

Sumário

Introdução	10
1 – Diálogo com a tradição – angústia e influência.	17
2 – Macroestruturas arquitetônicas e Formas composicionais – diálogos que atravessam o tempo.....	27
2.1 – Da observação aristotélica até o que permanece como essência.....	28
2.2 – Forma e conteúdo – A proposta bakhtiniana.....	31
2.3 – A poesia musical da ode e a estrutura diegética do épico	43
2.4 – A Lira retomada - ressignificando a ode do grego arcaico até a sua latinização.....	54
3 – Da poesia melodiosa ao universo diegético de Ariana e Dionísio – uma análise narrativa da profundidade lírica	65
3.1 – O noviciado poético e a sacralização do canto pela ausência	66
3.2 – “Ode descontínua e remota” – A ressignificação da forma composicional clássica.....	79
3.2.1 – Retomada e diálogo com a tradição	83
3.3 – O universo diegético épico dentro de ode lírica.....	91
3.3 – A teofania e a projeção humana no exercício estético	95
3.4 – A Casa vivificada – entre a personagem e o espaço.....	103
3.5 – As personagens periféricas.....	107
3.6 – Lua e sol, o tempo e a divindade.....	111
3.7 – Manan – o terceiro elemento	114
3.8 – A ausência não suplantada configura o desfecho.....	115
Conclusão	121
Referências Bibliográficas	126
Anexo I – Primeira Edição de <i>Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão</i>	130
Anexo II – Imagens da Casa do Sol publicadas nos Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles, Nº 8, out. 1999.....	149

Introdução

Compreender o objeto estético na sua singularidade e estrutura puramente artística, estrutura que a partir de agora chamaremos de objeto estético arquitetônico, é a primeira tarefa de análise estética.

(BAKHTIN, 2010, p. 22, grifos do autor)

A literatura de HH, que no Brasil repõe radicais de Lispector e Rosa, é pródiga no ensinar desconhecimento, o verdadeiro oposto da ignorância (...). Assim, a consciência é o inferno, mas também a única poesia possível .

(PÉCORA, 1997, p. 142)

Para além da obviedade factível, esteve e está o poeta, ser à frente de sua época que, por meio das palavras, ressignifica a realidade transpondo as barreiras do tempo ao eternizar impressões e experiências. E é de dentro desse espaço indelével que, sendo a antena da raça que capta o que há de mais essencial, o poeta transpõe o tempo e o espaço chegando-nos através dos ecos que reverberam dentro de nossas interioridades. É o caso de Hilda Hilst em sua “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, publicado em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974), poema cujo fenômeno de articulação nos propomos investigar nessa dissertação. Nesse sentido já adiantamos que nos momentos de análise e referência ao poema, optamos por reduzir o título para “Ode descontínua e remota”, já que nossa análise está centrada nele e no fenômeno de ressignificação da ode.

O que nos propomos investigar, nesse sentido, é como através da tessitura poética e da manipulação de recursos narrativos a “Ode descontínua e remota” foi construída e ressignificada possuindo em sua articulação características que são comuns ao Lírico e ao Épico. Através de investigação teórica da definição / estabilização / desestabilização do conceito de gênero literário procuramos a confirmação da hipótese de que existem estruturas seminais que podem ser atreladas ao que se conhece como Lírico e Épico e que há formas composicionais derivadas deles as quais foram ressignificadas através da história. Para tal, desenvolvemos o conceito de macroestrutura arquitetônica e forma composicional através das discussões promovidas por Bakhtin em *Questões de Literatura e de Estética* (2010).

Consideramos, dessa forma, três macroestruturas arquitetônicas que trazem as características primordiais do que foi observado como próprio da caracterização dos gêneros textuais concernentes ao plano literário desde Platão, Aristóteles, Horácio e convencionou-se, ao longo da historiografia literária, chamar de Lírico, Épico e Dramático. Levando em conta que esses conceitos como sendo nomenclatura de gênero para a tão vasta produção literária que vem inventando ou ressignificando diversos gêneros textuais desde o Romantismo no século XVIII não dão conta da diversidade de manifestações que o engenho humano vem criando, resolvemos, para facilitar a observação do fenômeno presente no poema de Hilst, considerar o Lírico como macroestrutura arquitetônica cujo cerne são a poesia e a música. No presente estudo, a macroestrutura arquitetônica lírica tem como meio de realização textual básico o verso. Já o Épico, como macroestrutura arquitetônica, tem como cerne a criação de universos ficcionais por meio de diversos recursos narrativos, possuindo como meio de realização

textual básico a prosa. Aqui, ode e epopeia são consideradas formas composicionais derivadas dessas macroestruturas arquitetônicas cujo princípio de criação estético literária já é pressuposto por conta da filiação à esfera discursiva da arte. Ou seja, as formas composicionais são os gêneros textuais em si, mas que, no campo literário, assumem configuração específica por conta de sua natureza de construção estético / artística da qual a Teoria Literária e não apenas a Linguística dá conta.

Embora tenhamos iniciado as nossas investigações através do que propôs Saulo Neiva (2009), em *Avatares da Epopéia*, e na observação de que as formas composicionais vão se atualizar em processo de resignificação, em determinadas proporções, nas composições de alguns escritores, seguimos um caminho que é, em tese, paralelo, mas que se aparta dele, quando resolvemos começar a pensar na natureza do que gera essa confusão teórica. E é justamente daí que vêm o nosso esforço inicial em procurar organizar a confusão. Escritores como: Gerardo Mello Mourão, Marcus Accioly e Carlos Nejar, são apontados por Neiva como atualizadores da forma composicional epopeia, contudo ele considera nesse trabalho a epopeia como gênero, embora reconheça essa desestabilização das estruturas que promove o que ele chama de “‘confusão’ que reina no campo teórico dos gêneros literários” (NEIVA, 2009, p. 24). Em suas palavras:

Desconfiemos, todavia, das falsas permanências, continuidades e filiações, sob pena de aumentar a “confusão” que reina no campo teórico dos gêneros literários. Parece-nos, com efeito, que a epopeia, além de um gênero, é também uma forma codificada: trata-se de um poema narrativo longo que se baseia no maravilhoso para formular uma representação de um passado coletivo, exercendo funções bem precisas (por exemplo, a reflexão sobre o presente por meio da rememoração de passado, a tentativa de federar e narrar a totalidade), mas cuja complexidade e “permanência” só são devidamente apreciadas quando consideramos as adaptações que ela sofreu ao longo dos tempos. Nesse sentido, não se trata aqui de modo algum da “reprodução estereotipada das características de um gênero”: defrontamo-nos com poetas em diálogo direto e renovado com uma tradição genérica que eles evocam citando um acervo comum de temas, motivos e imposições formais – uma tradição da qual eles se apropriam, que recuperam e reelaboram em sua própria perspectiva. (NEIVA, 2009, p. 24 – 25)

A partir da afirmação de Neiva acerca do fenômeno de atualização das estruturas que constituem ou caracterizam as formas composicionais clássicas, através da mesma desconfiança, procuramos, de forma ainda rudimentar devido a profundidade

que a missão propõe, apontar alguns caminhos teóricos possíveis para o desenvolvimento das análises de poemas que articulam diálogo com as formas composicionais clássicas. Para tal, primeiro desestabilizamos o conceito de gêneros literários para após isso estabilizá-los através da proposta de Mikhail Bakhtin (2010) em *Questões de Literatura e Estética*.

A tarefa seria mais fácil se as nuances do poema hilstiano se detivessem apenas à estrutura. Todavia, a poesia no poema em questão grita, foge das linhas e monta a partir de suas metáforas e referências um universo amoroso, com viventes, tempos, espaços e ações. De forma fragmentada, a poesia de Hilst engendra as características das personagens, apresenta os espaços, tempos e figuras mitológicas que, à guisa das epopeias clássicas, protegem a heroína, redimindo-a e fortalecendo-a como indivíduo através da criação, da arte, “porque há dentro dela um sol maior” (HILST, 1974)¹.

O hibridismo de gêneros textuais não é uma característica apenas do plano literário. Há diversos estudos da linguística textual que apontam estabelecimentos de diálogos estruturais e discursivos entre textos de gêneros distintos. Alusão, paráfrase, citação são base para estudos no plano discursivo, assim como os estudos de intergenericidade² afirmam a possibilidade da mistura de estruturas textuais com intencionalidades específicas ao contexto de produção e publicação de um determinado texto. Ou seja, em termos de produção textual, nunca fomos tão híbridos como agora e talvez seja no plano literário que tais fenômenos ganhem proporções cada vez mais plurissignificativas.

Não é novidade a produção de ficção através do verso. Isso já é praticado desde a antiguidade grega. No entanto, os processos de ressignificação que essa relação entre gêneros estabeleceram ao longo do tempo são plurais e intencionais ao contexto de produção no qual vive o poeta. A forma como se engendra a narrativa através do verso, a primazia pelo enredo, pela forma, pelo foco da narração, pelo contexto diegético dentre outros fazeres irão assinalar uma diferença significativa na construção do poema. Há aqueles em que o percurso externo da personagem será mais evidente e há aqueles em que sendo a personagem autodiegética, ou, como diz Bakhtin (2003), personagem autobiográfica, haverá a construção de uma significação mais estruturada na articulação

¹¹ As referências concernentes ao poema analisado nessa pesquisa estão grafadas sem numeração de páginas porque trabalhamos com a primeira edição do livro *Júbilo, Memória, Noviciado na Paixão* que não traz numeração de página de nenhum poema, como se pode observar no Anexo I dessa dissertação.

²Sobre o assunto, ver: MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção Textual, Análise de Gêneros e Compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

do universo pessoal da personagem que, verticalmente, conduz o leitor a uma viagem interna, significativa e inquietante. É esse o caso do poema que nos propomos analisar.

De natureza transgressora, Hilda Hilst passeou por vários meios sociais. Frequentou boas escolas e formou um repertório cultural significativo e inovador para as mulheres de sua época. Foi uma visionária e seu projeto estético está diretamente relacionado à forma como concebia o mundo poeticamente construído para habitar as vozes que lhe constituem, nas palavras dela:

Quero falar tudo nos meus textos e posso dizer ainda mais. Faço perguntas possíveis a mim mesma: se eu falasse com a voz dos ancestrais (que representa o sangue e o sêmen dentro de mim) haveria refulgência de uma nova voz? É preciso tentar tudo, experimentar tudo. Talvez assim a verdade, a resposta, seja encontrada. Evidentemente que muitas vezes fico paralisada durante muito tempo, sem que saiba por quê. De repente, a coisa vem, redonda, ajustada ao seu próprio momento. As proposições são sempre ambiciosas, e os resultados? Não sei. Temos todos nós, escritores, os nossos textos infelizes, mas sempre sobra algum deles tatuado de sagrado e de magia. (HILST, 2013, p. 34)

Nada na sua voz é gratuito, nem nos seus textos literários e muito menos em suas entrevistas. Foi registrada Hilda de Almeida Prado Hilst, assumindo mais tarde, para o mundo e para si, o primeiro e o último nome. Um “H” duplicado, quase multiplicado – “H.H”, era sua assinatura mais comum e conhecida no meio artístico. Hilst nasceu em Jaú em 21 de abril de 1930, filha de Apolônio de Almeida Prado Hilst e Bedecilda Vaz Cardoso e faleceu em 2004 no Hospital da Clínicas da UNICAMP em decorrência de infecção generalizada.

Dela e de sua extrema dedicação para a construção de um projeto artístico que lhe firma como uma das vozes mais importantes desse século e do século passado, já que os atravessou em vida, internalizamos o desejo pela experiência e pela descoberta. Não tratamos Hilst como ser que fala nos seus poemas, mas como criadora da voz que fala neles. Por isso Ariana não nos vem como eu lírico, mas sim como persona construída e engendrada poeticamente dentro da “Ode descontínua e remota”.

Desta forma, através do poema, traçamos um percurso analítico que foi incitado pela observação de como os poetas da modernidade dialogam com a tradição. Para tal, elaboramos uma fundamentação teórica que procura explicar como essa relação ocorre. Assim, através da observação do que permaneceu como essência, desde a construção das primeiras poéticas até a desestabilização dos gêneros que passaram a não

figurar como categorias estanques, analisamos como as macroestruturas arquitetônicas épica e lírica dialogaram entre si desde a antiguidade a partir da articulação das formas composicionais.

Considerando a ode uma forma composicional clássica, vamos buscar, em sua origem, através das observações de Massaud Moisés (1975) e das observações da estudiosa Heloísa Maria Moraes Moreira Penna (2007), o argumento principal da análise do poema que, descontinuamente, é constituído por uma teia narrativa possuindo também algumas outras estruturas características da forma composicional epopeia, as quais ligam a “Ode descontínua e remota” à macroestrutura arquitetônica épica.

Para que fique esclarecido o fenômeno que ocorre nesse poema de Hilst, procuramos, no primeiro capítulo, explicar a natureza desses diálogos com a tradição através de Pound (1970), Bloom (2002), T.S. Eliot (1989) e Paz (1984). Após isso, traçamos, no segundo capítulo, o percurso teórico/metodológico que nos fizeram enxergar a natureza do fenômeno que ocorre na “Ode descontínua e remota”. Nesse momento, primeiramente, fazemos uma observação sobre os princípios discutidos nas primeiras poéticas para depois chegamos aos questionamentos relacionados à forma e ao conteúdo empreendidos por Bakhtin (2010), em *Questões de Literatura e Estética*, os quais nos levaram a adoção dos conceitos de macroestruturas arquitetônicas e formas composicionais. Seguindo com os apontamentos teóricos através das reflexões sobre o relacionamento entre as macroestruturas arquitetônicas lírica e épica, chegamos à Massaud Moisés (1975) e a Heloísa Maria Moraes Moreira Penna (2007) de quem buscamos a descrição das formas composicionais ode e epopeia as quais são ressignificadas na “Ode descontínua e remota”, ainda nesse capítulo.

A análise é iniciada no terceiro capítulo pela contextualização do poema na obra em que foi publicado. Isso, como forma de entender quais poemas de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974) poderiam estar na mesma situação formal da “Ode descontínua e remota”, ou seja, entre as macroestruturas arquitetônicas lírica e épica. Após as observações acerca dos outros poemas que compõem a obra em que o nosso *corpus* principal foi publicado, procedemos à análise do poema através da construção da teia narrativa que nele podemos encontrar e do diálogo articulado com a tradição. Para o entendimento de como na ode o diálogo entre as macroestruturas lírica e épica é construído, nos é valioso também o conceito de poesia-narrativizada encontrado na tese *De Corixos e de Veredas* de Grácia-Rodrigues (2006). Por conta da

escolha metodológica da análise seguir a linha das características narrativas, os cantos não aparecerão em sequência e serão mencionados mais de uma vez.

Desta forma, esperamos, através desse estudo, traçar um percurso analítico não só do fenômeno ocorrido no poema, mas da natureza do próprio fenômeno com a intenção de contribuir teoricamente para que outras pesquisas dessa natureza sejam viabilizadas.

1 – Diálogo com a tradição – angústia e influência.

Outro dia estava lendo um livro de Arthur Koestler, *As razões da coincidência*, em que ele fala do neutrino. Explica que esse elemento demorou para ser detectado porque não tem propriedades físicas, nem massa, nem carga elétrica, nem campo magnético e só pode ser detectado quando colide com outro elemento, pois o neutrino, por suas propriedades, é capaz de atravessar qualquer corpo até que encontre outro elemento que se anteponha a ele. Penso que o ato de escrever tem muita coisa do neutrino. A gente escreve e vai atravessando os corpos mais densos e opacos possíveis, até encontrar o elemento de colisão. Então, para esse elemento, tudo o que dissemos e que pareceu incompreensível, obscuro, torna-se claro, rutilante.

(HILST, 2013, p.32)

As almas que se interligam e dentro da poesia nunca estão obsoletas, porque se configuram nos ecos melodiosos que resgatam a própria natureza do que somos, e o quão é generoso o poeta que deixa às gerações os seus referenciais. É o caso de Ezra Pound (1970) e seu Paideuma.

O Paideuma poundiano, na intenção de concentrar e transmitir as referências poéticas históricas com as quais, no seu julgamento, autor e o crítico precisam ter contato, é um dos sinais que nos leva ao caminho teórico metodológico escolhido para analisar a “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio.” de Hilda Hilst (1974). Pois é através do diálogo que essa poesia mantém com as formas composicionais clássicas que parte a nossa análise. Nesse sentido, o princípio crítico de Pound, que se concentra na própria poesia utilizando a comparação e a tradução como ponto de partida, nos aparece como procedimento metodológico consistente para pensar o constructo poético hilstiano. Nas palavras de Pound: “O MÉTODO adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biólogos contemporâneos, a saber, exame cuidadoso e direto da matéria e contínua COMPARAÇÃO de uma “lâmina” ou espécime com outra.” (POUND, 1970, p. 23, grifos do autor).

No acionamento da tradição na contemporaneidade, o que se pode observar, em termos de produção poética, são os ciclos dialéticos em movimentos de negação que retomam peculiaridades estéticas, cuja negação já ocorrera. Desta forma, ao passo que houve um afastamento de referenciais clássicos, ao longo do tempo, houve também um processo de recriação que tange o amadurecimento dos padrões estéticos clássicos, os quais podem ser observados em determinadas instâncias, seja no plano da criação, seja no plano da pesquisa.

A manutenção desse diálogo com algum referencial, geralmente, pode se dar por duas vias: ou se assume uma filiação estética por parte do poeta, ou se nega veementemente qualquer possibilidade de filiação. Essa última é a mais angustiante e comum às vanguardas que promovem os tais cortes com as tradições, razão pela qual Pound (1970) articulou a sua metodologia de análise e deixou-nos os seus referenciais por meio de uma pequena antologia que pode ser constantemente revisitada. É também nesse “angustiante” processo de reconhecimento das influências que Harold Bloom analisará o fazer poético em *A angústia da Influência – Uma Teoria da poesia* (2002).

Para Bloom (2002) o que está em xeque é uma suposta falta de autonomia estética diante das filiações articuladas ao longo da história literária, pois para um inventor é angustiante perceber que, de alguma forma, algum eco referencial reverbera

dentro dele. Aqui, é como se a voz do poeta fosse pluralizada através de suas influências, das suas leituras, a ponto que ocorreria uma perda de identidade que impossibilitasse alguma novidade estética, isso para o próprio poeta, pois, frequentemente, o que ocorre é o contrário, já que,

Essa opinião, de que dificilmente existe influência poética a não ser em pedantes furiosamente ativos, constitui em si uma ilustração de uma das formas como a influência poética é uma variedade de melancolia ou princípio de angústia. Stevens foi, como insistia, um poeta muitíssimo individual, tão original americano quanto Walt Whitman ou Emily Dickinson, ou seus próprios contemporâneos: Ezra Pound, William Carlos Williams, Marianne Moore. Mas a influência poética não precisa tornar os poetas menos originais; com a mesma frequência os torna mais originais, embora não por isso necessariamente melhores. Não se pode reduzir as profundezas da influência poética a um estudo de fonte, à história das ideias, ao modelamento das imagens. A influência poética, ou como mais frequência a chamo, a apropriação poética, é necessariamente o estudo do ciclo vital do poeta como poeta. (BLOOM, 2002, p. 58)

De acordo com Bloom (2002), os poetas considerados fortes foram justamente aqueles que lutaram até a morte com os seus precursores para que se estabelecesse a novidade que marcasse a sua geração. Segundo o teórico, será nessa contradição que consistirá o trabalho do poeta em criar para si uma estética que seja puramente original mesmo sabendo que a tarefa seja impossível. As chamadas “relações intrapoéticas” (BLOOM, 2002, p. 58), são, dessa forma, amplamente perceptíveis em grandes poetas cuja atividade da leitura e revisitação dos textos considerados clássicos é o cume da construção da sua própria consciência poética. Foi essa angústia que promoveu as naturezas dos relacionamentos com as formas composicionais clássicas como afirmativas ou negativas na intenção de construir um arcabouço estético cuja representação tornar-se-ia a marca de uma geração.

Também diante da mesma problemática encontrou-se T. S. Eliot (1989) em “Tradição e Talento individual” nos seus *Ensaio*s. Ao entender que as influências de uma tradição pode ser algo positivo e que o fato de se enxergar algum eco de grandes escritores antepassados àquele que cria não pode significar falta de autonomia ou originalidade, T. S. Eliot (1989) admite a importância desses resgates. Assim, a ressignificação de um discurso através da apropriação dessas influências, inclusive, pode promover a novidade estética de um determinado gênio criativo. Nesse espaço, o poeta sai do lugar da repetição e encontra-se com a originalidade articulada pelas

gerações que se estabelecem cada uma em sua época específica. Para Eliot (1989), a tradição

(...) envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva o homem a escrever não somente com sua própria geração a que pertence em seus ossos, mas com o sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda literatura do seu próprio país têm uma existência simultânea. Esse sentimento histórico, que é sentido tanto do atemporal quanto do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. (ELIOT, 1989, p. 38-39)

Seguindo a perspectiva de Eliot (1989) é que chegamos a Octávio Paz (1984) quando, em *Os Filhos do Barro*, descreve a relação das gerações com a construção de várias tradições que dialogam entre si em alguma esfera. Ao apontar a contradição que é a existência de uma atualidade pura, Paz (1984) direciona uma reflexão acerca da construção do conceito de tradição afirmando que ela não pode ser considerada por um ponto de vista unidimensional, mas ao contrário disso. A heterogeneidade, pluralidade de referências frutos de rupturas e retomadas de gerações historicamente pautadas em algum tipo de tradição é movimento normal e amplamente perceptível, principalmente na modernidade:

O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural. Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical. Nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é auto-suficiente: cada vez que aparece, funda sua própria tradição. (PAZ, 1984, p.18)

Logo no primeiro capítulo, Paz (1984) aponta as contradições que envolvem os conceitos de “tradição” e de “ruptura” admitindo que há várias tradições as quais se estabelecem ao longo do tempo e das quais os escritores se valem para produzir arte, cada um em seu tempo. Elas impõem necessidades ímpares, que, por sua vez, ganham voga de tradição de acordo com a sua consolidação, consistência. Portanto, o que se concebe como modernidade e todos os processos de ruptura ou retomada que marcam o

fazer poético desde o romantismo pode ser considerado tradição, ou seja, seria esse movimento de negação e retomada o estabelecimento de diálogo, uma tradição essencial ao fazer artístico.

Esse diálogo que se configura como afirmação ou negação do que se produziu anteriormente será o foco de percepção de uma modernidade engendrada pela crítica e consciente dos processos que envolvem seu contexto de produção, ou como afirma Paz “A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas também crítica de si mesma” (PAZ, 1984, p. 20).

A autoconsciência reflexiva levará o poeta a conceber um leitor especializado, crítico, sabedor dos processos que envolvem a tessitura poética, hábil em decifrar a esfinge literária, mas também angustiado em perceber e filtrar os ecos que podem reverberar na sua poesia, como prevê Bloom (2002). E é o estabelecimento de diálogo de afirmação ou negação desse tipo de leitor que vai mover a pena do poeta à metalinguagem, ao recado bem dado ao agrado ou desagrado das expectativas do crítico, antes incorporado pelo próprio poeta. Eis um movimento que se inicia na poesia de Baudelaire.

Esses movimentos de retomada das tradições apontados por Pound (1970) como formação de um referencial axiológico necessário ao grande escritor que se pretende ser a antena da sua raça, por Bloom (2002) como uma angústia que reside na tensão do reconhecimento das vozes dos outros grandes escritores no que se pretende ser original por parte do poeta, por Eliot (1989) como sendo uma constatação lógica dos movimentos que formam as gerações e os próprios escritores e, finalmente, por Paz (1984) como sendo a marca das modernidades e, sobretudo, destes tempos que ele chama de “idade da crítica”, são observáveis também pelos resgates das formas composicionais articuladas pelos poetas notáveis que, em alguma frequência, recorrem às formas clássicas como referenciais para sua criação.

Vejamos, na antiguidade, as formas composicionais, como gêneros textuais próprios do discurso literário, foram consideradas manifestações espontâneas do engenho humano com peculiaridade, estrutura e beleza que possibilitam recriar mundos no próprio mundo. Foi através da produção artística literária que a mitologia ganhou substância e os deuses desceram do panteão para passear pela imaginação humana. Desde lá, Aristóteles observou que a matéria da literatura era a imitação, tal que mantinha ligação com a realidade e provocava determinadas reações: mimese de ações (*praxis*), de caracteres psicológicos (*ethos*) e de paixões humanas (*pathos*),

verossimilhança, ações elevadas de personagens nobres ou semideuses, destino (*fatum* ou *anankê*) e catarse.

Embora as formas composicionais derivadas das macroestruturas arquitetônicas lírica, épica e dramática tenham passado por processos de reconfiguração ao longo do tempo, a essência do que foi observado por Aristóteles na caracterização das macroestruturas e formas composicionais permanece. Ainda se trata de imitação, de ligação com a realidade e de inquietação, embora as formas utilizadas para a articulação desses efeitos tenham passado por transformações, negações e retomadas. Não são poucas as pesquisas que reconhecem a presença de tais formas composicionais ao longo desses dois milênios. Não fossem importantes as observações aristotélicas, não teria também se preocupado Pound (1970) em construir um referencial em que estão contidos: Homero, Catulo, Ovídio e Safo.

