao passo que os demais possuem uma quantidade maior, chegando até mesmo a 24 sílabas, tal como o verso 4: “A/lém/ de/ seu/ su/dá/rio e/ su/as/ tre/mu/ras./ Qua/se/ na/da a/pren/di/ de/ na/da/ me/ lem/brei/”.

Outro aspecto que a autora regulariza é a tônica das rimas, como já dito em outra ocasião, uma vez que a maior parte das rimas externas são graves, obedecendo ao seguinte esquema abcdabace; ad; dd. Com exceção de dois momentos que aparecem a rima aguda, tal como em “c”, com a palavra “voz”, e em “d” com “lembrei”, dissonância que destacaremos em outro momento da análise.

Esse poema encerra o livro e completa a transição temporal que as outras odes abordaram, em que primeiro a tarde foi marcada como o período destinado continuamente ao silêncio, à solidão (odes I e II), em seguida surgiu a noite conduzindo o estado de languidez (odes III, IV e V), e nesse momento a alvorada ganha destaque, representando um duplo movimento, então, à medida que sinaliza o fim de um ciclo, também aponta para o início positivo de um novo tempo.

Diferentemente dos outros poemas de *Odes maiores ao pai*, que exprimiram as nuances inquietantes do silêncio, nessa sexta ode verifica-se uma ânsia em falar, já que a menina sigilosa que outrora se constituía em silêncio deseja neste instante expressar o que nela vivia resguardado: “Há tanto a te dizer agora!” (HILST, 2017, p. 203), diz o primeiro verso.

Essa vontade de findar o “tempo de silêncio” é indicada na forma poética por meio do *enjambement*, dado que o poema é quase todo construído pelo encadeamento, elemento que dá a ideia de fluxo, transbordamento, de um eu que não consegue mais se conter, e vê a necessidade de exteriorizar, confessar o amor “multiforme e calado”.

No verso 2, a poeta mais uma vez focaliza o olhar, questão que ganhou um considerável destaque nas odes antecessoras, pois se no primeiro poema os olhos eram determinantes em relação ao modo de expressar o afeto, já que no tempo de cegueira os homens se devoravam, e na morte a voz lírica e seu interlocutor poderiam se ver, portanto, se amarem. Ao passo que, no poema II, o olhar revelou a condição do eu, o qual transitou de ávido e ingênuo para grave. Nesse momento final, o enfoque na visão assinala a exaustão de quem busca encontrar o outro nos papéis antigos: “Meus olhos se gastaram / Procurando a palavra nas figuras, nos textos, nas estórias” (HILST, 2017, p. 203).

O signo metalinguístico é mais uma vez reinserido, então percebe-se que as odes hilstianas geralmente denotam essa preocupação com a palavra poética, revelando a “fome de tocar-te nos papéis antigos!” (HILST, 2017, p. 202), como uma maneira de preencher o sentimento de incompletude da voz lírica.

A procura também é pela comunicação, isto é, de conseguir achar a palavra certa para dizer, aspecto que torna o poema um proferir sobre a vontade de falar, mesmo depois de tanto já ter sido dito, de odes terem sido escritas. Mas a sensação é de que não foi o suficiente, algo que faz a poeta emergir no campo das possibilidades, da imaginação:

Era preciso viajar e levantada em renúncias redescobrir a morte
Além de seu sudário e suas tremuras. Quase nada aprendi. De nada me
[lembrei.
Há talvez a memória de tatos, um sentir rarefeito, um ouvido inexistente
Deitado em solidão sobre o teu peito. E adeuses ingênuos, calados de vitória
E aquele de fereza, de acerto, dissolvido em orgulho, ressuscitado
Vagamente em canto. E na manhã, o meu sonho passara e a minha voz
Não se erguera em poesia.
(HILST, 2017, p. 203).

A procura pela palavra se revelou como uma viagem, um percurso que também é o da vida, em que no caminho para encontrar o que se busca, surge a necessidade de fazer renúncias, levantar as âncoras. Nesse movimento de entregar-se às possibilidades, a voz da enunciação tenta ressignificar a morte, atribuindo uma nova face além do que já se espera dessa figura: mortalha e medo. Tal ideia será amplamente difundida na obra *Da morte. Odes mínimas* (1980), considerando que já no primeiro poema da obra há a

exposição da tentativa de redescobrir a morte: “Te batizar de novo. / Te nomear num trançado de teias / E ao invés de Morte / Te chamar Insana / Fulva / Feixe de flautas / Calha / Candeia / Palma, por que não? / Te recriar nuns arco-íris / Da alma, [...]” (HILST, 2017, p. 316).

Nas odes maiores, a redescoberta da morte configura-se como uma tentativa esperançosa de solucionar os conflitos que perturbam a poeta, levando em conta que na análise do poema de abertura foi exposta a angústia do tempo presente, marcado pelo desamor, na mesma proporção que havia uma visão positiva da morte: “Mortos nos vemos. Mortos amamos.” (HILST, 2017, p. 199).

No entanto, essa trajetória de busca parece não ter obtido o resultado esperado, uma vez que a perspectiva negativa é reiterada por meio do uso da epanalepse: “Quase **nada** aprendi. De **nada** me lembrei” (HILST, 2017, p. 203). Apesar de a poeta ter anunciado no verso 1 que “Há tanto a dizer”, nesse momento se depara com o nada, assim, o que ficou foram apenas as ressonâncias, tão confusas e desconexas como um sonho distante: “Há talvez a memória de tatos, um sentir rarefeito, um ouvido inexato / Deitado em solidão sobre o teu peito” (HILST, 2017, p. 203). As circunstâncias da memória são manifestadas a partir de reminiscências sensoriais, mas de maneira turva, incerta, fruto da experiência de um sentir dilatado, bem como de um ouvir solitário e indefinido do palpar de um coração, como quem constrói uma relação de metades, e está com dúvidas sobre a verdadeira entrega/presença do outro.

Contudo, em paralelo a essas vagas lembranças, a poeta enumera os momentos de triunfo: “E adeuses ingênuos, calados de vitória / E aquele de fereza, de acerto, dissolvido em orgulho, / ressuscitado vagamente em canto” (HILST, 2017, p. 203). Nota-se que, apesar dos momentos de fragilidade, inconsistência, o que ressoa no fazer poético é a bravura e a altivez, mesmo que revividas sem a mesma força. Observa-se também que Hilst sempre acaba direcionando para a metalinguagem, a poesia é o lugar para onde resvalam todas as experiências, visto que tudo é revivido em forma canto.

Depois de uma procura exaustiva que resultou na aparência desgastada dos olhos, a palavra capaz de traduzir o sentir não veio, e assim a noite, a rememoração findou e “na manhã, o meu sonho passara e a minha voz / Não se erguera em poesia.” (HILST, 2017, p. 203). Dessa forma, ainda que exista o desejo de dizer, a poeta encontra-se abatida, sem força para erguer a própria voz, então continua tácita, e o silêncio prevalece outra vez. Entretanto, torna-se curioso o fato de justamente no verso que trata da voz que não se ergue, Hilst inserir uma rima aguda, dado que o verso 3 e 8 formam o par de rima toante

em “c”: “morte - voz”, sendo a primeira palavra grave e a segunda aguda, que se caracteriza por sua alta frequência, ou seja, é um som forte, erguido.

Com efeito, aqui novamente se reitera a potência do canto, é como se Hilda Hilst resolvesse seus conflitos através da palavra poética, já que as referências metalinguísticas foram mais marcadas nos últimos poemas, conforme o progresso da transição, seja do tempo ou do luto. Nessas odes, como se pode perceber, a dor da perda configurou-se como o ponto de partida para a construção da obra, de forma que a via escrita se tornou o fim possível para quase todas as questões da poeta, na medida em que as suas experiências acabam transformadas em literatura, “ressuscitadas vagamente em canto”.

Na segunda estrofe, que é um dístico, o verso 10 faz um paralelo com o verso 3, pois se antes cantava o que “**era preciso**” fazer, a partir desse instante, a voz lírica volta-se para uma perspectiva futura: “**Será preciso** esquecer o contorno de umas formas que vi: naves, portais / E o grande crisântemo sobre a faixa restrita do canteiro.” (HILST, 2017, p. 203-204). O esquecimento, tematizado na ode anterior sob o prisma do medo de não conseguir guardar as ressonâncias, agora é tido como uma expectativa, determinação, um plano para conseguir sair do limbo de lamento e dor.

É importante notar o enfoque em torno das flores no percurso das odes maiores, tendo em vista que assim como a papoula, o crisântemo também dispõe de uma simbologia muito forte, uma vez que essa planta antiga, conhecida como “flor de ouro”, é símbolo de perfeição, emblema do imperador no Japão, e costuma ser associada às ideias de longevidade, completude, bem como de imortalidade, devido a sua estrutura harmônica e irradiante (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 302). Embora a menção a essa flor ofereça uma noção de plenitude, ela faz parte da lista de coisas a serem esquecidas pela poeta. A renúncia seria, então, da imagem da totalidade, do infinito? Considerando que o sentimento de perda reafirma a ideia de vazio, de que nada perdura.

Além disso, o grande crisântemo pode ser uma alusão à Apolônio Hilst e seu túmulo o canteiro (o corpo florescido da ode I?), levando em conta que na memória da filha, como relatado em diversos depoimentos da autora, o pai era idealizado como retrato da perfeição: “Quanto a meu pai, eu criei essa aura mágica em torno dele. E acho que isso se devia principalmente à sua beleza” (HILST apud DINIZ, 2013, p. 37).

Por fim, após expressar o desalento do luto, o dístico que encerra o poema aponta para um processo de recomeço: “Através do gradil, no terraço do tempo te percebo. / E ainda que as janelas se fechem, meu pai, é certo que amanhece.” (HILST, 2017, p. 204). Observa-se que a visão do pai se dá de modo sensorial, visto que a filha o percebe, ou

seja, sente a presença do genitor, assim como já havia sido dito na ode III: “És presente como um vento que corre entre portas abertas” (HILST, 2017, p. 201). O vento é algo que não podemos enxergar, mas mesmo assim sentimos. De acordo com Andrade, esse verso expressa o modo pelo qual se constituía a presença da figura paterna na vida ou no texto de Hilst, ele está lá, mesmo sem ser convocado:

Invisível na vida de Hilda, mas visível em seu texto, o pai deixou sua marca e foi possível passar por ele pelo manuseio das palavras, pelo exercício da escrita. [...] O pai transmitiu, ainda que à distância e silenciosamente, a poesia, o ofício poético, marca de todo o percurso literário de Hilda. (ANDRADE, 2011, p. 100).

Ademais, é significativo notar o contraste entre a voz da enunciação e seu interlocutor no tocante ao local onde eles estão situados, uma vez que a poeta encontra-se em um ambiente interno, com a vista parcialmente restrita devido às grades, estas que, na qualidade de divisórias, ocasionam a imagem do aprisionamento, o que pode representar um eu fechado em si mesmo, resguardado. Ao passo que o pai está no espaço externo, portanto, livre, um desprendimento que também é o da vida.

Essa perspectiva de contraste entre vida e morte também pode ser entendida a partir do cotejo com o primeiro poema analisado, pois se a morte era luminosa, e nela era possível enxergar, é possível que o terraço também adote esse sentido, já que se caracteriza como um espaço aberto, que fica exposto à luz do sol. Enquanto o gradil se assemelha aos vivos que estão imersos no “tempo de cegueira”, com a visão limitada. Observamos, então, como as odes deste livro apresentam um forte deslocamento para paisagem com a finalidade de espelhar os movimentos interiores.

No último verso, a ideia de morte é concebida pela representação das janelas fechadas, “E ainda que as janelas se fechem, meu pai, é certo que amanhece.” (HILST, 2017, p. 204), imagem essa que pode ser relacionada ao fechar dos olhos, o momento do sono, da escuridão, que impede a entrada de luz na casa, tendo em vista que é comum trancar as portas e as janelas quando a noite surge. Dessa forma, mesmo na eventualidade da morte, a voz lírica está convicta do curso natural da vida, isto é, no fato de que após a noite, amanhecerá. A certeza do amanhecer aponta para uma perspectiva de melhora no tempo futuro, uma vontade de recomeço.

Vale ressaltar que o impacto dessa obra ressoa também em produções futuras da escritora, uma vez que, além da já mencionada peça *A empresa*, na obra *A obscena senhora D*, publicada em 1982, os versos finais do poema retornam como epígrafe do

livro, em que se lê: “Respiro e persigo uma luz de outras vidas. E ainda que as janelas se fechem, meu pai / É certo que amanhece.” (HILST, 2018, p. 13).

Hilst, então, encerra as odes maiores ao estilo horaciano, o qual concluía os poemas com um tom de positividade após a constatação de que estamos todos fadados à morte. E assim o anúncio do período da manhã fecha o ciclo temporal das odes, portanto, agora não há mais a percepção de que o tempo que não se altera, as tardes contínuas de lamento ficaram no passado, bem como o sentimento de torpor gerado à noite, a transição do luto foi realizada, finalizando com a aceitação e, em um movimento de projeção, a vontade de superação da morte.

Mais do que celebrar a imagem do pai morto, as odes adjetivadas de “maiores” retratam o estado de um “eu” frente às perdas, que consequentemente suscita a dor do luto, e, por extensão, o fardo de superar a ausência, como assinala Wallace Júnior (2019, p. 19):

numa chave ampla, a poesia hilstiana em *Odes maiores ao pai*, em si mesma, representa o que poderíamos chamar de poesia de luto, ou seja, uma poesia que não canta a ausência ou a perda, mas que canta a partir da ausência e da perda, como uma resposta a um compromisso de devir, de futuro, através do próprio dizer poético.

O lirismo é pungente, marcado por tensões que desfilam em versos transbordantes, como se a poeta aspirasse a cantar alto e solenemente, no compasso de um *largo pesante*. Esses poemas partem, então, de substratos elegíacos³⁹, como o recurso a verbos perceptivos (ouvir, sentir, e principalmente o de percepção visual, “ver”), o emprego de dísticos, os jogos de contrastes amparados no conflito entre a luz e a sombra, a *meditatio mortis*, a consciência da brevidade da vida, e as reflexões negativas em torno do tempo, pontos esses também observados em *Ode fragmentária* (1961).

Nesse sentido, é notório que tanto as odes de 1961 quanto as de 1967, apesar da singularidade de cada uma, apresentam algumas constantes no que diz respeito à elaboração da forma poética ode, tal como o enfoque em um sujeito fragilizado, que está em falta e à procura de algo. Por esse motivo, busca restabelecer, através da palavra,

³⁹ Termo que Rui Lage (2010, p. 31) utiliza para designar os elementos que configuram a identidade da elegia.

aquilo que foi fragmentado, empregando aos poemas um norte metalinguístico, na tentativa de escapar ao sentimento de incompletude.

Em relação à composição da ode, é interessante notar que, diferentemente da anterior, isto é, *Ode fragmentária* (1961), em que observamos a versão de Hilda Hilst da ode heroica e da bucólica, em *Odes maiores ao pai* evidencia-se o uso da ode privada, normalmente destinada a alguém cujo sujeito da enunciação tenha familiaridade, posto que os poemas que compõem esse volume possuem um destinatário “ao pai”, seguindo, aparentemente, a estrutura mais clássica do gênero, ou seja, escritos em forma de homenagem.

Outro ponto de divergência dessa ode para as escritas em 1961 está no desprendimento em relação à métrica, visto que no livro anterior Hilst apresentou uma maior simetria ao longo dos poemas, com o frequente o uso de decassílabos e hexassílabos, já nesta obra os versos são livres. No entanto, o fato de serem majoritariamente longos evidencia um certo desejo pela regularização, que é uma característica da ode.

Apesar de existir pontos de contatos entre os livros citados, aspectos esses que, inclusive, também estarão presentes nas odes posteriores, é perceptível que *Odes maiores ao pai* dispõe de especificidades que distinguem essa obra das outras, tais como: 1. a perspectiva autobiográfica, já que essa ode é a única dedicada a uma pessoa do círculo pessoal de Hilst; 2. o uso de versos longos; 3. o deslocamento do “eu” para a paisagem, que propiciou visualidade ao poema e singularizou os espaços e os objetos; 4. procedimento que se constitui a partir do recurso a adjetivos, utilizados para formar a imagem; 5. por fim, o elemento que parece se sobressair nas análises, a saber, a ideia de transição, marcada principalmente pela da passagem do tempo (tarde > noite > dia) em analogia ao processo de luto, desde a dor da perda à fase de aceitação.

CAPÍTULO IV

**“UMA PEQUENA CAIXA DE PALAVRAS”: ODES
DESCONTÍNUAS**

“Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” é o título dado a um conjunto de dez poemas que estão inclusos no livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), volume publicado após sete anos de silêncio poético de Hilda Hilst, visto que durante esse hiato em sua produção lírica, entre 1960 e 1973, a autora se dedicou à escrita de oito peças teatrais e dois livros de ficção, – embora tal afastamento não tenha sido seguido à risca, já que a poeta costumava inserir poemas em tais produções. Sendo assim, a obra supracitada se configuraria como parte da segunda fase da escritora na poesia. E nesse momento, ainda que esteja muito presente o movimento de retorno à tradição lírica, os críticos apontaram para uma nova face em seu trabalho poético, o que, de acordo com Nelly Novaes Coelho, seria uma questão de maior grau de intensidade, “todos os problemas, então cantados, voltam aqui com uma outra densidade” (COELHO, 2004, p. 12). Já Edson Costa Duarte especifica mais diretamente que nesse período dos anos 70 a poeta começou a desafiar as fronteiras entre os gêneros literários:

Se pensarmos em *Júbilo memória noviciado da paixão*, veremos que ele foi publicado num momento em que Hilst acabara de escrever suas oito peças de teatro e estava escrevendo prosa. O livro deve ser entendido dentro deste contexto, visto que neste momento de sua obra a escritora começa a quebrar a noção dos gêneros. O dramático migra para a poesia, esta para o drama, este para a prosa. (DUARTE, 2014, p. 135).

No entanto, vale ressaltar que, como dito nos capítulos anteriores, esse influxo entre os gêneros também se percebe na primeira fase da poética de Hilst em relação ao uso da ode, tal como notamos, por exemplo, na análise de *Ode fragmentária* (1961), em que os poemas apresentam traços típicos do gênero teatral, como a inserção de diálogos e de elementos performáticos.

De toda forma, é consenso entre os críticos o fato de que *Júbilo, memória, noviciado da paixão* inaugura um novo período da lírica hilstiana. O livro foi publicado por Massao Ohno e ilustrado por Anésia Pacheco Chaves, e está dividido em sete seções: 1. “Dez chamamentos ao amigo”; 2. “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”; 3. “Moderato Cantabile”; 4. “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”; 5. “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”; 6. “Árias pequenas. Para bandolim”; 7. “Poemas aos homens do nosso tempo”.

O núcleo temático da obra, como aponta Edson Duarte, é o amor não-realizado: “A poeta intenta dialogar com o seu amado, que despreza seu amor. O potencial amante se metamorfoseia, sendo chamado por vários nomes - Túlio, Ricardo, Dionísio -, que

simbolizam os vários modos de figuração do afeto, no presente caso, do amor”. (DUARTE, 2014, p. 136).