Didaticamente, para conceituar o que constitui, preliminarmente, a arquitetura das macroestruturas, recorreremos às observações do que permanece essencialmente desde Aristóteles e se moderniza a partir da popularização dos textos em prosa, vejamos:

- A mimese, a verossimilhança e a catarse são o que constituem todas as macroestruturas e o próprio discurso literário;
- A macroestrutura arquitetônica lírica, como foi dito na introdução, tem como essência a poesia e a música (contínua e descontínua) e como articulação composicional básica o verso;
- A macroestrutura arquitetônica épica já possui como essência a construção de um universo diegético, ficcional, em que são definidos os traços arquitetônicos de personagens em seus humores, tipos, caráteres, entre outros, do tempo e do espaço a partir de um foco narrativo, tendo como articulação composicional básica a prosa;
- A macroestrutura arquitetônica dramática possui como essência a intenção de publicização através da encenação, cuja realização primordial de construção é o espaço público (teatro, praça, galpão, anfiteatro, dentre tantas outras possibilidades), mas que também se realiza como texto escrito através da publicação dos textos em livros (em seus diversos formatos). A intenção que subjaz a encenação articula,

dessa forma, estruturas que estão relacionadas ao modo como o texto dramático vai ser encenado, já que sua articulação composicional envolve o diálogo, mesmo quando todo texto é dito por apenas um personagem.

Basicamente, são essas características que constituem as macroestruturas arquitetônicas das quais as formas composicionais clássicas como a ode e a epopeia são filiadas, bem como as formas composicionais modernas como poema concreto e microconto também o são. Todavia, o que envolve a filiação dessas formas composicionais a determinadas macroestruturas é a proporção de elementos de arquitetura textual de uma e de outra que estão na composição estético/formal do texto literário. Ou seja, quando a ode, por exemplo, é resgatada por Hilst, ela promove um diálogo entre a macroestrutura arquitetônica lírica através da musicalidade poética e da articulação composicional básica (verso), e a macroestrutura arquitetônica épica no que tange à construção do universo ficcional diegético por meio de elementos da epopeia. Ambas, ode e epopeia, são formas composicionais clássicas, o que corrobora para a constatação do fenômeno discutido nesse primeiro capítulo no que diz respeito aos diálogos estabelecidos com a tradição. No entanto, é no segundo capítulo que embasaremos e discutiremos, mais detalhadamente, a proposta de Bakhtin (2010) que fundamenta o desenvolvimento do conceito que é observado como fenômeno na “Ode descontínua e remota”.

Diante do fazer literário, a leitura e a sensibilidade para colher palavras dando-lhes ritmo e significado tem sido condição precípua para considerar a natureza artística de um texto. Não obstante, observa-se que a criação reside também nas tensões promovidas entre as gerações, já que a ruptura com a geração imediatamente anterior, mencionada por Eliot (1989), faz com que haja determinadas escolhas por parte do poeta também no aspecto formal. É a individualidade construída a partir da retomada e não da repetição. Para isso precisa o poeta ter a percepção da sua geração e do seu papel histórico diante do constructo estético que promoverá a novidade.

Esse movimento de apego e desapego à forma que acontecerá ao longo da literatura encontra, na sociedade contemporânea, uma ressignificação, fruto da reflexão de que as formas composicionais clássicas não morreram. Elas sempre existiram e foram desconstruídas, reconstruídas ou ressignificadas de acordo com as experiências

sociais referentes a cada época como sugeriram Pound e Eliot ao afirmarem a positividade da manutenção de diálogo do poeta com os seus referenciais artísticos.

Consideramos aqui que o homem contemporâneo é o fruto da sociedade da comunicação, da influência midiática, da velocidade demasiada, da ascensão norte-americana, da opressão econômica, da desigualdade social, das doenças sexualmente transmissíveis, da ironia debochada das críticas às formas de governo, do planejamento familiar, da destruição da natureza e suas consequências, do tráfico de drogas, do petróleo, da exploração comercial, da expansão das indústrias farmacêuticas, da manipulação do DNA, da internet e de tantos outros fatores que já vem circundando o sujeito desde o final do século XX. Trata-se da realidade transmutada em diversos referenciais com a qual, Pound (1970), certamente, se espantaria tamanha são as possibilidades de publicização da arte nos mais diversos meios de interação mediados pelos recursos tecnológicos. E algum desavisado, diante de toda esta heterogeneidade, diria: “então, finalmente, as formas composicionais clássicas estão mortas e enterradas como ocorreu com todas as retomadas formais anteriores”, conquanto, a realidade produtiva dos nossos poetas diria: “não, elas estão vivas e mais perceptíveis que nunca, entretanto, não mais em seu estado puro como em outros tempos, mas diluídas nos referenciais, nos ecos dos grandes escritores ancestrais que certamente reverberam dentro dos contemporâneos”.

Observemos aqui que uma das explicações para o fato está em uma tendência acadêmica que surge com a crítica literária, que sempre prezou pelo engenho, pelo trabalho de quem *lima, sofre, sua*, diante da construção de um verso. Sobre o homem frente às pressões culturais, sociais e econômicas contemporâneas, Alfredo Bosi (1977), citando Leopardi, em *O ser e o tempo da poesia*, comenta:

Nessa cultura, o homem é átomo voltado para si, cortado da comunidade; e, átomo, concebe os outros homens e as coisas como outras tantas mônadas. Há pouco lugar para as formas de socialidade primária quando tudo é medido pelo status, pelo dinheiro, pelo caráter abstrato das instituições; e quase nenhum lugar há para a relação afetiva direta com a Natureza e o semelhante. Egoísmo e abstração geram modos de sentir, agir e falar muito distantes das condições em que se produz a poesia: que é exercício próprio da empatia, das semelhanças, da proximidade. (LEOPARDI, apud. BOSI, 1977, p. 111-112).

Este homem a quem Alfredo Bosi, através do discurso de Leopardi, se refere é produto desta sociedade capitalista, embora, ao contrário do que afirma o teórico, nesse ser egocêntrico ainda há lampejos de sensibilidade e disposição para o engenho. Ainda que raros, alguns seres provenientes de todos os estímulos da superficialidade consumista ainda conseguem enxergar além dos espaços e dar-se às letras, ao trabalho, à tessitura de sons e ressignificações, inclusive estabelecendo diálogo com as formas composicionais clássicas.

Seguindo essa perspectiva de quebra e retomada relacionadas a todos os movimentos tradicionais da Literatura, não é difícil encontramos, por exemplo, no gosto popular, referências aos sonetos de Vinícius de Moraes, os quais ficaram eternizados em canções que marcaram, inclusive, uma volta ao sentido essencial da macroestrutura lírica que é a sua ligação estreita com a música, com a possibilidade de fazer do som a corrente de ondas sonoras que possibilita sensações, muitas vezes, só explicadas pela beleza de outra poesia. Neste momento a poesia alça outros voos diante da pluralidade significativa dos séculos XX e XXI.

Vejamos o caso de Hilda Hilst e sua, aparente, incomunicabilidade. Não se penetra no texto hilstiano de qualquer forma. Hilst constrói uma teia de significação poética que está para além da superfície, e só aqueles que conseguem enxergar através das linhas, das aparências, só aqueles propensos ao toque, podem habitar os seus universos poéticos, e talvez seja através do poema que a sua porção “álmica” mais se multidimensione. A sua centelha de criação é esse neutrino imaterial que se percebe através do choque. Não se discute aqui a impossibilidade de penetração no texto de Hilst como se o contato com o literário fosse algo “impossível” para alguns, não tratamos a apreciação artística como sendo característica genética, mas como sendo algo que se constrói ao longo dos anos, algo que se escolhe quando se é estimulado, ou seja, antes o estímulo ao poético, depois a escolha da amplidão do próprio universo. Os seres que habitam o interior da poesia hilstiana são tão plurais quanto são as suas intenções estéticas, e mesmo sem a declaração de algum processo de retomada os ecos das vozes que a formaram são perceptíveis nas suas escolhas no âmbito da forma e do conteúdo. É o exercício da formação de referências essenciais apontado por Pound, é a ampliação da captação das ondas essenciais de uma raça, tendo em vista que as antenas de Hilst promoverão diálogos singulares cujas bases alicerçarão seu projeto estético.

Depois das reflexões aqui promovidas, de Pound à Paz, parece-nos que essa interação entre a poesia de Hilst e algumas formas composicionais clássicas pode ser

considerada um movimento natural ao qual o grande escritor estará atrelado, já que há de se ter um referencial, mesmo que seja para negá-lo. Diante das angústias e tensões presentes na idade da crítica, a consciência poética fará com que a antena captadora das essências esteja sintonizada com as ancestralidades que formam os pontos axiológicos os quais podem ser as chaves para análise proposta no *ABC da Literatura* de Pound. E isso não se dá de forma aleatória. Nada é inocente quando se trata de criação artística, agora “A tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo” (PAZ, 1984, p. 21).

Organicamente, as gerações construíram tradições mantendo diálogo com as outras que as antecederam, por isso, diluídos entre a originalidade promovida pela necessidade de um novo olhar sobre as demandas sócio culturais de uma geração, estão os referenciais que construíram o mundo ocidental. Se já vivemos no século XX a idade da crítica, hoje vivemos a idade da interação, da construção coletiva de constructos artísticos e teóricos que revelam não só a singularidade dos olhares, mas, sobretudo, o aspecto coletivo que os construiu. Nada mais está só. Não pensamos movidos apenas pelas nossas demandas interiores porque elas estão conectadas, filiadas, pluralizadas na primeira pessoa. Somos o produto da busca constante pelo diálogo com aqueles que são nossas bases axiológicas, partimos, dessa forma, de onde nos é seguro e possível. Partimos da nossa ancestralidade que se renova, porque o tempo é novo, ontológico, e diante dele o significado se reestabelece sendo o princípio da mutação estética das formas composicionais clássicas observadas, por exemplo, na “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, de Hilst.

No próprio título da poesia encontramos a nossa primeira referência de análise no procedimento de estabelecer diálogo com as formas composicionais clássicas. A “ode” de Hilst, assim como o prelúdio e a ária contidas em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974), é a ponte mantida com a música das formas composicionais clássicas e um dos pontos de retomada da tradição que aqui investigamos. Além da retomada da forma composicional mencionada derivada da macroestrutura lírica, é também referência para nosso procedimento analítico a retomada e ressignificação de algumas estruturas da macroestrutura arquitetônica épica cuja base narrativa é mencionada por Bloom quando afirma que “Uma epopeia é um poema que inclui história” (BLOOM, 2002, p.48).

2 – Macroestruturas arquitetônicas e Formas composicionais – diálogos que atravessam o tempo.

Eia! pelas Musas comecemos, elas a Zeus pai
hineando alegram o grande espírito no Olimpo
dizendo o presente, o futuro e o passado
vozes aliando. Infatigável flui o som
das bocas, suave. Brilha o palácio do pai
Zeus troante quando a voz líria das Deusas
espalha-se, ecoa a cabeça do Olimpo nevado
e o palácio dos imortais. Lançando voz imperecível
o ser venerando dos Deuses primeiro gloriaram no canto
dê o começo: os que a Terra e o Céu amplo geraram
e os deles nascidos Deuses doadores de bens,
depois Zeus pai dos Deuses e dos homens,
no começo e fim do canto hineiam as Deusas
o mais forte dos Deuses e o maior em poder,
e ainda o ser de homens e poderosos Gigantes.
Hineando alegram o espírito de Zeus no Olimpo
Musas olímpias, virgens de Zeus porta-égide.
(HESÍODO, 2007, p. 97)

“Canção e Liberdade não se aprendem”
(HILST, 1974).

Com intenção de ampliarmos o que começamos a discutir no capítulo anterior, no que diz respeito ao desenvolvimento dos conceitos de macroestruturas arquitetônicas e formas composicionais, iniciamos esse capítulo com uma breve reflexão acerca do discurso de Aristóteles e Horácio. Nele, procuramos discutir como eles construíram, nas suas poéticas, os conceitos seminais que caracterizam as macroestruturas arquitetônicas, procurando observar como, no processo de articulação artística, o que foi observado atravessou o tempo e hoje ecoa como ponto axiológico de análise e produção literárias.

Dando andamento a ampliação do conceito, chegamos à proposta bakhtiniana de desestabilização dos gêneros para análise estética através dos questionamentos acerca da forma e do conteúdo encontrados em *Questões de Literatura e Estética* (2010). Nele, ampliamos o percurso analítico traçado por Bakhtin (2010) no que tange à concepção sistemática do campo estético para observação das mônadas que o constituem, nesse caso, as macroestruturas arquitetônicas que nos vêm quando ele trata das formas puramente composicionais e das formas puramente arquitetônicas.

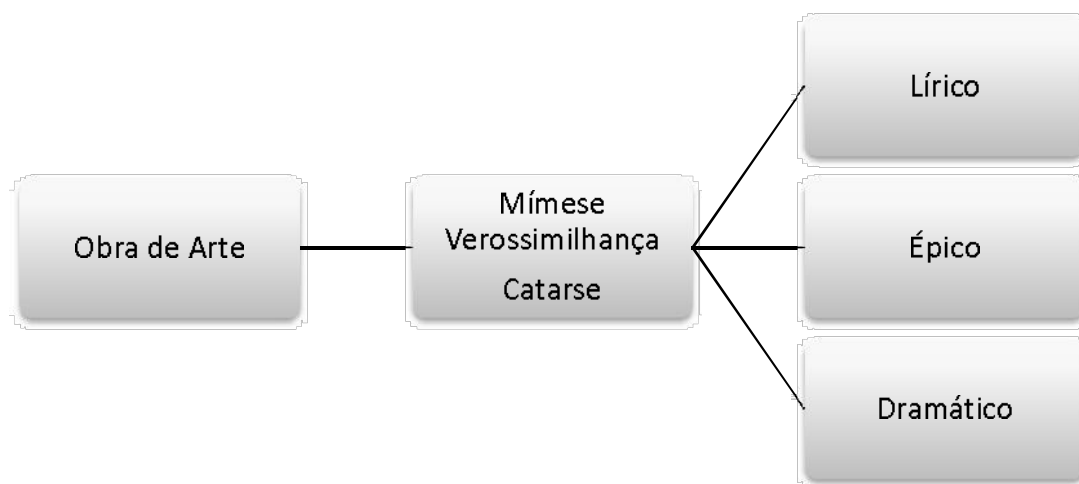
Ainda com a intenção de ampliar e aprofundar o fenômeno que ocorre na “Ode descontínua e remota” de Hilst, procuramos discutir as características do lírico e do épico a partir caracterização das formas composicionais ode e epopeia e suas relações com a macroestrutura lírica e épica, já que se observa o estabelecimento de diálogo entre as mônadas que constituem as macroestruturas mencionadas, no âmbito da forma e do conteúdo, desde a antiguidade grega. Para tal, recorremos a Emil Staiger (1977), Massaud Moisés (1975), Octávio Paz (1982), além de Bakhtin (2010), já mencionado, e das contribuições de Heloísa Maria Moraes Moreira Penna (2007) no que tange ao estudo que faz da adequação da métrica horaciana ao conteúdo de suas odes.

Concluimos esse capítulo já fazendo uma análise da estrutura formal da “Ode descontínua e remota”, analisando sua descontinuidade melódica composta por estrofes e versos assimétricos que compõem seus dez cantos, e percebendo como Hilst também dialoga com a tradição ao resgatar também estruturas formais típicas da forma composicional epopeia.

2.1 – Da observação aristotélica até o que permanece como essência

No Capítulo anterior, traçamos as primeiras definições acerca dos conceitos de macroestrutura arquitetônica e formas composicionais a partir do que se observa na

“Ode descontínua e remota” no seu processo de articulação composicional e estética. Nele, observamos que as definições de macroestrutura arquitetônica se relacionam com o que foi analisado por Aristóteles desde a primeira poética. Por isso, para que se organizem os conceitos que serão trabalhados em torno das semelhanças de definição de gênero bem como dos equívocos, partiremos do discurso aristotélico. Nesse sentido, a partir da Poética de Aristóteles, pode-se traçar, de forma simplista, o seguinte diagrama:



O diagrama acima ilustra as primeiras relações estabelecidas pelo estudioso ao descrever as formas de materialização da arte utilizando a linguagem como princípio de construção. É importante salientar que Aristóteles não só tratou da linguagem no contexto artístico, mas também desenvolveu trabalhos referentes à retórica que, de acordo com as suas observações, utiliza a linguagem de forma diferente, principalmente no que diz respeito à utilização da metáfora. Como diz Grácia-Rodrigues (2006),

Na retórica, tem caráter intelectual, lógico, de função persuasiva, probatória, em discurso denotativo; já quando surge em texto conotativo, poético, apresenta-se com caráter subjetivo, emotivo, mimético, criando uma supra realidade: a obra de arte. No discurso de persuasão, a progressão argumentativa se dá de ideia em ideia; no discurso artístico, a sequência é de imagem em imagem. (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 185)

Conferindo algumas propriedades indispensáveis para a caracterização do objeto artístico, Aristóteles traça o que será o paradigma embrionário da natureza da arte. Porque, ao descrever as formas literárias de sua época, ele cria conceitos de realização da arte que vão além da palavra e se encaixam também nas outras formas artísticas conhecidas em proporções diferentes. Ou seja, ao traçar a mimese, a catarse e a verossimilhança como características das três formas macroestruturais literárias ele cria conceitos que estarão presentes concomitantemente em todo fazer artístico, desde a Grécia antiga até os dias de hoje. Com efeito, dentro do universo caótico das atividades artísticas e suas realizações traça-se os primeiros conceitos que embasarão a análise estética.

No entanto, a intenção primordialmente científica aristotélica foi, por muitas vezes, confundida como “norma” ou “receita” para aferição de “beleza” e hierarquização dos textos literários diante dos outros gêneros textuais produzidos. O que gerou equívocos históricos e, algumas vezes, limitou a criação, a conservação e estudo de outros textos que não se enquadravam nas características descritas nas poéticas de Aristóteles e, posteriormente, na de Horácio. Assim criou-se o falso mito de que as formas classificadas como clássicas seriam as únicas representantes do exercício artístico literário, e que, por conta disso, seriam imutáveis e inquebráveis.

Ao separar os gêneros literários de acordo com o seu “valor” estético e em certa medida ideológico, Aristóteles começou a traçar os primeiros paradigmas para análise estética/científica. Separou axiologicamente o que caracterizava o fazer artístico e definiu as mônadas com as quais os outros estetas trabalhariam no procedimento de análise literária/científica.

Um dos pontos a ser destacado em relação ao procedimento aristotélico como sendo contextual a sua época é a utilização da oralidade para divulgação e recepção dos textos literários. O que ele chama de ornamento – o ritmo, a harmonia e o canto – são elementos que hoje não são condição para a publicização da literatura, mas assim o era em sua época e o foi até a criação da imprensa e a popularização da alfabetização. Fazendo uma análise histórica, pode-se construir a imagem do procedimento aristotélico como sendo a referência que caminhou historicamente por vários mares e hoje chega a nós como ponto axiológico de procedimento de análise e não mais como modelo indissolúvel de criação estética. Ele mesmo não deu conta de definir as características de todos os gêneros literários de seu tempo, e não é por isso que os que não passaram pelo procedimento de análise devam ser desprezados.

Observando o que foi articulado por Aristóteles, verifica-se que as relações internas no estabelecimento dos gêneros literários estão articuladas de acordo com o sistema descritivo, ou seja, desde lá ele já havia estabelecido algumas relações que passaram a caracterizar os gêneros literários de seu tempo.

Ao conhecermos o contexto de análise promovida por Horácio, em *Ars Poetica*, percebemos que nela ele procura traçar as estruturas que aproximam a “arte” do conceito do que era culturalmente “belo” em sua época. A simetria dos traços e a manutenção de uma ordem na criação deram à forma uma dimensão diferente daquela que Aristóteles tinha tratado na sua poética. Dessa forma o conceito de “belo” passa a fazer parte dos princípios de construção artística, assim como o de simetria e ordem.

Analisar o contexto em que os discursos teóricos são produzidos é importante para que se entenda a sua elaboração e para que a sua essência procedimental seja o princípio que possibilita a visualização dos níveis de diálogos que foram estabelecidos entre os paradigmas de definição das macroestruturas arquitetônicas. Por isso, ao comparar o texto de Horácio com o de Aristóteles, percebe-se que esse o articula sob uma perspectiva mais analítica enquanto aquele o articula numa perspectiva de julgamento de valor, traçando parâmetros para a produção artística selecionando o que julgava adequado e o que não era. No entanto, isso não tira seu valor e sua importância para a caracterização das macroestruturas, pois, ao analisar alguns procedimentos de criação verbal que conferem valor estético ao texto, Horácio acaba por diferenciar os textos literários dos demais ratificando a importância da adequação de determinados conteúdos estarem concernentes à determinadas formas. Nesse sentido, o valor dos conceitos de “beleza” e “simetria” horacianos é traduzido, atualmente, como projeto estético ou estilístico da sua geração.

2.2 – Forma e conteúdo – A proposta bakhtiniana

Diante das demandas que questionam a valoração da tradição diante das práticas literárias, tanto no âmbito da produção, quanto no âmbito na análise, desde o século XVII e XIV, há de se refletir sobre os fenômenos que sustentam a rejeição aos gêneros clássicos e seus padrões de articulação, por parte da crítica.

Ao longo dos anos de produção literária observa-se um processo de negação e afirmação de formas composicionais clássicas derivadas das macroestruturas

arquitetônicas. Ou seja, por vezes, uma geração retoma as formas assim como foram descritas pela poética de Aristóteles, outras vezes, as nega. Não obstante, se entendermos a negação como uma forma de ressignificação de um dado referencial que, mesmo em oposição, ainda estabelece algum tipo de relação com aquilo que se nega, ficará mais clara a fina linha que costura as produções artísticas, cada uma em seu tempo, retomando ou negando algum paradigma.

O argumento da própria imposição histórica/temporal sobre os procedimentos de articulação artística já seria um sinal plausível do fenômeno sobre o qual se está comentando, no entanto, como toda geração artística é enfática na construção da argumentação do seu projeto estético, a geração crítica também o é. Nesse sentido há também a construção de paradigmas de análise que são engendrados em consonância com o desenvolvimento artístico, filosófico, cultural, social e econômico de cada tempo, e assim a crítica também seleciona o que está em voga e o que está “ultrapassado”. Como foi apontado por T. S. Eliot (1989) e por Octávio Paz (1984).

Esse percurso traçado tanto pela crítica como pela própria arte trata de construir, reconstruir ou ressignificar os procedimentos de articulação da linguagem de acordo com as necessidades de ruptura ou retomada de uma determinada época. Não há como desvincular o projeto estético de uma geração do momento histórico em que ela vive. O indivíduo consciente de seu papel na construção de um aparato cultural que marque sua geração estará comprometido com alguma espécie de novidade, de invenção que suplante a geração anterior dando-lhe a originalidade necessária para que seu discurso ultrapasse a barreira temporal e sobreviva náufraga no mar de significados que a escrita registra. E sobreviverá se por entre tantas possibilidades e significação for capaz de mover o pensamento de outros tão distantes. Se os olhos se fixam tantas vezes por sobre uma determinada linha de raciocínio, e ela continua sendo o fio que costura os significados teóricos ao longo do tempo deve ser porque, em cada tempo, ela fornece algum tipo de “alumbramento” ou “epifania”.

Entender a importância e mecanismo que envolve a produção literária ocidental sem o conhecimento do que a embasa é como querer construir um prédio sem o alicerce. Nesse sentido, para que se entenda a natureza do literário e seus desdobramentos contemporâneos há de se conhecer os primeiros questionamentos poéticos, seu contexto histórico de análise e seus desdobramentos durante os séculos de articulação, transformação e ressignificação. Entretanto, para que se tenha a construção dessa

consciência é preciso também repensar as tendências de progressão dialética que, em cada tempo, impuseram, organicamente, um paradigma artístico e analítico.

As possibilidades de produção, leitura e análise de textos literários seguem um percurso de obediência a uma determinada tendência de prática e articulação intelectual de uma época. E hoje, filosoficamente, o teórico se põe como questionador da própria atividade diante das imposições que se construíram em cada tempo, vendo-se em sua pluralidade de referenciais diante da urdidura do singular. Hoje, na idade da interação, conseguimos o afastamento temporal necessário para a autocrítica mencionada por Paz (1984) como marca da modernidade. Aqui, o agora é outro e o tempo nos ficou mais curto. Desta forma, hoje discutimos as possibilidades de leituras e entendemos as rejeições e retomadas que as gerações promoveram a partir das suas próprias naturezas de ruptura com o imediatamente anterior.