É importante ressaltar que nesse livro Hilst insere códigos de sua vida pessoal, pois os poemas são dedicados a “M.N.”, uma referência a uma paixão da autora na época, o jornalista Júlio Mesquista Neto, cujas iniciais estão presente no título *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, tal como afirmam as biografias da poeta:

Em uma das cartas endereçadas a Júlio, Hilda conta como escolheu o título para seu livro de poemas. *Júbilo, memória, noviciado da paixão* traz as iniciais de Júlio Mesquista Neto. Os poemas são dedicados a M. N. – “Se eu colocasse J. M. N. todo mundo ia desconfiar, e assim vão pensar que é um Mário Neves qualquer”. (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 109).

Sendo assim, a entrega amorosa, ficcional mas também com elementos autobiográficos, será um dos pontos de destaque nos poemas, de modo que é possível afirmar que o erotismo se tornou o centro da linguagem poética nesse novo momento da poesia hilstiana, aspecto que igualmente foi ressaltado pelo texto citado acima de Nelly Novaes Coelho (2004, p. 12): “Da primeira à última página, *Júbilo Memória Noviciado da Paixão* é um chamamento erótico, na mais alta significação do termo”.

Nessa perspectiva, depois de ter escrito a ode heroica, a bucólica e a “autobiográfica”, Hilda Hilst se dedica à ode amorosa, ou, melhor dizendo, erótica, em “Ode descontínua e remota para flauta e oboé”, já que esse segmento do gênero busca cantar os entusiasmos do amor, do prazer, ou seja, mais próximas das odes de Anacreonte. Assim, nesse momento da dissertação, analisaremos a forma com que Hilst imprime seus movimentos autorais ao tratar da ode erótica.

Ainda sobre o gênero “ode”, observamos que desde o título da seção, tal como em seu sentido mais remoto, esse gênero mantém aqui as suas características melódicas, feita para ser cantada ao acompanhamento de instrumentos musicais⁴⁰, pois sabe-se que na Grécia antiga o termo “ode” era designado para referenciar a junção de palavra com a música. Inclusive, o diálogo entre o lirismo e a música permitiu que esse agrupamento de poemas fosse musicado por Zeca Baleiro no ano de 2005⁴¹.

⁴⁰ Intenção musical também evidenciada nas odes maiores, com a indicação do andamento *largo pesante*.

⁴¹ Desde 2001 Zeca Baleiro trabalhava nesta composição em parceria com Hilda Hilst. No entanto, somente cinco anos mais tarde o CD *Ode descontínua e remota para flauta e oboé - De Ariana para Dionísio*, produzido pela Saravá Discos, teria sido concluído. “Para cada uma das dez faixas, Baleiro convidou uma cantora brasileira. [...] O lançamento oficial aconteceria no dia 4 de maio de 2006, em um show no Sesc Pompeia, em São Paulo, com participação de três

É interessante notar que, para conduzir o canto, Hilst seleciona instrumentos de sopro, sendo a flauta muito utilizada no ditrambo, canto ritual dionisiaco desempenhado em ocasiões de festividades religiosas que visavam celebrar Dioniso, tal como constata Albin Lesky (1971, p. 135) “o instrumento de cordas pertencia a Apolo, a música aguda da flauta aos cultos orgiásticos, de modo que a grande vaga dionisiaca da época arcaica também enalteceu.”. Depreende-se, então, que o deus a quem Ariana destina sua ode, aparece como um homem divinizado que deve ser adorado, ela está sob o jugo de Dioniso, ou seja, da paixão desenfreada, da *hybris*.

Ademais, a ideia de uma ode “descontínua e remota” também revela o posicionamento de contraste com a etimologia desse gênero, uma vez que, no âmbito da forma, a ode era um poema caracterizado pelas estrofes de versos com medida igual, padrão esse que não é seguido em Hilst, que, nesse poema, constitui suas odes em formas irregulares, substancialmente, descontínuas. Todavia, a ode torna-se “remota” por evocar a Antiguidade clássica pelo mito dionisiaco, mesmo que descontinuado de seu contexto de produção original.

Para destacar os traços de autoria da ode hilstiana, este capítulo se encontra segmentado em quatro partes: 4.1. “A referência mítica”, em que pretendemos examinar a forma pela qual Hilst reelabora o mito ao trazer o ponto de vista de Ariana (Ariadne); 4.2. “O exercício da palavra”, tópico esse que intentamos realçar a força metalinguística tão característica das odes hilstianas; e 4.3 “Da disposição dionisiaca”, que tem o objetivo de mostrar como Ariana toma para si as características de Dioniso; e 4.4 “Da recusa ao convite amoroso”, cujo propósito é evidenciar a volubilidade da voz lírica ao se envolver num jogo de recusa e entrega.

4.1 A referência mítica

A veia arcaizante da poesia de Hilst se desvela nesse conjunto de poemas através da remissão ao mito de Ariadne e Dioniso, pois sabe-se bem que a referenciação dos mitos era um importante elemento no trabalho com a ode no contexto da Antiguidade clássica, sendo assim, percebe-se o quanto a poeta, a seu próprio modo, tem seguido os modelos da tradição.

intérpretes: Zélia Duncan, Ná Ozzetti e Olívia Byington - dois anos após a morte de Hilda.” (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 195).

Entretanto, aqui, os mencionados amantes têm seus nomes modificados para Ariana e Dionísio, seguindo uma versão “abrasileirada”. Além disso, é importante frisar que a narração mitológica não será reproduzida, uma vez que os poemas apresentam apenas ressonâncias poéticas e simbólicas desse mito, tal como explica Karyne Moura (2009), que estuda a presença dos mitos representativos da temática amorosa na lírica de Hilst (Eros e Psique, Dioniso e Ariadne, Narciso e Eco, Orfeu e Eurídice, entre outros) para retratar o sentimento de falta do Outro no amor:

Esses mitos são recuperados na poesia hilstiana de maneira latente, ou seja, não no encadeamento enquanto narrativa, mas no sentido simbólico dos termos a ele inerentes. [...] Hilda Hilst, ao se lançar criativamente por uma poesia inspirada na incompletude amorosa, donde há um Eu que se questiona em como alcançar um duplo que lhe falta, que lhe é esquivo, recupera mitos que tomam essa temática como fundadora de suas narrativas. (MOURA, 2009, p. 105).

Nesse conjunto de odes “descontínuas e remotas”, os ecos do mito clássico recuperados por Hilda Hilst trazem à tona um canto amoroso, latente e melódico, e o endereçamento do discurso “para Dionísio”, o deus grego protetor dos vinhos, que representa o desejo, as festas, a alegria, a vida criativa, a *hybris*, contribui essencialmente para a construção de uma aura erótica, como é possível observar já no primeiro canto:

I

01 É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.
 02 Voz e vento apenas
 03 Das coisas do lá fora

 04 E sozinha supor
 05 Que se estivesses dentro

 06 Essa voz importante e esse vento
 07 Das ramagens de fora

 08 Eu jamais ouviria. Atento
 09 Meu ouvido escutaria
 10 O sumo do teu canto. Que não venhas, Dionísio.
 11 Porque é melhor sonhar tua rudeza
 12 E sorver reconquista a cada noite
 13 Pensando: amanhã sim, virá.
 14 E o tempo de amanhã será riqueza:
 15 A cada noite, eu Ariana, preparando
 16 Aroma e corpo. E o verso a cada noite
 17 Se fazendo de tua sábia ausência.

(HILST, 2017, p. 256).

O poema é constituído por quatro estrofes, respectivamente um terceto, dois dísticos e uma décima. A métrica dos versos varia entre decassílabos (versos 11, 12, 14, 16 e 17), hexassílabos heroicos (versos 3, 4, 5 e 7), redondilha menor (verso 2) e outros tipos, não manifestando, portanto, uma regularidade na forma. Já no que diz respeito à estrutura rímica, é possível notar um padrão, pois cada verso possui um par de rima, seja toante ou completa, apresentando, então, o esquema a seguir: aab; bc; cb; cddefgfgfa, aspecto que contribui substancialmente para a intenção melódica proposta por essa ode. É importante salientar que, apesar de ser possível associar “Dionísio” a “escutaria” através da rima toante externa, o nome do deus grego parece escapar no verso, visto que o referido verbo também compõe a rima intervesical “ouviria – escutaria”, que soa mais forte, então, é como se a palavra “Dionísio” estivesse sozinha, isolamento também reiterado pelo uso do vocativo, como será ressaltado mais adiante.

Convém destacar, também, um elemento que estará presente ao longo de todos os poemas dessa seção, a saber, o frequente uso do *enjambement*, procedimento que denota o “derramamento” característico da ode hiltiana, como mencionado nas análises dos capítulos anteriores, e aqui revela o transbordamento de uma *persona* lírica entregue a um amor desmedido, inalcançável.

Observa-se que o poema tem um viés narrativo no sentido de abarcar a história de dois personagens, os quais estão indicados no título da seção, Ariana e Dionísio, que recuperam o mito de Ariadne e Dioniso, em que a princesa teria se casado com o deus grego após ter sido abandonada por Teseu na ilha de Naxos, conforme relata Pierre Grimal:

Ariadne é a filha de Minos e de Pasifae. Quando Teseu chegou a Creta para lutar com o Minotauro, Ariadne viu-o e sentiu por ele um violento amor. Para lhe permitir descobrir o caminho no labirinto, onde se encontrava o Minotauro, deu-lhe um novelo de fio, que ele desenrolou, e que lhe indicou o caminho do regresso. Depois, fugiu com Teseu, para escapar à cólera de Minos. Contudo, não chegou a Atenas. Tendo feito escala na ilha de Naxos, Teseu abandonou-a, adormecida, junto do mar. As explicações que se dão desta traição variam segundo os autores. Ou terá sido porque Teseu amava outra mulher que ele abandonou deste modo Ariadne ou, então, terá sido por ordem dos deuses, pois os destinos não lhe concediam que a desposasse. Mas Ariadne, quando acordou de manhã e avistou, desaparecendo ao longe, as velas da embarcação do seu amante, não se abandonou por muito tempo à sua dor. Logo de seguida, chegaram Dioniso e o seu séquito. Fascinado pela beleza da jovem, o deus desposou-a e levou-a para o Olimpo. Como presente de núpcias deu-lhe um diadema de ouro, obra de Hefesto ... Este diadema tornou-se depois uma constelação. (GRIMAL, 2005, p. 45-46).

A referência à mulher tecelã é uma imagem recorrente na poesia de Hilda Hilst⁴², como se pode verificar, por exemplo, no poema nº 12 da última seção de *Trajetória poética do ser* (1963-1966) “Posso, para te celebrar, / Ser tecelã de um dia. E Se o verso nasceu enquanto a mão tecia / É porque a cadência do tear trouxe de volta ao peito / Meu mundo amável de reminiscência.” (HILST, 2017, p. 194). Entretanto, nas odes descontínuas e remotas, o simbolismo de Ariadne com as teias, além de aludir às palavras ofertadas/tecidas, figuram a sedução, pois não envolvem apenas o canto, mas também a própria poeta.

Na versão hilstiana, Ariadne, referenciada pela variante “Ariana”, prefere que Dionísio não venha ao seu encontro, visto que declara “É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.” (HILST, 2017, p. 256). O poema de abertura inicia, dessa maneira, como um enredo que começa *in media res*, pois o primeiro verso parece ser uma resposta para alguma questão antes levantada pelo interlocutor do poema, de modo que a narração sobre os acontecimentos que envolvem o relacionamento de tais sujeitos fica fragmentada, como se tudo já estivesse caminhando para o final. Apesar de que, no mito de Ariadne e Dioniso, o deus surge para desposar a princesa de Creta apenas depois do desenrolar da história dela com o herói Teseu.

Observa-se, então, que Ariana aceita a solidão, de tal modo que a ode não configura nesse momento como um canto de celebração do amor, uma vez que há um afastamento entre os amantes, desencontro que chega a ser desejado pela voz lírica, dado que o verbo no modo subjuntivo, que é usado para indicar um fato incerto, surge quase como um imperativo “que não venhas”.

No entanto, a ausência do amado é sentida com certo deleite, já que na falta do canto de Dionísio, a voz na enunciação deixa-se embalar pelos sons externos, amenos, provenientes da natureza, ruídos esses que estão simbolizados no poema por meio da aliteração da fricativa /v/: “[...] venhas. / Voz e vento apenas / Das coisas do lá fora”. A partir disso, a poeta insere a antítese fora x dentro e introduz situações hipotéticas, marcando agora a aliteração do /s/, representando o sussurro de quem está a falar consigo

⁴² A menção ao exercício da tecelagem na poesia hilstiana pode ser notada nos seguintes versos: “Naquela casa azul e avarandada / As mulheres fiavam como irmãs. [...] E a que pariu em dor, a mais amada/ Vigia sob a terra as tecelãs” (HILST, 2017, p.185); “Podes cantar de amor / Quando tudo anoitece? Antes lamenta / Essa teia de seda que a garganta tece” (HILST, 2017, p. 266-67); “Tão intenso o meu canto, tão flamante meu preclaro tecido” (HILST, 2017, p.267); “Atados os ramos / Os fios de linho / As fitas / Teci para nós / A coroa da vida.” (HILST, 2017, p. 383); “Fiandeira de versos / Te legarei um tecido / de poemas, um rútilo amarelo/ Te aquecendo” (HILST, 2017, p.403), entre outros.

mesmo, confabulando: “E sozinha supor / Que se estivesses dentro / Essa voz importante e esse vento / Das ramagens de fora / Eu jamais ouviria [...]” (HILST, 2017, p. 256).

A imagem do vento, presente também em outras odes da autora, como observamos na análise de *Odes maiores ao pai*, simboliza a instabilidade e a inconstância, características essas que podem ser relacionadas a Dioniso, dado que ele é conhecido por sua agitação, liberdade, um deus que se desloca constantemente, então mesmo com o amado distante, a sua presença pode ser identificada nos elementos da natureza. Além disso, como se sabe, na *Divina comédia* os ventos aparecem com os castigadores daqueles que em vida não conseguiram controlar os impulsos relativos à paixão. Por isso que no poema de Hilst, separada de Dionísio, resta a Ariana os ruídos dos ventos.

A partir da segunda estrofe a voz lírica inicia as suposições, evidente através da conjunção condicionante “se”, seguida de verbos no modo condicional: “ouviria”, “escutaria”, deixando as ações imersas em um campo hipotético, como o ato de ouvir atentamente o canto forte de Dionísio caso ele se fizesse presente, cujo se sobressairia aos sons sibilantes do vento e das ramagens do espaço externo, formando a antítese “jamais ouviria x atento escutaria”: “Atento / Meu ouvido escutaria / O sumo do teu canto” (HILST, 2017, p. 256).

Nota-se que diferentemente do canto simulado pela natureza, que é suave, calmo, o de Dionísio é mais energético, caloroso, tal como nos mostra a aliteração das oclusivas /t/ e /d/ nos versos 8 e 9, que lembra o toque do tambor, instrumento que, assim como a flauta, era utilizado no culto a Dioniso⁴³, e da mesma maneira que ocorria com os adoradores do referido deus, esse som leva Ariana a ficar em um estado quase que hipnótico, pois ela o ouve sinestesicamente, visto que o sumo é uma alusão sexual e demonstra o lado sedutor do amado, como retrata João Paulo Fernandes “O cunho erótico é expressamente marcado pelo 'sumo', aquele que vem de dentro. E, de certa forma, o fluxo que incorre não só em prazer dionisiaco, mas que permite à amada, na sua incompletude, implorar e explorar minúcias sentimentais.” (FERNANDES, 2015, p. 58).

Desse modo, ao ouvir o canto de Dionísio, Ariana ficaria em um estado de transe, condição semelhante ao êxtase das ménades⁴⁴ que compunham o *thíasos* (nome dado à procissão religiosa dionisiaca). O canto realizado pelo cortejo era prazeroso, arrebatador,

⁴³ Na tragédia *As Bacantes* os instrumentos musicais do ritual dionisiaco são citados na passagem dos vv. 125-128: “o círculo tenso-couráceo do tambor. No tenso bacanal, sintonizam-no ao suave sopro de flautas frígias”. (EURÍPEDES apud VIEIRA, 2003, p. 54).

⁴⁴ O termo refere-se às seguidoras de Dionísio, também conhecida como “bacantes”: “Mênades ou Bacantes, e ambos os termos significam a mesma coisa, as possuídas, quer dizer, em êxtase e entusiasmo” (BRANDÃO, 1987, p. 136).

pois Dioniso é, conforme Junito Brandão (1987), o deus do êxtase e do entusiasmo, aspectos esses que levavam os seus cultuadores ao devaneio divino. Além disso, da mesma forma que no poema de Hilst a voz lírica está sozinha, ouvindo os sons da natureza, também ficavam as seguidoras de Dioniso quando realizavam os ritos: “O culto dionisiaco se realiza na solidão das montanhas, em companhia dos animais e vegetais que parecem, de forma mística, compartilhar do êxtase dos seus adoradores” (GERALDO, 2014, p. 68). A ideia de ritual, já referida no título da ode pela indicação do instrumento, a flauta, que, como dito, era utilizada nos cultos a Dioniso, torna-se mais evidente nos versos finais do poema, como será visto.

Por outro lado, a ficcionalização de tal deslumbramento proporcionado pelo forte e vertiginoso canto do *thíasos* não faz a *persona* lírica ceder, pelo contrário, ela reitera a necessidade da ausência, como se estivesse seduzida pela ideia da recusa, repetindo o que foi dito no primeiro verso de modo a formar uma espécie de quiasmo com décimo, já que a ordem da frase é alterada:

É bom que seja assim, **Dionísio, que não venhas.** (verso 1)
O sumo do teu canto. **Que não venhas, Dionísio.** (verso 10)

Apesar de ser o interlocutor do poema, Dionísio é mencionado apenas duas vezes, e mesmo estando no vocativo, ele aparece com uma perspectiva negativa, não constituindo em um chamamento propriamente dito, pois o pedido é para que não venha. Com isso observa-se uma tentativa de distanciar Dionísio do contexto de Ariana, pois o deus acaba sendo isolado tanto pelo vocativo quanto pela ausência de rima completa. No entanto, aqui o afastamento faz-se necessário para possibilitar o surgimento do desejo, já que esse sentimento nasce da falta, assim, caso Dionísio se faça presente, o desejo encerra.

Nesse sentido, é possível afirmar que esse canto abrange uma importante característica que a autora costuma adotar em sua lírica amorosa/erótica, a saber, a questão da ausência, em conformidade com o que aponta Elaine Cintra (2009), que notou na poética de Hilda Hilst um sujeito-desejante, em recorrente falta: “O desejo é descomedimento, porque é sempre ausência, e o Outro nunca lhe é postulado” (CINTRA, 2009, p. 64). De fato, o desejo só se compõe pela ausência, palavra essa que, inclusive, fecha esse canto.

Ademais, verifica-se que o poema se divide em dois momentos, o primeiro do verso 1 ao 10 e o segundo do 11 ao 17, pois até então prevaleceu um movimento de

negação “Que não venhas”, e agora é introduzido as afirmativas, “amanhã, sim, virá”. Então depois de realizar especulações em torno de uma possível aparição de Dionísio, a poeta eleva os devaneios da solidão para o ambiente onírico: “Porque é melhor sonhar tua rudeza / E sorver reconquista a cada noite / Pensando: amanhã sim, virá.” (HILST, 2017, p. 256). Chama a atenção nestes versos a representação de Dionísio, dado que aqui a imagem do deus grego se desvincula daquele que, na versão mais conhecida do mito, foi entusiasmado à procura de Ariadne, pois nos é revelado ser rude.

Além disso, nesses versos também se sobressai o jogo de sedução, em que a ideia da conquista aparentemente é mais prazerosa, ou atraente, do que concretização do desejo do próprio ato amoroso, pois assim é possível deleitar-se nos pensamentos, na imaginação fecunda, criadora. Portanto, são ações nunca concretizadas, apenas desejadas, mas ao mesmo tempo não requeridas, pois é importante para Ariana, a mulher-poeta, como se intitula na ode II, como veremos, o distanciamento de seu amado para que o canto seja efetuado continuamente, dia após dia, tal como aponta os verbos do gerúndio “pensando”, “preparando”, “fazendo”, que imprimem uma noção de duração prolongada no tempo, bem como o uso de figuras de repetição para realçar a ideia de frequência, como a diácope entre os versos 13 e 14: “Pensando: **amanhã** sim, virá. / E o tempo de **amanhã** será riqueza.”, e a anadiplose (bastante empregada nas odes de Hilst) entre os versos 12, 15 e 16:

E sorver reconquista **a cada noite** (verso 12)
A cada noite, eu Ariana, preparando (verso 15)
 Aroma e corpo. E o verso **a cada noite** (verso 16)

O realce em torno da noite imprime um certo erotismo na fala do sujeito, já que esse é o momento destinado para o encontro amoroso, sendo, pois o período da sedução, da entrega e da preparação física do corpo para conquistar e ser conquistada. Além disso, é no período da noite que as celebrações rituais dionisíacas eram celebradas, como declara Lidiana Geraldo (2014, p. 41): “os ritos dionisíacos restritos aos iniciados, celebrados durante a noite, [...] envolviam dança e um suspeito comportamento sexual”. Inclusive, na obra que retrata o culto prestado ao deus do vinho, isto é, *As Bacantes*, tragédia de autoria de Eurípedes (c. 480 a. C.), quando Penteu indaga a Dioniso qual o momento mais propício do dia para festejar os ritos, o deus responde que prefere a noite (v. 485-91): “Penteu: Celebras ritos diurnos ou noturnos. Dioniso: Noturnos sobretudo. A treva é sacra” (EURÍPEDES apud VIEIRA, 2003, p. 71).

No entanto, diante da expectativa em torno da realização do desejo, o desapontamento em relação a não presença do amado é tomado como um sinal de sensatez “E o verso a cada noite / Se fazendo de tua sábia ausência.” (HILST, 2017, p. 256). A ideia de espera aqui suscitada pode ser vista como uma referência ao estado de Ariana quando abandonada à própria sorte na ilha de Naxos, mas no poema de Hilst, essa condição é ressignificada e torna-se motivo de canto, assim, o verso substitui a companhia de Dionísio.

Dessa forma, a espera pelo amanhã não é exatamente a vontade de ter Dionísio por perto, e sim a aspiração de todos os dias tecer poesia a partir da “sábia ausência” de seu interlocutor, de modo que, como uma espécie de ritual, diariamente Ariana prepara aroma e corpo para desfrutar do abstrato, das expectativas que se criam e são quebradas repetidas vezes, e por meio disso, constituir o verso, aspecto que comunga com uma das características de Dionísio, já que, conforme Pierre Grimal, ele é o “deus do vinho e da inspiração” (2005, p. 122), sendo, portanto, a figura inspiradora para o canto de Ariana. Além disso, a preparação noturna do corpo feminino pode ser associada ao ritual de possessão dionisiaco, pois, vale ressaltar, o *thíasos* de adoração ao deus do êxtase era composto especialmente por mulheres, as quais ficam sozinhas na natureza durante a noite.

No poema seguinte, Ariana comunica a interdependência dessa relação com Dionísio, pois ao mesmo tempo em que ele a inspira poeticamente, também precisa dela para firmar sua existência, já que os deuses necessitam de mortais para o adorarem. Por isso que no próximo tópico destacaremos como a voz lírica procura declarar a importância de seu canto, reiterando a veia metapoética das odes:

4.2 O exercício da palavra

II

01 Porque tu sabes que é de poesia
 02 Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,
 03 Que a teu lado te amando,
 04 Antes de ser mulher sou inteira poeta.
 05 E que o teu corpo existe porque o meu
 06 Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,
 07 É que move o grande corpo teu

08 Ainda que tu me vejas extrema e suplicante
 09 Quando amanhece e me dizes adeus.

(HILST, 2017, p. 256-257).

Com apenas duas estrofes, uma septilha e um dístico, formando nove versos de métricas distintas, que variam entre hexassílabo (verso 3), eneassílabo (verso 7), decassílabos (versos 1, 5 e 9), alexandrinos (versos 2, 4, e 6) e verso bárbaro (verso 8), portanto, sem obedecer a nenhum padrão clássico, Hilst opta por trazer regularidade no ritmo do poema através das rimas toantes, das aliterações, assonâncias, e do *enjambement*, esse que, encadeando um verso ao outro, também forma rimas toantes interversicais, pois liga a última palavra do verso com a primeira do seguinte, exceto nos momentos em que Dionísio é mencionado (nota-se que novamente ele aparece duas vezes e sem rima), como se pode notar no casos a seguir: poesia - minha (1º e 2º verso); amando - antes (3º e 4º verso); meu - sempre (5º e 6º verso); suplicante - quando (8º e 9º verso).

O poema acima é o mais curto do conjunto de “odes descontínuas e remotas”, por isso o discurso da *persona* lírica apresenta uma perspectiva mais direta e explicativa, fator que se percebe já no início do primeiro verso, com a inserção da conjunção “porque”, e mais uma vez, como se estivesse respondendo uma pergunta que não foi revelada ao leitor, observamos apenas a perspectiva da voz que se enuncia, já que o outro está ausente; assim, aparentemente a poeta fala a si mesma, retratando a solidão.

Nota-se que nos quatro primeiros versos a voz lírica revela os motivos de sua existência e assume um importante dado em relação à sua identidade:

Porque tu sabes que é de **poesia**
Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,
Que a teu lado te amando,
Antes de ser mulher sou inteira **poeta**.

(HILST, 2017, p. 256).

O viver de Ariana parece se resumir ao ofício de ser poeta, atividade essa que é reconhecida pelo filho de Zeus, visto que o uso da diácope entre os versos 1 e 2, com a repetição da frase “tu sabes”, serve como uma maneira de reforçar a Dionísio a ciência que ele tem em torno da essência artística de sua amada.

A representação do cantar de Ariana é marcada na estrofe a partir do uso de figuras de sons. Desse modo, a aliteração do “s” e a assonância das vogais “i” e “e” nos versos 1 e 2 “Porque tu sabes que é de poesia / Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,” manifesta uma voz leve, tênue, e ao mesmo tempo triste, já nos versos 3 e 4 ocorre uma virada, com a assonância das vogais “a” e “o”, que proporcionam um som mais forte, diferente da estreiteza do “i”, o que implica numa expressão mais alegre, entusiástica, e, somado a isso, encontramos a aliteração energética, incisiva, de /t/ e /d/ também nos versos 3 e 4:

“Que a teu lado te amando, / Antes de ser mulher sou inteira poeta.”, o que contribui para o trânsito de um início sutil, acalentador, para uma face mais gloriosa de si, uma vez que a voz lírica vangloria-se de sua condição de ser poeta, de que isso constitui sua identidade, antes mesmo das designações da biologia do sexo, do traços que integram aquilo que se entende por “feminino”.

É importante nos atermos em uma possível interlocução no verso 4, que diz “Antes de ser mulher sou inteira poeta.” (HILST, 2017, p. 256), com o longo poema *Ariana, a mulher* (1936), de Vinicius de Moraes, literato que viveu um romance com a escritora na década de 50. Essa intertextualidade justificaria, inclusive, o porquê da escolha do nome “Ariana” no lugar de “Ariadne”. Vale ressaltar que tal aproximação entre os autores não é fortuita, uma vez que podemos destacar outros momentos em que Hilst faz remissão à poesia de Vinicius em suas obras, como notado em artigo publicado no ano de 2020, “As relações perigosas: as Cinco elegias de Vinicius de Moraes e de Hilda Hilst”, no qual, em conjunto com Elaine Cintra, analisamos os movimentos intertextuais que a poeta apresenta com alguns poemas de Vinicius de Moraes, especificamente em relação à produção homônima dos autores, isto é, as “Cinco elegias”, além de outros casos, como o poema “III”, de *Balada de Alzira* (1951), cuja a última estrofe faz referência a um soneto do escritor, a saber, o famoso “Soneto de fidelidade”; além disso, tal como foi apontado por Folgueira e Destri (2018), nesse mesmo poema há uma suposta paródia do “Soneto da separação”, também autoria de Moraes.

Posteriormente, em *Balada do festival* (1955), Hilst dedica o poema “IV” ao poeta carioca e faz citações implícitas à obra dele, possivelmente revelando nas entrelinhas o envolvimento amoroso que eles tiveram, de modo que o canto finaliza com os seguintes versos “Fez poema, fez soneto / muito mais meu que dela / Lá, lá, ri, lá, lá, lá, lá” (HILST, 2017, p. 65), retomando o fato dele ser um notório compositor de sonetos, além de que a representação do cantarolar remete diretamente ao desempenho do autor na música popular brasileira “ao mesmo tempo que o “lá”, nota musical, mas também advérbio de lugar que implica um distanciamento, refuta incisivamente esta fala, e a posiciona como uma autora que se apodera da tradição poética com segurança e predisposições próprias.” (SILVA; CINTRA, 2020, p. 19).

Sendo assim, outra possível intertextualidade que identificamos estaria na resposta de Hilst em relação à frenética e incansável procura por Ariana expressa na obra publicada em 1936 por Vinicius de Moraes, cujo sujeito lírico alega enxergar o seu objeto de desejo em todas as partes, e ao mesmo tempo em lugar nenhum:

[...]
 Tristemente me brotou da alma o branco nome da Amada e eu
[murmurei – Ariana!]
 E sem pensar caminhei trôpego como a visão do Tempo e murmurava
[– Ariana!]
 E tudo em mim buscava Ariana e não havia em nenhuma parte
 Mas se Ariana era a floresta, por que não havia de ser Ariana a terra?
 Se Ariana era a morte, por que não havia de ser Ariana a vida?
 Por quê? – se tudo era Ariana e só Ariana havia e nada fora de Ariana?
 [...]

(MORAES, 2017, p. 128).

Anos mais tarde, como visto no canto I do poema aqui analisado, a escritora daria voz a Ariana com a seguinte resolução: “É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas” (HILST, 2017, p. 256), manifestando o desejo de não ser encontrada, além do prazer da espera e adiamento do encontro. Nesse mesmo sentido, a partir do verso “Antes de ser mulher sou inteira poeta” (HILST, 2017, p. 256) também é possível estabelecer um diálogo com o retrato da Ariana apresentada na poesia de Vinicius de Moraes, a qual é descrita como “Ariana, a mulher, a filha, a esposa, a noiva, a bem-amada” (MORAES, 2017, p. 130).

Percebe-se que na ode hilstiana houve um acréscimo em relação ao modo pelo qual a figura feminina é definida, uma vez que, mesmo ao lado de Dionísio amando-o (verso 3), ela não se resume apenas ao fato de ser uma mulher, inspiração para poesia, e assim reivindica a sua posição de poeta. De acordo com João Paulo Fernandes, a perspectiva de assumir uma vida poética secreta talvez parta de uma intertextualidade com uma metáfora utilizada por Fernando Pessoa:

Talvez o motivo para essa penumbra parta da intertextualidade mantida com o poeta enquanto fingidor metaforizado por Fernando Pessoa. Ao assumir papel duplo de mulher e poeta, o Eu se reveste de um lirismo ainda mais adensado, principalmente, por estar diante do amado senhor e, possivelmente, assumir postura transgressora ao que dita algumas tradições de que a mulher é serva. (FERNANDES, 2015, p. 68).

Além disso, pode-se estabelecer um paralelo como o poema “Testamento lírico”, incluso em *Ode fragmentária*, cuja voz lírica expressa o desejo de fazer ressoar na posteridade o seu canto, e com isso a necessidade de ter uma vida secreta: “Viver secretamente. Em sigilo / Permanecer aquela, esquiva e dócil / Querer deixar um testamento lírico.” (HILST, 2017, p. 159). São escolhas necessárias para alcançar o

objetivo de viver de/para poesia. Com isso, observamos a circularidade dos temas nas odes de Hilst.

Na transfiguração poética do mito exposto na poesia hilstiana, atribui-se autonomia para construção da imagem de Ariana, sendo ela o centro fundador da palavra, numa tessitura que, inclusive, constrói a existência de seu amado, dado que a ideia de criação, corpo e canto é metaforizada entre os versos 5 e 7 da ode II:

E que o teu **corpo** existe porque o meu
Sempre existiu cantando. Meu **corpo**, Dionísio,
É que move o grande **corpo** teu

(HILST, 2017, p. 256-257, grifo nosso).

Nesses versos, o substantivo grifado é repetido de forma que exprime uma certa dinâmica de movimentação entre os amantes. Aqui o corpo figurativiza a carne em que vivenciamos as sensações de prazer, a morada do desejo, sendo, pois, uma manifestação do erotismo. O elo entre os corpos acontece por meio da canção, como quase tudo no universo lírico de Hilda Hilst, pois amor e canto se integram, evidência que também pode ser notada a partir da relação direta entre o par de rima completa interversal “cantando - amando”.

Ademais, é relevante nos determos para o jogo com os pronomes possessivos que além de conceber uma antítese, também se conectam por meio da rima “meu x teu”, os quais, no espaço de três versos, são repetidos duas vezes cada, de maneira que cria uma estrutura de quiasmo, e assim engendra um movimento de entrecruzamento, cujo o eu e o outro, ainda que distanciados, possuem um ponto de contato através da posse do corpo, sendo Ariana o centro para preexistência de Dionísio, uma vez que, como se pode observar, o verbo em poliptoto (existe – existiu) apresenta uma relação de causa e consequência: há Dionísio porque sempre houve Ariana cantando sobre ele, assim, sem os versos dela, ele não teria significado, é um Dionísio criado pela palavra.

Anna Bezerra realizou uma leitura interessante sobre tais versos em sua dissertação, segundo a pesquisadora, a relação de dependência entre os sujeitos em questão remeteria à concepção de Deus apresentada na obra *Ascese - os Salvadores de Deus* (1997), de Nikos Kazantzákis, que traz a ideia de que a divindade precisa dos homens para fortificar a sua existência:

Ariana, embora não mencione a sua pequenez de forma explícita no poema, a deflagra no instante em que, verticalizada, menor, reconhece a magnitude

deificada de Dionísio: “Grande corpo teu”. Ou seja, para que o Grande corpo exista, faz-se fundamental a presença de um corpo menor, no caso o de Ariana submisso e impotente face à grandeza divina do homem/ deus. Entretanto, como parte desse “Grande corpo”, ela imprime-lhe movimentos, imputa-lhe vida, status de existência. (BEZERRA, 2011, p. 55).

Apesar de Ariana ressaltar a sua importância diante de Dionísio, no dístico que encerra o poema a voz lírica também expressa a sua dependência em relação ao amado, pois, mesmo que ela se orgulhe de ter uma vida secreta destinada ao ofício de ser poeta, o seu lado extremo e sôfrego se revela sempre que abandonada: “Ainda que tu me vejas extrema e suplicante / Quando amanhece e me dizes adeus.” (HILST, 2017, p. 257). Assim, numa leitura em conjunto, nota-se duas versões de Ariana, sendo a primeira aquela que prefere a ausência de Dionísio para poder constituir o verso, e uma outra que fica suplicante quando ele se faz presente, provavelmente pedindo para que não a abandone depois do encontro amoroso da noite anterior.

Além disso, observa-se que a dinâmica com os pronomes “meu” e “teu”, que manifestaram a interligação entre os corpos dos amantes, finaliza a rima externa com o substantivo “adeus”, indicando que a relação entre tais sujeitos termina com a partida, e consequentemente a despedida, dada a inconstância de Dionísio. Dessa forma, Hilst explora aqui as características próprias do referido deus grego, a saber, um ser fugidio, impermanente, sempre transitando de um lugar para outro. Na análise do poema VIII, exposta no tópico seguinte, os traços de Dionísio também serão ressaltados, inclusive para a constituição da própria imagem de Ariana.

4.3 Da Disposição dionisíaca

VIII

- 01 Se Clódia desprezou Catulo
- 02 E teve Rufus, Quintius, Gelius
- 03 Inacius e Ravidus

- 04 Tu podes muito bem, Dionísio,
- 05 Ter mais cinco mulheres
- 06 E desprezar Ariana
- 07 Que é centelha e âncora

- 08 E refrescar tuas noites
- 09 Com teus amores breves.
- 10 Ariana e Catulo, luxuriantes

- 11 Pretendem eternidade, e a coisa breve
- 12 A alma dos poetas não inflama.
- 13 Nem é justo, Dionísio, pedires ao poeta

14 Que seja sempre terra o que é celeste
 15 E que terrestre não seja o que é só terra

(HILST, 2017, p. 260).

O poema contém quinze versos distribuídos em cinco estrofes, sendo a primeira um terceto, a segunda uma quadra, seguida por mais dois tercetos e finaliza com um dístico. Quanto à métrica dos versos, apesar de algumas medidas serem repetidas, como os hexassílabos (versos 3, 5 e 9), redondilhas maiores (versos 6 e 8), octossílabos (versos 1, 2, 4 e 12) e hendecassílabos (versos 10, 11 e 15), não há uma regularidade. O mesmo pode ser dito em relação à disposição rímica, já que não segue um esquema fixo, ainda que se perceba alguns pares de rimas toantes externas, relacionadas principalmente à Ariana, bem como às palavras “poeta” e “mulheres”, como se pode notar: “Ariana - âncora - inflama”; “poeta - terra”; “mulheres - breves - celeste”.

Mostrando-se mais uma vez ser uma assídua leitora dos clássicos, na ode VIII, Hilda Hilst faz referência ao poeta romano Caio Valério Catulo (87 – 57 a. C.) a fim de comparar a situação de Ariana com Dionísio. Sendo a primeira relacionada a Catulo, e o segundo à Clódia, suposta amante do lírico latino, figura frequentemente celebrada nos poemas dele através do pseudônimo “Lésbia”, *persona* criada para resguardá-la diante da sociedade, tendo em vista que ela era casada com Quintius Metelo Céler. No entanto, na lírica de Hilst não há esse ocultamento, já que a autora prefere utilizar o nome verdadeiro daquela que teria sido a maior inspiração da arte catuliana. De acordo com Luísa Destri (2010, p. 95), tal escolha tem um evidente propósito: “eliminando qualquer possibilidade de equívoco: o eu lírico, assim como Catulo, é poeta – e Clódia, como Dionísio, apenas amante.”