Procurando observar atentamente as tendências teóricas da atualidade, as quais subjazem o estudo da produção artística literária, percebe-se a predominância de questionamentos relacionados à própria atividade crítica no que tange a tessitura, articulação e recepção do literário. Vê-se que as teorias em torno da ficção, assim como a observação da larga produção acadêmica em torno dos gêneros derivados do romance, sinalizam um estabelecimento de relação entre a recriação artística literária e as práticas metalinguísticas que são naturais a sua realização.

Não há como o artista não pensar sobre sua própria atividade em momento de criação. A consciência artesanal é condição para se conceber a linguagem e a própria atividade verbal de forma a alcançar determinados efeitos de significação diante do uso da língua. Escrever e ter a competência discursiva de alcançar determinados efeitos cuja realização se concretiza na promoção da interação requer a articulação de propriedades autocríticas. Dessa forma, para que um gênero textual se realize socialmente é preciso que se tenha, por parte do produtor, a consciência de intenção, estrutura, contexto e realização social do texto que se está produzindo no plano da escrita, já que cada um dos eventos sociais que envolvem o plano da escrita possui uma especificidade que interfere na constituição e realização de um determinado gênero textual. E quando se trata dos gêneros textuais de natureza literária, essas propriedades serão bastante específicas e encontram sua gênese na intenção seminal de interagir.

Os processos de articulação que estão vinculados à natureza do literário não podem ser encontrados apenas no texto literário em si. Há antes a necessidade de um referencial, um requisito que permita a identificação de determinadas estruturas que

separarão a realização textual literária das outras de naturezas pragmáticas, éticas. Sobre isso, Bakhtin, em *Questões de Literatura e Estética*, assinala:

sem uma concepção sistemática do campo estético, tanto no que o diferencia do campo do cognoscível e do ético, como no que o liga a eles na unidade da cultura, não se pode separar o objeto submetido a um estudo de poética – a obra de *arte literária* – da massa de obras escritas com palavras, mas de um outro gênero; certamente, é claro, essa concepção sistemática é introduzida todas as vezes pelo pesquisador, mas de forma nem um pouco crítica. (BAKHTIN, 2010, p. 15-16)

Para que se reconheça a natureza do literário, dessa forma, não basta apenas que se identifiquem dentro do texto as nuances que o tornam artístico, mas é imprescindível a significação das estruturas estilísticas a partir de um exercício filosófico que funcione como paradigma, como princípio analítico, procedimento de articulação. Não que haja a necessidade de criar, artificialmente, teorias que deem conta das inúmeras transformações pelas quais os textos literários passaram ao longo desses tantos anos de teorização, mas sim há a necessidade de que se entenda o procedimento de análise literária a partir do que já foi produzido teórico e artisticamente, ou seja, há de se ter referencial para que se ampliem os horizontes diante da novidade.

A essência artística é e precisa ser autônoma. Todavia, os processos de criação em sua essência estarão sempre em diálogo através de um espírito, *Stimmung*³, ou ímpeto. O fato é que sempre há uma motivação que impele o interior do poeta à recriação da realidade de modo peculiar a cada época. A própria condição de humanidade, de reconhecimento do que significa o *ser* diante das diversas demandas as quais assinalam na história as mudanças que movem as engrenagens da sociedade movimenta o “comboio de cordas” para que haja, naturalmente, a manutenção de diálogo entre as gerações de poetas que habitaram e habitam o firmamento.

E é nessa necessidade de referencial e ao mesmo tempo de reconhecimento de autonomia que o “cânone” entra. Sem ele, nem obra artística em procedimento metalinguístico e nem crítica se organizariam. Ficariam poeta e teórico órfãos. Perdidos em meio a tantas produções textuais que se articularam desde as primeiras criações literárias da humanidade até os dias atuais. Não fosse Aristóteles ter pensado, filosoficamente, os processos de tessitura das formas composicionais de seu tempo,

³Termo criado por Emil Staiger em *Conceitos Fundamentais da Poética* (1977).

estariamos nós, na contemporaneidade, sem o referencial de procedimento analítico da arte, a qual estaria fadada ao procedimento assistemático e rudimentar, sem relação com a própria natureza humana, aliás não há como se conceber natureza humana diante da formação desse contexto.

Não há, desta forma, como pensar o literário sem o exercício metalinguístico articulado teoricamente, tanto no âmbito da produção quanto no da concepção. E isso se dará de forma eficiente quando existir base em um referencial de significação que permita a percepção da manutenção de um diálogo construído organicamente entre teoria e prática. Nesse sentido, Bakhtin adverte:

Não se pode superar a discordância metodológica no campo do estudo da arte por meio da criação de um novo método – um a mais a tomar parte do conflito geral dos métodos, que exploraria somente a seu modo o caráter fátual da arte – mas sim, por meio da argumentação sistemático-filosófica do fato e da singularidade da arte na unidade da cultura humana. (BAKHTIN, 2010,p. 16)

Não se quer dizer em determinadas instâncias que não haja possibilidade de renovação do discurso literário ou teórico, ou que as teorias que se afastem metodológico e sistematicamente do cânone não ofereçam possibilidades de leitura, todavia o que se questiona aqui é a consistência de uma argumentação fundada em si mesma, como que surgida misticamente, sem raízes ou bases. Afinal, o substrato da criação é o próprio ser e não o fenômeno ou o efeito em si. Observa-se esse equívoco, por exemplo, quando o indivíduo tenta “criar” uma identidade que não possui baseado apenas na forma, em busca dela.

Tudo acaba soando muito artificial quando o indivíduo cria para si um filtro que procura dar conta de todo um planejamento estilístico que ele deseja copiar ou criar. É quando o texto não é fruto de um fenômeno criador plurissignificativo por natureza, mas de um planejamento em que o “estilo” procura suplantiar o significado, o contexto de produção e a própria essência identitária de quem escreve.

Assim como a produção artística pode ser artificializada, a produção crítica também pode incorrer por esse caminho. O princípio crítico que além de base teórica se caracteriza pela autonomia de análise e leitura pode ficar atrelado a alguma “novidade” e se diluir pela falta de referencial. Não que a referência sirva de modelo ou que seja obrigatória a sua afirmação, mas que mesmo em situação de negação é necessário o

reconhecimento de sua presença bem como da sua importância para a consistência crítica e artística.

A alma da criação literária é a recriação da realidade, a mimese. Não há universos recriados e compartilhados que não se relacionem com a nossa condição de humanidade, com o princípio de nossa natureza, de nossa essência. E seu alcance será tão vasto, quanto vasta forem as possibilidades de leitura articuladas por indivíduos ávidos pelas trocas álmicas, porque no fundo o que nos impele ao mergulho em outros universos, é o mergulho que fazemos em nós mesmos quando em contato com o outro. A essência do outro, constitui a nossa. Dá-nos o que de nós não reconhecemos, não sabemos ser nosso. E quantos podemos ser diante do que é significativo, do que constrói raízes dentro de nossos interiores e nos incursiona à pluralidade, à multidimensionalidade de perspectivas diante do velho e do novo.

Quando um referencial é internalizado, o seu eco pode ser percebido no processo de produção do discurso. E não há muito mistério em reconhecer na voz de alguém o eco daqueles que são sua referência, no entanto esse reconhecimento ocorrerá quando antes o referencial for compartilhado. Caso contrário, o diálogo com o que é referência é estabelecido sem a consciência de que se está articulando. Esse processo dialógico ocorre, por exemplo, quando se reconhece a voz de Aristóteles em Mikhail Bakhtin e de Bakhtin em Octávio Paz. Nem Paz, nem Bakhtin precisaram referenciar diretamente as vozes que internalizaram, mas ainda sim há o reconhecimento delas, até porque esse fenômeno ocorre de forma orgânica a cada pensador, já que sua natureza crítica é o que constrói fenomenologicamente esse diálogo teórico. É importante também o entendimento de que o reconhecimento desse diálogo se dá por um indivíduo que antes teve contato com o discurso referencial, no caso, o discurso aristotélico.

Da mesma forma que se pode reconhecer os ecos referenciais nos discursos teóricos, também há a possibilidade do reconhecimento dos ecos referenciais de estrutura das formas composicionais clássicas na “criação” de novas formas composicionais. Diante da multiplicidade das situações discursivas é possível o reconhecimento de manutenção de diálogo entre determinadas estruturas diante das novas necessidades de articulação da linguagem em novos suportes e contextos. Vejamos, por exemplo, a manutenção da intenção discursiva entre a carta e o e-mail cuja estrutura dialoga para a realização social de ambos. Com as formas composicionais não ocorre diferente. O surgimento de novas articulações discursivas não rompe o relacionamento entre as macroestruturas arquitetônicas e as formas composicionais, mas

as ressignifica diante dos novos contextos de realização do discurso. Dessa maneira se constroem novos gêneros textuais e novas formas composicionais que supram as necessidades de articulação de uma determinada época em que novas tecnologias possibilitam outras formas de interação.

A popularização da imprensa e do letramento por entre a dita burguesia no momento pós Revolução Francesa tem papel decisivo na articulação, produção, publicação e popularização do romance. Nesse contexto, alguns tenderam a falar de superação da epopeia a partir da articulação do romance, já que as intenções discursivas ficcionais eram articuladas pela nova forma composicional. Fala-se também de uma única possibilidade de transformação da macroestrutura arquitetônica épica cuja característica estrutural, embasada no verso, teria se tornado obsoleta quando em intenção de criação diegética. O romance, nesse contexto, superá-lo-ia, tanto em termos de estrutura, quanto também em realização social, já que é inegável a popularização da literatura em termos de alcance, produção e publicação a partir da época de seu surgimento. Esse foi talvez o assombro que levou Pound (1970) a construir o seu paideuma literário.

Esse tipo de engano ocorre quando, de forma superficial, se estabelecem paradigmas que procuram homogeneizar os discursos, os olhares, as leituras. Quando na idade da crítica e da interação os projetos estéticos são construídos de forma a estabelecer rompimento sem a consciência de que a negação também produz suas tradições, seus paradigmas. Assim, para além dos maniqueísmos teóricos e da tentativa de tornar estática a arquitetura dos gêneros estará a multiplicidade de articulação do discurso literário.

As referências internalizadas, os diálogos estabelecidos, as inúmeras possibilidades de articulação e a natureza multidimensional do literário, tudo isso junto, e nada mais será estático, homogêneo. São os fios de ligação, os ecos discursivos, a autocrítica, a metalinguagem, o exercício mimético em procedimento de recriação.

Mikhail Bakhtin em *Questões de Literatura e de Estética* diz que,

O *romance* é uma forma puramente composicional de organização das massas verbais, por ela se constitui num objeto estético a forma arquitetônica da realização artística de um acontecimento histórico ou social, que constitui uma variante da forma de realização do épico. (2010, p.24)

Notemos que ele trata do romance como sendo uma variante dos procedimentos de arquitetura épica. Em nenhum momento o teórico trata o romance como sendo a única possibilidade de articulação narrativa derivada da macroestrutura arquitetônica épica. Ele trata das arquiteturas dos gêneros literários caracterizados na poética de Aristóteles como sendo as referências das quais formas composicionais derivariam, é por essa razão que aqui nesse estudo tratamos das macroestruturas arquitetônicas e das formas composicionais como coisas distintas que mantêm relações de derivação nos procedimentos de articulação literária. Nesse sentido, Bakhtin define que as formas arquitetônicas têm suas bases referenciais de composição no que fora definido na poética, e que os procedimentos arquitetônicos das novas formas composicionais, ou formas composicionais aqui chamadas, manterão um diálogo com essas estruturas de articulação que caracterizam as macroestruturas arquitetônicas, assim

O humor, a heroificação, o tipo, o caráter, são formas puramente arquitetônicas, mas é evidente que são realizadas por métodos composicionais definidos; o poema, o conto, a novela, são formas de gênero puramente composicionais; o capítulo, a estrofe, o verso, são articulações puramente composicionais (embora possam ser compreendidos de modo estritamente linguísticos, isto é, independentemente do seu telos estético). (BAKHTIN, 2010, p. 24, grifos do autor)

Organizando o raciocínio desenvolvido por Bakhtin teremos a seguinte tabela:

Formas puramente arquitetônicas	Humor, heroificação, tipo, caráter.
Formas de gênero puramente composicionais	Poema, Conto, Novela.
Articulações puramente composicionais	Capítulo, estrofe, verso.

Nesse sentido organizar-se-ão os gêneros literários, ou macroestruturas arquitetônicas, em suas peculiaridades de realização social. Cada um promovendo a interação específica, em um contexto específico, com os procedimentos de articulação que os realizam como tal. Todavia, é imprescindível notar que, em termos de construção estética, as macroestruturas arquitetônicas terão uma complexidade de análise bem mais

ampla, já que o seu valor estético em termos de desdobramentos estará diretamente ligado à natureza inventiva, artística de um indivíduo que pertence a uma determinada geração.

Se tais desdobramentos de manipulação das macroestruturas arquitetônicas e suas formas composicionais vieram ao longo das gerações traçando um caminho de articulação e desconstrução de padrões, se num desses momentos, por força de todo um contexto histórico que permitiu essa manipulação, o romance foi retomado e urdido como reconfiguração do modo de contar épico, não quer dizer absolutamente que a realização épica e seus procedimentos de articulação arquitetônicos não tenham relação com outros gêneros literários que não seja o romance.

As formas, sendo elas arquitetônicas – no seu modo de realização da estrutura do gênero – ou composicionais – no seu modo de construir a partir da estrutura de um determinado efeito de sentido, estão juntas na construção do objeto artístico de maneira que,

A forma arquitetônica determina a escolha da forma composicional: assim, a forma da tragédia (forma do acontecimento, em parte, do personagem – o caráter trágico) escolhe a forma composicional adequada – a dramática. (BAKHTIN, 2010, p. 25)

Entre a forma, a intenção e a realização, a obra de arte se conclui como um objeto estético em que se coadunam procedimentos reconhecíveis e passíveis de sistematização. Entretanto, o isolamento das formas e dos temas, as incursões em busca do “impulso” de produção, ou mesmo os desdobramentos sócio históricos de uma determinada obra no seu contexto de criação e recepção não dirão muita coisa se a própria obra não for o foco do processo. Se a sua construção e realização não estiverem comprometidas com a multiplicidade de desdobramentos, essência do fazer artístico, ela não será um objeto estético, mas sim de natureza axiológica ligada às outras práticas cotidianas, tão essenciais, funcionais ou contextuais como ela.

Nesse sentido, os objetos que se realizam como arte são espontaneamente polifônicos, multidimensionais, refletores e urdidos pelas teias arquitetônicas que configuram sua existência e realização. A literatura encontra-se nesse espaço e é constituída por promover a experiência sensorial que um indivíduo tem ante o fenômeno artístico. E sua natureza estética é passível de sistematização, mas não sem antes levar-se em consideração os processos de amplificação pelas quais suas mônadas

composicionais, ou arquitetônicas passaram, passam e passarão diante de cada contexto cultural em que é produzida.

As diferenças de articulação composicional, nesse sentido, estarão a serviço de uma intenção de construção à qual está vinculada uma realização arquitetônica específica. Todos esses fatores se interligam no processo de criação estética. Eles fazem parte da mesma teia e são identificáveis. O grande equívoco de parte da crítica talvez tenha sido transformar as observações e sistematizações em torno de tais procedimentos em modelos a serem adotados, seguidos como receitas diante das várias possibilidades de criação artística que se tem notícia nesse milênio.

O que se pode observar ou é uma negação total ao que se foi produzido em termos de observação estética e, por consequência, a criação de procedimentos artificiais, ou a adoção de um determinado percurso teórico ou estético como sendo o único capaz de oferecer uma análise satisfatória, de acordo com as conveniências formais de uma determinada linha de pesquisa. São os maniqueísmos estéticos e teóricos tecidos ao longo do percurso dialético pelo qual inevitavelmente passamos. Os extremismos das filiações, as negações e afirmações. A própria defesa de uma determinada tese ou teoria é o que constrói a dinâmica do conhecimento. É um caminho natural, assim como são naturais as possibilidades de leitura que podem ser sistematizadas.

Desta forma, tratar o romance como filho único da macroestrutura arquitetônica épica é restringir a própria natureza plurissignificativa das formas composicionais que se relacionam com a macroestrutura do gênero. Outro equívoco também é pensar que essas macroestruturas arquitetônicas não dialogam ou dialogaram entre si ao longo dos anos de produção literária ocidental. A porção lírica no épico em Camões é tão perceptível, como também são perceptíveis as porções épicas e líricas no drama shakespeariano, isso para tratar dos clássicos já tão amplamente estudados e ainda tão cheios de mistérios.

Wolfgang Kayser (1976), em *Análise e Interpretação da Obra Literária*, no capítulo cinco da segunda parte de sua obra, inicia uma reflexão acerca dos gêneros literários em termos estruturais. O que nos interessa aqui é justamente o seu discurso acerca da estrutura épica e sua fundamentação na ligação com a objetividade.

Ao argumentar acerca das formas e intenções da macroestrutura arquitetônica épica, Kayser afirma que a situação discursiva que a envolve é caracterizada pela figura de um “narrador que conta a um auditório alguma coisa que aconteceu” (KAYSER,

1976, p.388). Ele destaca ainda que o narrador está fora da situação observando os acontecimentos e contando isso para o público, o que para ele inviabiliza a ligação da intenção dessa macroestrutura com a subjetividade característica da macroestrutura arquitetônica lírica, como se os dois gêneros fossem água e óleo: “O ponto de vista do narrador encontra-se, pois, em frente do que vai contar, uma fusão com a Lírica, não pode surgir aqui” (KAYSER, 1976, p.388). Se considerarmos a macroestrutura arquitetônica épica como sendo pura e uníssona é a essa conclusão que chegaremos. No entanto, se entendermos que a estrutura épica tenha sido ressignificada, tendo sido metamorfoseada nas intenções discursivas plurais e, até certo ponto, desconstrutoras, do sec. XX e XXI, a possibilidade da subjetividade estar presente em uma narração composta em versos e dividida em cantos será concreta. Pois embora a estrutura épica na “Ode descontínua e remota” esteja dissonante, os ecos de suas intenções e caracterizações se configuram em uma nova construção.

A originalidade de tudo que é criado, muitas vezes, reside no manuseio das formas. No trabalho em torno da construção de uma arquitetura original que contemple o projeto estético ao qual o artista se dedica, porque se há criação, há primeiro a projeção, a ideia que se articula e é trabalhada artesanalmente até que a substância alcance a intenção desejada.

E, no início, em frente ao artista há o caos. As substâncias amorfas, misturadas, confusas dentro do seu universo de ordenação. Ele, o caos, é o princípio da criação como apontaram Hesíodo em sua *Teogonia* (2007) e depois Ovídio em suas *Metamorfoses* (2003). Porque ao contrário do que muitas vezes se pensa, a arte também é uma tentativa de entendimento / ordenação do caos: a grande miscelânea de informações, de significados, de sentidos e formas que constroem a diversidade de referências com as quais a razão humana lida. Somos seres ordenadores. É através da ordenação de significados que funcionamos e ampliamos a nossas possibilidades cognitivas. Se não há ordem estabelecida, as coisas não são “entendíveis”, não há legibilidade nos processos. Sem a sintaxe ou taxonomia dos significados, estaríamos perdidos. Há de se ter ordem. É a condição primeira para que se consiga enxergar algo de forma plana.

Conquanto, não é só na ordem que basta a nossa natureza. Ela é precisa para que se estabeleça a primeira forma. É o esclarecimento do entendimento. O primeiro lampejo da luz da lógica quando se consegue ordenar os significados de forma com que

façam sentido. É o plano com todas as suas redes e árvores de significação. É como estar de frente para um círculo, mas ainda sem saber o que se faz com ele.

Suponhamos que esse círculo seja nossa primeira forma macro arquitetônica e que ele venha desenhado pela necessidade de ordenação do universo caótico. Está dentro das linhas desse círculo as noções que o permeiam como forma e que o fazem ser o que é. As relações são estabelecidas matematicamente. A linha, o raio, os graus e toda sua espacialidade. Notemos que antes da identificação das suas características há a necessidade de organizá-las. O objeto existe, quando percebido é nomeado, quando é organizado, o valor semântico do seu nome se amplia e quando passa para o plano do uso, toda sua característica semântica passa a ser ressignificada. Ou seja, no contexto do uso, a forma pode ser manipulada de acordo com as suas características, mas gerando outras formas que dialogarão com a forma original já que é da primeira ordenação que surgem as outras, ou, do primeiro significado que outros podem ser construídos. É a necessidade de referência cuja natureza deriva da organização do caos, que, por sua vez, é a primeira pulsão criadora como prevê grande parte dos mitos ocidentais da criação, haja vista a sua presença na *Teogonia* (2007) de Hesíodo e nas *Metamorfoses* (2003) de Ovídio.

A busca pelo significado diante do exercício da ordenação é a atividade primordial da filosofia e da ciência. É através do pensamento filosófico e científico que as coisas passam a tomar forma e significar, isso desde o conceito mais básico do que é filosofar e descobrir. Só quando o indivíduo se depara com a natureza e começa a pensar sobre ela é que se vê na condição de manipulá-la. Foram os que os antigos fizeram e é neles que a criação literária principia. Dessa forma, pensar na construção de uma macroestrutura arquitetônica ou forma composicional é antes de tudo entender sua relação com o caos, com a natureza da sua substância de criação: a língua, e nesse contexto a forma plana de um círculo não nos serve mais, agora há de ser ter uma visão tridimensional do fenômeno, uma visão esférica, porque a arte literária não se constrói apenas diante da forma, mas antes da sua relação com o conteúdo e na densidade de sua matéria.

Sendo duas grandezas de ordem diferente, a forma e o conteúdo são perceptíveis e dissociáveis no procedimento de análise, no entanto no processo de construção artística essas duas grandezas estão a serviço da manipulação discursiva do artista/autor, ou seja

o conteúdo e a forma se interpenetram, são inseparáveis, porém, também são indissolúveis para a análise estética, ou seja, são grandezas de ordem diferente: para que a forma tenha um significado puramente estético, o conteúdo que a envolve deve ter um sentido ético e cognitivo possível, a forma precisa do peso extra-estético do conteúdo, sem o qual ela não pode realizar-se enquanto forma (...) a forma é um conceito relativo ao conteúdo, que precisamente não é a forma, corre-se, é claro, um perigo metódico mais grave com semelhante afirmação: nele o conteúdo é compreendido como substituível do ponto de vista da forma, que não tem nada a ver com a significação ético-cognitiva do conteúdo, significação esta completamente fortuita no objeto artístico; a forma relativiza totalmente o conteúdo, esse é o sentido da afirmação que faz do conteúdo um elemento da forma. (BAKHTIN, 2010, p. 37)

Nesse sentido, na construção da substância artística a interdependência entre forma e conteúdo é condição *sine qua non* para que a própria natureza da arte se manifeste. Desse ponto de vista, não fica difícil discernir o que é esteticamente questionável, já que diante do estudioso estão essas duas grandezas passíveis ao olhar científico e ao aprofundamento filosófico.

Quando se trata das construções macroestruturais arquitetônicas: épica, lírica e dramática não há como não se falar das poéticas que, ao longo dos anos, vêm propondo a investigação dos elementos que caracterizam o que Aristóteles primeiro previu e que chega a nós, indivíduos da sociedade ocidental. Depois da investigação dele, criou-se não só o nome para as três macroestruturas arquitetônicas conhecidas, como também foram assinaladas as primeiras teorizações acerca da relação estabelecida entre forma e conteúdo dentro da realização lírica, dramática e épica.

2.3 – A poesia musical da ode e a estrutura diegética do épico

O mundo poético. A essência da alma humana transmutada em palavras. O universo multidimensional, abismático, tão caótico e profundo quanto é a nossa existência diante da imensidão do cosmos. São os milhões de pontos brilhantes no céu, nascendo e morrendo. Explosões tão brutas que lá, na supernova da descoberta, está a centelha que constitui absolutamente tudo.

Assim como uma estrela que morre e recria os átomos em condições astronômicas, o poeta tece a partir de sua matéria interior o mundo. Conecta-nos ao que somos, porque ao tocar no interior do outro o nosso próprio é ressignificado. Vivemos e revivemos a multiplicidade do nosso ser, ampliamos nossos espaços e possibilidades

através de uma experiência tão singular que sentir passa a ser a nossa linguagem e viver no mundo de superficialidades sentindo além dele, passa a ser o nosso maior e mais belo desafio.