A comparação realizada por Hilst inicia com a conjunção condicionante “se” para apresentar ao interlocutor do canto uma situação hipotética sobre o relacionamento da mortal com o deus, em que Dionísio, tal como Clódia, poderia pôr de lado a quem se ama em virtude de outras paixões. Assim, os nomes citados na primeira estrofe, “Rufus”, “Quintus”, “Gelius”, “Inacius” e “Ravidus”, são representações dos rivais de Catulo, aqueles com quem o poeta teria que disputar a afeição de Clódia.

Nota-se que a nomeação desses homens obedece à grafia latina, unificando-os a partir da semelhança fônica proporcionada pela terminação “us”, ao passo que a grafia de “Catulo” está em português, aludindo a um sujeito distinto dos outros amantes, porém,

mesmo assim é desprezado por Clódia, por isso que Ariana, sabendo-se singular, questiona a possibilidade de ser preterida por Dionísio.

Portanto, mais do que trazer a ideia de um amor fragmentado, tal suposição serve como um ponto de partida para que a voz lírica possa relembrar ao seu amado a inconstância dele, o qual insiste em se entregar às paixões efêmeras, dado que o verso 5 estabelece um paralelo com o 9, tanto através da rima, “mulheres - breves”, quanto por meio da métrica, pois ambos são hexassílabos “Ter/ mais/ cin/co/ mu/lhe/res” (EM: 6) “Com/ teus/ a/mo/res/ bre/ves.” (EM: 6), desse modo, relacionando as outras mulheres de Dionísio aos “amores breves”, passageiros, que se contrapõem à Ariana, caracterizada como alguém “que é centelha e âncora” (HILST, 2017, p. 260), ou seja, ardente e fixa.

Nesse momento, convém observar a inserção do ponto final no verso 9, uma vez que tal pontuação está ausente nos versos anteriores, o que nos direciona para a divisão do poema em partes, sendo a primeira do 1 ao 9 para realizar a comparação entre Clódia e Dionísio, a segunda do verso 10 ao 12 para aproximar a imagem de Catulo à Ariana. Inclusive, podemos considerar essa estrofe, que é a terceira de cinco, como a intermediária, tornando-se o centro do poema, portanto, ideal para realizar a transição de um segmento para o outro. E a última parte vai do verso 13 ao 15, que põe em cena dois extremos (céu e terra), não propondo um encerramento, como é de se esperar para o fim de um poema, mas um contínuo, pois a ausência de ponto final nos faz pensar que a voz lírica não resolveu a questão proposta por Dionísio.

A imagem de Dionísio, centralizada na leitura da terceira estrofe, aparece como aquele que se detém aos prazeres momentâneos (versos 8 e 9), até que o verso seguinte direciona o assunto para Ariana e Catulo, mas mantendo ainda uma propriedade relacionada ao deus do vinho. Dessa maneira, ao fim do terceto, no verso 10, Ariana se coloca em par de igualdade com Catulo, e atribui para si uma característica de Dioniso, imputando-se a essência luxuriante que a figura de tal divindade representa. Nesse sentido, ao assumir essa natureza desmedida, Ariana entra em contradição com o caráter casto do significado do nome “Ariadne”, que “os gregos entenderam como ‘Ariagne’ (‘muito santa’)” (GRAVES, 2018, p. 584).

Além disso, Ariadne diverge de Dionísio no sentido de ser ela uma mortal, e para equiparar-se com a condição dele, a *persona* lírica do poema hilstiano expressa nos versos 11 e 12 a sua vontade pela infinitude, desejo esse que é compartilhado pelos poetas, traduzindo a aspiração pelo alto, a pretensão de perpetuar-se através do canto, retomando

o *topos* clássico do caráter imortalizador da arte, tal como já foi mencionado nos capítulos I e II.

A partir de então, Hilst utiliza a antítese “eternidade x breve” para declarar o que estimula a parte mais profunda e intensa dos poetas: “Ariana e Catulo, luxuriantes / Pretendem eternidade, e a coisa breve / A alma dos poetas não inflama.” (HILST, 2017, p. 260). É, pois, um impulso que transcende as vontades carnis, visto que vem da alma, acentuando a instância do sublime outorgado ao canto.

Por conseguinte, Ariana se impõe e contesta a justiça de um pedido feito por Dionísio: “Nem é justo, Dionísio, pedires ao poeta / Que seja sempre terra o que é celeste / E que terrestre não seja o que é só terra”. A referência a terra abre diversas possibilidades de leituras, dentre elas a ideia de fecundidade, representando a capacidade criadora, maternal, da mulher, ao mesmo tempo que pode aludir às vontades da carne, simbolizadas pela brevidade do momento, e, consequentemente, pela mortalidade, a diluição do corpo em pó.

Por isso, atender ao pedido de Dionísio seria abdicar daquilo que se encontra na esfera do celeste, que, por sua vez, traz a imagem da infinitude, da amplidão, e contrastado com a terra, o seu oposto, representa a dimensão do alto e do baixo. Então para a voz lírica, permanecer ligada apenas às efemeridades, em detrimento do sublime proporcionado pela poesia, não seria justo, uma vez que a poeta busca a elevação do espírito, os altares.

Vale lembrar que, tanto a tópica da eternidade, quanto essa tensão entre o alto e o baixo são constantes presentes odes hilstianas, em que no primeiro livro de odes, as fragmentárias, tal contraposição desenvolvia-se em torno da relação verticalizada do humano-divino, e nas odes maiores apresentava-se por meio da representação do relacionamento da filha com o pai. Essas recorrências nos fazem notar a circularidade das imagens e dos assuntos das odes hilstianas, mas sempre abordando sob um novo prisma.

No dístico que finaliza o poema, além de reproduzir a questão da duplicidade, posto que a estrofe é formada por dois versos, o esquema com as antíteses (celeste x terrestre / que seja x não seja) realça a oposição entre a natureza dos amantes, bem como expõe um dos fatores que singularizam a ode hilstiana: a tensão, que em cada livro ganha desdobramentos distintos.

No poema seguinte, a tensão está em torno da volubilidade do eu lírico, pois notamos no primeiro canto que há um movimento de recusa do amado: “É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.” (HILST, 2017, p. 256). Contudo, o último poema da

seção centraliza a questão do chamamento amoroso, e assim se desenvolve a dinâmica da negação x entrega, sinalizando as contradições que constituem a voz da enunciação.

4.4 Da recusa ao convite amoroso

X

01 Se todas as tuas noites fossem minhas
 02 Eu te daria, Dionísio, a cada dia
 03 Uma pequena caixa de palavras
 04 Coisa que me foi dada, sigilosa

 05 E com a dádiva nas mãos tu poderias
 06 Compor incendiado a tua canção
 07 E fazer de mim mesma, melodia.

 08 Se todos os teus dias fossem meus
 09 Eu te daria, Dionísio, a cada noite
 10 O meu tempo lunar, transfigurado e rubro
 11 E agudo se faria o gozo teu.

(HILST, 2017, p. 262).

O poema é formado por doze versos e apresenta a seguinte moldura: a primeira e última estrofe são quartetos, com um terceto fazendo um intermédio entre eles. E, diferente dos outros poemas analisados neste capítulo, na ode X não há uma variedade de metros, Hilst usa apenas três tipos: decassílabos (versos 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9 e 11), hendecassílabo (verso 1) e alexandrinos (versos 5 e 10). Em relação ao esquema rímico, observa-se que o verso 10 apresenta uma descontinuidade, pois apesar de encontramos pares de toantes: “minhas – dias – poderias”, “palavras – canção”, “sigilosa – noite”; e de rimas consoantes: “dia – melodia”, “meus – teus”, a palavra “rubro” fica solta no esquema externo, já que sua correspondência sonora se dá internamente com “agudo”, aspecto que comprova a tensão entre a regularidade a irregularidade formal das odes hilstianas.

Nessa ode que encerra a seção, Hilst revisita um dos grandes *topos* da ode erótica, a saber, o convite amoroso, que se desvela por meio de um jogo de conquista, em que a *persona* lírica tenta convencer o seu interlocutor através de promessas, direcionando para ele a responsabilidade da concretização do amor, evidente no uso da conjunção “se”, que conduz todo o poema a uma estrutura condicionante: “Se todas as tuas noites fossem minhas / Eu te daria, Dionísio, a cada dia / Uma pequena caixa de palavras” (HILST, 2017, p. 262).

A antítese enfatizada nesses versos, “noite x dia”, apesar de compreenderem dois opostos, não expressam aqui um conflito exatamente, mas a ideia de partes que se

completam em um todo, períodos que se engatam um no outro, representando a circularidade das ações, bem como manifesta uma inteireza temporal de vivência entre os amantes possível de acontecer, a qual é impossibilitada devido à inconstância do outro. Ponto de vista que norteia a qualificação das odes como “descontínuas”, visto que o relacionamento cantado não mantém uma continuidade, ocorre de forma fragmentada.

Para conquistar a permanência de Dionísio, a voz lírica realiza ofertas, as quais aparentam ser feitas com uma voz sussurrante, como quem fala perto do ouvido, em segredo, expressando a sensualidade do dizer de Ariana, tal como nos mostra a aliteração de “s” no primeiro verso “Se todas as tuas noites fossem minhas”. No entanto, não se pode dizer que é um canto sem força, já que a aliteração de “t” e “d”, tanto nesse verso quanto no seguinte revelam a potência persuasiva da canção: “Se **tod**as as **tu**as noites fossem minhas / Eu **te** **d**aria, **D**ionísio, a cada **d**ia”.

A primeira oferta da voz lírica está no verso 3 “Uma pequena caixa de palavras” (HILST, 2017, p. 262). A caixa, além de remeter ao órgão sexual feminino, também é símbolo de segredo, “Coisa que me foi dada, sigilosa” (idem), constitui-se como algo que incita a curiosidade, já que guarda tudo aquilo que é valioso, estimado, além de fazer referência ao mito de Pandora, conhecida como a primeira mulher, a qual foi enviada por Zeus a Epimeteu, e carregava um vaso como presente de núpcias, conforme retrata Grimal (2005, p. 354):

Ora havia um vaso (Hesíodo não diz que vaso era este) que continha todos os males. Estava coberto por uma tampa, que impedia o conteúdo de se extravasar. Mal chegou à Terra, Pandora, movida por uma imensa curiosidade, levantou a tampa do recipiente, e todos os males se espalharam sobre a humanidade. Apenas a esperança, que estava no fundo, ficou, por não conseguir sair antes de Pandora voltar a colocar a tampa no vaso. Segundo outra versão, este vaso conteria não os males, mas tudo o que de bom existe, e Pandora tê-lo-ia levado a Epimeteu como presente de núpcias, a mando de Zeus. Abrindo imponderadamente o recipiente, ela deixou escapar os bens, que voltaram para a morada dos deuses em vez de permanecerem entre os mortais. Os homens foram assim condenados a sofrer toda a casta de males; só a esperança, pobre consolação, lhes restava.

A natureza trágica do mito faz com que a caixa represente tudo aquilo que não se deve abrir, pois pode haver riscos. Mas no canto hilstiano, a segunda versão do mito parece ser a que se adequa a perspectiva levantada na ode X, considerando que no verso 5 a voz poética se refere ao presente como uma dádiva, sendo assim, identificando que ali estaria guardado o seu bem mais precioso: a palavra, trocando a sua poesia pelas noites com Dionísio.

A proposta é sedutora e a troca é metalinguística: “E com a dádiva nas mãos tu poderias / Compor incendiado a tua canção / E fazer de mim mesma, melodia.” (HILST, 2017, p. 262). A musicalidade impressa nesses versos provocada pelas rimas internas “poderias - melodia”, “mãos - canção” e pela aliteração de “m” (**mim** mesma, **melodia**) reforçam, tanto no plano do conteúdo, quanto no da forma, imbricados um no outro, o signo metalinguístico do poema. Vale lembrar que esse procedimento também foi utilizado na primeira fase de Hilst, em *Ode fragmentária* (1961), no verso “Contente de **mim mesma me** inauguro sonora” (HILST, 2017, p. 141).

De acordo com João Paulo Fernandes (2015), no poema em análise, essa configuração da linguagem poética aparece interligada ao erotismo, em que os elementos sonoros metaforizam a ardência do desejo, como nos mostra o adjetivo “incendiado”, utilizado no verso 6, assinalando o entusiasmo próprio do canto erótico e também o descomedimento, a *hybris* suscitada pela paixão dionisíaca.

Na última estrofe do poema, em continuidade com a estrutura do quarteto de abertura, dada a repetição dos dois primeiros versos em cada estância, observa-se também uma inversão que remete a uma estrutura de quiasmo, pois a ordem das partes da frase é trocada, formando um cruzamento, então onde referia-se ao período da noite passa a tratar do dia e vice-versa:

Se todas as **tuas noites** fossem minhas
Eu te daria, Dionísio, **a cada dia**

Se todos os **teus dias** fossem meus
Eu te daria, Dionísio, **a cada noite**

Verifica-se que da mesma forma que o poema iniciou ele termina, ou seja, com quartetos e com a conjunção “se” estabelecendo uma condição para realização do amor, que depende da dedicação do outro. Assim, a voz lírica não ambiciona apenas as noites com Dionísio, mas também os dias, integralmente, revelando o desejo de um amor exclusivo e inteiro.

Assim, em troca dos dias do amado, o apelo agora está em torno da promessa de levá-lo ao gozo à noite: “O meu tempo lunar, transfigurado e rubro / E agudo se faria o gozo teu.” (HILST, 2017, p. 262). É significativo apontar, sobre o penúltimo verso, a diferença que ocorreu na publicação, visto que, no arquivo de Hilda Hilst, disposto no Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio” da Unicamp, como investigou Luana Alves (2020) em sua dissertação, no lugar do verso 10 havia: “Uma vulva estelar,

transfigurada e rubra”, de acordo com a pesquisadora, “Não foram encontrados registros do motivo da mudança da frase, mas acredita-se que, por ter sido lançado em plena ditadura militar, o texto passou por esta edição.” (ALVES, 2020, p. 67).

Ainda assim, a canção conservou o erotismo latente, pois o convite amoroso é uma perspectiva que se nota do início ao fim da ode. Inclusive, o verso final trata justamente do gozo, resultado máximo do prazer da entrega, que Hilst nomeia de “agudo”, relacionando, mais uma vez, a volúpia com a música, aspecto que é marcado na forma do poema com o encerramento de uma rima aguda “meus - teu”.

A ideia do derramamento, o entusiasmo típico da ode, se configura aqui sobre um outro prisma, a saber, no movimento de entrega, rendição, ao cantar os seus desejos a partir da ausência e inconstância do amado (características próprias do deus Dioniso). Dessa maneira, a voz lírica, ciente de sua submissão ao amor, insiste ao interlocutor a mesma atitude.

Em Hilst, a ode amorosa ganha sua expressão a partir da oposição de dois movimentos: a recusa e a entrega, sendo o primeiro necessário para a realização do canto, visto que o amor não realizado parece ser preciso para a feitura do verso, pois antes de ser mulher, a voz lírica assume ser inteiramente poeta; desse modo, a necessidade de fazer poesia torna-se maior do que todas as outras questões, perspectiva essa que também cercam as outras odes da autora, mesmo que sob outros pontos de vista. Ao passo que o segundo movimento se dá por meio de um estratagema para conseguir o feito de capturar um ser essencialmente fugidio.

Da mesma forma, Alcir Pécora (2003), em prefácio da edição de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* publicada no ano de 2003, sintetiza a obra da seguinte maneira: “[...] o lugar da tese é ocupado pela devoção da *persona* lírica, definida como amante arrebatada, que deseja ter junto de si, todo o tempo, o amado que lhe falta, causando-lhe dor e penas infinitas; a antítese se dá pela definição do amado esquivo e indiferente”. (PÉCORA, 2003, p. 12-13). Sendo assim, pode-se afirmar que dor e prazer coadunam-se no texto poético hilstiano, visto que há a angústia da solidão, do abandono, e concomitantemente o prazer de cantar, revelando a tensão característica da lírica de Hilst.

A partir das análises, já é possível verificar as nuances que diferenciam as primeiras odes destas que foram produzidas a partir da década de 70, dado que a densidade poética ganha outras proporções, tendo em vista que um novo elemento foi

adicionado: o tom erótico, relacionando-se agora ao segmento da ode anacreônica, já que se trata de uma invocação a Dionísio, bem como canta o desejo do encontro amoroso, da maneira que ocorre nas odes eróticas.

Sabe-se bem que a espécie lírica consagrada especificamente ao deus do vinho e da alegria ganha o nome de “báquica” (em referência a Baco, nome alternativo de Dioniso) que também constituem as odes anacreônicas, em que os sentimentos da alegria são postos em cena. No entanto, em Hilda Hilst, nem sempre a face jubilosa está presente, dado que também conseguimos identificar nos poemas “De Ariana para Dionísio” a voz da mulher que, solitária, tem “meditado e sofrido” (HILST, 2017, p. 261) pela grande ausência do amado, esse que constantemente recusa “amor e permanência” (HILST, 2017, p. 257). De modo que a canção se torna sobre a impossibilidade da realização do amor, o encontro não se completa, revelando então um sujeito em constante falta, movimento subjetivo também notado nas odes da primeira fase. Sendo assim, “Ode descontínua e remota para flauta e oboé” são odes que, ao mesmo tempo, continuam e descontinham as anteriores e a própria tradição da ode enquanto gênero.

CAPÍTULO V

“FOGO, FONTE, PALAVRA VIVA”: *DA MORTE. ODES MÍNIMAS*

Um dos temas fundamentais da poesia hilstiana ganha significativo destaque na produção da poeta na década de 80 ao intitular uma obra de *Da morte. Odes mínimas*, concluindo, então, o ciclo das odes de Hilst, e, como o final de todas as coisas, culminando com o tema da morte. Aqui as questões em torno da figura mortuária são celebradas com palavras que ao mesmo tempo afirmam e indagam, exemplo disso é o primeiro poema, pois inicia com a declaração “Te batizar de novo. Te nomear num trançado de teias / E ao invés de Morte / Te chamar Insana”, e encerra com a pergunta “Por que não?” (HILST, 2017, p. 316).

Escritos em virtude do cinquentenário da escritora, os versos tecidos em *Da morte. Odes mínimas* já se encontram num período em que Hilda Hilst está no cerne de sua maturidade poética, como declara Edson Costa Duarte (2009, p. 186) ao afirmar que com esse trabalho “a poeta alcança o pleno domínio da língua, o limite de seu excesso. A distância temporal entre a publicação desse livro de poesia e o anterior é de seis anos. Tempo de maturação da poesia”.

O volume teve a sua primeira edição em 1980 pela editora Massao Ohno, e está dividido em quatro partes: 1) “Aquarelas”, com seis poemas acompanhados de pinturas feitas pela própria poeta, e que dialogam entre si; 2) “Da morte. Odes mínimas”, com quarenta poemas; 3) “Tempo-morte”, com cinco poemas; e 4) “À tua frente. Em vaidade”, também com cinco poemas. A intenção era escrever cinquenta poemas para comemorar os cinquenta anos de Hilst, por isso que os seis primeiros cantos, dispostos nas aquarelas, não aparecem com numeração romana, que costuma fazer as vezes de título. A referência a esse número, inclusive, também aparece em um dos poemas, na ode VIII: “Linhos e cal tua cara / Lenta tua casa / Nova crescendo agora / Nos meus cinquenta.” (HILST, 2017, p. 320).

No que se refere à reinvenção do modelo clássico inserido nessa obra, segundo Alcir Pécora, na introdução da edição lançada em 2003, se encontra na maneira pela qual a morte é posta como figura a ser celebrada:

Chama imediatamente a atenção a forma poética da "ode" aplicada por Hilda Hilst ao tratamento do tema da morte, que o toma então como objeto de celebração e de dicção solene. Da tripartição horaciana geralmente admitida para a composição de odes - cívicas, báquicas e privadas - somente estas últimas, que poderíamos nomear também de "familiares", mostram alguma semelhança com a maneira hilstiana de exercício do gênero. Ainda assim, há diferenças notáveis: ela não se dirige a amigos ou parentes para tecer as suas

considerações de ordem reflexiva ou moral. O seu principal interlocutor, senão único, é justamente a morte. (PÉCORA, 2003, p. 7-8).

Considerando o fato de que a ode hilstiana não obedece a uma forma fixa, o que ecoa do gênero é o seu tom de solenidade, dado que não se trata simplesmente de odes sobre a morte, mas, antes, poemas que trazem a morte como interlocutora, manifestando a tentativa de trazê-la para um espaço íntimo. Assim sendo, pode-se afirmar que a recorrência desse tema na lírica da escritora paulista traduz a vontade de desbravar o desconhecido, decifrar o intangível, conforme ressaltou Nelly Novaes Coelho (2004):

Hilda Hilst transmitiu à sua poesia uma vontade em presença da Morte que, sem dúvida, resultava de uma intuição que mais e mais se difunde em nossos tempos: a de que o homem está presente a redescobrir sua alma e, com ela, descobrir que a Morte é apenas uma mudança de estado, uma nova forma de Vida, ainda desconhecida. (COELHO, 2004, p. 07).

Contudo, vale ressaltar que nem sempre a morte será glorificada ou desejada, de modo que a leitura do título do livro é reveladora no sentido de antecipar algumas questões que serão desenvolvidas ao longo dos poemas, uma vez que a nomeação da obra contradiz a proposta da ode clássica de cantar um tema com grandiosidade, o que não se enquadra, pois, nos termos de “mínimas”.

Ao qualificar as odes de “mínimas”, o texto nos direciona para duas impressões: 1) a ideia de uma redução, um rebaixamento “da morte”, tendo em vista que as diversas tentativas de a “batizar de novo” expostas nos cantos suscitam a sensação de diminuição em relação a tal figura mítica, resumindo ela, em certos momentos, a algo de pouca importância. Tal fato pode ser observado através de algumas designações pouco cerimoniais que a poeta atribui à morte: “Nula” (HILST, 2017, p. 316); “Túrgida-mínima” (HILST, 2017, p. 318); “Velhíssima-Pequenina” (HILST, 2017, p. 323); “Nada” (HILST, 2017, p. 328); “Riso / Rosto de Ninguém” (HILST, 2017, p. 331) entre outros; e, 2) novamente associando a ode à música, tal como no contexto antigo, “mínima” é uma figura rítmica que pode ser tocada em dois tempos, cuja duração corresponde à metade de uma semibreve, perspectiva essa que condiz com a ideia de duplo que percorre a maior parte dos poemas, ancorados principalmente na oposição entre vida e morte, como se pode perceber nos versos da ode XXX: “Dois gritos / O mesmo urro / De vida, morte. / Dois cortes / Duas façanhas / E uma só pessoa.” (HILST, 2017, p. 335).

Além disso, a nomeação “mínimas” também pode apontar para o caráter sintético do livro. Partindo desse pressuposto, a hipótese suscitada neste capítulo é de que as odes mínimas condensam o trabalho poético de Hilst com as odes, retomando imagens, temas e procedimentos das anteriores, sendo assim, essa obra seria o consequimento maior da ode hilstiana, dado que aqui há o heroísmo de *Ode fragmentária*, ao apresentar um sujeito que desafia a divindade, nesse caso, a morte, bem como, em relação às *Odes maiores ao pai*, pode-se dizer que Hilst retoma o tipo de ode usado nesse livro, ou seja, a pessoal/privada. Além disso, de “Ode descontínua e remota para flauta e oboé: de Ariana para Dionísio”, se faz presente o erotismo latente, também configurado em um jogo de conquista, no caso dessa última ode, entre o eu lírico e a morte.

Para abordar tal conjectura, dividimos o capítulo em três partes: 5.1. “O exercício ecfrástico nas aquarelas”, cujo objetivo é evidenciar como o elemento da visualidade nos poemas de Hilst, já discutido nos capítulos anteriores, ganha outra dimensão nessa obra, uma vez que a autora elabora um expressivo diálogo entre a poesia e a pintura; 5.2. “Ode pessoal - Da familiarização com a morte”, em que se pretende expor a forma com que a poeta reconfigura a ode privada ao estabelecer um diálogo não com um amigo próximo ou parente, mas com a morte, que é tomada como amiga, amante e irmã; 5.3. “Tempo-morte - tópica horaciana”; em que o propósito é apontar como a escritora retoma questões popularizadas nas odes de Horácio, como as reflexões sobre a fugacidade do tempo e desejo pela eternidade através da palavra.

5.1 O exercício ecfrástico nas aquarelas

A visualidade, desde a primeira fase da poesia de Hilst, colocou-se como um importante elemento para a construção de seus poemas. Em *Da morte. Odes mínimas* essa característica abrange um diferencial, uma vez que a seção que abre o livro apresenta curtos poemas e ao lado deles pinturas elaboradas pela própria poeta, de maneira que os poemas descrevem o conteúdo exposto nas aquarelas, assim, manifestando um interessante exercício ecfrástico, e, conseqüentemente, realizando um cruzamento entre duas esferas artísticas, fator que garante uma maior expressividade ao livro, como se pode observar:

Montado sobre as vacas
Meu duplo e eu.
E guarda-sóis de fogo
E um sol de fráguas.

Mas cérebro e cascos
No breu.

(HILST, 2017, p. 310).

Este é o quinto poema dos seis que iniciam a obra. Conforme observa Fátima Ghazzaoui (2003, p. 5), os poemas de abertura formatam uma espécie de prelúdio, é “como ensaio, um modo de afinar os instrumentos antes de iniciar efetivamente a peça e, com isso, se permite englobar variações e incertezas; um momento dedicado ao preparo, no qual o sujeito se predispõe psiquicamente à execução da obra”. Por este motivo, as representações expostas nessa série nos direcionam para uma condição de devaneio, como se fosse o estado anterior à retomada de consciência, um momento de sonhar a morte.

O cenário descrito pelo poema é insólito, aludindo à atmosfera onírica, com imagens surreais, como o duplo e os guarda-sóis de fogo. Neste momento a voz lírica toma a morte como seu par, e juntas cavalam em um ambiente luminoso, debaixo de um sol abrasador, “amparadas” com equipamentos que nada protegem, pois ardem em chamas. O passeio exótico revela uma relação de intimidade entre os sujeitos, de modo que causa estranheza o tratamento sereno e natural para com uma figura essencialmente aterrorizante: a morte.

Em relação aos recursos formais que garantem a expressividade proporcionada pela éctrase, verifica-se que, mais uma vez, tal como notado nas *Odes maiores ao pai*, Hilst utiliza a enumeração e adjetivos para construir a imagem, desta vez modificando a classe gramatical das palavras “fogo” e “fráguas”, substantivos que aqui são tomados como adjetivos.

A última estrofe, além de reiterar a noção de duplo pelo uso do dístico, também oferece a oposição entre o alto e o baixo, referenciados respectivamente pelo cérebro e os cascos, os quais estão imersos no breu. Todavia, o breu aqui mencionado não parece ser aquele associado à escuridão, mas sim à resina vegetal de coloração amarelada, material de fácil combustão que pode ser utilizado para iniciar uma fogueira. Essa ambientação “quente” diverge da imagem gélida, sem vida, que se espera ao tratar da morte. Nas ilustrações, inclusive, a cor predominante será o amarelo, cor que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2019), por vezes torna-se uma mediadora entre a comunicação entre homens e deuses, além de ser a cor da eternidade, tal como o ouro é o metal da eternidade. Sendo assim, a escolha pelo o amarelo é relevante aqui para intermediar esse diálogo, que resultará, no final do livro, na hipótese da imortalidade. Desse modo, Hilst

padroniza o fundo das ilustrações com um amarelo intenso, como se pode notar na pintura disposta em paralelo ao quinto poema da primeira seção:

Figura 1 - 5ª pintura de Hilda Hilst exposta em *Da morte. Odes mínimas*



Fonte: Hilda Hilst (2017, p. 311).

A ideia de encontro, indissociabilidade, manifestada aqui pela referência ao duplo, é algo que sobressai na leitura dos poemas iniciais do livro, uma vez que neles se apresentam animais híbridos: “Rinoceronte elefante” (HILST, 2017, p. 302); “Um peixe raro de asas” (HILST, 2017, p. 304); “Pássaro e onça” (HILST, 2017, p. 306), ao passo que na transposição da palavra para o pictórico, a separação entre os seres também não é notória, demonstrando forte influência da estética surrealista.

Essas representações inusitadas podem ser entendidas como uma tentativa da autora de capturar o inclassificável, o grande desconhecido, outorgando-lhe um corpo, pois em um dos versos da ode V a voz lírica questiona à morte: “Como te emoldurar?” (HILST, 2017, p. 318), revelando o impulso plástico que contorna os poemas. Porém, ao invés de imaginar uma morte aterrorizadora, Hilst a ressignifica, fato que também se percebe nos traçados infantilizados expostos nas pinturas, conforme assinalou Ghazzaoui (2003), que não expressam medo, nem morbidez.

No tocante às ilustrações, um dos aspectos que mais chamou a atenção dos críticos foi o uso de cores intensas, vívidas, como amarelo, vermelho e laranja, tons normalmente

relacionados à alegria. Percebe-se, então, que a paisagem em cena onde o sujeito lírico canta e dialoga com a morte é um lugar envolto na luz, ensolarado, aspecto esse que destoa da tão difundida ideia lúgubre, sombria, que tal entidade representa. Segundo Alcir Pécora:

As aquarelas são elucidativas e não devem ser desprezadas: têm todas cores quentes, vivas, e não apresentam nenhuma forma imediatamente reconhecível como fúnebre, temível ou macabra. [...] Assim, a julgar pelas aquarelas, não há nenhum horror na morte hilstiana que já não se tenha tornado uma companhia íntima na própria vida, ou ao menos no sonho da morte que se toma como vida (PÉCORA, 2003, p. 08).

De fato, se o intuito é oferecer uma ode, ou seja, celebrar, a escolha pelas cores vibrantes reflete o caráter da forma lírica tratada na obra, a qual abrange os sentimentos da alegria e do entusiasmo. Assim, além dessa ambientação constituir como um elemento da ode, também podemos entender como uma forma de solenizar a morte, ressignificá-la para melhor poder celebrá-la ou esquivar-se dela, na tentativa de permanência: “Por que não me esqueces / Velhíssima-Pequenina?” (HILST, 2017, p. 323), desafia o eu lírico no poema XII.

Sendo assim, percebe-se que nesse momento Hilda Hilst retoma um procedimento da primeira fase, a saber, o exercício da *ekphrasis*, contudo, consegue ir além do que foi feito anteriormente, uma vez que nessa obra a autora amplia a comunicação entre a linguagem escrita e a visual, de tal modo que não se sabe se as aquarelas ilustram os poemas ou se os poemas ilustram as aquarelas.

Pode-se dizer que os seis curtos poemas que abrem o livro manifestam uma investida da poeta de trazer a morte para um espaço íntimo, conforme declara Alcir Pécora: “no limite, as odes de Hilda Hilst acabam por montar uma espécie de piquenique civil para receber a própria morte, que mora na vizinhança” (PÉCORA, 2003, p. 9). Assim, a autora vale-se de imagens de fusão, como a do duplo, na tentativa de estabelecer uma correspondência com a morte, conquistá-la, não porque quer romantizar a ideia de espera pelo fim, mas porque deseja contornar a condição da finitude, e atenuar a potência aniquiladora da morte, como será visto na última seção do livro, “À tua frente. Em vaidade”.

Por isso que tal interlocução nem sempre se realizará de forma pacífica, tendo em vista que se destaca nas odes um intenso jogo de contraste expresso no discurso da voz

lógica, dado que ela se compõe de momentos distintos, oscilando entre o tom de escárnio à estima, de temor à brandura, e, ainda, acrescenta-se a isso uma das tónicas que transformam esse encontro em um evento inusitado: o teor erótico impresso no decorrer do livro. Dessa maneira, as diferentes perspectivas, ou posturas, tornam-se representativas do conflituoso diálogo da poeta com a morte, que ora insiste “Demora-te sobre minha hora. / Antes de me tomar, demora” (HILST, 2017, p. 316), e logo pede para que a posse seja realizada sem piedade “Que me tomes sem pena” (HILST, 2017, p. 317).

5.2 Ode pessoal - Da familiarização com a morte

Como se sabe, a ode privada, ou pessoal, se caracteriza pelo tratamento de assuntos de natureza particular, e por isso, costuma ser destinada a pessoas cujo poeta possui pleno conhecimento, seja amigos ou membros da família, em que apresenta um “eu” em diálogo com um “tu”, aproveitadas também para realizar reflexões de ordem filosófica e moral.

Hilda Hilst utilizou esse tipo de ode no primeiro momento de sua produção poética, com as *Odes maiores ao pai*, obra dedicada ao pai dela, em que a morte se figura através da perda. Já em *Da morte. Odes mínimas*, o uso da ode privada surpreende pelo fato de a autora conseguir conjugar um tema universal com um tom intimista, demonstrando ter familiaridade ao objeto cantado:

XXIX

01 Te sei. Em vida
 02 Provei teu gosto.
 03 Perda, partidas
 04 Memória, pó

 05 Com a boca viva provei
 06 Teu gosto, teu sumo grosso.
 07 Em vida, morte, te sei.

(HILST, 2017, p. 334).

Com apenas duas estrofes e sete versos, esse poema apresenta o condensamento cujo título do livro indica, abarcando a estética do que se entende por “mínimas”, ou seja, uma estrutura de versos e estâncias curtas. Na primeira estrofe é interessante a dupla referência ao número quatro, pois além de ser um quarteto, todos os versos são tetrassílabos, garantindo simetria à ode. Já a segunda estrofe não mantém o padrão de

medida entre os versos, visto que o verso 5 é octossílabo e os dois últimos são redondilhas maiores, aspecto que reforça a tensão entre a regularidade e irregularidade na poesia de Hilst, a qual não permite se fixar em prol de um padrão métrico.

A mesma observação pode ser realizada em relação às rimas, visto que o esquema rímico da ode: abac; dbd, revela que apenas o verso 4 não possui um par, pois mesmo sendo possível incluir “pó” à rima toante entre “gosto – grosso”, a palavra monossilábica parece escapar, ficar solta, reforçando o caráter escorregadio, descontínuo, do ritmo hilstiano.

A experiência com a morte é marcada reiteradamente pelo poema, ele termina e inicia da mesma maneira, anunciando o saber da morte: “Te sei”. O uso do pronome pessoal “te”, referência íntima, combinado com a conjugação do verbo no presente, reforça a aproximação entre a voz lírica e outro no agora, aspecto que também constitui como elemento da ode pessoal.

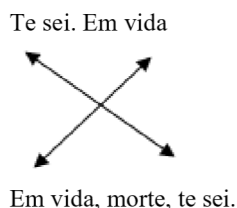
O testemunho dessa relação tem fundamento a partir de uma gradação de fatores passados que possibilitaram a formação de um conhecimento sobre essa entidade aniquiladora, dado que o verso 2 no pretérito, “Provei teu gosto” (HILST, 2017, p. 334), evidencia o contato particular com a morte ao passar por situações de “Perda, partidas / Memória, pó” (idem), em que os rastros dessas experiências legaram ao eu que se enuncia a sensação de “provar” a morte, verbo que pode ser associado tanto à degustação quanto ao ato de demonstrar uma verdade com provas.

A aliteração da consoante oclusiva /p/ nos versos 2, 3 e 4: “**P**rovei teu gosto. / **P**erda, **p**artidas /Memória, **p**ó”, cujo som lembra pancadas, direciona para a ideia de situações de choque, baques que despertam abalos emocionais, tomados como batidas impactantes que o infortúnio da morte causou na vida da voz lírica. Além disso, esses versos também retratam o processo de diluição do indivíduo, depois da perda, o esquecimento no tempo, a transfiguração da carne no pó.

Nesse sentido, o gosto, ou pleno conhecimento da morte, não aconteceu porque o eu enunciator encontrou o próprio final, mas devido a cada pedaço seu que foi perdido com a partida de outros. Assim, a segunda estrofe reitera que em vida experimentou a morte: “Com a boca viva provei / Teu gosto, teu sumo grosso.” (HILST, 2017, p. 334). A referência à boca, além de trazer uma conotação sexual, também reforça a intimidade propiciada pelo contato direto com o sumo, a substância interna, imagem também presente na ode amorosa de Hilst, como observado nos poemas de Ariana para Dionísio.

Contudo, aqui o sumo é grosso, difícil de engolir, não sendo, pois, aceito com sensibilidade e delicadeza.

A moldura cíclica do poema tem seu desfecho em quiasma, dado que o último verso realiza um retorno para o primeiro:



O verso 1 menciona somente a vida, mas o último, sinalizando o fim, reporta-se à morte, resultando na oposição entre dois extremos, e, ao mesmo tempo, na coexistência deles. Nos poemas de *Da morte. Odes mínimas*, o uso do quiasma normalmente aparecerá com essa perspectiva de expressar o cruzamento entre vida e morte, retratando, dessa maneira, o entrelaçamento da poeta com sua interlocutora.

Assim como no canto de Hilst vida e morte são faces de uma mesma moeda, Freud apontou em seu texto *Além do princípio do prazer* (1995) um dualismo pulsional baseado nessa mesma oposição, sendo a vida representado por Eros, figura mitológica que simboliza o amor e o erotismo, ao passo que a morte é relacionada a Thanatos, personificação da morte na mitologia grega. A teoria do psicanalista considera que a vida psíquica é conduzida por essas duas forças antagônicas que trabalham em conjunto e objetivam a agregação e a desagregação, sendo a primeira aquela que preserva o organismo vivo, ao passo que a segunda a que levaria a destruição.

De acordo com o referido estudo, os instintos de vida procuram prolongar a vida e constroem ligações com os objetos, já a força de morte leva à estagnação, pois há uma ausência de estimulação no organismo, não criando, pois, conexões com os objetos, de modo que a finalidade dessa pulsão seria a descarga, a ausência do novo, e assim o organismo não desejaria mudança, já que estaria determinado a retornar para os estados anteriores.