Na realização lírica, forma e conteúdo lutam como duas divindades titânicas dentro do poeta. E normalmente, nas realizações composicionais mais consistentes dessa macroestrutura arquitetônica a técnica é sobrepujada diante da essência plurissignificativa do conteúdo e de sua música. Sem a música, o som que conduz profundamente os significados aos interiores, as relações álmicas não seriam dialógicas. Não haveria profundidade na interação. Ou seja,

Nem somente a música das palavras, nem somente sua significação perfazem o milagre da lírica, mas sim ambos unidos em um. Não podemos, todavia criticar, se alguém se abandona mais ao efeito imediato da música; pois mesmo o poeta sente-se quase inclinado a dedicar uma certa primazia à parte musical, e, desvia-se, por vezes, das regras e usos da linguagem determinados pelo sentido, a bem do tom ou da rima. (STAIGER, 1977, p.08)

A música das palavras e suas combinações nos versos são as características mais emblemáticas da macroestrutura arquitetônica lírica, visto que quase todas as formas composicionais que são essencialmente derivadas dessa macroestrutura arquitetônica possuem ligação direta com intencionalidade melódica bem como utilizam o verso como meio de realização. Salvo a exceção da forma composicional “Poesia Concreta” que se utiliza de outros meios para sua realização desconstruindo a estrutura mais complexa do verso por dar outros formatos semânticos às palavras em sua articulação.

Tratemos aqui das formas que se utilizam do verso e da música para sua realização, já que o poema que procuramos analisar se constrói por esses dois recursos arquitetônicos essenciais do lírico, significados pela flauta e pelo oboé no título.

Notemos que a complexidade de construção e utilização de determinadas técnicas que envolvem tanto forma quanto conteúdo estarão mais relacionadas às formas composicionais de criação verbal, nelas as possibilidades de diálogo entre as características mais essenciais das macroestruturas arquitetônicas possibilitam a criação de outros gêneros. É preciso também que atentemos para a informação que não só a técnica de manipulação da forma pode promover esse diálogo. O conteúdo atrelado às intenções estéticas do autor estará em constante diálogo com a forma. Essa

característica confere à realização literária uma grande complexidade, já que a plurissignificação do conteúdo diante das várias técnicas de criação estarão a favor da manipulação do autor. Ele, através do engenho criativo, pode tecer universos tão vastos quanto a sua intenção formular. Só que para que haja consistência na sua incursão o artista precisa sim lançar mão de determinadas técnicas de composição de forma consciente e intencional. São os dois lados, a técnica/forma que realiza e o conteúdo/intenção que dá consistência. Esses dois lados conferem ao texto literário o significado refletido em estilo, em originalidade diante da sublimação do ser.

A realização lírica tem profunda relação com as interioridades. Mas não só delas vive e nem só delas vêm a sua manifestação. Decerto que a macroestrutura arquitetônica lírica possui essência subjetiva, mas a captação dos espaços, das vozes, do etéreo e do sensível diante dos diálogos estabelecidos pelos poetas tem mostrado toda uma diversidade de formas de realizações composicionais.

As questões são mais profundas quando se trata dos procedimentos de criação verbal que mantém relação com a macroestrutura lírica. Diante das possibilidades de criação composicional existe toda uma gama de procedimentos articulatórios que esculpem na matéria linguística as intenções de um indivíduo plurissignificativo, isso tanto no que tange a condição de existência do homem moderno, quando no que diz respeito à própria natureza de humanidade. Desta feita, é na poesia que podemos encontrar a nossa porção mais humana em sua pluralidade diante da construção dos significados que nos formam como indivíduos.

Eis a dicotomia da individualidade e da pluralidade. Duas substâncias significativas que dentro do substrato humano e poético se complementam. Pois diante das individualidades que nos faz ser quem somos no cosmos, está a nossa capacidade de sermos plurais. Ou seja, somos individuais porque somos plurais, assim como a originalidade de um poema também está atrelada a sua plurissignificação poética.

Entretanto essa pluralidade não se apresenta de forma amorfa. A pulsão artístico/literária é o conteúdo que, quando é representado linguisticamente em procedimento de articulação, organiza-se e realiza-se como significado propriamente dito dentro do universo da linguagem. Nesse sentido essa pluralidade de significação tem configuração tão definida que nela se pode perceber a originalidade ou individualidade das formas composicionais líricas,

Pois, para o espírito, só é visível o que se lhe oferece em configuração definida, e cada configuração determinada de ser tem sua origem em um determina do modo e espécie do ver, em uma atribuição de forma e significado ideacionais. (CASSIRER, 1992, p. 22)

É justamente nessa determinação do ser, da individualidade, da originalidade diante também do ver que reside um dos esquemas mais fundamentalmente dialéticos do exercício verbal. Porque o ver é inteiramente banhado pelo ser. Tem suas direções definidas por ele. Mas e se essas direções apontarem para vários caminhos? E se a configuração dessa visão for alterada para uma ampliação de um universo que se multidimencione? Pensando nesse contexto as configurações existem, mas são tão plurais quanto é essencialmente a noção de ser. É justamente dessa forma que a poesia se realiza. Multifacetada pelas várias direções dos modos e espécies de ver. Ampliando os significados ideacionais até que os universos se choquem e da colisão surja um novo significado.

Não há como se construir poesia sem o contado com a sua essência. Sem o exercício da leitura, sem a ampliação do próprio universo a partir do universo do outro. Essa é condição *sine qua non* para que diante das pluralidades infindas, surja a voz que unifique as interioridades amplificando-lhe também as vozes em heterogeneidade. São as moléculas pós-colisão que se reinventam formando novas substâncias de ser.

O exercício dialógico é justamente o que não fará da forma uma prisão, mas sim uma ferramenta nas mãos do artesão que manipulará as propriedades da matéria linguística de forma com que o todo significativo alcance determinados efeitos de sentido plurais. E é a música em todos os procedimentos de articulação estilística que conferirá as feições intencionadas pelo poeta àquele determinado todo plurissignificativo. Algumas vezes é nos meandros das escolhas de determinados recursos de estilo que está a chave para a organização do conteúdo, algumas vezes está lá o fio de Teseu. E é por ele que os estetas desvendam os caminhos dos labirintos poéticos chegando a um ponto provável e plausível diante dos recursos e dos efeitos de sentido de um poema.

Tendo em vista que a questão da “interpretação” já tenha sido ressignificada diante do exercício metodológico e científico que a Teoria Literária, a Linguística e a Filosofia têm nos apresentado, não vale a pena discorrer sobre qual ponto de vista se deve “interpretar” um poema, já que esse deve ser exercício do leitor e não do esteta. É compreensível que antes do exercício de análise estética o objeto tome a atenção do

estudioso, como leitor, no entanto, depois do arrebate catártico, condição essencial para a própria realização artística, há de se observar de onde veio tal efeito, como ele foi construído, articulado, realizado. Todavia, não pelo viés da comoção interpretativa, mas da sensibilidade estética. Essa, diferentemente daquela, é pensada e sentida, concomitantemente, até porque

o estético, de certo modo, encontra-se na própria obra de arte, o filósofo não a inventa, mas para compreender cientificamente a sua singularidade, a sua relação com o ético e o cognitivo, seu lugar no todo na cultura humana, e, enfim, nos limites de sua aplicação, necessita-se da filosofia sistemática com os seus métodos. O conceito de estético não pode ser extraído da obra de arte pela via intuitiva ou empírica: ele será ingênuo, subjetivo e instável; *para se definir de forma segura e precisa esse conceito, há necessidade de uma definição recíproca com os outros domínios, na unidade da cultura humana.* (BAKHTIN, 2010, p.16, grifos do autor)

A plurissignificação, portanto, não será o elemento instável no processo de análise estética das formas composicionais derivadas da macroestrutura arquitetônica lírica. Ao contrário disso, essa será uma característica essencial para a manutenção da relação de uma determinada forma composicional com a macroestrutura arquitetônica mencionada.

A poesia é a projeção da própria essência de ser que se articula nas várias possibilidades do ver. É essencial como exercício e, sobretudo, como contemplação. É a vivificação da própria noção de humanidade e nela circulam nossos limites éticos, proféticos e estéticos. Mergulhamo-nos nas palavras e nela nos banhamos nus. Porque só nu, completamente despido de aparências, o mistério acontece. Entretanto, não nos cabe o desvelamento do mistério interior de cada ser ao ser tocado pela composição poética, cabe-nos, primeiro, nos darmos conta da existência dele e assim procurar desvelar os caminhos que possibilitam a sua existência. Esse é o exercício da análise estética.

Outra condição fundamental para o reconhecimento do fenômeno poético é a sua ligação com a sua matriz de realização linguística. A língua é o substrato, mas a poesia é o sopro de vida que constitui sua imaterialidade, a alma da língua engendrada a partir do aproveitamento de todas as suas possibilidades de articulação. Segundo Bakhtin

É só na poesia que a língua revela todas as suas possibilidades, pois ali as exigências que lhes são feitas são as maiores: todos os seus aspectos são intensificados ao extremo, alcançam seus limites; é como se a poesia espremesse todos os sucos da língua que aqui se supera a si mesma. (BAKHTIN, 2010, p.48)

Seguindo a perspectiva de diferenciação de poesia e poema proposta por Octávio Paz em sua obra *O arco e a Lira* (1982), as formas que constituem o poema revelam as escolhas composicionais do artista diante da realização da poesia, conteúdo essencial à própria realização artística. Nesse sentido, pode-se estabelecer uma correlação entre o discurso de Paz e as definições de macroestruturas arquitetônicas e formas composicionais, ou seja, a poesia é a essência conteudística fundamental à macroestrutura arquitetônica lírica e as várias possibilidades de articulação poemáticas são justamente as formas composicionais que manterão relação estrutural com o lírico. São os sonetos, as baladas, as elegias, as odes, as trovas, os haicais, entre outros, formas composicionais que se realizam como objeto artístico a partir do conteúdo, da pluralidade significativa, da poesia. Aqui atentamos para outra observação de Paz (1982) acerca da poesia: ela não está contida apenas no poema. A poesia vai além das formas composicionais derivadas da macroestrutura arquitetônica lírica. Ela está contida na profundidade da contemplação e na própria essência da arte, pois, como diz ele “A poesia se polariza, se congrega e se isola num produto humano: quadro, canção, tragédia” (PAZ, 1982, p. 17).

Aqui não há uma intenção catalogadora. Não enxergamos as formas como peças imutáveis diante do condão poético. Pelo contrário, entendemos que tanto forma quanto conteúdo são múltiplos assim como são plurais as possibilidades de criação verbal.

Sendo a própria língua substância da articulação literária, tanto as possibilidades de arquitetura composicionais quanto as semânticas engendram juntas o misterioso bailado das palavras nas teias de significação. E é nessa liberdade de manipulação em que residem as demandas da própria criação.

A “Ode descontinua e remota” composta por Hilda Hilst é um exemplar desse fenômeno. Diante dessa composição tanto a força lírica da poesia nos versos, quanto a demanda narrativo/diegética constroem, juntas, um universo plurissignificativo que materializa uma nova forma de manipulação das formas composicionais clássicas. É importante o entendimento de que esse é um dos caminhos possíveis para leitura e

análise da poesia de Hilst. Aqui, nessa pesquisa, seguimos a perspectiva da análise de criação estética pela manipulação das formas, cuja revelação se dá pela relação estabelecida entre as macroestruturas de arquitetônicas ao longo da história literária ocidental. Seguindo essa perspectiva é que julgamos necessária a presença de uma fundamentação que traga à luz a natureza dessas relações também como forma de contribuição teórica para que mais estudos sejam desenvolvidos a partir dessa perspectiva.

A ode é uma das formas composicionais clássicas mais antigas. Está relacionada ao modo de vida clássico cuja realização esteve muito ligada à literatura em uma época em que as formas composicionais conviviam harmonicamente e à serviço da manutenção do modo de vida grego. Nesse sentido, as composições eram realizadas com intenções específicas e articuladas por uma parte da população obstinada em manter funcionando as engrenagens da dominação. Os gregos e depois os romanos entendiam bem dos efeitos ideológicos possibilitados pela socialização do discurso literário. Foi por meio da arte que eles conseguiram estabelecer uma tradição cultural que atravessa séculos como referencial. Entretanto, engana-se quem entende esse movimento de manutenção das estruturas formais de composições clássicas como sendo práticas artificiais. Ao contrário disso, a manutenção de algumas formas em detrimento de outras ocorreram pura e simplesmente pelas estruturas sociais e práticas de leitura de uma época, pois antes da prosa, facilmente acessível pelos letrados, existia a música, o ritmo dos versos, a palavra articulada para o canto, para a declamação. Nesse contexto, os *aedos*, artistas de atividade declamatória ou cantada, eram responsáveis pela publicização das composições literárias. Sobre a interação entre os gêneros clássicos, ou formas de composições clássicas, na época aqui mencionada, Bakhtin tece o seguinte comentário:

É muito importante e interessante o problema da interação de gêneros no interior da unidade da literatura, em dado período. Em certas épocas – no período clássico dos gregos, no século de ouro da literatura romana, na época do classicismo – na grande literatura (ou seja, na literatura dos grupos sociais preponderantes), todos os gêneros em medida significativa, completavam-se uns aos outros de modo harmonioso, e toda literatura, enquanto totalidade de gêneros, se apresentava em larga medida como uma entidade orgânica de ordem superior. (BAKHTIN, 2010, p.398)

A preferência pelas formas composicionais que traziam a música como cerne da articulação formal, nesse sentido, não é apenas uma questão de preferência estética de um grupo social, mas sim o reflexo de uma estrutura cultural em que constructos artísticos foram engendrados de acordo com as demandas culturais de uma determinada época, como é até os dias atuais.

Hoje, diante da crise de referenciais e da democratização dos acessos, busca-se retomar o que tem se perdido diante da superficialidade imagético/tecnológica. Dessa forma, a urgência da vivência e compartilhamento da poesia deve ser encarada como missão a favor da retomada da essência de humanidade que faz o homem desenvolver a alteridade tão necessária à promoção da cidadania. Pensar e construir o arcabouço cultural de uma sociedade, nesse sentido, suplanta, à longo prazo, toda materialidade dos bens de consumo tão valorizados nesse início de milênio. Estão nas *Seis propostas para o Próximo Milênio* de Ítalo Calvino (1990) as razões pelas quais o desenvolvimento e vivência da literatura nas suas variadas formas e manipulações composicionais deverão definir como as sociedades poderão assegurar, ou não, um desenvolvimento que permita o funcionamento das engrenagens culturais de uma forma consistente. Dessa forma, a necessidade de assegurarmos às gerações o que é significativo para a constituição da nossa humanidade passa pelos diálogos que foram articulados, historicamente, com as referências que nos formaram, mesmo que elas sejam consideradas a manutenção do ponto de vista dos dominantes. Afinal, antes de ressignificar essas relações de dominação que ocorrem nos ambientes de criação e análise literária é preciso conhecê-las, porque não há forma mais eficaz de se desconstruir uma relação de dominação, senão pelo conhecimento.

Para pensarmos como exatamente a forma composicional ode é ressignificada no poema de Hilst, precisamos de um referencial teórico que verse sobre as características estruturais da forma composicional mencionada. Desta forma, cabe-nos o discurso de Massaud Moisés (1975) em *A criação Literária* quando da descrição das formas composicionais derivadas da macroestrutura lírica:

No início (século VI a. C.), a ode consistia num canto monódico, executado pelo próprio poeta, acompanhado de um instrumento de cordas, a lira, ou análogos, o barbitos, o pectis, o maganadis. Nessa época, a ode estruturava-se em versos cuja medida variava de acordo com os efeitos musicais e emocionais pretendidos, organizados em quartetos. Em cada estrofe os três primeiros versos apresentavam metro idêntico: troqueu + troqueu + dáctilo + troqueu + troqueu; e o

quarto verso compunha-se de um dácio e um troqueu. Sáfico se chamava o verso, e sáfica, a estrofe, em razão de ter sido Safo, a poetisa grega, quem os utilizou primeiro, juntamente com Alceu e Anacreonte. Na transposição para o Português, o verso sáfico passou a ser o decassílabo com cesura na quarta e sexta sílabas, e a estância sáfica, a compor-se de três versos decassílabos e um de quatro sílabas. (MOISÉS, 1975, p.89-90)

É importante a percepção de que essa forma composicional, desde a antiguidade, passou por transformações no que tange a articulação de seu conteúdo e das preferências temáticas. Porque, à princípio, a sua essência era notadamente lírica, mas com a popularização da sua articulação, o seu conteúdo passou a se aproximar do argumento épico. Para observação mais ilustrada das formas composicionais articuladas na antiguidade grega apresentadas por Massaud Moisés (1975), elaboramos a seguinte tabela que as enumera, na intenção de discutir, posteriormente, uma possível influência do argumento dessas formas na articulação das odes:

<i>Peun</i>	Dedicado a Apolo e deuses benfeitores.
<i>Epinício</i>	Aos vencedores nos jogos olímpicos.
<i>Hiporquema</i>	De cunho religioso, acompanhado de dança.
<i>Encômio</i>	Em homenagem aos vencedores reis e príncipes.
<i>partenéia (sic)</i>	Canto executado por coro de virgens.

(MOISÉS, Massaud, 1975, p. 90)

Segundo o estudioso, a ode sofreu influência dessas formas composicionais que pela própria articulação já promoviam diálogos entre as macroestruturas arquitetônicas épica e lírica no que diz respeito ao argumento temático. Nas palavras dele:

E a ode, sofrendo-lhes a influência, entrou a glosar temas novos, filiados à vida heroica: os vitoriosos nas guerras e nas Olimpíadas, as cidades e as raças cujos membros realizavam feitos memoráveis. Consequentemente, o lirismo monódico dos começos é substituído pelo lirismo coral, ou seja, o indivíduo-artista cede vez à coletividade coro. Em lugar da Lira põe-se a flauta, instrumento mais apropriado às execuções vocais em grupo. (MOISÉS, 1975, p.90)

Nesse sentido, o diálogo estabelecido entre as formas composicionais e as macroestruturas arquitetônicas não é um fenômeno da modernidade, mas um movimento orgânico, fruto das necessidades discursivas e artísticas de uma determinada

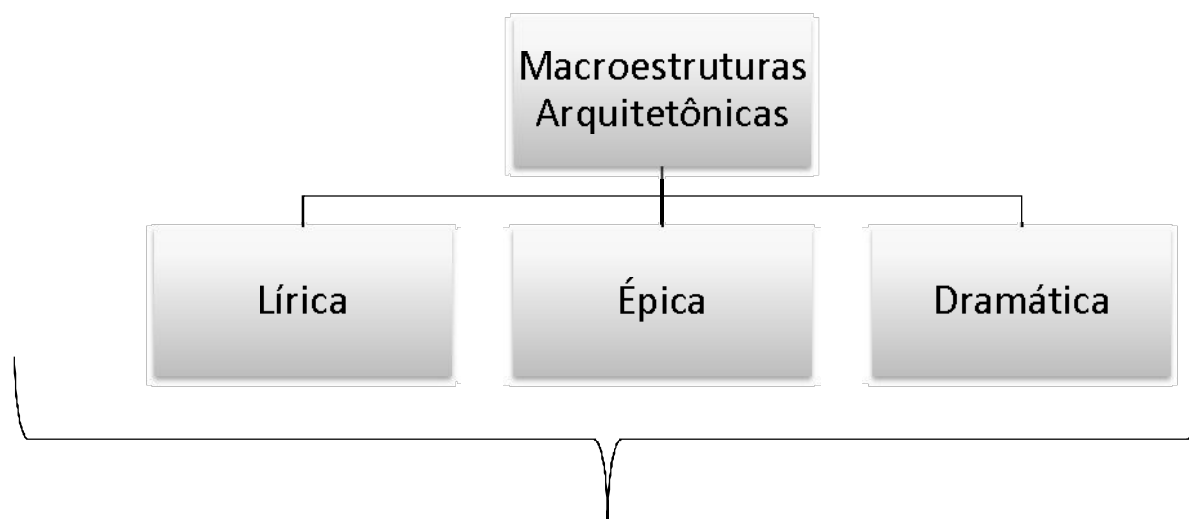
sociedade que entende arte como principal meio de manutenção das tradições. Assim, com as influências das formas composicionais apresentadas, a ode ganhou ares épicos e até mesmo de realização teatral, de acordo com o estudioso. E sendo as macroestruturas arquitetônicas épica e dramáticas mais complexas no que tange a composição melódica e rítmica, a estrutura da ode sofre transformação e complexifica-se. Tal movimento articulatório chega-nos como ode pindárica, já que foi Píndaro⁴ um dos compositores mais notáveis dessa forma que, agora, se fenomenaliza com características épicas e dramáticas, haja vista a proximidade do conteúdo temático com a primeira e a realização teatral com uma maior participação do coro com a segunda.

Já no período romano, segundo Massaud Moisés (1975), a ode é retomada por Horácio (século I a. C.), mas não de acordo com a estrutura pindárica, pois o notável poeta recorre aos formatos articulados por Alceu e Safo para suas composições. Desta feita, Horácio promove uma volta à articulação da forma composicional comentada mais intimamente ligada à macroestrutura arquitetônica lírica, haja vista que as suas articulações poéticas preferem a manutenção das formas composicionais com uma filiação mais fidedignas às macroestruturas das quais se originam. Pois se na organização poética grega as formas composicionais promoviam o diálogo entre as macroestruturas arquitetônicas, na articulação romana as formas composicionais mantinham uma ligação formal mais rígida com elas, o que promoveu um fortalecimento dos chamados gêneros clássicos em termos de consolidação das formas como pertencentes a apenas uma das macroestruturas. Ilustrando os relacionamentos mencionados, temos:

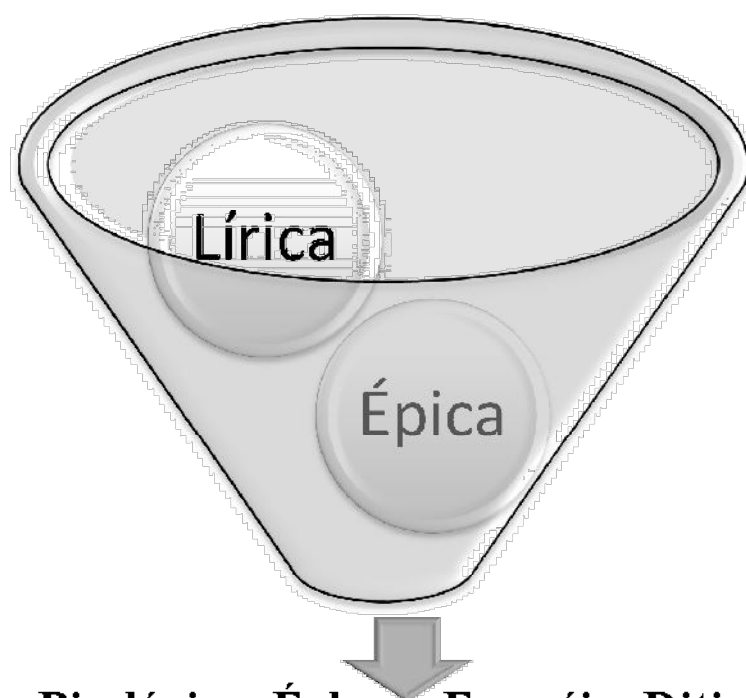
⁴ As odes mais importantes que se seguiram foram as de Píndaro, nativo de Tebas, que retoma a tríade constituída por estrofe, antírofe e epodo de Estesícoro, tradicionalmente apontado como o inventor deste processo formal. Aos cantos e poemas de Píndaro que celebravam vitórias era dado o nome ode, seguido do nome do festival a que diziam respeito. Assim, poderiam ser odes Olímpicas, Píticas, Nemeias ou Ístmicas. Tendo como modelo as canções corais do drama grego, as odes Pindárica glorificavam uma vitória atlética e louvavam os vitoriosos nos jogos gregos, tendo o acontecimento apenas o fim aparente de elevar e exaltar os grandes valores morais, elogiados sob a forma de sentenças ou através de mitos, presentes já em Alcman, escolhidos pela sua ligação com a família do vencedor, a sua cidade natal ou com o local de vitória.

(http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=57&Itemid=2)

Acessado em 13/06/2014.



Formas composicionais Clássicas que articulam diálogo entre macroestruturas arquitetônicas lírica e épica



**Ode Pindárica, Écloga, Epopéia, Ditirambo,
Poemas Laudatórios (pean, epinício,
hiporquema, encômio e partenéia).**

O retorno da articulação da ode surge com a publicação das odes de Píndaro em 1513, na Itália (MOISÉS, 1975, p.91), e segue como procedimento de articulação

composicional aos moldes de Píndaro, Safo e Horácio por mais três séculos. No entanto, durante esse período histórico de articulação, a Ode não manteve todas as estruturas formais assim como acontecia na antiguidade grega e romana. Agora as estruturas formais eram adaptadas às necessidades sociais de cada época e mais que isso, à prosódia das línguas nas quais ela passou a ser articulada. Ou seja, as transformações observadas também ocorrem de forma orgânica quando da constatação de que o fenômeno literário, em sua dialogicidade estética observada pelos percursos das formas composicionais ocidentais através dos séculos, é constituído, justamente, pelas mudanças e adaptações que são observadas em cada tempo. Todavia, para que haja a ressignificação de algo é preciso antes que se tenha uma referência significativa, um paradigma. Dessa forma, a ode pindárica e sáfica, mesmo que tendo suas estruturas adaptadas às prosódias das línguas em que eram articuladas, permaneciam como formas de composição clássicas. Essas formas composicionais, que foram frequentemente revisitadas e ressignificadas ao longo da literatura ocidental, chegam-nos como ponto axiológico para a observação dos diálogos estabelecidos entre as macroestruturas arquitetônicas. Pois, em meio ao conteúdo linguístico característico do exercício artístico, são as formas, muitas vezes, os pontos de mutação responsáveis pela estruturação do significado. Portanto, ao lançar mão do exercício das formas composicionais consideradas clássicas o poeta não só articula um resgate, mas promove o diálogo e vivificação da prática artística.