Como uma tendência à conservação de vida, Freud cita a pulsão de natureza sexual (Eros), instinto que lida com a busca pelo prazer e com a reprodução, sustentando a sobrevivência do indivíduo e também a continuação da espécie. Já em sua tese sobre a pulsão de morte, o estudioso busca justificá-la a partir da noção de “compulsão à

repetição” (FREUD, 1995, p. 12), fenômeno que instigou o psicanalista a compreender o motivo pelo qual os sujeitos que passaram por situações traumáticas, extremas, desenvolverem uma tendência a reviver ou reatualizar tais experiências, tendo em vista que esses eventos foram dolorosos e sua repetição consequentemente acompanharia o desprazer.

Na ode de Hilst observa-se a presença desses dois princípios, pois ao mesmo tempo que se constata a tendência à repetição de um evento desprazeroso, que, neste caso, foi o de provar o gosto da morte, uma vez que tal experiência é reiterada ao longo das duas estrofes, fazendo com que o poema todo seja um quiasma, também se verifica, como uma forma de se apegar aos impulsos de vida, que a voz lírica imprime um teor erótico em seu contato com a morte.

Ao longo das odes mínimas a poeta erotiza a relação com a morte, como se do medo surgisse a vontade de penetrá-la para se aproximar e conseguir contorná-la:

XIX

01 Se eu soubesse
 02 Teu nome verdadeiro

 03 Te tomaria
 04 Úmida, tênue

 05 E então descansarias.

 06 Se sussurrares
 07 Teu nome secreto
 08 Nos meus caminhos
 09 Entre a vida e o sono,

 10 Te prometo, morte,
 11 A vida de um poeta. A minha:
 12 Palavras vivas, fogo, fonte.

 13 Se me tocares
 14 Amantíssima, branda
 15 Como fui tocada pelos homens

 16 Ao invés de Morte
 17 Te chamo Poesia
 18 Fogo, Fonte, Palavra viva
 19 Sorte.

(HILST, 2017, p. 328).

Esse poema possui dezenove versos organizados em sete estrofes, e sendo coerente com a proposta de apresentar estruturas “mínimas”, os versos em geral trazem

medidas curtas, como o monossílabo do verso 19, além de tetrassílabos (versos 3, 4, 6, 8, 13), redondilhas menores (versos 7, 9, 10, 16) e hexassílabos (2, 5, 14, 17), assim, apenas em raros momentos aparecem versos com uma maior quantidade de sílabas poéticas, como o 11, 12 e 18, que são octossílabos, e o 15 que é um eneassílabo.

Em relação às rimas externas, apesar de constatarmos a presença de alguns pares “descansarias - tomarias”; “sussurrares - tocares”; “homens - fonte”; “morte - sorte”; “poesia - viva”, não se verifica um padrão fixo, sendo a sonoridade dos versos complementada em grande parte pelo frequente uso de aliterações, como costuma ser nas odes de Hilst.

No propósito de “redescobrir a morte / além de seu sudário e suas tremuras” (HILST, 2017, p. 203), desejo expresso no último poema de *Odes maiores ao pai*, a poeta tenta aqui conhecer o indizível através da palavra ao buscar um nome: “Se eu soubesse / Teu nome verdadeiro” (HILST, 2017, p. 328). A alcunha “morte” não parece, para a voz lírica, legítima, visto que não consegue representar/significar esse ser misterioso, como se a mortuária utilizasse máscaras, assim como os poetas, para manter oculto as suas proporções.

A primeira estrofe inicia um *enjambement* que se prolonga até o verso 5: “Te tomaria/ Úmida, tênue/ E então descansarias.” (HILST, 2017, p. 328). Contraditoriamente, o uso do *enjambement*, elemento que junta, nesse poema serve como um elemento para dividir as partes, uma vez que podemos verificar três momentos nesse canto: o primeiro do verso 1 ao 5, o segundo do 6 ao 12 e o último do 13 ao 19, tendo em vista que os períodos iniciados com a condicionante “se” aparecem três vezes ao longo do poema, sempre com a seguinte estrutura: possibilidade da ação + oferta da voz lírica.

Embora na análise do poema anterior a voz lírica tenha afirmado seu conhecimento sobre a morte “Te sei” (HILST, 2017, p. 334), percebe-se que na primeira estrofe da ode XIX, o eu que se enuncia deixa transparecer o seu desconhecimento ao procurar o verdadeiro nome da morte, dado que as nomeações até então construídas não passaram de “nomes perecíveis”, como declara na ode I. O crítico Rodrigo Oliveira diferencia o “saber” e o “conhecer” presentes nessas odes hilstianas, sendo um relacionado à experimentação e o outro à investigação sobre a morte:

Em “Da morte. odes mínimas” são cerca de vinte poemas em que o verbo conhecer está presente – ressignificado pelos verbos reconhecer, saber e tomar – o que define esta busca pela Morte no eixo estrutural do conjunto. Os versos “Há milênios te sei/ E nunca te conheço”, da ode III, apontam para nuances

semânticas distintas entre os verbos “conhecer” e “saber”. Etimologicamente, “saber”, de origem latina, está associado a ter sabor, ter bom paladar, ter cheiro, sentir por meio do gosto; e “conhecer” é reconhecer, examinar, inspecionar. Por meio dessa referência, considera-se o conhecer hilstiano vinculado a esta investigação sobre a Morte, busca incessante e propósito do eu-lírico, ao passo que o saber está conjugado à experimentação lírica das pequenas mortes em vida. (OLIVEIRA, 2010, p. 37).

O desejo de conhecer a morte vai se intensificando conforme o passar do livro, e as perguntas fazendo-se mais constantes para tentar traduzir poeticamente o intangível: “Como me tomarás” (HILST, 2017, p. 318); “Virás criança / Num estilhaçado de louças?” (HILST, 2017, p. 321); “Levarás contigo / Meus olhos tão velhos?” (HILST, 2017, p. 322); “Por que não me esqueces / Velhíssima-Pequenina?” (HILST, 2017, p. 323); “Morte-Ventura/ Quando é que vem?” (HILST, 2017, p. 330); “Onde nascestes, morte?” (HILST, 2017, p. 331); “Me levas para qual desgosto? / Há luz? Há um deus que me espia?” (HILST, 2017, p. 334); “Por que, pergunto, estando viva / Devo eu morrer?” (HILST, 2017, p. 338) entre outras.

No poema em análise, o saber da morte adquire um movimento de posse: “Te tomaria / Úmida, tênue” (HILST, 2017, p. 328). O vocabulário utilizado nesses versos apresenta um contorno erótico, pois o verbo “tomar” pode ser associado à conquista, à inebriação, enquanto a palavra “úmida” faz alusão à excitação sexual feminina, ao passo que o adjetivo “tênue” revela a leveza propiciada pelo contato, assim, de forma suave, a interlocutora encontraria o relaxamento consequente do gozo, como revela a terceira estrofe: “E então descansarias” (HILST, 2017, p. 328). Dessa maneira, em troca do nome verdadeiro, a voz lírica oferta o prazer, estabelecendo em seu convívio com a morte imagens características da tópica amorosa.

É interessante que ao tomar o ser que é responsável pela posse da carne, a poeta acaba invertendo os papéis, deixando de ser passiva e tornando-se a agente ativa da situação. Esse movimento de dominação da morte já estava exposto no sexto poema das aquarelas, em que a voz lírica cavalga a morte, como se pode perceber: “Sonhei que te cavalgava, leão-rei. / Em ouro e escarlate/ Te conduzia pela eternidade/ À minha casa” (HILST, 2017, p. 312).

A perspectiva obscena em torno da morte, além de sinalizar um ato de conservação da vida, uma pulsão de vida, como abordou Freud, também pode ser entendido como mais uma tentativa da poeta em estabelecer um laço de intimidade com essa figura celebrada nos poemas, para através da ressignificação, transcendê-la.

A atmosfera de sensualidade persiste na estrofe seguinte, em que inicia a segunda parte do poema, e mais uma vez trazendo uma estrutura condicionante:

Se sussurrares
Teu nome secreto
Nos meus caminhos
Entre a vida e o sono,

(HILST, 2017, p. 328).

Nota-se que, assim como no verso 1 “Se eu soubesse”, nessa estância também se faz presente a aliteração de /s/, ritmo que percorre todo o poema, o qual, combinado com um vocabulário de conotação sexual, imprime um tom erótico. Além disso, a recorrência do som de /s/ contribui para a própria ideia de sussurro, exposta no verso 6, figurando um momento de intimidade, de confiança entre os amantes.

Observa-se que a revelação do segredo da morte, isto é, o seu nome, deve acontecer num momento em que a voz lírica esteja em devaneio, imersa em um estado de inconsciência, quase morta: “entre a vida e o sono” (HILST, 2017, p. 328). Caso isso aconteça, o eu enunciador, sendo poeta, oferece seu bem maior, a poesia, para atenuar o fim: “Te prometo, morte, / A vida de um poeta. A minha: / Palavras vivas, fogo, fonte.” (HILST, 2017, p. 328). Contudo, a poesia já está sendo concedida, visto que a morte é celebrada nos poemas, um livro de odes foi escrito.

Assim, notamos mais uma vez o encerramento metalinguístico das odes hilstianas, as quais estão inseridas em um campo onde tudo começa e termina na palavra. Nesse sentido, o encontro com a morte se dá tanto fisicamente, como notado na primeira parte do poema, quanto no plano lírico, sendo a poesia um mecanismo para desvendar o incognoscível.

Nesses versos da quinta estrofe, a antítese entre vida e morte ganha realce. A vida é simbolizada tanto pelo fogo, aquilo que arde, ilumina, e é dinâmico, quanto pelo seu antagônico, a água, representada pela fonte, que exprime a abundância, o jorrar, contrastando, pois, com aquilo que constitui a morte, a qual normalmente é entendida como esvaziada, escura e fria. Nota-se então um movimento de vida pela morte, e de palavra pela palavra, já que a poeta oferece a poesia em troca de um nome. Sendo assim, mesmo que se perca a vida, nessa negociação não haverá uma perda do poético.

Ademais, verifica-se que o jogo de conquista aqui exposto se assemelha com aquele realizado na ode X de “Ode descontínua e remota para flauta e oboé: De Ariana para Dionísio”, em que Ariana ofereceu a seu amado Dionísio uma caixa de palavras em

troca de noites com ele, ao passo que nesse poema inserido nas odes mínimas a voz lírica promete as “palavras vivas” como uma recompensa pelo nome confidenciado, pois como poderia a poeta cantar o inominado? A descoberta da palavra legítima, que signifique a morte, é importante para a criação poética, por isso que ao longo das odes o eu lírico lança-se incansavelmente na procura de batizar a morte:

Como ocorre com os nomes de Deus e dos órgãos genitais dentro do acervo literário de Hilst, a morte também receberá nomenclaturas plurais: Altura, Amada, Amantíssima, Amiga, Búfalo, Calha, Candeia, Cavalinha, Cavalo, Corça, Corpo de ar e marfim, Dorso mutante, Duna, Esquiva, Feixe de flautas, Flanco de acácias, Fogo, Fulva, Insana, Palha, Palma, Máscara tripla, Menina-Morte, Minha irmã, Morte, Nada, Negra. (OLIVEIRA, 2010, p. 48).

Com o intuito de conseguir o poder da nomeação, na última parte do poema, que se inicia no verso 13, o eu lírico tenta outra vez fazer da morte a sua amante: “Se me tocares / Amantíssima, branda / Como fui tocada pelos homens” (HILST, 2017, p. 328). Percebe-se que Hilst retoma um recurso de destaque no primeiro canto de *Odes maiores ao pai* ao realizar um poliptoto com o verbo tocar (tocares - tocada), demonstrando a recorrência dos procedimentos poéticos em suas odes. O tato, que permite o encontro entre as peles, é, por excelência, um dos órgãos representativos do contato amoroso. Ao comparar o toque da morte com o dos homens, a voz lírica propõe uma relação erótica, carnal, assim, materializando aquilo que é abstrato.

Nessa perspectiva, caso a morte aceite esse chamamento, a poeta, fundamentando seu ofício de trabalhar com as palavras, apresenta novos nomes para o ser da finitude:

Ao invés de Morte
Te chamo Poesia
Fogo, Fonte, Palavra viva
Sorte.

(HILST, 2017, p. 328).

Observa-se que Hilst recria a morte a partir daquilo que seria o seu oposto, pois traz elementos que simbolizam a vida: “Fogo”, “Fonte”, palavras iniciadas com letra maiúscula para indicar nome próprio. Essa resignificação também pode ser notada pelo quiasma entre os versos 12 (“Palavras vivas, fogo, fonte”) e o 18 (“Fogo, Fonte, Palavra viva”), cruzamento que outorga à morte aquilo que antes estava sendo oferecido. Desse modo, o corpo da Morte, gélido, é transformado no corpo vivo e caloroso da poesia. Além

disso, condensando esse movimento de nomeação, verifica-se que o último verso é um *rejet* “Sorte”, e está no outro extremo da “Morte”, rima, mas é, na verdade, o seu contrário.

Nessa ode, o sujeito lírico tenta estabelecer uma relação íntima com a entidade que mais assombra a humanidade, conhecida por seu poder aniquilador. Desta maneira, contrária às expectativas, a morte ganha aqui uma experiência erótica, convocada pelo eu poético para ser sua amante. A estrutura condicionante presente em todo o poema, “Se me tocares”, que pede a manifestação do outro, simula o encontro sexual e dita as possibilidades do contato íntimo para que se possa conceber nomeações mais ardentes, e dentre os nomes escolhidos está o de “Poesia”, o que implica no entendimento da morte como ato fundador da palavra poética, tal como aparece no poema XXXII dessa obra:

XXXII

- 01 Por que me fiz poeta?
- 02 Porque tu, morte, minha irmã,
- 03 No instante, no centro
- 04 de tudo o que vejo.

- 05 No mais que perfeito
- 06 No veio, no gozo
- 07 Colada entre mim e o outro.
- 08 No fosso
- 09 No nó de um ínfimo laço
- 10 No hausto
- 11 No fogo, na minha hora fria.

- 12 Me fiz poeta
- 13 Porque à minha volta
- 14 Na humana ideia de um deus que não conheço,
- 15 A ti, morte, minha irmã,
- 16 Te vejo.

(HILST, 2017, p. 336).

O poema é formado por dezesseis versos e três estrofes, a primeira um quarteto, a segunda uma sétima, e a última um quinteto. Os versos não seguem um padrão métrico fixo, mas algumas medidas se repetem, como a redondilha menor (verso 3, 4, 5, 6), o dissílabo (verso 8, 10 e 16), o hexassílabo (verso 1, 7 e 13), a redondilha maior (verso 9 e 15), e o octossílabo (verso 2 e 11), demonstrando a tensão entre regularidade e a irregularidade da poesia de Hilst. Nesse mesmo sentido, escapando a uma possível padronização, no tocante às rimas externas, apenas dois versos (o 11 e o 13) ficam sem

um complemento sonoro, pois neles a correspondência é interna (fria - minha), assim poema segue o esquema: abcc; cdddeef; agcbc.

Em sua busca por celebrar a morte, a voz lírica a toma não somente como amante, mas também estabelece um parentesco com ela, chamando-lhe de irmã, e assim o diálogo adquire outra dimensão, uma vez que se instaura um laço de proximidade maior e mais familiar do que o papel de amante abrangeria. Nesse sentido, ao fazer íntima uma figura universal, pode-se dizer que há aqui uma reconfiguração da ode pessoal. Além disso, é interessante que, diferentemente de *Ode fragmentária*, em que a relação humano-divino era verticalizada, uma ode heroica, neste momento Hilst introduz um diálogo horizontal ao situar a figura de poeta (sujeito da enunciação) em par de igualdade com o ser da transcendência, reforçando a tentativa de oferecer à morte uma ode de natureza privada.

Cumprir destacar que desde o primeiro livro de odes a voz que fala no poema é sempre a da mulher-poeta preocupada com o cantar, garantindo uma ancoragem metalinguística para o texto poético, seja em um embate com as deidades, em diálogo com o pai, ou cantando ao amante esquivo. Contudo, enquanto nas anteriores observou-se uma constante necessidade do “eu” em se afirmar como criador, em *Da morte. Odes mínimas*, no primeiro verso do poema XXXII, a voz lírica indaga como se quisesse descobrir o motivo de sua existência: “Por que me fiz poeta?” (HILST, 2017, p. 336), questionando a escolha de vida, ou o que a levou a tornar-se uma artista da palavra.

A resposta supostamente é inserida a partir do segundo verso “Porque tu, morte, minha irmã, / No instante, no centro / de tudo o que vejo.” (HILST, 2017, p. 336). Todavia, a argumentação não parece completa, já que não explica o que a morte fez que poderia ter influenciado na escolha, não há um verbo que aponte um ato no verso 2. Além disso, logo após se inicia uma sequência constatando apenas a forte presença da morte em diferentes momentos e espaços, movimento que irá se firmar no centro do poema, uma vez que o verso 3 começa um ritmo que ressoará na segunda estrofe, com a acentuação na segunda sílaba poética e na última, como se pode conferir:

No ins/**tan**/te/ no/ **cen**/tro EM: 5 ER: 2, 5

De/ **tu**/do o/ que/ **ve**/jo. EM: 5 ER: 2, 5

No/ **mais**/ que/ per/**fei**/to EM: 5 ER: 2, 5

No/ **vei**/o,/ no/ **go**/zo EM: 5 ER: 2, 5

Co/**la**/da en/tre/ mim/ **e o ou**/tro EM: 6 ER: 2, 6

No/ **fo**/sso EM: 2

No/ nó/ de um/ **ín**/fi/mo/ **la**/ço EM: 7 ER: 4, 7

No/ **haus**/to EM: 2

No/ fo/go,/ na/ **mi**/nha ho/ra/ **fri**/a EM: 8 ER: 5, 8

Centralizando o poema, a segunda estrofe apresenta um ritmo próprio, diferente das outras estâncias, pois há uma amarração em relação à tônica, a qual incide, na maior parte, na segunda sílaba. Além disso, observa-se aqui a presença de um ritmo que segue uma tendência gradativa, ele vai aumentando a quantidade de sílabas nos versos (5, 6, 7, 8), sendo esse movimento de alargamento interrompido por versos dissílabos, que parece tentar trazer novamente a regularidade da tônica na segunda sílaba poética.

No que se refere às questões gramaticais do ritmo, a preposição “no” se repete anaforicamente nos versos, com exceção do sétimo, que inicia com a sílaba “co”, mas ainda assim é possível notar a assonância da vogal /o/, que, inclusive, ecoa ao longo da estrofe, realizando um intrincado com as palavras “**No** veio, **no** gozo / Colada entre mim e o **outro** / **No** fosso / **No** nó de um **ínfimo** laço / **No** hausto / **No** fogo, na minha hora fria”. O ritmo altera o foco somente na última frase da estrofe, em que a rima toante intraversal “minha - fria” soa mais forte, fazendo com que o som de /o/ seja substituído por /a/ e /i/, vogais que já se insinuavam nas palavras “**mais**”, “Colada”, “**mim**”, “**ínfimo**”, “**laço**”, “**hausto**”. Verifica-se nesse momento o retrato de um sujeito iniciado em luto, que enxerga a morte em todos os lugares, principalmente no centro, ou seja, no cerne de todos os objetos, no coração das coisas. A ideia de núcleo ganha realce justamente nessa estrofe que está localizada no meio do poema.