2.4 – A Lira retomada - ressignificando a ode do grego arcaico até a sua latinização

São as vestes de um poema que lhe constituem a forma. Versos simetricamente construídos em rimas e sílabas poéticas na cadência melodiosa são capazes de fazer da audição um sentido ampliado, abarcando tato, visão, paladar, olfato, todos em um reluzir de sensações que só a poesia pode construir. Eis a natureza da ascensão cósmica alcançada pelos poetas e ouvintes ao lidar com o objeto literário, que, desde os mais antigos tratados de estética, consideram *Mnemosyne*⁵ a mãe das musas. Esse caráter

⁵ Mnemosina (A Memória) é outra esposa de Júpiter : da união da Memória como sopro divino, nascem as Musas (A Inspiração). (MENARD, 1991, p.21)

chamado psicagógico, pode conduzir, segundo os gregos, a um *ethos* bom ou mal, dependendo da forma como a música e também a dança são construídas⁶.

Todavia, há mais nos versos que o metro, assim como há mais na prosa que a intenção de construir outros universos, há o trabalho com a linguagem, ela é o material pulsante com o qual o poeta precisa lidar explorando nela as suas possibilidades de articulação, de ressignificação. E é esse trabalho com o significado que acaba por dar sentido ao exercício literário. Por isso, tratamos, nessa pesquisa, das formas composicionais que foram por séculos articuladas por poetas de variadas constituições culturais, todos eles empenhados em construir, em seus tempos, o projeto estético envolvido com as intenções discursivas que perpassam toda atividade verbal. Dentre essas formas que atravessaram os tempos e nos chegam hoje ressignificadas em outras vestes está a ode, já mencionada através do discurso de Massaud Moisés (1973). No entanto, com a intenção de aprofundarmos as discussões em torno da estrutura da ode, de como ela foi concebida, retomada e ressignificada, discutir-se-á as origens dessa forma composicional desde o grego arcaico até a sua latinização.

Segundo o *E-dicionário Online de Termos Literários*, de Carlos Ceia (2010), a ode é

originariamente, e desde Homero, um poema destinado a ser cantado, podendo igualmente significar qualquer forma de canto alegre ou triste ou o acto de cantar. Os seus vários significados abarcavam também o canto de louvor, o canto fúnebre, canto religioso, canto mágico, canto de guerra ou hino e pressupunha o acompanhamento de instrumentos musicais. O sentido da palavra modificou-se, todavia, passando a significar uma poesia rimada de assunto elevado, normalmente escrita em forma dedicatória de acordo com um estilo e sentimentos nobres. A ode era, na antiguidade clássica, um poema lírico, normalmente de alguma extensão, e de assunto elevado e nobre, expressando sentimentos ilustres, em celebração de algum evento especial. Para além de sentimentos sublimes e majestosos, a ode apresentava também como principais características a elaboração estrófica, bem como formalidade e nobreza no tom e no estilo, o que a tornavam algo cerimoniosa. (LADEIRA, 2010)⁷

O fato de a Ode ter ganhado tons cerimoniais tornou-a uma forma composicional bastante cultivada e executada, principalmente se levarmos em

⁶ TATARKIEWIKZ, Wladyslaw. *Historia de la estética – I. la estética antigua*, 2ª ed. Madri: Ediciones Akal, 2000, p. 89 e 90.

⁷ LADEIRA, Ana. *Ode*. E-dicionário de termos Literários. Responsável pela edição: Carlos Ceia, 2010.

consideração que, dentro do sistema literário da antiguidade, a oralidade exercia um papel fundamental na publicização dos textos que eram produzidos. Por essa razão, o *ethos* lírico possuía ligação íntima com a música proveniente da escolha formal que, por sua vez, precisava estar adequada às intenções temáticas, semânticas, ou seja, contendísticas.

Essa relação forma – conteúdo é, desde a Grécia arcaica, nos falares eólicos de Safo e Alceu, poetas da Ilha de Lesbos, o que move, segundo a estudiosa Heloísa Maria Moraes Moreira Penna (2007) em sua tese intitulada *Implicações da Métrica nas Odes de Horácio*, o metro para adequação ao tema que era desenvolvido por Horácio em suas odes. De acordo com a estudiosa,

Horácio conheceu, passados sete séculos, a herança ética dessas tradições e fez reviver, com justa fidelidade, as especificidades literárias dos poetas gregos arcaicos, através dos metros e dos temas a eles associados revelando especial consideração com os eólicos, *principis Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modus*. (PENNA, 2007, p. 1, grifos da autora)

Assim, dentre os poetas gregos retomados por Horácio na construção das suas odes temos: Safo, Alceu, Anacreonte, Píndaro, Simônides de Ceos e Estesíoco. A busca por uma forma rítmica que estivesse de acordo com a temática das odes fez com que Horácio não só retomasse o metro dos poetas citados, como os citasse em suas odes articulando também diálogo temático nesse procedimento de retomada. Aqui, o contato articula a intertextualidade não só por referência, mas pela forma e pelo conteúdo.

A Lira exaltada por Horácio na construção das suas odes no desejo por uma música que esteja adequada às suas intenções poético discursivas, confere um caráter psicagógico ao seu exercício poético, haja vista o comprometimento com a oralidade, com a música para o alcance das intenções subjacentes às suas escolhas temáticas.

No primeiro capítulo, ao analisar a Tradição Eólica no fazer literários da Grécia arcaica, e a força desse dialeto, sobretudo o articulado na ilha de Lesbos sobre o qual se há construído mais conhecimento devido à quantidade significativa de material para análise, a autora traça um perfil descritivo das características métricas articuladas nesse falar grego, bem como aponta a relação dessas articulações com a construção de uma teoria do *ethos* musical desenvolvidos por filósofos como Platão, Aristóteles e Aristides de Quintiliano.

De acordo com Penna, “a palavra eólico, num sentido estrito, é a língua literária de Alceu e Safo” (PENNA, 2007, p. 05) de quem Horácio herda o metro de suas odes, esse “retentor de traços primitivos indo-europeus e ritmicamente estável e simples” (PENNA, 2007, p.02). Essa busca pela musicalidade exercida pela retomada dos metros utilizados por Safo e Alceu, faz com que Horácio e suas odes sejam a representação maior da expressão lírica latina, junto a Ovídio e Catulo. O comprometimento da forma composicional mencionada com a música é significada pela retomada articulada por Hilda Hilst logo no título do poema que nos propomos analisar nessa pesquisa, haja vista os instrumentos de sopro “flauta” e “oboé” serem postos no título da “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”.

A ligação que o poema em questão manterá com a música é algo inerente à própria estrutura da forma, no entanto, a descontinuidade rítmica pelos versos e estrofes assimétricas será a significação do resgate formal clássico, antigo, que atravessa o tempo e é manipulado, ressignificado, descontinuado, pela artesanaria da poeta.

Os dez cantos que compõem a “Ode descontínua e remota” não são longos. Tratam-se de cento e vinte e nove versos divididos entre os dez cantos de forma heterogênea tanto na disposição de versos por estrofe quanto na quantidade de versos por canto. Observemos o quadro abaixo:

Canto	Versos	Estrofes	Verso por estrofe
I	17	4	1ª) três, 2ª) dois, 3ª) dois, 4ª) dez
II	7	2	1ª) sete, 2ª) dois
III	12	4	1ª) quatro, 2ª) três, 3ª) quatro, 4ª) um
IV	19	9	1ª) três, 2ª) três, 3ª) três, 4ª) um, 5ª) dois, 6ª) dois, 7ª) dois, 8ª) um, 9ª) dois
V	9	2	1ª) oito, 2ª) um
VI	13	5	1ª) quatro, 2ª) três, 3ª) três, 4ª) dois, 5ª) um
VII	10	4	1ª) quatro, 2ª) um, 3ª) dois, 4ª) três
VIII	15	5	1ª) três, 2ª) quatro, 3ª) três, 4ª) três, 5ª) dois
IX	16	5	1ª) três, 2ª) um, 3ª) sete, 4ª) três, 5ª) dois
X	11	3	1ª) quatro, 2ª) três, 3ª) quatro
TOTAL	129	43	Variação de um a oito versos por estrofe.

No que diz respeito à manutenção de um padrão estrutural, o poema em questão articula uma heterogeneidade em relação ao número de versos por canto e por estrofes, o que poderia sugerir um distanciamento com a manutenção rítmica e melódica próprios da macroestrutura arquitetônica lírica. No entanto, em meio a tanta diferença a melodia prevalece e a cadência em cada verso em cada estrofe imprime uma identidade própria aos dez cantos. Todos eles possuem um modo de falar específico que se coadunam na pessoa que fala, no caso, Ariana. A desconstrução métrica, a nomeação de uma pessoa que fala no poema, o endereçamento do discurso desde o título, a divisão do poema em dez partes, ou dez cantos, já que há a intenção musical proposta pelos instrumentos citados, indicam que mesmo sendo resgatada, a ode sofre modificações estruturais significativas na articulação formal hilstiana. Ou seja, ao mesmo tempo em que retoma a forma composicional como o fez Horácio, Hilst subverte a estrutura formal e discursiva da forma composicional mencionada.

Octávio Paz, em *A outra voz* (1993), no primeiro ensaio intitulado “Contar e Cantar”, comenta sobre a problemática que envolve a classificação dos poemas de acordo com a sua extensão e, portanto, também pela sua capacidade de manter relativa estrutura que permita dentro dele a construção e a manutenção de um universo diegético. Para Paz (1993), há uma substancial relatividade quando se trata da definição de um poema como sendo longo ou curto. Segundo ele, não é o número de versos que o definirá como longo, embora, em alguns contextos, espaço signifique tempo. Nesse sentido, o que definirá se um poema será curto ou longo é a autonomia entre as partes, já que

No poema curto o fim e o começo se confundem: há quase um princípio de desenvolvimento. No poema de extensão média sim, são discerníveis o começo e o fim; ao mesmo tempo, embora diferentes, são inseparáveis, cada um com sua fisionomia própria. Lemos os poemas de extensão média da primeira à última linha, não só o começo ou só o fim. Não podemos isolar as partes. No poema grande as partes tampouco tem existência autônoma completa mas cada uma existe como parte. Não podemos ler uma parte isolada de um poema de extensão média porque essa parte não faz sentido por si própria; mas no poema longo cada parte tem vida própria. Exemplos: o episódio de Paolo de Francesca no “Inferno”, o do encontro com Matelda no “Paraíso terrestre” ou o “Canto da usura” no poema de Pound. (PAZ, 1993, p. 12)

Quando no canto, o conto é articulado numa mesma medida de arquitetura poética, a formatação do universo construído através dos enlaces narrativos conferem um aprofundamento dirigido, direcionado, para uma experiência cujo entendimento leva

a recriação do universo que teve sua formatação sugerida. É o que acontece durante os dez cantos da “Ode descontínua e remota” de Hilda Hilst, quando além da representação musical do cantar significados nos instrumentos musicais, Ariana e Dionísio, cujas bases mitológicas gregas perpassam a natureza do relacionamento que será cantado/contado durante os dez cantos, são a representação das teofanias características à tradição épica.

Nos imediatismos cotidianos, desenvolver uma consciência poética que resgate a percepção dessas mudanças e transformações é encontrar dentro do cosmos a nossa essência, o elemento de criação tão particular e não dimensionável para cada um de nós, mas ao mesmo tempo tão sensível e necessário para o entendimento de quem somos. A dimensão lírica nessa interação cósmica é como a luz que viaja distâncias inimagináveis em tempos que não conhecemos e chega a nós, melodiosa, arrebatando-nos ao estranhamento contemplativo diante do novo. E lá, absortos, tomados pelas ondas sonoras e pelas imagens construídas no universo, ampliamos nossos interiores e estendemos nossos olhares nas profundidades das lacunas das entrelinhas.

A música e o ritmo provocam esse efeito. Mas antes, o faz, quando organicamente surge das palavras como que dando-lhe asas,

O ritmo, não é medida nem algo que está fora de nós; somos nós mesmos que nos transformamos em ritmo e rumamos para “algo”. O ritmo é sentido e diz “algo”. Assim, seu conteúdo verbal e ideológico não é separável. Aquilo que as palavras do poeta dizem já está sendo dito pelo ritmo em que as palavras se apoiam. E mais: essas palavras surgem naturalmente do ritmo como a flor do caule. (PAZ, 1982, p. 70)

Alada, a poesia de Hilst percorre esses espaços inimaginados no cosmos.

A explosão da “supernova” hilstiana na “Ode descontínua e remota” vem-nos melodiosa. Contudo, nela o ritmo não é construído de acordo com a forma composicional da ode pindárica, com a estrofe a antístrofe e o epodo em que os versos mantêm simetria rítmica, assim como também o fez Horácio e Catulo, mas pretensamente embutida na força prosódica de cada palavra e verso de seus dez cantos. Nesse sentido, a poesia de Hilst, em termos de recriação do verso e da métrica com intenção melódica perceptível e orgânica, assim como descreveu Paz (1982), aproxima-se bem mais das Odes de Fernando Pessoa, do que do formato clássico, cabendo na terceira definição feita por Massaud Moisés (1975) quando o estudioso trata dos três

tipos de ode mais articuladas em Língua Portuguesa. Trata-se da ode irregular ou livre. Mais a frente, discutiremos a utilização dos cantos que constroem sua narrativa fragmentada assim como faremos uma descrição estrutural mais elaborada.

Sobre a utilização da ode por poetas modernos o estudioso ainda destaca um fato deveras curioso e que cabe perfeitamente no nosso procedimento analítico, já que

Nos dias que correm, não sendo mais possível o poema épico dentro dos modelos tradicionais, e não podendo recusar-se a oferecer um testemunho pessoal de uma época de extremado individualismo, os poetas atiram-se à ode, visto propiciar-lhes o meio de difundir num corpo só uma visão épica da existência e os impulsos profundos da individualidade. (MOISÉS, 1975, p.93)

Observemos: as congruências estruturais entre as macroestruturas arquitetônicas épica, lírica e dramática ocorrem por conta de uma necessidade social na concretização do fenômeno literário, afinal, sem leitor, o ciclo Autor – Obra – Leitor, proposto por Antonio Candido, não fecharia. E sabemos que a arte, em geral, só pode ser enxergada como tal a partir do momento em que ocorre a interação. São as duas vozes mínimas para a constatação da vida, às quais se referiu Bakhtin.

Além das estruturas rítmicas e métricas, as intenções de construção das formas composicionais clássicas derivadas das macroestruturas arquitetônicas se diferenciam entre si, bem como possuem argumentos de articulação diferentes. Sabe-se que a função social de um gênero textual, que aqui chamamos de formas composicionais, está intimamente atrelada às intenções de articulação que o perpassa, e isso vai desde a escolha da estrutura composicional, até o contexto de realização, os interlocutores envolvidos e o suporte de publicação, ou publicização, no caso das odes e poemas épicos clássicos. Mas seria óbvio entender o diálogo entre a macroestrutura épica e lírica apenas do ponto de vista estrutural, já que essa congruência melódica e rítmica se dá pela natureza de sua realização social, por isso apontar aqui o conteúdo da realização lírica cuja característica essencial é a subjetividade e a articulação profunda dos significados que pluralizam a recepção, é de suma importância, embora também já tenham feito isso antes.

Vejamos, a valorização da estrutura épica para a articulação narrativa, sabe-se, ocorre por conta de uma necessidade cultural diante de um cenário em que o letramento não era acessível à maioria dos cidadãos, o que fez com que gêneros como o romance, por exemplo, não figurassem as grandes poéticas e passassem despercebidos de tantos

outros compêndios de crítica e análise literária. Isso, por conta de uma necessidade de enxergar uma referência de análise como receita para criação, tendo em vista que a recepção das poéticas, sobretudo, a de Horácio, fez com que as estruturas clássicas fossem parâmetro para o julgamento de um texto como sendo digno de apreciação, ou não. Assim, é que se entende a característica principal da macroestrutura épica como sendo a criação de um universo ficcional, com arquitetura diegética, em que se constata a utilização dos *hexâmetros dactílicos* como uma conveniência à realização artística da época em que a música era o que permitia a democratização do acesso à arte, já que tanto os letrados quanto os iletrados poderiam contemplar as composições literárias.

Nos procedimentos de urdidura ficcional, por vezes, quando a voz é dada a uma personagem, ou quando o narrador se vale das subjetividades, sendo o ponto de vista homo ou heterodiegético⁸, pode-se observar a utilização de estruturas comuns à macroestrutura lírica, e não é só quando há a descrição dos sentimentos de ordem afetiva, mas também quando a problemática envolve a relação da personagem ou do narrador com o espaço ou com o tempo em que se desenrola a ação. Dessa forma, a voz que fala no procedimento da narração, dependendo das estruturas que utilize para compor o universo ficcional pode promover diálogo com a essência de criação lírica, o que configura a manutenção de um relacionamento também de ordem conteudística. Isso foi observado tanto nas epopeias clássicas, de Homero à Virgílio, quanto no poema épico *Os lusíadas* de Camões, como também na *Divina Comédia* de Dante Alighieri, a epopeia da era cristã. Já aqui, no contexto da literatura brasileira, são *A prosopopeia* de Bento Teixeira, *Uruguai* de Basílio da Gama, e *Caramuru*, de Santa Rita Durão, que promoverão um diálogo tão profundo entre as macroestruturas épica e lírica que, injustamente, foram os três poemas, muitas vezes, preteridos quando a sua impossibilidade de filiação formal e conteudística a macroestrutura épica.

Os estudos que versam sobre a macroestrutura arquitetônica épica apontam as características específicas dela, tais como:

- a) o distanciamento entre o narrador e o mundo narrado, pois o narrador, a partir de um ponto de observação, se coloca diante (e acima) do objeto narrado para registrá-lo;
- b) o tema consiste em uma série de acontecimentos pretéritos;
- c) o uso de apenas uma espécie métrica dos versos;

⁸ Nos apropriamos dos termos cunhados por Gerard Genette para tecer alguns comentários acerca das mônadas da macroestrutura arquitetônica épica no que diz respeito às estruturas narrativas.

- d) a composição estrófica e rítmica segue cânones rígidos;
- e) o emprego de ritmo regular, relacionando-se com a posição de distanciamento do narrador ao que é relatado;
- f) o relato de episódios espetaculares, maravilhosos ou históricos;
- g) a exaltação de heróis sobre-humanos em luta contras as intervenções dos deuses ou de forças sobrenaturais;
- h) o contar das ações de personagens de caráter elevado, em uma forma narrativa de versos;
- i) a inalterabilidade de ânimo do narrador, que não experimenta as oscilações do estado afetivo lírico;
- j) os fatos apresentados obedecem a um desenrolar progressivo e meticoloso;
- k) a autonomia da partes, nas quais os episódios são independentes.

A macroestrutura arquitetônica épica, assim concebida, pode ser concentrada em poucas realizações composicionais, como foi mencionado. Por isso diz-se que se trata de um gênero morto, unísono na sua única forma de realização composicional. Assim, a macroestrutura épica foi colocada como forma de realização poética ao lado de todas as outras formas composicionais derivadas da macroestrutura arquitetônica lírica como sendo uma das espécies poéticas, já que a estrutura de composição, o verso, lhes era comum.

Em termos formais, a epopeia camonianiana, por exemplo, se apresenta em dez cantos, com estrofes em oitava rima e versos decassílabos. O poema de Hilda Hilst, nomeado de “Ode”, se apresenta em dez “cantos”, com personagens oriundos da mitologia clássica e linguagem elevada. Por isso, o lemos na clave da epopeia, e verificamos seu aspecto dissonante diante das normas clássicas.

A tendência hierarquizadora e classificatória fez parte da maioria das correntes teórico-literárias. A procura por uma superioridade teórica obnubilou algumas tendências, fazendo com que a profundidade dos olhares ficasse limitada à estagnação das macroestruturas como unísonas dentro dos seus domínios. Entretanto, entendemos esse fenômeno como sendo natural ao procedimento de análise, já que ele mantém ligação tanto com as forças sociais da época em que é construído, quanto está atrelado ao que foi produzido antes, ratificando, ou, na maioria das vezes, procurando retificar. Eis o caso da natureza desse estudo que aqui se procede: a retificação do olhar sobre os relacionamentos estabelecidos entre as macroestruturas arquitetônicas desde a gênese de

seu estabelecimento chegando até o século XXI na observação da ressignificação dessas estruturas em um poema de Hilda Hilst.

Já no Romantismo, período da quebra com as estruturas clássicas, do rompimento com a forma que tinha se tornado opressora, não por conta de sua realização, mas por conta da relação estabelecida por uma tendência hierarquizadora, a força das descobertas tecnológicas e do letramento, ainda que acessível apenas à classe dominante, fizeram com que formas composicionais antes desvalorizadas socialmente fossem resgatadas. Nesse período, foram resgatados os bardos e as cantigas trovadorescas como forma de solidificação e manutenção das identidades culturais das nações do velho mundo. As cantigas provençais, cujo conteúdo versou muitas vezes sobre o modo de vida dos dominados, foram o ponto axiológico que levou também a desconstrução do relacionamento do texto literário com as formas clássicas. Assim, a forma composicional romance estabeleceu-se como a principal forma de construção dos universos ficcionais. A prosa passou a ser socialmente valorizada porque a época agora permitia um acesso mais consistente às edições livrescas, além do que, após cerca de trezentos anos de Revolução da Imprensa e Protestante, somado à queda do Absolutismo, o cenário político e social parecia perfeito para que ocorressem os resgates mencionados.

Com a popularização do romance como forma composicional para criação literária na urdidura de universos ficcionais, pensa-se numa quebra definitiva entre as macroestruturas épica e lírica, já que esse relacionamento é, muitas vezes, enxergado, apenas, do ponto de vista estrutural. De fato os pilares de construção arquitetônica que antes coincidiam – o verso – agora se diferenciam inteiramente. A estrutura da prosa que possui um ritmo próprio diante da complexidade das estruturas linguísticas difere do verso pela tendência musical e plurissignificativa deste. Enquanto a prosa estende as relações lógicas entre as partes do texto que se interdependem para a construção da diegese, o verso pressupõe uma economia de palavras que são posicionadas com exatidão para que suas cargas semânticas sejam ressignificadas para manutenção da profundidade intencionada pelo poeta na formação de imagens e sensações cuja chave encontrar-se-á no choque das interioridades. Mas aqui, ainda sim, a possibilidade de relação entre as macroestruturas podem ser e já foram articuladas. E isso não depende só da natureza do enunciador, mas da natureza da própria enunciação.

O lugar da poesia no estado lírico das coisas. As formas de enunciação já tão singularmente construídas pelas possibilidades de interação promovidas pelas

tecnologias do fim do século XX e início de século XXI, que os recursos para a criação tornaram-se tão múltiplos quanto é a nossa relação com a poesia. E não se trata apenas da construção metafórica em suas diversas acepções, mas também do que é trasposto dentro de cada ser quando em face da desconhecida parte de si mesmo é pego por uma imagem em um filme ou em uma fotografia. A poesia também está nesse espaço e é também um modo de compor o mundo, mostrar as coisas que são interiores não só a quem produz, mas, sobretudo, a quem recebe.

A outra grande quebra de paradigmas da História da Literatura e das Artes em geral promovida pela articulação desconstrutora das vanguardas europeias possibilitou ainda mais a aproximação das macroestruturas arquitetônicas épica e lírica de forma com que esse diálogo hoje é tão possível e estreito que dentro das realizações literárias e artísticas que se seguiram não há como filiar uma obra a apenas uma das macroestruturas arquitetônicas, ou seja, na modernidade nada está mais em seu estado puro. A liberdade de criação agora permite que o artista escolha qual recurso formal caberá para que os significados sejam urdidos de acordo com a sua intenção de construção, o que possibilita, muitas vezes, a observação da criação de um estilo que se transmuta em projeto estético.

Hilda Hilst é um exemplo claro desse fenômeno. Culta e conhecedora dos procedimentos de articulação literária, ela, incansavelmente, lapidou o seu estilo fazendo o que a poesia fosse a substância das suas criações, pois mesmo na sua prosa ou nos seus textos teatrais percebe-se a articulação lírica das interioridades inquietantes que compõem a natureza humana no que é confortável perceber e também no que não é. A riqueza das suas criações está justamente nas percepções profundas que se pode ter diante do elemento humano e de tudo que lhe constitui. Entrar no mundo hilstiano é como entrar numa sala de espelhos, daquelas dos parques de diversões em que a virtualidade dos ângulos deles produzem uma imagem disforme de quem o mira. E é desconfortável lidar com a imagem desconstruída do que acreditamos ser.

Diante dos apelos imagéticos engendrados pela mídia nesse final de século XX, e dos padrões de beleza física e comportamental, enxergar-nos disformes diante de uma estética que propõe, através da poesia, um entrave com o lado mais grotesco e inquietante da humanidade não é a coisa mais confortável, entretanto é a coisa mais necessária diante do questionamento das nossas limitações. A poesia não é mais o território do “belo”. Em Hilst ela é o território da inquietação, da plussignificação e dos

choques nos universos interiores. Na articulação dos seus textos, as macroestruturas arquitetônicas se chocam e se misturam sem perderem a sua natureza.

3 – Da poesia melodiosa ao universo diegético de Ariana e Dionísio – uma análise narrativa da profundidade lírica

Antes do Mar, da Terra, e céu que os cobre
 Não tinha mais que um rosto a natureza:
 Este era o Caos, massa indeigesta, rude,
 E consistente só num peso inerte.
 Das coisas não bem juntas as discordes,
 Priscas sementes em montão jaziam;
 O Sol não dava claridade ao mundo,
 Nem crescendo outra vez se reparavam
 As pontas de marfim da nova Lua.
 Não pendias, ó Terra, dentre os ares,
 Na gravidade tua equilibrada
 Nem pelas grandes margens Anfitrite
 Os espumosos braços dilatava.
 Ar, e pélago, e Terra estavam mistos:
 As águas eram pois inavegáveis,
 Os ares negros, movediça a Terra.
 Forma nenhuma em nenhum corpo havia,
 E neles uma coisa a outra obstava,
 Que em cada qual dos embriões enormes
 Pugnavam frio, e quente, úmido, e seco,
 Mole, e duro, o que é leve, e o que é pesado.

(OVÍDIO, 2003, p. 15-16)

A partir do desenvolvimento dos conceitos de macroestrutura arquitetônica, bem como da observação das relações estabelecidas entre a lírica e a épica dentro da “Ode descontínua e remota”, traçamos, nos capítulos anteriores, o percurso teórico que embasa a análise que se seguirá.

E antes de iniciá-la é importante a observação de que, embora o poema não tenha sido diretamente referenciado durante a discussão teórica procedida, foi a sua articulação híbrida que, primeiro, nos levou ao desenvolvimento da discussão teórica na busca de ampliar, também teoricamente, o fenômeno estético observado no resgate das formas composicionais clássicas articulado por Hilst. Assim, diante da articulação estética observada no poema, procuramos através da teoria também traçar o nosso percurso analítico.

Para tal, iniciamos a observação do poema em questão a partir da sua contextualização no livro em que foi publicado: *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974), procurando fazer uma análise preliminar de como os poemas do livro se aproximam da macroestrutura arquitetônica lírica e como dentro da “Ode descontínua e remota” há a articulação de mônadas comuns, tanto à macroestrutura arquitetônica lírica, quanto à épica.

Logo feito o que foi descrito, analisamos mais detidamente os elementos narrativos encontrados dentro do poema. Na análise, procuramos observar, dessa forma, quais elementos da forma composicional epopeia podem ser encontrados na “Ode descontínua e remota” a fim de expor, analiticamente, o fenômeno que foi teoricamente exposto nos capítulos anteriores.

3.1 – O noviciado poético e a sacralização do canto pela ausência

Em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974) a canção é a forma e o conteúdo da composição hilstiana. Está em todos os poemas em intenção, contudo não como foi concebida durante muito tempo, aqui Hilst desconstrói as formas fixas clássicas e cria a sua própria música a partir dos seus versos, algumas vezes isolados em estrofes. Nessa obra, sua música e força poética nos vêm como água: fluida, enigmática e transcendental.

“Dez Chamamentos ao amigo” (HILST, 1974) é o poema que abre o conjunto de quatro poesias que constroem o percurso lírico no qual a “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” (HILST, 1974) está inserida como poema de fechamento. A aproximação da primeira poesia com a macroestrutura arquitetônica lírica é evidente na construção de um universo particular engendrado por um eu-lírico em que se identifica o gênero. Há ainda um direcionamento discursivo para um receptor específico chamado, algumas vezes, de amigo. Nesse poema, dividido em dez cantos, pode-se observar uma ligação com a forma composicional trovadoresca Cantiga de Amigo, tendo em vista a identificação de gênero feminino do eu-lírico, bem como a menção a uma ausência de um destinatário. Todavia essa ausência não se constrói pelo afastamento geográfico, físico, como acontecia na maioria das Cantigas de Amigo trovadorescas, aqui a ausência é significada pela não correspondência das intenções amorosas da mulher que fala no poema.

É muito interessante perceber como Hilst dialoga com a tradição desconstruindo as estruturas formais de articulação da música e do ritmo, pois em cada canto é como se a poeta inventasse uma forma composicional nova que promove as intenções discursivas sentidas na poesia, em cada verso, com estrutura sintática desconstruída. Já aqui, percebe-se uma tendência para apropriação das estruturas para criação de uma estética formal única, original, assim como prevê as articulações poéticas dos séculos XX e XXI. Ao absorver toda a essência das palavras, Hilst tece para si uma estética baseada na ressignificação para manutenção da pluralidade de suas composições. Porque são por muitos lados que a poesia hilstiana pode ser vista e analisada, e aqui nós escolhemos a perspectiva da aproximação e afastamento da sua poesia em relação às formas composicionais consideradas clássicas, entendendo que o seu projeto estético de construção poética dialoga com a tradição ressignificando as estruturas no que diz respeito à forma e ao conteúdo que as caracterizam.

Em “Dez chamamentos ao amigo” além de quantificar o número de cantos articulados no poema, o numeral “dez” também pode soar como o prefixo de negação “des”, se a leitura seguir pelos neologismos criados pela autora na ampliação do seu universo poético, como no primeiro verso da segunda estrofe do IX canto desse poema: “Sobreexistindo apenas”,

IX

Esse poeta em mim sempre morrendo
Se tenta repetir salmodiado:

Como te conhecer, arquiteto do tempo
 Como saber de mim, sem te saber?
 Algidez do teu gesto, minha cegueira
 E o casto incendiado momento
 E ao teu lado me vejo. As tardes
 Fiandeiras, as tardes que eu amava,
 Matéria de solidão, íntimas, claras
 Sofrem a sonolência de umas águas
 Como se um barco recusasse sempre
 A liquidez. Minhas tardes dilatadas

Sobreexistindo apenas
 Porque à noite retomo minha verdade:
 Teu contorno, teu rosto, álgido sim

E por isso, quem sabe, tão amado.
 (HILST, 1974)

Dá-se que a construção morfológica através da utilização de prefixos não usuais ao sentido denotativo das palavras é um dos recursos mais utilizados para construção metafórica no âmbito lexical, já que para a existência caótica da plurissignificação metafórica há de se ter um ponto axiológico significativo construído a partir do referencial denotativo da palavra, do contexto em que ela está sendo utilizada e das intenções melódicas de sua prosódia.

Seguindo pelo argumento da intenção significativa de ação desestabilizadora da forma e do conteúdo, o *deschamamento* ao amigo seria a ratificação da ausência que alimenta a natureza poética de quem fala. Assim, diante da força lírica do poema hilstiano, podemos encontrar a intenção chave dessa possibilidade de leitura quando no oitavo canto, na quarta estrofe, o eu-lírico aponta “A enorme incoerência / De desamar, amando. E te lembrando”;

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

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

Livra-me de ti. Que eu reconstrua
 Meus pequenos amores. A ciência
 De me deixar amar
 Sem amargura. E que me dêem

A enorme incoerência
De desamar, amando. E te lembrando

- Fazedor de desgosto –
Que eu te esqueça.

(HILST, 1974).

Eis o amigo que não vem, que se caracteriza pela ausência e pela indiferença cuja significação está pautada na desconstrução de um sentimento a partir da sua matriz de realização. São as incoerências que nascem na própria natureza do fazer poético, o qual retoma a forma resignificando-a. A ausência será o eixo temático de muitos poemas de Hilst, incluindo a “Ode descontínua e remota”.

O segundo poema da série “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade” (HILST, 1974) continua com a temática da ausência, construindo imagens através da fluidez da água em seu primeiro canto, elemento que também aparece no primeiro canto do poema anterior, só que esse poema se estenderá em dezessete cantos construídos singularmente em termos de formalidade estética, assim como foi articulado no poema anterior e o será nos demais poemas do livro. Essa singular forma de construção composicional confere uma autonomia a cada canto dos poemas que estão na obra, por isso a ligação desses poemas com a macroestrutura arquitetônica lírica será também articulada pelas escolhas estruturais das divisões dos cantos. Aqui, até o décimo canto o receptor das intenções melódico-amorosas do eu-lírico aparece também anônimo até o décimo canto em que aparece como primeira palavra do primeiro verso “Túlio: aceita a graça que te concede”,

X
Túlio: aceita a graça que te concede
A padroeira, a mãe do meu Senhor,
De me tornar a alma e o corpo, e atrair,
Para o teu próprio gozo, essa que anda
A te louvar, essa primeira
A te cantar no verso, tua amiga, eu mesma,
Incendiada, coroada de espinhos, e apesar
Sempre viva
Se se trata de ti, do teu fervor. Aceita-me.
Que o tempo, peregrino se faz sempre
Mas nunca a contento perdurável,
E se te demoras muito, uns imensos destinos
Distanciam de ti esse todo amoldável
Que se faz em mim. E milênios hão de passar
E serás velho e triste. Aceita-me. Acredita:

De mais nada serás merecedor
Se te recusas à graça da minha Virgem.

(HILST, 1974).

Os frequentes “enjambements” encontrados nos poemas de Hilst promovem uma urdidura rítmica interna entre seus versos, ou seja, frequentemente encontra-se dentro dos versos o caminho melódico traçado pela autora. Nesse décimo canto, ao invocar Túlio, o eu lírico empreende um apelo metafísico através da construção de imagens que podem ser ligadas à religiosidade, no entanto, tais referências encontram-se corporificadas, humanizadas e sensualizadas. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que há a construção da figura divina, há a desconstrução da sua representação religiosa. Dentro do poema quem está “coroadada de espinhos” é uma mulher que de si entrega todo ser, em carne e em alma. De Túlio não se desvenda a alma nem as relações. Dele sabe-se da ausência. Do eu-lírico sabe-se a essência do sentir, do estar só e do esperar.

“Moderato Cantabile” (HILST, 1974) é o próximo poema. Sendo homônimo de uma novela de Marguerite Duras (1958), o poema invoca novamente Túlio. Mas agora, a esfíngea poesia constrói a partir dos cantos o percurso do nascimento de uma “idéia”. Eu-lírico prenhe, no primeiro canto, dá à luz a “idéia”, representação de sua essência cujo pai é Túlio.

I

A idéia, Túlio, foi se fazendo
Em mim. Era alta a lua, e aberta
A porta escura da minha casa vazia.
Te pensei. E na minha alma fez-se
Um gosto licoroso, mordedura

Mais doce do que a própria ventura
De existir
E te pensando foi subindo a lua
E vivendo meu instante fui te vendo
Da minha vida cada vez mais perto.

A idéia, Túlio, redonda, esboçada
Em azul, em ocre e sépia
Era tua vida em mim, circunvolvida.

(HILST, 1974)

Dividido em sete cantos, o poema traça, desfragmentadamente, um percurso poético em que as coisas internas ao ser em face da figura de Túlio vão configurando o estado das pulsões interiores do eu-lírico de quem se conhece o gênero, mas não o nome.

Túlio será uma figura constante nessa obra de Hilst. Será a representação da ausência, junto com Dionísio, o protagonista do relacionamento amoroso narrado na “Ode descontínua e remota”, próxima poesia da obra, e sobre a qual detemos a nossa atenção analítica no presente estudo.

Após a “Ode descontínua e remota”, teremos o poema “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”, dedicado à Mora Fuentes (José Luis) amigo pessoal da autora e fundador do Instituto Hilda Hilst localizado em Campinas - SP, na sua Casa do Sol. Em cinco cantos cujo conjunto está primordialmente ligado à macroestrutura arquitetônica lírica, já que não há nenhum chamamento ou estabelecimento de diálogo com um indivíduo identificado, o eu-lírico tece o aprofundamento do eu a partir do fio erótico que costura sensorialmente os cinco cantos. Entretanto, diferentemente dos outros poemas anteriores, sobretudo a “Ode descontínua e remota”, esse poema não se constitui como uma forma composicional derivada do diálogo estabelecido entre as macroestruturas arquitetônicas lírica e épica, em nenhum grau. O que se pode observar nesse poema é a intensidade das interioridades dispostas a partir de um eu que fala de si através da articulação de metáforas densas.

Já em “Árias Pequenas. Para Bandolim”, o artifício melódico muda. Aqui os versos já são mais curtos e talvez seja essa a razão para o qualificador “pequena” no título. Nesse poema há o resgate de Túlio com quem o eu-lírico intenta diálogo, agora, no oitavo canto em que a então personagem ganha voz.

VIII
E taciturno

Pelo começo
Começarias
A minha estória
Que desde o início
Já se sabia
Ter todo o vício
De malfadada
Versos dementes
Volúpia larga:

- Era tão louca
Que lá da aldeia
Onde vivia
Mandava cartas
De fogo e areia
Esbraseadas
E as outras ásperas

Nem as abria
Só de tocá-las... –

(Túlio coitado
Já se queimava)

(HILST, 1974)

A musicalidade encontrada no poema é mantida pela preferência pelo verso hexassílabo, no entanto, há versos dissílabos, trissílabos, tetrassílabos e ainda redondilhas menores e maiores, dispostas de forma descontínua durante todos os cantos. A quebra métrica é, certamente, uma característica da poesia hilstiana, assim como a quebra sintática entre os versos e, nelas, as rimas internas e a repetição de alguns versos ou expressões como sendo refrão de alguns cantos, a exemplo, o primeiro canto desse poema em que a expressão “Os dentes ao sol” inicia as três primeiras estrofes.

I
Os dentes ao sol
A memória engolindo
O resplendor angélico
De um lívido jacinto.

Os dentes ao sol
E o escuro momento
Do girassol no muro
Enlouquecendo.

Os dentes ao sol
Dentro de mim
A sombra dos teus dedos
Tua brusca despedida.

Do tempo
As enormes mandíbulas
Roendo nossas vidas.

(HILST, 1974)

A partir do sexto canto tanto estrutura estrófica se complexifica, bem como o relacionamento do poema com a macroestrutura arquitetônica lírica nos cantos que se seguirão, pois Túlio virá novamente habitar os versos em voz, como foi dito, e em chamamento.

VI
O entendimento fatal
Demasia do gosto
Devo morrer agora

Se não me tomas.

Coração-corpo
Tão dilatado
Pulsando espesso

Se não me tomas
Vai-se o compasso
Do meu bater.

(HILST, 1974)

A morte e o amor, Eros e Tanatos, andam de mãos dadas na poesia de Hilst, mas não como quem morre de amor, mas sim como quem vive e encontra seu significado diante da morte e do amor. São substâncias de sua *Ars Poetica*, por isso figuram como essências do imaginário poético hilstiano, sobretudo significados em seus poemas, como já foi observado por Nelly Novaes Coelho em comentário acerca do poema “Da morte. Odes mínimas”:

Amor e Morte, desde suas origens míticas, andam sempre essencialmente unidos. É em Da morte. Odes mínimas (1980) que a poeta se entrega a um desafiante diálogo com a Morte, enfrentada cara a cara, como a grande realidade que permanece tão misteriosa para os homens de hoje, como era na origem dos tempos: (...) (COELHO, 1999, p.75)

São dezenove cantos e um poema dentro do poema chamado de ÁRIA ÚNICA, TURBULENTA⁹. Esse último define Túlio como sendo tépido diante do amor e sua flama que põe alma e poesia em combustão. Aqui o eu-lírico propõe a Túlio uma escolha diante dos dois caminhos possíveis: correspondência ou negação, para que, assim, resolvam-se os impasses sentimentais que são construídos desde os poemas anteriores quando o amado foi referenciado pela primeira vez. Há, dessa forma, a possibilidade de se definir a natureza do relacionamento de Túlio com quem fala no poema, como se fosse ele um personagem com voz imaginada, mas com características definidas a partir do olhar subjetivo de quem fala. Ele só não aparece na “Ode descontínua e remota” e nos “Prelúdios” que são os quarto e quinto poemas do livro. Entretanto, a ligação dos poemas em que Túlio aparece com a macroestrutura épica é muito frágil, pois embora haja algumas estruturas que possam ser avaliadas como possibilidades de construção de teia narrativa diante do relacionamento estabelecido

⁹ Grafado em caixa alta pela própria autora.

entre o eu-lírico e ele, é mais forte a construção do universo interior e caótico do eu-lírico que interage através do amor e da morte.

O último poema do livro “Poemas aos homens do nosso tempo” tem dezessete cantos e parece ser o mais deslocado tematicamente dos outros. São seis os poemas diretamente dedicados:

Canto I	Homenagem a Alexander Solzhenitsyn ¹⁰ .
Canto III	Homenagem a Natalia Gorbanevskaya ¹¹ .
Canto IV	A Frederico García Lorca ¹² .
Canto V	Homenagem a Alexei Sakarov ¹³ .
Canto VII	Homenagem a Pavel Kohout ¹⁴ .
Canto IX	Homenagem a Piotr Yakir ¹⁵ .

O cerne discursivo de Hilst nesses poemas é universal. São poemas políticos, dissidentes da própria obra, a cantar em uníssono os desvarios dos regimes ditatoriais pelo mundo. A antena hilstiana aqui parece sintonizada na mesma frequência da de Drummond. Ela canta o mundo, celebra a arte e a poesia como essenciais à resistência política e desdenha da superficialidade dos que buscam o poder a todo custo. É bem sabido que Hilda Hilst não esteve na linha de frente dos artistas que afrontaram o regime ditatorial brasileiro, mas não havia como, em plena década de setenta, mesmo

¹⁰ Novelista e historiador russo, dissidente do regime soviético, ganhou um Prêmio Nobel de Literatura em 1970. (★1918- †2008).(<http://www.biography.com/people/aleksandr-solzhenitsyn-9488509#synopsis&>). Acessado em 12/07/2014).

¹¹ Natalya Gorbanevskaya é uma poeta russa dissidente do regime soviético. Ativista, colaborou e foi ativa na produção e publicação de textos do que circulavam no meio underground à despeito da imprensa oficial soviética. Foi presa em 1972 e confinada em um hospital psiquiátrico, diagnosticada com tendo Esquizofrenia. Depois que saiu do hospital, imigrou para a França. (★1936- †2013) (http://www.nytimes.com/2013/12/02/world/europe/natalya-gorbanevskaya-soviet-dissident-and-poet-dies-at-77.html?_r=0). Acessado em 12/07/2014).

¹² Poeta e dramaturgo espanhol, foi preso político e morto pelo regime autoritário espanhol. (★1898 - †1936). (<http://www.garcia-lorca.org/Federico/Biografia.aspx>). Acessado em 12/07/2013)

¹³ Alexei Sakharov foi um cineasta russo que dedicou sua obra a contar a história da situação política de seu país. (★1934 - †1999). (<http://kinomusorka.ru/en/directors-director-alexei-sakharov.html>). Acessado em 13/07/2014.

¹⁴ Escritor e dramaturgo tcheco, foi exilado da Tchecoslováquia soviética por conta da sua ideologia comunista transformar parte significativa da chamada Primavera de Praga. (★1928) (<http://www.lecturalia.com/autor/7184/pavel-kohout>). Acessado em 13/07/2014.

¹⁵ Foi um dissidente do regime ditatorial soviético que escreveu em 1969 à revista do partido comunista uma carta que condenava as ações de Stalin em 17 pontos de acordo com o código penal soviético. (<http://www.recantodasletras.com.br/ensaios/1030697>). Acessado em 13/07/2014.

confinada à Casa do Sol, a escritora passar incólume aos horrores dos regimes pós-guerra. São seis dedicatórias a artistas que colaboraram de alguma forma para a resistência política. São cinco russos e um espanhol citados por Hilst diretamente em homenagem às suas ações e obras que questionavam o *status quo* da política estabelecida em seus países.

Sobre eles, Luisa de Aguiar Destri, em dissertação de mestrado defendida na Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora, em 2010, afirma que

Os recursos se aproximam aos de uma poesia revolucionária como a de Maiakóvski – figura, aliás, que convém invocar, dado que os sujeitos a quem se dedicam as composições desde conjunto são, com frequência, dissidentes da União Soviética, pessoas que permaneceram fiéis aos ideais comunistas, e não coniventes com os destinos políticos da nação. (DESTRI, 2010, p.114)

Nos três primeiros cantos do conjunto, o eu lírico se refere diretamente ao que chama primeiramente de “Senhoras e Senhores”, depois de “políticos” e logo em seguida de “Homem político”.

I

*homenagem a
Alexander Solzhenitsyn*

Senhoras e senhores, olhai-nos.
Repensamos a tarefa de pensar o mundo.
E quando a noite vem
Vem a contrafacção dos nossos rostos
Rosto perigoso, rosto-pensamento
Sobre os vossos atos.

A muitos os poetas lembrariam
Que o homem não é pra ser engolido
Por vossas gargantas mentirosas.
E sempre um ou dois dos vossos engolidos
Deixarão suas heranças, suas memórias

A IDÉIA, meus senhores

E essa é mais brilhosa
Do que o brilho fugaz de vossas botas.

Cantando amor, os poetas na noite
Repensam a tarefa de pensar o mundo.

E podeis crer que há muito mais vigor
No lirismo aparente
No amante Fazedor da palavra

Do que na mão que esmaga.

A IDÉIA é ambiciosa e santa.
E o amor dos poetas pelos homens
É mais vasto
Do que a voracidade que nos move.
E mais forte há de ser
Quanto mais parco

Aos vossos olhos possa parecer.

II

Amada vida, minha morte demora.
Dizer que coisa ao homem,
Propor que viagem? Reis, ministros
E todos vós, políticos,
Que palavra
Além de ouro e treva
Fica em vossos ouvidos?
Além de vossa RAPACIDADE
O que sabeis
Da alma dos homens?
Ouro, conquista, lucro, logro
E os nossos ossos
E o sangue das gentes
E a vida dos homens

Entre os vossos dentes.

III

*homenagem a
Natalia Gorbaniévskaya*

Sobre o vosso jazigo
- Homem político –
Nem compaixão, nem flores.
Apenas o escuro grito
Dos homens.

Sobre os vossos filhos
- Homem Político –
A desventura
Do vosso nome.

E enquanto estiverdes
À frente da Pátria
Sobre nós, a mordança.
E sobre as vossas vidas
- Homem político –
Inexoravelmente, nossa morte.

IV

A Federico García Lorca

Companheiro, morto desassombrado, rosácea ensolarada
 Quem senão eu, te cantará primeiro. Quem, senão eu
 Pontilhada de chagas, eu que tanto te amei, eu
 Que bebi na tua boca a fúria de umas águas
 Eu, que mastiguei tuas conquistas e que depois chorei
 Porque dizias: “amor de mis entrañas, viva muerte”.
 Ah, se soubesses como ficou difícil a Poesia.
 Triste garganta o nosso tempo, TRISTE TRISTE.
 E mais um tempo, nem será lícito ao poeta ter memória
 E cantar de repente: “Os arados van e vêm

Dendê a Santiago a Belén”.

Os cardos, companheiro, a aspereza, o luto
 A tua morte outra vez, a nossa morte, assim o mundo:
 Deglutindo a palavra cada vez e cada vez mais fundo.
 Que dor de te saber tão morto. Alguns dirão:
 Mas está vivo, não vês? Está vivo! Se todos o celebram
 Se tu cantas! ESTÁS MORTO. Sabes por quê?

“El pasado se pone
 su coraza de hierro
 y tapa sus oídos
 con algodón del viento.
 Nunca podrá arrancársele
 un secreto.”

E o futuro é de sangue, de aço, de vaidade. E vermelhos
 Azuis, brancos e amarelos há de gritar: morte aos poetas!
 Morte a todos aqueles de lúcidas artérias, tatuados
 De infância, o plexo aberto, exposto aos lobos. Imão.
 Companheiro. Que dor de te saber tão morto.

(HILST, 1974)

São três poemas com temática de resistência. Já no quarto canto encontramos na homenagem a García Lorca o lamento da poesia que cala pela brutalidade. É um poema de lamento em que o eu-lírico se solidariza na dor e tem o seu interior consubstanciado ao interior poético de Lorca no que referencia os versos do espanhol para significar a sua própria dor. São tempos de rudeza, os tempos do cardo que levam ao questionamento da sobrevivência da poesia ante a dureza dos regimes. Há, dentre os cantos, uma alternância entre a voz que fala em coletividade e em singularidade. No sexto canto, diante das impressões interiores há o traçado de uma paisagem hostil compartilhada em dor pelo poeta que capta a dor do mundo se sente inteiro metamorfoseado nas gentes oprimidas. Daí adiante, há uma tendência à interiorização das impressões diante das dores da opressão.