A projeção da morte ocorre no tempo e no espaço. Os momentos e locais numerados partem da pulsão de vida (Eros) e finalizam com a pulsão de morte (Thanatos), visto que no primeiro caso a morte é encontrada no gozo, colada entre os amantes, na ligação estreita (representada pelo nó do laço), e no ato de beber (tendo em vista que saciar a sede é um instinto de sobrevivência). Mas também se faz presente no fosso, figuração da cova, e por fim, o último verso da estrofe “No fogo, na minha hora fria” (HILST, 2017, p. 336) apresenta uma antítese também observada na análise da ode anterior, que colocou em paralelo fogo e fonte (água), tensão aqui reconfigurada pela oposição entre o calor e o frio, contrastando vida e morte, pois à medida que o fogo simboliza a chama da vida, a expressão “hora fria” pode ser entendida como um eufemismo para o perecimento.

A última estrofe do poema relaciona-se com a primeira, visto que os sintagmas do verso 1 e 2 são repetidos, e a tentativa de resposta exposta no verso 2 ganha agora seu complemento após a exemplificação dos locais em que a morte se encontra:

Me fiz poeta
 Porque à minha volta
 Na humana ideia de um deus que não conheço,
 A ti, morte, minha irmã,
 Te vejo.

(HILST, 2017, p. 336).

A voz lírica chega à conclusão de que se fez poeta porque consegue vislumbrar a imagem da mortuária ao seu redor, atribuindo à morte a capacidade de fazer poesia. Sendo assim, o poema hilstiano não apenas procura desvendar o grande obscuro, mas também é fruto dele. A morte encontra-se emaranhada no limite da linguagem poética. Por este motivo, as odes deste livro buscam incessantemente batizá-la, saber o seu nome secreto, pois procuram palavras que possam moldurar essa presença inefável que a poeta testemunha no centro das coisas.

Com efeito, o perceber a morte e a tentativa de expressar em poesia o retrato do desconhecido levou a autora a elaborar nomeações insólitas, com imagens distorcidas, aspecto que, de acordo com Alcir Pécora, faz parte de uma tendência de Hilst para construir um “vocabulário com base em áreas semânticas que alude ao intrincado e ao indiscernível”. (PÉCORA, 2003, p. 9).

Ademais, o verso 14, “Na humana ideia de um deus que não conheço”, o maior do poema, com onze sílabas poéticas, se destaca pelo fato de trazer uma reflexão sobre a finitude, visto que o eu poético consegue visualizar a morte a sua volta, ou seja, se depara com o fim das coisas, mas ao mesmo tempo tem uma ideia de um deus (representação do eterno), que lhe é desconhecido, pois a voz lírica, sendo humana, apenas concebe aquilo que conheceu/presenciou, neste caso, a mortalidade, uma verdade comprovada, incontestável.

A certeza é dada somente pelo o que é visto, por isso que o verso final da ode dá ênfase ao olhar, momento em que o sujeito da enunciação se depara com o fado de seu destino, ou seja, com sua natureza finita. A escolha pelo ofício de poeta torna-se, dessa maneira, uma forma de transcender essa condição limitada, uma tentativa de vencer a morte. Assim, a partir do desejo pelo alto, pela permanência, a voz lírica busca estabelecer

uma relação íntima com o ser que é inimigo do homem, de modo que a forma poética ode serve como um amparo para garantir a interlocução, dado o estilo elevado e solene desse gênero.

Cumprе salientar, ainda, que o contato com a morte se dá sensorialmente, dado que no primeiro poema analisado foi enfatizado o paladar “com a boca viva provei teu gosto”, já no segundo o toque ganhou realce “Se me tocares”, ao passo que nesta ode, o último verso acentua a questão do olhar “te vejo”, verso esse que chama a atenção por ser quase um *rejet*, uma vez que ele poderia fazer parte do anterior, configuração que, inclusive, fecharia a moldura do poema, iniciando e finalizando com um quarteto, no entanto ele é isolado para destacar o vislumbamento da aniquiladora.

5.3 Tempo-morte - Tópica horaciana

Na terceira parte da obra, intitulada de “Tempo-morte”, Hilst relaciona a morte ao escoar do tempo, retomando, então, um tema significativo da poética de Horácio, a saber, a perspectiva da vida como um espaço breve, efêmero, conforme declara Camilo Ferronato (1989, p. 234): “A dicotomia tempo/morte caracteriza a preocupação fundamental de Horácio numa fase de sua produção literária.”.

Vale lembrar que as reflexões sobre o topo *tempus fugit* acompanham as odes hilstianas desde seu primeiro momento, sempre abordadas pela perspectiva de um eu angustiado com a condição da finitude, porém aqui esse tópico ganha maior destaque pelo fato de a autora dedicar uma seção inteira para o assunto:

I

- 01 Corroendo
- 02 As grandes escadas
- 03 Da minha alma.
- 04 Água. Como te chamas?
- 05 Tempo.

- 06 Vívda antes
- 07 Revestida de laca
- 08 Minha alma tosca
- 09 Se desfazendo.
- 10 Como te chamas?
- 11 Tempo.

- 12 Águas corroendo
- 13 Caras, coração
- 14 Todas as cordas do sentimento.

15 Como te chamas?
 16 Tempo.

 17 Irreconhecível
 18 Me procuro lenta
 19 Nos teus escuros.
 20 Como te chamas, breu?
 21 Tempo.

(HILST, 2017, p. 344).

Mais uma vez sendo coerente com a proposta de estruturas “mínimas”, esse poema é constituído por vinte e um versos de medidas curtas: monossílabos, trissílabos, tetrassílabos, redondilhas menores e hexassílabos. Apenas o verso 14 aparece como uma exceção, pois apresenta uma maior quantidade de sílabas poéticas (“To/das/ as/ cor/das/ do/ sen/ti/men/to”), sendo um eneassílabo, mas que pode ser lido como dois tetrassílabos, dada a cesura na quartassílabo poética.

Em relação à estrofação é interessante que, não fosse a segunda estrofe, que é uma sextilha, o poema seguiria uma das características formais da ode clássica, ou seja, de estrofação simétrica, mas, como se sabe, Hilst sempre insere nas odes um movimento de continuidade e descontinuidade, nesse caso, a segunda estância é o ponto que destoa dos quintetos. É significativo o uso da quintilha nesse poema, uma vez que esse tipo de estrofe é muito utilizada na composição do rondó⁴⁵, forma francesa que se caracteriza por seu aspecto circular, em que um verso se repete nas estrofes seguintes como um refrão, e aqui tal movimento também se faz presente, visto que os versos “Como te chamas? / Tempo.” repetem-se como um refrão ao longo do canto.

Sobre as rimas, nota-se que as palavras “alma” e “tempo” concentram a maior parte das rimas externas e internas: “alma - escada - água - chamas - laca - caras”; “Tempo - corroendo - desfazendo - sentimento”, formando uma espécie de correspondência entre o passar do tempo e aquilo que constitui a voz lírica (a afetividade e a fisionomia). Além de estabelecer uma oposição entre o sujeito e o tempo, o primeiro representado pela vogal aberta /a/ e o segundo através dos ecos fechados de /e/ e /o/.

O primeiro verso apresenta um verbo no gerúndio (corroendo), forma nominal significativa para o conceito desse poema, pois denota um presente em andamento, expressa continuidade, assim como a própria ideia de tempo. Curiosamente, a corrosão é

⁴⁵ De acordo com Olavo Bilac, essa forma fixa “se compõe de três versos de duas rimas, dispostas em três estâncias, a primeira de cinco versos, a segunda de três, e a terceira de cinco; as primeiras palavras são repetidas no fim da segunda e da terceira estâncias, à maneira de estribilho” (1905, p. 149-150)

relacionada a uma parte humana que supostamente não possui materialidade, “Corroendo / As grandes escadas / da minha alma” (HILST, 2017, p. 344). Todavia, não é propriamente a alma que está passando pelo processo de destruição, mas as suas escadas, elemento sólido que contrapõe a ideia de incorporalidade, e que está profundamente ligada à noção de altura, à ascensão, simbolicamente associada à intermediação entre o céu e a terra. Desse modo, aqui o tempo apresenta-se como violento, o inimigo que impossibilita a elevação espiritual do eu.

Complementando a imagem do desgaste, a poeta compara o tempo à água, dado que além da presença desse elemento potencializar a corrosão, o seu fluir também remete à diluição do tempo. Então indaga: “Água. Como te chamas? / Tempo.” (HILST, 2017, p. 344). Essa interrogação, seguida da resposta “Tempo” (com inicial maiúscula para sinalizar nome próprio), se repete como um refrão. A ênfase na palavra “tempo”, que além de aparecer no final de cada estrofe, também ocupa uma posição centralizada no poema, com recuo diferente dos demais versos, proporciona uma pausa do ritmo, como se fosse a batida de um relógio marcando as horas.

É importante destacar que a analogia da água com o tempo também foi um procedimento utilizado por Horácio para relacionar a ideia de liquidez à transitoriedade, tal como nota Ferronato (1989, p. 235): “Horácio explora, de fato, esse campo semântico para conotar a transitoriedade do tempo, que é etéreo e se dilui, como os líquidos.”.

Para expressar o transcorrer inexorável do tempo, além de verbos no gerúndio (corroendo, desfazendo), e a associação à água, Hilst uma vez mais recorre ao emprego abundante de *enjambements*, elemento presente em todas as estrofes do poema, fazendo com que os sintagmas de um verso transbordem para o outro, representando a noção de fluxo ininterrupto.

Na segunda estrofe, inclusive, o período é dividido em quatro versos, de modo que nesse momento o *enjambement* também serve como uma mimetização da alma que se desfaz: “Vívda antes / Revestida de laca / Minha alma tosca / Se desfazendo.” (HILST, 2017, p. 344). Há aqui uma possível iniciação da morte, pois a alma passa de vívida para tosca, foi enfraquecida pelo tempo, e o próprio verbo aponta para essa perspectiva, dado que “desfazendo” sugere a decomposição do corpo, o retrocesso.

A imagem da dissolvência do eu se estende à terceira estrofe: “Águas corroendo / Caras, coração / Todas as cordas do sentimento. / Como te chamas? / Tempo.” (HILST, 2017, p. 344). Além de perder aquilo que seria o princípio vital do ser humano (a alma), o senso de precariedade é dado pelo processo de desintegração dos aspectos que

constituem o sujeito: o rosto, o coração e o sentimento, todos passíveis de serem levados, corroídos pelo tempo. Aqui Hilda Hilst retoma, então, uma perspectiva tematizada em *Ode fragmentária*, sobre a finitude humana, a limitação da carne, a partir da consciência do transcorrer do tempo: “Porque da condição do homem é o despojar-se” (HILST, 2017, p. 150), diz o primeiro poema da série “Quase bucólicas”.

Esse tempo voraz desfigura a poeta, que, como se estivesse diante de um espelho, declara: “Irreconhecível / Me procuro lenta / Nos teus escuros. / Como te chamas, breu? / Tempo.” (HILST, 2017, p. 344). Os adjetivos “irreconhecível” e “lenta” apresentam traços do envelhecimento, a mudança física de um eu que antes era vívido.

Nessa degradação (alma - cara - coração - sentimento), após repetidas perguntas sobre como se chama o interlocutor do poema, assim como a voz lírica também havia questionado a morte sobre seu verdadeiro nome, nessa última estrofe, no entanto, há uma mudança, acrescenta-se o vocativo “breu”, que define o tempo como uma dimensão sem luz, escuridão que é a própria morte.

Nesse ponto, é possível observar que apesar de Hilda Hilst retomar uma tópica horaciana, ela também se desvincula da proposta do latino, pois ele, segundo Achcar (1994, p. 153), é “poeta por excelência do tempo que foge e da imperiosa necessidade de capturar o instante breve”, ou seja, em suas odes as considerações sobre a efemeridade do tempo são acompanhadas pela busca do prazer no agora. Na ode hilstiana, entretanto, não se constata a mesma positividade que cerca o fazer poético de Horácio, visto que não há aqui a expressão do *carpe diem* como uma forma de se apegar ao momento presente sem indevidas preocupações com o futuro, existe em Hilst apenas a visão pessimista perante à condição da finitude, a absoluta e angustiante certeza do fim.

Por isso que, na tentativa de transcender a perecibilidade humana, a poeta ficcionaliza a permanência na última seção do livro, nomeada de “À tua frente. Em vaidade”, título que evidencia a aspiração pelo alto, uma vez que o desejo de estar à frente revela o sentimento vaidoso de um indivíduo que deseja ultrapassar a morte:

I

E se eu ficasse eterna?
Demonstrável
Axioma de pedra.

(HILST, 2017, p. 349).

Essa seção é constituída por cinco curtos poemas que na verdade formam uma grande interrogação. Não há afirmativas, apenas suposições, uma postura que insinua um tom desafiador. Assim, o sujeito que outrora estava se desfazendo, rumo à morte, transfigura-se em um eu que ambiciona a permanência eterna.

A conjunção aditiva “e” no primeiro verso parece indicar que houve um diálogo anterior a esse e, de fato, a obra toda estabeleceu uma interlocução com a morte. No entanto, sem dar oportunidade para o interlocutor se pronunciar, ou talvez cansada do silêncio do Outro, a voz lírica, com certa presunção, responde a sua própria pergunta, afirmando que sua eternidade seria demonstrável, possível de se contemplar.

O axioma figura a palavra, verdadeira e inquestionável, e a pedra simboliza a resistência, aquilo que perdura, não é por acaso que a rima toante externa associa diretamente a “pedra” à “eterna”, configurando, desse modo, como a última tentativa do eu lírico de ultrapassar a morte, pois ainda que haja a falência do corpo, a palavra permanece no tempo.

A direção metalinguística desse poema nos permite realizar um paralelo com a tópica horaciana do *exige monumentum aere perennius*, que trata do poder imortalizador da poesia, que discutimos no primeiro capítulo desse livro⁴⁶. Como se sabe, desde “Testamento lírico”, Hilst nos apresentou um sujeito-poeta que anseia a atemporalidade por meio da linguagem poética. Percebe-se também que, tal como em *Ode fragmentária*, é apenas na última seção do livro que o eu lírico deixa realmente evidente seu desejo de permanência, depois de todo o diálogo com as deidades. Essa vontade é reiterada no quarto poema de “À tua frente. Em vaidade”:

IV

E lívida
Em organdi
Entre os escombros?
Indefinível como criatura.

Eternamente viva.

(HILST, 2017, p. 349).

A voz lírica hipotetiza um corpo sem cor, com leveza e transparência em meio ao que ruiu. Para ser eterno precisaria, então, passar por uma metamorfose, assumir uma

⁴⁶ Ver página 34 do capítulo I.

outra forma que não fosse possível definir, assim como é a própria morte, indizível e transcendente.

Essa busca de competir com o eterno, vale ressaltar outra vez, se faz presente desde *Ode fragmentária*, e confirma a ânsia de Hilst pelo alto, de modo que a forma poética ode colocou-se em todas as fases como o gênero eleito para intermediar o diálogo com o divino. Nesse sentido, pode-se afirmar que aqui a ode é, a princípio, utilizada para realizar a conquista através da celebração, com um discurso solene e intimista, e a partir disso surge a reconfiguração na forma de pensar a morte por meio da linguagem poética, instância em que tudo se faz possível. Assim, aproximando-se da entidade aniquiladora, a voz lírica encontra, na última seção da obra, a oportunidade de desvencilhar-se dela.

Como notado neste capítulo, em *Da morte. Odes mínimas*, o último livro de odes de Hilda Hilst, apresenta-se um condensamento dos elementos da primeira fase (a insistência em temas negativos, os elementos de contraposição, a visualidade, o tom alto, sublime, e as configurações metalinguísticas) comungados com características da ode escrita em sua segunda fase (o erotismo, o sujeito desejante pelo Outro e pelo próprio canto).

Portanto, apesar de a escritora paulista ter sido diversificada na feitura da ode, já que abarcou a ode heroica, a bucólica, a pessoal e a amorosa, nas odes mínimas, as características de todas as outras foram reunidas, mas com desdobramentos distintos, uma vez que, no que concerne à heroica, nesse momento o enfrentamento do poeta com o ser da transcendência acontece por meio de um jogo de conquista, um diálogo horizontal, não tão extremo como em *Ode fragmentária*. E, das odes “quase bucólicas” ressoou aqui as reflexões em torno do tempo. Ao passo que, em relação à constituição da ode pessoal, patente em *Odes maiores ao pai*, a grande diferença está no interlocutor do canto, pois os poemas não são destinados a uma figura comum, ou sequer amigável, mas à morte.

Por fim, no tocante à ode amorosa/anacreônica, a distinção está, sobretudo, na forma pela qual o erotismo em *Da morte. Odes mínimas* ganha uma dimensão metafísica, posto que aparece vinculado à figura da morte. A ode erótica, como já mencionado, trata de objetos agradáveis, delicados, e traz o entusiasmo do amor, contudo, em Hilst, longe do estro da viveza do espírito, e dos temas fáceis, a interlocutora eleita é complexa, já que trata-se da própria morte, no sentido de pessoal, aquela que apenas o indivíduo pode sentir, assim, a busca/espera por esse encontro não revela uma imagem destrutiva, mas o

desejo da posse, uma tensão que se dá entre Eros e Thanatos: “Te tomaria/ Úmida, Tênuê”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A importância da ode na obra poética de Hilda Hilst se revela tanto pela forte presença dessa forma lírica em diferentes fases da poeta, sendo o gênero mais recorrente em sua produção, quanto pelo fato de esse modelo da tradição representar o que Hilst buscou ao longo de sua carreira: elaborar uma poesia de dicção elevada e solene. De fato, nas odes da autora, não se percebe a abordagem de assuntos circunstâncias, os temas são “altos”, universais, como a morte, o amor, a dor emocional, as perdas etc. Assim sendo, entendemos que a preferência por esse estilo, que abarca um tom desmedido, altissonante, ganha a sua expressão exata justamente através da ode, um modelo poético que suscita a elevação do pensamento. No entanto, tais temas são modulados a partir de um exercício lírico autoral, que demonstra o quanto ela se apropriou a seu modo das formas tradicionais.

Seguramente, escrever diferentes livros de odes é um forte indicativo de que Hilda Hilst se insere numa tradição, dado que a poeta parece buscar nos clássicos a matéria de seus poemas. Entretanto, como se pôde notar, nem sempre esse movimento de revisitação à forma antiga ocorre de maneira absoluta, visto que a autora normalmente atribui características próprias ao trato com o gênero, a começar pelo fato de Hilst percorrer as odes clássicas (a heroica, a bucólica, a privada e a amorosa) a partir da perspectiva de uma voz (de poeta) feminina, posicionando-se ideologicamente no cenário dos clássicos, normalmente dominado pela figura masculina, e fazendo com que os cantos sejam ancorados na metalinguagem.

Isto posto, numa perspectiva de leitura em ordem cronológica das odes desenvolvidas por Hilda Hilst ao longo de sua carreira poética, é possível realizar duas considerações norteadoras: 1) em *Ode fragmentária* (1961) e em *Odes maiores ao pai* (1963-1966) verifica-se um derramamento de um eu que está incompleto, pois na primeira obra revela o objetivo de alcançar a beleza e na segunda observou-se a enunciação de sujeito que passou pela perda ; 2) já as odes da segunda fase de Hilst, “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” (parte de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974)) e *Da morte. Odes mínimas* (1980), esse descomedimento poético da incompletude ganha realce através do erotismo.