No décimo quarto canto desse poema Hilst cita o poeta piauiense Mário Faustino por meio do verso “Não há bombas limpas” que, na verdade, compõe os dois últimos versos do poema “Apelo de Teresópolis”, publicado após sua morte em um desastre de avião em 1962. Interessante perceber que todos os diálogos estabelecidos com outros escritores e artistas tem o argumento político como foco. Mas é no décimo quinto canto que Hilst empreende um estabelecimento de diálogo com a própria obra, ao citar “Qadós”, sua segunda obra de ficção publicada em 1973, e “Agda” personagem do conto que abre o livro citado. Daí em diante, nos próximos dois cantos, o mundo é interiorizado, poética e metafisicamente, até que no décimo sétimo canto, na terceira estrofe com ares de conclusão, Hilst retoma Dionísio e Túlio, o amante e o amigo.

XVII

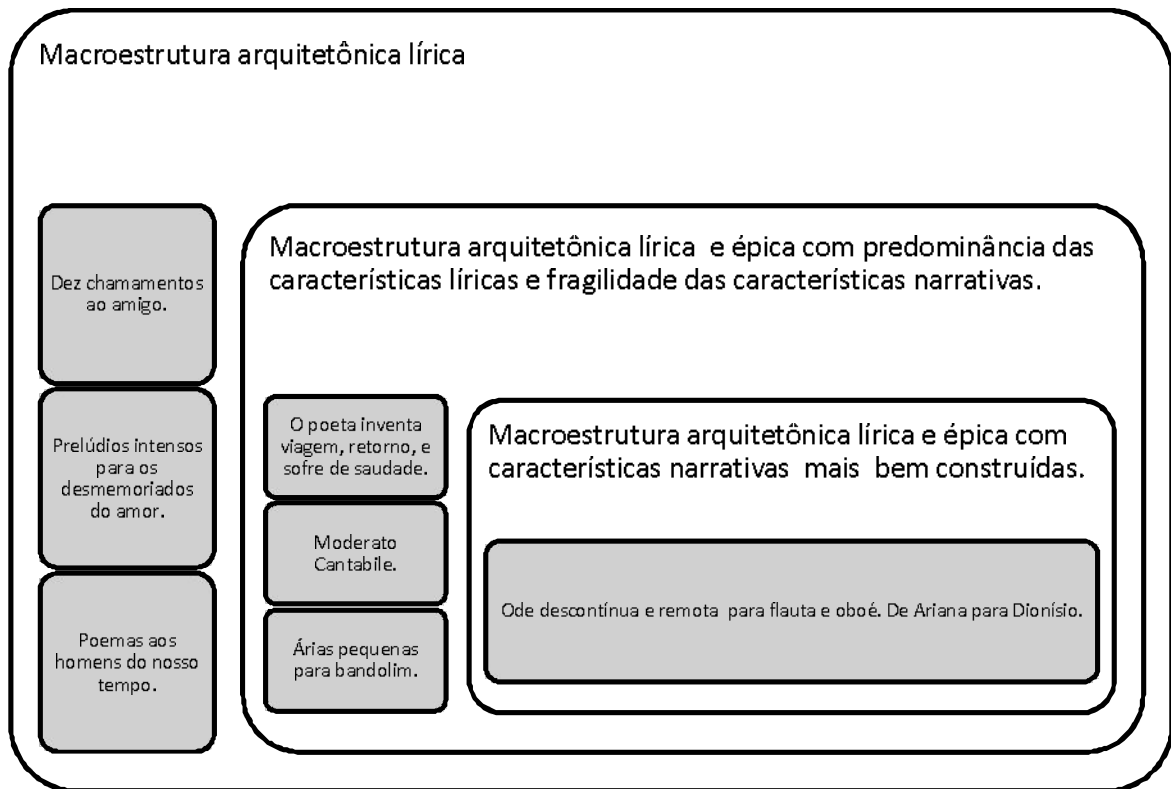
Tudo demora. E tudo é véspera e nostalgia
Desse Agora, quando tu pensas que tudo se demora.
E por isso, noviça, aos poucos conhecendo
Repouso e brevidade desta vida, do meu ficar a sós
Pretendo apenas, fruir apesares e partidas

E júbilo também.

Porque o instante consente essas duplas medidas.
Noviça da minha hora. Os rios correndo, o charco
Soterrando minúcias, quem sabe a minha memória
Conivências, o ouro do meu canto, irmãos
Dionísio e Túlio. Os rios correndo. E todos os poemas,
Fascinação de amantes e de amigos, os caminhos de volta
Pretendendo.

(HILST, 1974)

Situar a “Ode descontínua e remota” dentro da obra é entender também a razão de sua diferenciação estética e temática diante dos outros poemas articulados na obra em que foi publicada. Pois, como foi disposto, ele é o único poema que mantém um relacionamento estrutural mais consistente com a macroestrutura arquitetônica épica em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). Para ilustrar o que argumentamos anteriormente no que tange à relação dos poemas da obra com as macroestruturas arquitetônicas lírica e épica, criamos a seguinte ilustração:



Assim, procederemos uma análise mais aprofundada da “Ode descontínua e remota” com a intenção de avaliarmos como é construído dentro desse poema a relação entre a macroestrutura arquitetônica lírica e épica.

3.2 – “Ode descontínua e remota” – A ressignificação da forma composicional clássica.

ODE DESCONTÍNUA E REMOTA” PARA FLAUTA E OBOÉ.

DE ARIANA PARA DIONÍSIO.

Hilda Hilst

I

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

E sozinha supor
Que se estivesses dentro

Essa voz importante e esse vento
Das ramagens de fora

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

II

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

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

III

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

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

A minha Casa, Dionísio, te lamenta
E manda que eu te pergunte assim de frente:

À uma mulher que canta ensolarada
E que é sonora, múltipla, argonauta

Por que recusas amor e permanência?

VI

Três luas, Dionísio, não te vejo.
Três luas percorro a Casa, a minha,
E entre o pátio e a figueira
Converso e passeio com meus cães

E fingindo altivez digo à minha estrela
Essa que é inteira prata, dez mil sóis
Sirius pressaga

Que Ariana pode estar sozinha
Sem Dionísio, sem riqueza ou fama
Porque há dentro dela um sol maior:

Amor que se alimenta de uma chama
Movediça e lunada, mais luzente e alta

Quando tu, Dionísio, não estás.

VII

É lícito me dizeres, que Manan, tua mulher

Virá à minha Casa, para aprender comigo
Minha extensa e difícil dialética lírica?
Canção e liberdade não se aprendem

Mas posso, encantada, se quiseres

Deitar-me com o amigo que escolheres
E ensinar à mulher e a ti, Dionísio,

A eloquência da boca nos prazeres
E plantar no teu peito, prodigiosa
Um ciúme venenoso e derradeiro.

VIII

Se Clódia desprezou Catulo
E teve Rufus, Quintius, Gelius
Inacius e Ravidus

Tu podes muito bem, Dionísio,
 Ter mais cinco mulheres
 E desprezar Ariana
 Que é centelha e âncora

E refrescar tuas noites
 Com teus amores breves.
 Ariana e Catulo, luxuriantes

Pretendem eternidade, e a coisa breve
 A alma dos poetas não inflama.
 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.

IX

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

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

Pensando

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

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

Apenas tu, Dionísio, é que recusas
Ariana suspensa nas tuas águas.

X

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

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

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

(HILST, 1974)

3.2.1 – Retomada e diálogo com a tradição

Continuando com os questionamentos que envolvem a apropriação das macroestruturas arquitetônicas e suas formas composicionais para a criação, iniciaremos a análise da ““Ode descontínua e remota” para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”. Para tal, cabe aqui a observação que esse empreendimento de Hilst face à ressignificação de uma forma composicional que articula relacionamento entre as macroestruturas arquitetônicas épica e lírica se configura também, através da retomada de uma forma composicional, o estabelecimento de diálogo entre a modernidade e a tradição, exercício que estará presente não só em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), mas também em outras obras que compõem a poética hilstiana.

É sabido que a escritora sempre esteve cercada de referenciais literários de alta concretude devido à sua formação erudita e aos acessos que lhe foram permitidos. Por tais acessos, pelo entendimento, e pela própria influência paterna, já que Apolônio de Almeida Prado Hilst também era poeta, a escritora articula os diálogos com os referenciais clássicos e os ressignifica em procedimentos de articulação. Portanto, estará

a sua poética comprometida com a construção de uma estética única que não deixa também de beber naquelas fontes às quais Pound (1970), em *ABC da Literatura* se referiu. Já lá, ele previa que vivia na era da “ciência e da abundância” (POUND, 1970, p. 23) apresentando a democratização do acesso ao livro como sendo a revolução do seu século, que, como toda revolução, apresentava certos perigos, um deles, aponta, é a perda das referências que constituem o que ele chama de “Jardim das Musas” (POUND, 1970, p.23). Era o receio diante das novidades e do acesso a elas. Foi diante da angústia de conservar as referências que ele nos presenteou com seu compêndio poético: para que a memória seja resgatada, para que a tradição tenha voz e, sobretudo, para que as Musas continuem a habitar os jardins.

A manutenção de diálogo com as referências clássicas em forma e também por meio de algumas dedicatórias e epígrafes como a articulada em “Cantares do sem nome e de partidas” (HILST, 1995), cuja epígrafe pertence a uma écloga de Camões chamada “Almeno e Agrário”, é uma constante na poética de Hilst, o que revela nela esse desejo que manutenção de um ponto axiológico em que a poesia renasce por meio da criação e da apropriação do que permanece como sendo exitoso através dos tempos.

Nesse sentido, na “Ode descontínua e remota”, Hilst introduz, em sua narrativa amorosa de exaltação ao sentimento, elementos formais da macroestrutura arquitetônica épica, ao dividir a poesia em cantos, e ao trabalhar com figuras mitológicas e citar poetas líricos da antiguidade como Catulo, por exemplo, assim como faz Pound ao citá-lo como uma de suas referências. Isso pode ser visto na “Mini-antologia do Paideuma Poundiano” construída por Augusto de Campos e que compõe a terceira parte do *ABC da Literatura* (POUND, 1970).

É interessante notar que o poema de Hilda Hilst é intitulado ode, uma forma composicional que se divide, como afirmamos em capítulo anterior, em estrofes semelhantes entre si, tanto pelo número como pela medida dos versos. Entretanto, o que se observa no poema é que os versos não têm medidas semelhantes e nem as estrofes ou os cantos possuem uma semelhança estreita no que diz respeito à forma, porém o ritmo e a melodia das palavras são sonoramente pensadas para o acompanhamento não só da flauta e do oboé, mas também, do violão, do bandolim, do piano e de tantas outras cordas e sopros. A aulética, arte de tocar flauta, é representada no título do poema pela referência ao instrumento, junto com a referência ao outro instrumento de sopro, o

oboé¹⁶. São eles instrumentos sonoramente opostos, a sua presença no título confirma a descontinuidade das referências arquitetônicas que o compõe.

Assim, no primeiro canto da “Ode descontínua e remota”, Hilst apresenta as duas personagens que vão compor o tema e a teia narrativa construída pelos dez cantos:

I

- 1 É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.
- 2 Voz e vento apenas
- 3 Das coisas do lá fora

- 4 E sozinha supor
- 5 Que estivesses dentro

- 6 Essa voz importante e esse vento
- 7 Das ramagens de fora

- 8 Eu jamais ouviria. Atento
- 9 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, 1974, grifo nosso)

Não fosse a nomeação do destinatário, bem como na narradora autodiegética, não poderíamos utilizar os termos como os que acabamos de utilizar. Tratamos, dessa forma, desde o primeiro canto, de considerar a voz de Ariana como sendo autônoma, personagem criada, que assume para si toda responsabilidade do compêndio de sensações líricas construídas por todo recurso metafórico poético. Ao contrário da análise procedida por Luisa Destri (2010), pois ao considerar Ariana como sendo a representação da própria autora, em

Pela forma subjuntiva manifesta no verso inicial (e reiterada no décimo), torna-se patente que o eu lírico não se dirige a Dionísio – apóstrofe que exigiria do verbo sua forma imperativa. Mas, sozinha, em seus devaneios, a poeta aos poucos acolhe a solidão,

¹⁶ As notas graves do oboé são densas e ricas; as mais agudas, rarefeitas e penetrantes. O som do oboé é nasalado, caracteristicamente mais áspero (mais palheta) quando comparado com o timbre claro e aberto da flauta. (http://osmc.com.br/informativo/015/noticia_3.html). Acessado em 13/07/2014.

transformando a frustração sempre revivida e a impossibilidade do encontro em uma ausência sábia – e saborosa. (DESTRI, 2010, p.17)

Destri (2010) considera o eu-lírico, a poeta (autora?) e Ariana como sendo as mesmas pessoas, não havendo dissociação entre o eu-lírico, entidade que se dissocia, naturalmente do autor, poeta, e que, nesse poema é nominado, ou seja, identificado por um substantivo próprio que lhe confere relação com a Ariadne mitológica cuja relação com Dionísio é narrada durante os dez cantos.

Desta forma, a voz de Ariana não pode ser confundida com as vozes do eu-lírico inominado que aparece em outros poemas de *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974). O vocativo “Dionísio” no primeiro verso da primeira estrofe, bem como o aposto especificativo encontrado no décimo quinto verso “Ariana”, marcam dessa forma, a presença de duas personagens que interagem entre si nas situações que são construídas de acordo com a perspectiva de uma delas. A predominância da voz de Ariana a torna condutora do fio de novelo ao qual o leitor se segura para mergulhar na profundidade de suas sensações. A simbiose entre a macroestrutura lírica da qual se observa a intensidade da caoticidade poética e a macroestrutura arquitetônica épica e sua formatação diegética/situacional/temporal/espacial é o que emerge nesse poema hilstiano. Isso fica ainda mais claro quando se observa a diferença quantitativa dos verbos estativos copulativos (relacionais ou de ligação, sublinhados no poema) dos verbos processuais e de evento (sublinhados e negritados) predominantes nesse primeiro canto, com destaque para o verbo “vir”, de deslocamento, relacionado à ausência de Dionísio que alimenta a percepção de Ariana para “escutar”, “ouvir”, “sonhar”, “sorver”, “preparar”, “fazer” o verso que é construído e constituído de ausência.

Há, dessa forma, no poema de Hilst, um híbrido entre a riqueza lírica e o percurso narrativo, já que se percebe, com dada clareza, a presença de uma interlocução marcada pela voz de Ariana e pela referência a Dionísio, personagem a quem ela se refere de forma explícita, dadas marcas vocativas já perceptíveis em vários cantos. Como podemos ver adiante no segundo canto:

II

- 1 Porque tu sabes que é de poesia
- 2 Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,
- 3 Que a teu lado, te amando,
- 4 Antes de ser mulher sou inteira poeta.
- 5 E que teu corpo existe porque o meu

- 6 Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,
 7 É o que move o grande corpo teu
- 8 Ainda que tu me vejas extrema e suplicante
 9 Quando amanhece e me dizes adeus.

(HILST, 1974 – Grifo nosso)

Em termos de construção dos movimentos internos que constituem as características volitivo-emocionais de Ariana, esse segundo canto é chave. Mas ainda sim, sendo um canto com característica de reafirmação de identidade diante da tensão que a move, diante da clara intenção autodescritiva, os verbos estativos são, comparando com os de evento e processo, em menor número, o que não furta a presença de predicativos como os encontrados no oitavo verso “extrema e suplicante”. Dessa forma, o suposto argumento de que a força lírica possa estar situada na sintaxe exata das orações compostas por verbos estativos, ou mesmo pelos predicativos, é desmantelado pela grande capacidade que o poeta e a poesia tem de se reinventar diante das tentativas de domá-las. A estrutura sintática, com suas mônadas constituídas por categorias que se pensam estanques, mas que são, na verdade, remoldadas fortuitamente pelas falas das gentes e pela linguagem poética, é só mais uma ferramenta na mão do esteta, no entanto, ela não é a mais poderosa. Não para a leitura que nos dispomos a fazer. Por isso, no decorrer da análise proposta, não destacaremos mais os verbos analisando-lhes a sua função sintática.

Todavia, diante disso, algum purista/estruturalista poderia ainda concluir que o poema de Hilst não se “adequaria” a qualquer “gênero literário” existente, já que se intitula como ode e se constrói como narrativa anacrônica a partir de versos, bem como apresenta uma narradora autodiegética que entoa uma narrativa a partir de imagens e até alegorias que retomam referências gregas, tal qual referimo-nos à figura do próprio Dionísio que se transubstancia nas características da divindade grega de acordo com o poema. Por isso, há aqui a intenção de verificar os ecos das macroestruturas arquitetônicas lírica e épica que se podem perceber na construção da “Ode descontínua e remota” e, futuramente, de tantas outras poesias hilstianas que dialogam com outras formas composicionais clássicas que desde a sua gênese mantiveram diálogo com as estruturas narrativas articuladas na macroestrutura arquitetônica épica, assim como ocorre nessa ode.

Desta forma, aqui se deve considerar as características épicas sob o ponto de vista da resignificação e não do seu estado puro, já que tratamos dos diálogos estabelecidos entre as macroestruturas arquitetônicas épica e lírica, como foi dito.

Já nesses dois primeiros cantos encontramos a voz de uma mulher que, dando-se o direito de amar independente das circunstâncias a qual esteja submetida, constrói para si uma teia narrativa em que a entrega da sua essência poética, significada no segundo canto no verso quatro: “Antes de ser mulher sou inteira poeta”, é o ponto de partida de um relacionamento, até então, unilateral.

São os quinto e sétimo cantos que, na verdade, expõem a natureza conflituosa do relacionamento de Ariana com Dionísio. Quando a situação de nulidade em relação ao entendimento da mãe e da irmã de Dionísio, Beatriz e Caiana, é posta como insignificante diante da vivência e propriedade da própria sexualidade significadas nos versos, do quinto até o nono, desse canto e significada no verso três do quinto canto, tem-se uma clara noção de uma provável desaprovação social pelas referências as figuras da mãe e da irmã, ao mesmo tempo em que se suplanta esse sentimento negativo através da sexualidade. Vejamos:

V

- 1 Quando Beatriz e Caiana te perguntarem, Dionísio,
- 2 Se me amas, podes dizer que não. Pouco me importa
- 3 Ser nada à tua volta, sombra, coisa esgarçada
- 4 No entendimento de tua mãe e irmã. A mim me importa,
- 5 Dionísio, o que me dizes deitado, amo meu ouvido
- 6 E o que tu dizes nem pode ser cantado
- 7 Porque é palavra de luta e despudor.
- 8 E no meu verso se faria injúria
- 9 E no meu quarto se faz verbo de amor.

VII

- 1 É lícito me dizeres, que Manan, tua mulher
- 2 Virá à minha Casa, para aprender comigo
- 3 Minha extensa e difícil dialética lírica?
- 4 Canção e liberdade não se aprendem
- 5 Mas posso, encantada, se quiseres
- 6 Deitar-me com o amigo que escolheres
- 7 E ensinar à mulher e a ti, Dionísio,
- 8 A eloquência da boca nos prazeres
- 9 E plantar no teu peito, prodigiosa
- 10 Um ciúme venenoso e derradeiro.

(HILST, 1974)

Já no sétimo canto, é que encontramos a referência do terceiro elemento do triângulo amoroso, cuja relação com as personagens de Ariana e Dionísio será analisada mais adiante.

O poema inteiro é uma exaltação ao sentimento de entrega da essência alimentada pelo amor a Dionísio, um homem socialmente limitado pela representação do matrimônio. Esse sentimento, antes tão escondido pela moralidade das relações monogâmicas baseadas em convenções sociais, agora é o cerne da “Ode descontínua e remota”, que, embora faça o resgate de uma forma composicional clássica como a ode, traz também ao lume uma voz feminina que conta a sua (des)aventura amorosa. O poema é, nesse sentido, também reflexo da contemporaneidade, da libertação feminina, da consciência de posse do próprio corpo e da condição de amante incondicional. Pois, como explica Nelly Novaes Coelho,

Essa descoberta da plenitude sexual no “de dentro”, contraposta ao “lá de fora”, é, como sabemos, a nova ótica pela qual a sexualidade ou o erotismo vem sendo vistos. No plano do pensamento ou das ideias, o instinto sexual já não corresponde apenas a uma função orgânica específica, independentemente das demais opções ou atos de existência cotidiana, mas sim a algo infinitamente mais vasto e profundo do que aquilo que se entende vulgarmente como função sexual. (COELHO, 1999, p. 74)

Diante do exposto, percebemos que a narrativa é uma constante nesse poema e embora a poeta não tenha a intenção de resgate de uma identidade cultural no que tange ao nacional, ela trata do resgate da identidade feminina, na sublimação de ser mulher liberta das prisões ideológicas impostas pelo sistema social vigente através da voz de Ariana.

Com a saída da mulher do reino do lar, com a conquista da independência financeira, e solidificação do seu papel no sistema de produção capitalista, traçou-se um caminho de transubstanciação da identidade feminina, e se as características da macroestrutura arquitetônica épica apontam para a construção de uma narrativa longa, feita em versos que possui a intenção de resgate de identidade cultural ou afirmação da mesma. A ode em questão cabe em tal definição, não pelo tamanho da narrativa, mas sim se não restringirmos o significado identitário apenas à nacionalidade e enxergarmos

a identidade feminina como uma das pautas em questão quando se trata de contemporaneidade.

Seguindo esta vertente, encontramos em Hilda Hilst, seja com Odes, Árias ou Prelúdios, uma das representações mais veementes da literatura feminina brasileira, e entendamos feminina não pela limitação do gênero, mas pela sublimação do sentimento feminino expresso de forma tão visceral como se é colocado no poema em questão.

Considerando que as macroestruturas arquitetônicas épica e lírica se fundem na poesia de Hilda Hilst, podemos admitir também que nos dias atuais nada aparece em sua forma pura, e que o fazer poético continua, como previu Horácio, fruto do trabalho e da sensibilidade do poeta em repensar o mundo e as formas de acordo com a perspectiva que cabe a um determinado contexto histórico. Assim, o clássico sempre fará parte do fazer poético, como afirma Pound (1970) e T.S. Eliot (1989). E antes que se postulem regras, lembremo-nos que, como Hilst disse no sétimo canto de sua ode, “Canção e Liberdade não se aprendem”. Portanto nunca dependerá unicamente da forma como o poema se constrói, mas sim da sua intenção melódica e, nesse sentido, da disposição anímica do poeta para traduzir o real, o imaginário e suas sensações.

Hilda Hilst sempre esteve à frente de seu tempo. Suas composições poéticas, suas peças, contos e romances nada têm de convencionais. Há sempre, em sua obra, uma preocupação com o como dizer. Nada é gratuito, e é sempre perceptível uma intenção que subjaz o desejo de tocar no interior do outro. Era assim que a escritora concebia interação: tocar no interior do outro.

Mas para que isso ocorra, o outro precisa estar aberto. Sentidos ampliados. Ser propenso ao toque e a troca de instantes de inquietação. Porque é esse o estado de quem se amplifica pelas significações da poesia hilstiana. A corrente anímica, na poesia de Hilda Hilst, é construída por meio da sonoridade das palavras e da força de sua significação e, embora seus versos não mantenham uma estrutura simétrica, na “Ode descontínua e remota”, há manutenção de uma melodia que impele a um ritmo de intenção musical, feita para a voz alta, para a declamação e para o canto, pois na sua poesia “A música é esse remanescente, linguagem que se comunica sem palavras, mas que se expande também entoando-as.” (STAIGER, 1977.p.23).

São as duas práticas antes julgadas indissociáveis. Há no poema de Hilst a intenção melódico/musical, característica da Ode, como também há a construção de um universo diegético através dos cantos em que Ariana constrói uma teia narrativa

segundo suas expectativas sentimentais, fazendo-se heroína de si mesma. Exaltando-se ao mesmo tempo em que reconhece sua impotência frente à ausência de Dionísio.

3.3 – O universo diegético épico dentro de ode lírica

Aparentemente isolados, os cantos da “Ode descontinua e remota” se interligam na significação da poesia, nas metáforas que são construídas e no universo que se vai montando ao passo que Ariana vai desvelando os elementos que compõem a narrativa. Desta forma, há o estabelecimento de um diálogo com a tradição clássica quanto à forma e quanto à presença de uma narrativa que se verticaliza poeticamente. Aqui, a poesia em sua pluralidade discursiva constrói as impressões narrativas que são engendradas através dos dez cantos. Há o fio narrativo, há o estabelecimento das características das personagens (Ariana e Dionísio), há o espaço (Casa) e o tempo (Luas), todavia todos esses elementos são percebidos através do filtro ideológico de uma protagonista que, de forma poética e fragmentada, apresenta seu universo em face dos acontecimentos que envolvem seu relacionamento com Dionísio. Nesse sentido, há a articulação de uma poesia narrativizada de dimensão plural.