A obra *Ode fragmentária* apresentou em três seções de poemas a ode o tipo heroica, a bucólica e aquela que pode ser considerada uma autobiografia literária. No

primeiro caso, foi evidenciado um sujeito desafiador, num embate com as deidades, retomando um dos principais elementos da ode desenvolvida na Antiguidade, ao passo que, no segundo, observou-se uma reconfiguração do gênero, já que o *locus amoenus* surge substituído por expressões de negatividade em relação a transitoriedade do tempo, que leva tudo, até mesmo a possibilidade de fazer a canção, enquanto no desfecho do livro, a seção nomeada de “Testamento lírico”, tal angústia transforma-se na vontade de fazer ressoar o canto, de deixar uma herança literária, e nesse momento chama a atenção pela referência à tópica do poder perenizador da palavra poética.

A divisão desse primeiro livro de odes pode ser comparada com a do último, como se fosse necessário um retorno para possibilitar o desfecho, já que da mesma maneira que ocorre em *Ode fragmentária*, em *Da morte. Odes mínimas* notamos que inicialmente também é exposto o diálogo humano-divino numa dinâmica de vida e morte, em seguida, na segunda seção, as constatações sombrias em torno de um tempo que tudo desgasta, e a última série de poemas finaliza com um discurso que sugere ao caráter imortalizador da palavra poética, o que nos faz pensar que de fato houve uma continuidade do trabalho que já vinha sendo desenvolvido na primeira fase.

No intervalo entre esses dois livros encontram-se as *Odes maiores ao pai*, título em que Hilda Hilst insere a ode pessoal, com poemas que tratam da perda, de modo que, mais do que uma homenagem ao pai morto, nessa obra é retratado o trânsito do luto, e como a literatura coloca-se como um importante elemento para chegar ao outro ausente, revivê-lo. A linha metalinguística que percorre as odes hilstiana direciona para esse sentido de que a poesia é o lugar onde se pode alcançar a completude.

No conjunto de poemas intitulado de “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, inserido em uma nova fase da poesia de Hilst, a autora apresenta sua versão da ode erótica, de maneira que aqui não é cantado os prazeres do amor, mas, a partir do mito, tal forma lírica é utilizada para tratar a questão da incompletude amorosa. E mesmo nesses cantos destinados aos impulsos da paixão, a escritora não deixa de enfatizar a importância da palavra poética, de seu ofício, retomando o papel elevado da lírica.

Já em *Da morte. Odes mínimas* mostra não um outro desdobramento da ode, ou uma “evolução” com o gênero, mas um condensamento de todos os procedimentos utilizados desde o primeiro momento da ode em Hilst, revelando que não há uma mudança abrupta entre uma fase e outra, já que ainda permanece o gosto tanto pela forma, quanto pelos temas tradicionais da poesia.

A partir dessas considerações, nota-se, portanto, o quanto Hilst foi diversificada no trabalho com as odes, mas apesar desse passeio por diferentes modelos que integram o referido gênero, as análises das obras nos mostraram que algumas imagens e procedimentos estéticos são recorrentes nos poemas, como o direcionamento metalinguístico, a visualidade, a meditação sobre a morte e o tempo, a insistência em temas negativos, os elementos de contraposição evidentes tanto na abordagem temática, quanto na estrutura formal a partir da tensão entre a regularidade e a descontinuidade, aspectos esses que confirmam a hipótese de que a poeta desenvolveu traços autorais com a ode, estabelecendo uma continuidade entre as obras.

Assim, desde a fase inicial (*Ode fragmentária* e *Ode maiores ao pai*) foi evidenciando um sujeito em falta, que está em busca por um objeto que o leve a completude, seja a “rosa dos altares” e o desejo de deixar um “testamento lírico”, ou a tentativa de, depois do luto, “redescobrir a morte”. Mas essa busca pelo alto provoca no eu-poeta a consciência de sua condição finita, e a percepção de tal fato faz com que a voz lírica se detenha em categorias negativas, há todo um mal-estar com o tempo e com a mortalidade nas odes de Hilst, fator que também é reiterado na descontinuidade da estrutura dos poemas, já eles costumam ser irregulares, não conseguem manter um padrão fixo no ritmo, na medida dos versos, e na estrofação, ressaltando, pois, o sempre desviar-se, a impermanência humana.

Nas odes da segunda fase (“Ode descontínua e remota” e *Da morte. Odes mínimas*) tais movimentos se repetem, sob outro prisma, o eu em falta não é aquele que procura a palavra dos altares, pois aqui parece já ter encontrado a força de sua expressão, repetindo a importância de seu canto e seu ofício de poeta, então a falta se coloca agora através da perspectiva erótica do desejo, seja em busca da constância do amado, ou na dança com a morte, que num jogo de conquista, intenta mais uma vez fazer ressoar na posteridade os seus versos, reforçando a vontade expressa em “Testamento lírico”, Hilst encerra sua última ode hipotetizando a eternidade.

Sendo assim, é possível afirmar que a recorrência de um modelo idealizado da tradição, a ode, em diferentes momentos da poesia hilstiana, reflete o desejo da escritora paulista por uma dicção alta, solene, sendo essa forma lírica a eleita para expressar a vontade de transcendência através da palavra poética, já que a ode envolve a celebração e o encantamento necessário para poder driblar o ser responsável por dar um fim as coisas, daí formou-se uma (meta)poética desejante, em direção à morte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em Português*. São Paulo: Edusp, 1994. (Ensaio de Cultura; v. 4).

ADRADOS, Francisco Rodríguez. *El mundo de la lírica griega antigua*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

ALBUQUERQUE, Maria Manuela B. H. S. A ode na Grécia. In: COSTA, J. da Providência (Org.). *Cursos e Conferências*. v. I. Coimbra: Coimbra Editora, 1936. p. 212-227.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia - Inferno*. 4ª Ed. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2017.

ALVES, Luana. *As transfigurações do mito de Ariadne e Dionísio em Hilda Hilst*. 2020. 110 f. Dissertação (mestrado em Ciências da Linguagem), Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2020. Disponível em: <https://www.riuni.unisul.br/handle/12345/10798>. Acesso em 13 abr. 2021.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia - volume 1*. 8ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

ANDRADE, L. Z. *O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst*. 2011. 216 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8EHM9R/tese_lud_completa.pdf?sequence=1. Acesso em: 04 jun 2020.

ANDRADE, Mário. *Paulicéia Desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1980.

ARAÚJO, Alisson Alexandre de. *7ª Ode Olímpica de Píndaro: tradução e notas*. 2005. 135 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

ARAUJO, Murillo. *A Arte do Poeta*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1973.

BEZERRA, Anna. *A poética da provocação: O divino erótico em Hilda Hilst*. 2011. 129 f. Dissertação (mestrado em Literatura e Interculturalidades), Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2011. Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/tede/jspui/handle/tede/2607>. Acesso em 5 abr. 2021.

BILAC, O.; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação: a poesia no Brasil, a métrica, gêneros literários*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.

BORSATO, Fabiane. Os cemitérios autárquicos em poemas de João Cabral de Melo Neto. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 29, n. 2, p. 37-58, 2020. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/15831. Acesso em: 19 jan. 2020.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 47. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega* - volume II. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- CALAME, Claude. Pourquoi les “Odes” de Pindare? Les designations du chant dans la poésie “lyrique” grecque. *Camenae*, n. 20, p. 1-20, Dezembro 2017. Disponível em: <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/427a4dc0bf2623780a40a893d3714926/camenae-20-2-ode-claude-calame-corrige.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2020.
- CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. 4. ed. revista e aumentada. São Paulo: Tecnoprint, 1978.
- CINTRA, Elaine. Os autorretratos na lírica de Hilda Hilst. In: REGUERA, Nilze; BUSATO, Susanna (Orgs.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 155-175.
- CINTRA, Elaine. A poética do desejo. In: CINTRA, Elaine; SOUZA, Enivalda (Orgs.). *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Uberlândia: EDUFU, 2009, p. 43-68.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 33ª. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2019.
- COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época. *Revista Ecos*, v.2, n.1, p. 7-14, 2004.
- COELHO, Nelly Novaes. O mundo poético Anteriano. *Revista de Linguística*, v. 7/8, p. 61-74, 1965. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/3243/2970>. Acesso em: 15 set de 2020.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Faria & Cesaro. *Signótica*, v. 25, n.1, p. 221-241, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/25715>. Acesso em: 17 mar. 2021.
- COSTA, Aída. A poesia lírica em Roma. *Revista de História*, v. 13, n. 27, p. 49-71, Setembro, 1956. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/3801>. Acesso em: 28 jul. 2020.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. 9ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- DINIZ, Cristiano. *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. 1.ed. São Paulo: Globo, 2013.
- DINIZ, Cristiano. *Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949- 2018)*. Campinas, SP: UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018.
- DINIZ, Cristiano. “Paris era bom quando eu @#!\$...”: uma seleção de entrevistas e depoimentos de Hilda Hilst. 2012. 253 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História

Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2012.

DESTRI, Luisa. *De tua sábia ausência: a poesia de Hilda Hilst e a tradição lírica amorosa*. 2010. 144 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000770891>. Acesso em: 15 jan. 2020.

DUARTE, Edson Costa. A poesia de Hilda Hilst. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*, n. 2, v. 3, p. 185-202, 2009.

DUARTE, Edson Costa. As várias faces da poesia de Hilda Hilst. *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. 132-140, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/49481>. Acesso em: 11 jan. 2020.

DUARTE, Danilo. Uma breve história do ópio e dos opióides. *Revista Brasileira Anestesiologia*, n. 1, v. 55, p. 135-146, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rba/v55n1/v55n1a15.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2021.

ELIOT, T. S. *Poesia*. 2ª ed. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FALCÃO, Iouchabel; REIS, Célia. Ekphrasis na Poética Contemporânea: reflexões e análise na poesia de Santiago Villela Marques. *Anais. XV Congresso Internacional da ABRALIC: Textualidades Contemporâneas*, v. 3, p. 4145-4152, Rio de Janeiro 2017. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=2281#>. Acesso em: 11 jan. 2021.

FERNANDES, João. *De Ariana para Dionísio: (Re)criação do mito em Júbilo, memória, noviciado da paixão, de Hilda Hilst*. 2015. 161 f. Tese (doutorado em Literatura e Cultura) - Centro de Ciências, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8243?locale=pt_BR. Acesso em 08 abr. 2021.

FERRARO, Leonardo; LASCHUK, Eduardo. Safo, fragmento 2: tradução e comentário. *Translato*, Porto Alegre, n. 12, p. 83-92, Dezembro, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/69326>. Acesso em: 06 Jul 2020.

FERRONATO, Camilo. Horácio, poeta perene. *Revista Letras*, Curitiba, v. 38, 1989. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19196>. Acesso em 19 maio de 2020.

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

FONTES, Joaquim. Bella gerunt venti. O sítio de Troia em Metamorfoses, XI, 410-748. *Phaos*, n. 10, p. 5-43, 2010. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/phaos/article/view/1764>. Acesso em: 18 mar. 2021.

FRADE, Gustavo. *Contingência em Píndaro*: Olímpica 12, Píticas 8 e 10, Nemeias 6 e 11. 2012. 168 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XVIII (1925-1926). Rio de Janeiro: Imago, 1995a.

FRIAS, Joana Matos. Écfrase: 10 aporias. *Revista eLyra*: a écfrase na poesia moderna e contemporânea, v.1, n. 8, p. 33-40, dez. 2016.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. (da metade do século XIX a meados do século XX). Tradução Marise M. Curioni. Tradução de poesia Dora F. da Silva. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades. 1991

GERALDO, Lidiana. *Dioniso nas Bacantes*: uma análise interpretativa da tragédia e das representações mítico-rituais da religião dionisíaca. 2014. 124 f. Monografia (Licenciatura em Letras), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

GHAZZAOUI, Fátima. *O passo, a carne e a posse*: ensaio sobre Da morte. Odes mínimas, de Hilda Hilst. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

GRANDO, Cristiane. Pela estrada das Odes mínimas, de Hilda Hilst. *Antares – Letras e humanidades*, v. 6, n. 11, p. 04-15, jan./jun. 2014. Dossiê Hilda Hilst. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/2843/1657>. Acesso em: 15 jan. 2020.

GRAVES, Robert. *Os mitos gregos* [recurso eletrônico]: volumes 1 e 2. 3ª ed. Tradução de Fernando Klabin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5ª ed. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HACQUARD, Georges. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: Edições ASA, 1996.

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

HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HILST, Hilda. *Teatro reunido*. São Paulo: Nankin, 2000.

HILST, Hilda. *132 crônicas*: Cascos & carícias e outros escritos. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

HONORATO, Manoel da Costa. *Synopses de eloquencia e poetica nacional*. Rio de Janeiro: Typ. Americana, 1870.

IVO, Lêdo. *Poesia completa (1940-2004)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.

IVO, Oscarino da Silva. Estrutura métrica em Horácio e em Ricardo Reis. *Revista Ensaios de Literatura e Filologia*, v. 3, p. 123-136, 1981. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literatura_filologia/article/view/7090. Acesso em: 23 set. de 2020.

JÚNIOR, Wallace. *Trevas, luz e além: luto em Odes maiores ao pai*, de Hilda Hilst. 2019. 96 f. Dissertação (mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/10384>. Acesso em: 15 jan. 2020.

JUNQUEIRA, Renan Moreira. *Horácio e as musas - entre a amizade e o fazer poético nas Odes*. 2018. 201 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://www.posclassicas.letras.ufrj.br/images/Cursos/Td/teses/2016/renan%20tese%20vers%C3%A3o%20impressa.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2020.

KEATS, John. *Ode sobre a melancolia e outros poemas*. Organização e tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2010.

LAGE, Rui Carlos Morais. *A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI*. Perda, luto e desengano. 2010. 437 f. tese (doutorado) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/50420>. Acesso em 12 mar. 2021.

LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*. (tradução de Manuel Losa). 3º ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

LIMA, Costa. *Dicionário de Rimas: para uso de portugueses e brasileiros*. Lisboa: Lello e Irmão, 1952.

LOURENÇO, Frederico. Lírica coral e monódica: uma problemática revisitada. *Humanitas*, v. 61, p. 19-29, 2009. Disponível em: [https://digitalis.uc.pt/pt-pt-artigo/1%C3%ADrica_coral_e_mon%C3%B3dica_uma_problema%C3%A1tica_revisitada](https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/1%C3%ADrica_coral_e_mon%C3%B3dica_uma_problema%C3%A1tica_revisitada). Acesso em: 10 jul. 2020.

MACÊDO, Manoel. *Aprenda a fazer versos: Contendo um dicionário de Rimas*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.

MAFRA, Inês. Hilda Hilst: um coração em segredo. 1993. In: DINIZ, Cristiano. *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesias Completas (1940-1965)*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.

MORAES, Vinicius de. *Vinicius de Moraes: Música, Poesia, Prosa, Teatro*. FERRAZ, Eucanaã (Org.). 1ª ed, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

MOURA, Karyne. *Hilda Hilst e o canto amoroso em mitos, imagens e símbolos*. 2009. 110 f. Dissertação (mestrado em Teoria Literária) - Universidade Federal de Uberlândia,

Uberlândia, 2009. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/pplet/wp-content/uploads/2014/08/Karyne.pdf>. Acesso em 06 jun. 2021.

OLIVEIRA, Rodrigo. Inventário poético para uma morte (des)figurada. *Opiniões*, n. 1, v. 1, p. 37-57, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2010.108640>. Acesso em 01 jun. 2021.

PASSOS, Lucas dos. Elementos de retórica e oralidade em duas odes horácianas. *Codex- Revista de Estudos Clássicos*, v. 4, n.1, p. 18-29, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrrj.br/index.php/CODEX/article/view/2852>. Acesso em: 23 set. de 2020.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002. p. 7-8.

PÉCORA, Alcir. Nota do Organizador. In: HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Globo, 2003.

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

PÉCORA, Alcir (org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

PENNA, Heloísa. *Implicações da Métrica nas Odes de Horácio*. 2007. 333 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

PLATÃO. *Íon*. Tradução e notas de Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito, LDA, 1988.

QUENTAL, Antero de. *Odes Modernas*. Coleção Clássicos da Literatura Portuguesa. Porto Editora Digital, 1999. Disponível em: <http://www.agr-tc.pt/bibliotecadigital/aetc/index.php?page=13&id=683&db=>. Acesso em: 14 set. de 2020.

RAGUSA, Giuliana. *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013.

RAGUSA, Giuliana. Memória, a terra prometida dos poetas: o tema na mélica grega arcaica. *Forma Breve*, n. 15, p. 143-152, 2018. Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/1804> Acesso em: 9 jul. 2020.

RAGUSA, G.; BRUNHARA, R. Paideia na 'lírica' grega arcaica: a poesia elegíaca e mélica. *Filosofia e Educação*, v.9, n.1, p. 45-62, 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rfe/article/view/8648422>. Acesso em: 10 jul. 2020.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (Org.). *Poesia grega e latina*. Tradução de Péricles E. S. Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.

REIS, Ricardo. *Texto Crítico das Odes de Fernando Pessoa - Ricardo Reis*: tradição impressa revista e inéditos. BÉLKIOR, Silva (Org.) Portugal: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988.

RIBEIRO, Márcio. *A poesia pastoril*: as bucólicas de Virgílio. 2006. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RILKE, Rainer M. *Elegias de Duíno*. Tradução e comentário de Dora Ferreira da Silva. 6ª ed. São Paulo: Globo, 2013.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. Disponível em: <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>. Acesso em: 28 abr. 2020.

RUIZ, Luis. Hipnos y Tánatos. El arte, el sueño y los límites de la consciencia. *Eros y Thánatos. Reflexiones sobre el gusto III*, p. 257-276, 2017. Disponível em: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/06/12sazatornil.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2021.

SANTOS, Rubens. A sétima sinfonia de Píndaro. *Ensaio de Literatura e Filologia*, v. 4, p. 25-43, 1983 Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literatura_filologia/article/view/7098. Acesso em: 17 jul. 2020.

SILVA, Rivânia; CINTRA, Elaine. As relações perigosas: as ‘Cinco elegias’ de Vinicius de Moraes e de Hilda Hilst. *Texto Poético*, v. 16, n. 30, p. 8-38, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.25094/rtp.2020n30a698>. Acesso em 12 abr. 2021.

SPITZER, Leo. “‘A Ode sobre uma Urna Grega’ ou Conteúdo versus Metagramática.” In: *Teoria da Literatura em suas Fontes*, vol. 1/ seleção, introdução e revisão técnica de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

TISCOSKI, Luciana. *Os irmãos de Hilda Hilst*: transtextualidade e experiência interior. 2011. 185 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre. “A bela morte e o cadáver ultrajado”. Trad. Elisa A. Kossovitch e João A. Hansen. *Discurso*, São Paulo, Editora Ciências Humanas, n. 9, 1978, p. 31-62.

VIEIRA, Trajano. *As Bacantes de Eurípides*. São Paulo: Perspectiva. 2003.