Há dentro dessa perspectiva de construção diegética um problema que envolve a própria articulação ficcional, dado que mesmo com a utilização da prosa os processos que envolvem a construção da “alma/consciência” de uma personagem passam por um processo de projeção subjetiva em que o artista se vale, muitas vezes, de mecanismos de expressão literária os quais imprimem “poeticidade” ao texto. E quando se trata da criação de uma “autoconsciência” ficcional, ou seja, quando se trata da construção álmica¹⁷ de um narrador protagonista são utilizados elementos estéticos específicos que remetem a essa tão negada “subjetividade” na construção ficcional. Não se trata aqui da subjetividade autoral, mas sim da subjetividade de uma personagem construída com intenções e articulações específicas. É o problema da construção da “alma” da personagem ao qual Bakhtin (2003) se referiu em *Estética da Criação Verbal*.

Para Bakhtin, a alma

¹⁷ “Álmica” é um termo utilizado com Hilda Hilst em suas entrevistas que foram publicadas no ano de 2013 pelo pesquisador Cristiano Diniz no livro já mencionado - Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst.

É esse todo esteticamente significativo da vida interior do homem, (...); esta é ativamente criada e só se enforma positivamente e se conclui na categoria de *outro*, que permite afirmar positivamente a presença além do sentido-imperativo. A alma é o todo fechado da vida interior, o qual é igual a si mesmo, coincide consigo mesmo e postula o ativismo amoroso distanciado do outro. A alma é uma dádiva do meu espírito *ao outro*. (BAKHTIN, 2003, p. 121)

Desta forma, a profundidade subjetiva no que tange à articulação estética é parte constituinte do fazer artístico/literário. Não há como se articular a alma de outrem sem que se conheça a sua própria alma. Sendo assim, a construção de uma personagem envolve também um processo de concepção de uma subjetividade que estará profundamente ligada aos outros elementos da narrativa, porque quando há vida em um outro, há voz e há alma, seja esse outro de natureza humana, divina, mítica ou monstruosa. Se nele há vida em profundidade, há alma também.

Dentro dessas cadeias de significação que subjazem a construção da alma de uma personagem articulam-se mecanismos que, necessariamente, levam o leitor a um mergulho no outro através de si mesmo. É assim que a arte se constrói e se manifesta: através da proposição de um mergulho em outros universos, os quais podem ser amplificados em termos de significação quanto mais recursos poéticos forem utilizados.

A “Ode descontínua e remota” está urdida nessa intenção de verticalização e pluralização dos significados. Há uma estrutura narrativa descontínua que constrói uma percepção multidimensional ao passo que as metáforas aludem a construção de ambientes e sensações. Se na leitura ficcional o leitor experimenta essa criação a partir das próprias perspectivas por meio de sugestões (descrições) mais precisas e longas acerca dos ambientes, do estado de consciência de um personagem, de suas sensações e impressões, por exemplo, o poema em questão transpõe o leitor para um universo construído através de sugestões em versos curtos e precisos que amplificam as possibilidades de recepção, mantendo, todavia, um fio condutor de acontecimentos que se interligam através da voz de Ariana.

Retomando o primeiro canto, por exemplo, há uma quebra de expectativa quando ao que se espera do ser desejado. Ariana afirma no primeiro verso o estado das suas perspectivas interiores em relação a Dionísio:

- I
 1 É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.
 2 Voz e vento apenas
 3 Das coisas do lá fora

- 4 E sozinha supor
 - 5 Que se estivesses dentro

 - 6 Essa voz importante e esse vento
 - 7 Das ramagens de fora

 - 8 Eu jamais ouviria. Atento
 - 9 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 casa noite
 - 17 Se fazendo de tua sábia ausência.
- (HILST, 1974)

Há em um único verso (1) uma informação tão precisa quanto à construção das expectativas da personagem as quais são complementadas pelos demais versos, que, se houvesse a utilização de mais alguma palavra, as intenções seriam totalmente alteradas. A negação da presença de Dionísio é complementada pela abertura de suas percepções sensoriais em relação ao espaço que a cerca (versos 2 e 3). A suposição proposta por Ariana em relação à Dionísio (verso 4), já que há uma clara referência a ele pela larga utilização da segunda pessoa e do modo subjuntivo, sugere também um desejo de afastamento, de ausência, força motriz tanto da essência poética dela significada no verso 16, quanto do real significado da presença (verso 14). Sobre a ausência como representação da dor que é o princípio de criação poética, literária, façamos uma analogia com o Kháos na *Teogonia* de Hesíodo, como a divindade que cria a partir de si mesma. Nas palavras de Torrano,

O nome Kháos está para o verbo *khaino* ou sua variante *khásko* (= "abrir-se, entreabrir-se" e ainda: "abrir a boca, as fauces ou o bico") assim como o nome Éros está para o verbo *eráo* ou sua variante *éramai* (= "amar, desejar apaixonadamente"). Tal como Éros é a força que preside a união amorosa, Kháos é a força que preside à separação, ao fender-se dividindo-se em dois. A imagem evocada pelo nome Éros é a da união do par de elementos masculino e feminino e a resultante procriação da descendência deste par. A imagem evocada pelo nome Kháos é a de um bico (de ave) que se abre, fendendo-se em dois o que era um só. Éros é a potência que preside à procriação por união amorosa, Kháos é a potência que preside à procriação por cissiparidade. Se a palavra Amor é uma boa tradução possível para o nome Éros, para o nome Kháos uma boa tradução possível é a palavra Cissura — ou (e seria o mais adequado, se não fosse pedante): Cissor. (TORRANO, 2007, p. 42)

Essa força caótica motivada pela ausência e significada por Ariana como princípio para a construção de sua atividade essencial que se faz viva a cada noite dialoga com a noção de Kháos e Éros apontada por Torrano (2007) na interpretação que sugere da *Teogonia* de Hesíodo. Para o estudioso, tudo que é tenebroso e mortífero é descendente de Kháos e sua partição criadora. Dele nascem a Noite negra e Érebo (as trevas infernais), cuja união em fecundidade geram Dia e Éter. Continuando com a analogia, podemos considerar que a força essencial que move a pena de Ariana é a sábia ausência de Dionísio. Ou seja, é do caos interior de Ariana (feminino) *cissurada* de Dionísio (masculino), que nasce a sua essência, a sua força motriz, a poesia, que aparece significada como essência dela no segundo canto (versos 1 e 4):

II

- 1 Porque tu sabes que é de poesia
 - 2 Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,
 - 3 Que a teu lado te amando,
 - 4 Antes de ser mulher sou inteira poeta.
 - 5 E que o teu corpo existe porque o meu
 - 6 Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,
 - 7 É que move o grande corpo teu

 - 8 Ainda que tu me vejas extrema e suplicante
 - 10 Quando amanhece e me dizes adeus.
- (HILST, 1974)

Sinestesicamente, o leitor é conduzido ao interior de Ariana que tece de forma caótico/poética o seu sudário amoroso.

A recepção de seus versos se dá de forma plurissignificativa e sensorial. Mergulha-se na alma de Ariana ao passo que se toma consciência da própria alma, tudo isso urdido em acontecimentos que são descobertos ao longo dos cantos. Há aqui a perfeita simbiose entre o sentir, o contar e o mostrar.

A construção das personagens nessa poesia narrativizada hilstiana passa também pela própria escolha dos nomes, pois as características mitológicas que dão substância ao significado dos nomes “Ariana” e “Dionísio” estarão intrinsecamente ligadas à própria construção diegética da “Ode descontínua e remota”. A caracterização delas passa antes pelo significado mitológico de seus nomes e segue em processo de ressignificação dados os novos contextos em que são amplificados.

3.3 – A teofania e a projeção humana no exercício estético

Se o mito, segundo Barthes (2001), configura-se como uma forma de linguagem que se manifesta como representação de um desejo coletivo provido de uma consciência significante, o processo de mitificação é ampliado ao exercício semiológico de atribuição de significado através da caracterização e intenção de produção do próprio significante e das perspectivas de quem atribui o significado. Desta forma, Barthes define que os mitos são mutantes, eles nascem de acordo com as necessidades de projeção de uma determinada época e dentro dela estabelecem relações específicas de significação, o que explica a ressignificação do mito dionisíaco bem como a heroificação de uma mulher com características avessas aos ideais cristãos e que tem o próprio exercício poético como substância de existência.

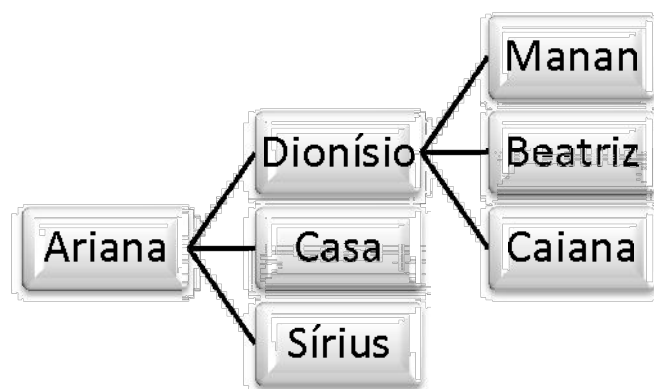
As atribuições de significados míticos ou heroicos às personagens Dionísio e Ariana estabelecerão relações com o tempo em que foram criados, mas não existem só nesse tempo, eles existiram antes e existirão depois, porque o mito se reconstrói de acordo com as sutilezas do tempo em que existem, haja vista que essa é uma característica da própria atribuição de significado.

Ariana e Dionísio são corponificados nas significações do amor e da paixão, da eternidade e da brevidade, da profundidade e da superfície. E embora pareçam constituir-se de substâncias opostas, um habita no outro. Eles coexistem na dubiedade do ser humano e pluralizam as possibilidades de significação do ser, do amor e da poesia. Estão contidos um no outro assim como propõe a teofania. Eles são a representação de uma transubstanciação do divino com o humano, a ressignificação da divindade em um tempo de repressão da sexualidade. A caracterização de Ariana e Dionísio marcam uma ruptura com os padrões sociais do tempo em que foram criados, e teriam essa característica em qualquer tempo já que ao longo da história da humanidade as mulheres ocuparam espaços subalternos pela opressão de determinados padrões comportamentais.

Nesse sentido a retomada das significações de Dionísio e Ariana (Ariadne) representam uma ruptura com determinados padrões sociais estabelecidos, ao passo que a poesia multidimensiona o universo narrativo convidando o leitor a um mergulho nos abismos de si mesmo.

Analisar a construção de Ariana é antes entender que o foco narrativo parte dela. Além de protagonizar o triângulo amoroso narrado, é dela que partem as impressões e sensações que compõem a significação poética e narrativa, só a articulação de uma personagem como essa é que pode possibilitar o alargamento horizontal e vertical de um universo interior com o qual o leitor tem contato. A superfície rasa nunca permitiria um mergulho profundo no outro. Desta forma é essa personagem que ganha pluralidade e forma circular diante das outras que aparecem na narrativa. Os outros que aparecem dão-lhe significação e corpo. Mas é Dionísio o que mais move o interior de Ariana, por isso pode-se dizer que a figura dele está consubstanciada nos desejos dela.

As personagens que habitam a narrativa construída através da voz de Ariana ganham significação a partir de suas perspectivas e expectativas. A personagem dá voz, mitifica e corporifica elementos que aparecem na narração. Através do quadro abaixo, ilustra-se as relações de significação que são estabelecidas entre Ariana e as outras personagens que aparecem na “Ode descontinua e remota”:



Na narração, Manan é esposa de Dionísio e aparece no sétimo canto, assim como Beatriz e Caiana, as suas mãe e irmã, são citadas por Ariana no quinto canto como foi dito anteriormente. Já a Casa é a personificação da proteção, o invólucro de seu corpo e essência. Ela aparece no terceiro canto, verso 1, pela primeira vez e é personificada, escrita com letra maiúscula indicando uma intenção em transformar o espaço em personagem que sente, protege e reafirma a essência de Ariana. Assim como Sírius, no sexto canto, é transformado em divindade que, à moda dos deuses gregos, profetiza para Ariana a ausência de Dionísio e a grandiosidade de seu sentimento alimentado pela ausência nos versos 7 a 10.

III

- 1 A minha Casa é guardiã do meu corpo
- 2 E protetora de todas minhas ardências.
- 3 E transmuta e palavra
- 4 Paixão e veemência

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

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

- 12 Por que recusas amor e permanência?

VI

- 1 Três luas, Dionísio, não te vejo.
- 2 Três luas percorro a Casa, a minha,
- 3 E entre o pátio e a figueira
- 4 Converso e passeio com meus cães

- 5 E fingindo altivez digo à minha estrela
- 6 Essa que é inteira prata, dez mil sóis
- 7 Sirius pressaga

- 8 Que Ariana pode estar sozinha
- 9 Sem Dionísio, sem riqueza ou fama
- 10 Porque há dentro dela um sol maior:

- 11 Amor que se alimenta de uma chama
- 12 Movediça e lunada, mais luzente e alta

- 13 Quando tu, Dionísio, não estás.

(HILST, 1974)

Segundo Beth Brait (1985), em *A personagem*, Ariana seria uma personagem que funciona como a própria câmera, ou seja, a partir de Ariana

(...) vemos tudo através da perspectiva da personagem, que, arcando com a tarefa de conhecer-se e expressar esse conhecimento, conduz os traços e os atributos que presentificam as demais personagens (BRAIT, 1985, p. 61)

Assim, temos aqui dois elementos essenciais à construção de uma estrutura profunda em termos de processo de criação de um personagem: o fato da personagem em questão ser a protagonista ao mesmo tempo em que narra e o fato de que o discurso de Ariana é construído através da poesia.

De acordo com a caracterização de Brait na obra já mencionada, a construção de Ariana estaria mais próxima dos processos de articulação que envolvem o “Monólogo interior”, já que a profusão de recursos poéticos levam o leitor a um mergulho no interior da personagem, como foi dito anteriormente. Aqui há mais um estabelecimento de diálogo entre recursos da macroestrutura arquitetônica épica pela narração e lírica pela engenharia poética. É o hibridismo da intergenericidade¹⁸ permitindo a ressignificação das estruturas e dos recursos.

Ariana ainda parece estar significada, em termos de relação autor/personagem, no terceiro caso apontado por Bakhtin (2003) em *Estética da criação verbal*. Levando-se em consideração que a personagem parece ser construtora de si mesma de tão intencionalmente engendrada por Hilst. Assim, a personagem parece tornar-se independente construindo seus universos a partir de si mesma, sendo ela a autora¹⁹ de si mesma. De acordo com o teórico, nesse caso,

A relação do autor com a personagem, como caracterizamos nas linhas mais gerais, complexifica-se e varia em função das definições ético-cognitivas da personagem, as quais, como vimos, são indissociáveis da sua informação puramente artística. Assim, a diretriz volitivo-emocional concreta da personagem pode ser autorizada para o autor em termos cognitivo, ético, religioso – heroificação; essa diretriz pode ser desmascarada como pretendente indevida à condição de importante, então teremos a sátira, a ironia, etc. (BAKHTIN, 2003, p. 19)

O acontecimento estético que envolve a construção de Ariana é complexo e plurissignificativo tanto no que diz respeito à natureza de construção de uma narradora autodiegética, quanto aos recursos utilizados para a corporificação externa e interna da personagem, bem como pela própria escolha da articulação discursiva já mencionada.

Tanto os acontecimentos quanto a caracterização e importância das personagens partem de sua criação. O universo de Ariana não só apresenta personagens envolvidas

¹⁸ Termo utilizado por Luiz Antônio Marcuschi (2008) no livro *Produção Textual, Análise de gêneros e Compreensão* para tratar no fenômeno da mistura de gêneros. Em suas palavras: “No caso de mistura de gêneros, adoto a sugestão da linguista alemã Ulla Fix (1997:97), que usa a expressão ‘*intertextualidade tipológica*’ para designar esse aspecto da hibridização ou mescla de gêneros em que um gênero assume a função de outro. Pessoalmente, estou usando intergenericidade como a expressão que melhor traduz o fenômeno.” (MARCUSCHI, 2008, p. 165)

¹⁹ Trabalhamos aqui com o conceito de autor implícito de Wayne Booth.

no triângulo amoroso, como também faz emergir da narrativa a “Casa” personificada, “Sírius” mitificado e ela mesma heroificada. A sua caracterização e grandeza não se constrói de acordo com o modelo clássico de herói, há aqui a sublimação do sentimento feminino que redime o ser através do sacrifício e da entrega da essência de vida: o caos transfigurado em poesia.

De acordo com Olgária Matos (1995), citando Otto Rank, o herói,

é aquele que *entra* no perigo, pois só assim conquista seu ser. *Nada* seria se se furtasse a ele. É na iminência da morte e no risco que ele se reconhece, em sentido próximo ao das reflexões de Otto Rank. Ultrapassando o medo da morte, por seus atos, o herói substitui compensatoriamente o medo. Liberta-se da ansiedade da separação e do medo da morte pela repetição de feitos arriscados tendo sua garantia de sobrevivência fundada numa “fantasia de renascimento e de invulnerabilidade”. (MATOS, 1995, p. 3)

Seguindo esse princípio de significação heroica percebe-se que ao longo dos anos a memória coletiva construiu modelos ideológicos que tenderam a construção de uma figura masculina, que tem seus feitos glorificados a partir da eminência da morte. Depois dos heróis mitológicos e cristãos (os mártires) foi difícil o reconhecimento de um herói que caminhasse por entre os homens e, por sua vez, assinalasse uma relação de projeção mais próxima de um modelo de comportamento social. E no que diz respeito à mulher, a dificuldade de se reconhecer a construção de uma figura que revelasse a essência feminina diante da morte do que lhe é mais precioso, é significativa, haja vista que, culturalmente a sociedade cristã manchou a mulher com o pecado afastando-a da virtude, da glorificação. Os modelos coletivos para identificação feminina não produziram heroínas. Poucas mulheres ao longo da história conseguiram ser atuantes em seu próprio tempo e quando assim fizeram foram perseguidas.

A consciência do ofício poético é uma das características que tornam Ariana emancipada e dependente de Dionísio concomitantemente, já que a substância de seus versos é alimentada pela inconstância dele. Ela coloca o exercício poético acima de sua própria natureza feminina, sendo esse o seu grande feito e o que a coloca na posição de heroína ressignificada, ou seja, no segundo canto já citado há a apresentação de uma mulher que está acima das expectativas enquanto essência. Não há aqui a representação de um modelo a ser seguido, mas a descoberta da profundidade de um ser que se purifica em seu estado de imanência poética.

Há toda uma complexidade envolvida nos processos de construção de Ariana, desde sua caracterização autodiegética até a sua caracterização como heroína exaltada de si mesma, todavia tudo isso passará antes pelo seu nome e pelo diálogo que ele estabelece com a sua caracterização volitivo-emocional, dada carga semântica da sua significação mitológica.

Vejamos: Ariana deriva de Ariadne conhecida na mitologia grega como a filha do rei Minos que se apaixonou por Teseu, herói ateniense, dando-lhe um novelo de fios²⁰ para que pudesse sair do labirinto ao qual ele se propôs entrar para matar o minotauro. No entanto, de acordo com a mitologia grega, quando o herói voltou do labirinto vitorioso de seus feitos, levou Ariadne consigo velejando até a Grécia. Mas, numa parada na Ilha de Naxos, Teseu abandona Ariadne a própria sorte. Essa é a versão mais conhecida do mito segundo Junito de Souza Brandão (1987b) no terceiro volume do livro *Mitologia grega*. De acordo com o estudioso,

Esta é a versão mais conhecida e seguida inclusive por Ovidio, nas *Heróides*, 10,3-6:

*Quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto,
unde tuam me uela tulere ratem;
in quo me somnusque meus male prodidit, et tu,
per facinus somnis insidiate meis.*

— O que lê, Teseu, envio-te daquela praia,
donde, sem mim, as velas levaram teu barco;
onde o sono perverso me traiu,
de que perversamente tu te aproveitaste.
(BRANDÃO, 1987b,p.163)

Ainda sobre as versões que envolvem o destino de Ariadne, o estudioso assinala uma informação muito interessante para a caracterização das personagens Ariana e Dionísio na “Ode descontínua e remota”. Junito de Souza Brandão conta que

Há variantes: uns afirmam que Teseu abandonou a filha de Minos porque amava outra mulher, Egle, filha de Panopleu. Outros acham que o herói foi forçado a deixá-la em Naxos, porque Dioniso se apaixonara por ela ou até mesmo a teria raptado durante a noite; e após desposá-la, a teria levado para o Olimpo. Como presente

²⁰ De acordo com o terceiro volume do livro de Mitologia Grega e Junito de Souza Brandão (1987) há mais duas versões sobre o objeto dado por Ariadne a Teseu, uma delas envolve Dionísio que teria dado uma coroa luminosa a Ariadne como presente de núpcias. E ela, apaixonada por Teseu, deu-lhe a coroa para que o caminho fosse iluminado no labirinto e o herói conseguisse sair de lá sem muitas dificuldades. A outra versão conta que quem teria dado a coroa teria sido dada pela própria Afrodite a Teseu quando ele teria descido ao palácio de Anfrite em busca do anel de Minos.

de núpcias o deus lhe teria dado um diadema de ouro, cinzelado por Hefesto. Tal diadema foi, mais tarde, transformado em constelação. Com Dioniso, Ariadne teria tido quatro filhos: Toas, Estáfilo, Enópion e Pepareto. (BRANDÃO, 1987b, p.164)

Desta forma percebe-se que a utilização para os nomes das personagens em questão não é aleatória. Há de fato um fio que conduz às Teofanias. Ariadne e Dionísio, na mitologia grega, representam mais uma das tantas relações que foram estabelecidas entre deuses e mortais desde a *Teogonia* já citada de Hesíodo. A peculiaridade existente no significado do nome Ariadne²¹, a castíssima, entra em contrariedade com a significação mitológica dionisiaca.

Sendo ela a castíssima e Dionísio a representação da divindade grega da luxúria, ou ainda *o deus do êxtase e do entusiasmo*, como assinala Brandão (1987a), a contradição de suas representações aprofunda ainda mais a significação das figuras que são construídas na “Ode descontinua e remota”. No texto hilstiano essas representações mitológicas são ressignificadas e assumem um outro papel, já que Ariana também é significada pelo domínio da própria sexualidade. O que permanece casta nela é a sua essência poética, a qual era alimentada pela ausência de Dionísio, o ser amado que, como a divindade grega, é adepto dos prazeres carnavais. É a profundidade e a superfície travando os combates internos no ser humano.

Outra característica bastante significativa no que diz respeito a Dionísio e sua representação mitológica reside justamente na criação da humanidade por Zeus. De acordo com Junito de Souza Brandão (1987a) no segundo volume da sua trilogia *Mitologia Grega*,

Consoante o sincretismo órfico-dionisiaco, dos amores de Zeus e Perséfone nasceu o primeiro Dioniso, chamado mais comumente Zagreu. Preferido do pai dos deuses e dos homens, estava destinado a sucedê-lo no governo do mundo, mas o destino decidiu o contrário. Para proteger o filho dos ciúmes de sua esposa Hera, Zeus confiou-o aos cuidados de Apolo e dos Curetes, que o esconderam nas florestas do Parnaso. Hera, mesmo assim, descobriu o paradeiro do jovem deus e encarregou os Titãs de raptá-lo e matá-lo. Com o rosto polvilhado de gesso, a fim de não se darem a conhecer, os Titãs atraíram o pequenino Zagreu com brinquedos místicos: ossinhos, pão, carrapeta, “crepundia” e espelho. De posse do filho de Zeus, os enviados de Hera fizeram-no em pedaços; cozinham-lhe as carnes num cadeirão e as devoraram. Zeus fulminou os Titãs e de suas cinzas

²¹ segundo o dicionário de nomes de Nelson Oliver tem a seguinte acepção: “Do grego Ariadne, de *ádne* (casta), precedido de *ari*, partícula superlativa, sign. “a muito casta; castíssima”. É a forma cretense de Agnes (OLIVER, 2010, p. 328)”.

nasceram os homens, o que explica no ser humano os dois lados: o bem e o mal. (BRANDÃO, 1987a, p.117-118)

Essa dubiedade apresentada por Brandão é no mundo ocidental, e porque não oriental, a representação mais comum da natureza humana.

O que nos interessa nesse caso é a proporção dionisiaca que habitaria todo ser humano de acordo com a representação mitológica apontada pelo estudioso. Dionísio na “Ode descontínua e remota” é a substância da natureza amorosa de Ariana e a sua ausência é o alimento da essência poética dela. Assim, a significação da narradora autodiegética é fruto de uma eminente presença que se configura em ausência. Como se o próprio Deus Dionísio habitasse seu interior à medida que a figura mortal se ausenta.

Todavia, a natureza casta de Ariana não está significada na repressão de sua sexualidade. Nesses termos ela se transfigura no próprio Dionísio e, invocando Catulo, dá-se aos prazeres assumindo a natureza luxuriante representada pelo mito dionisiaco, verso 10:

- VIII
- 1 Se Clódia desprezou Catulo
 - 2 E teve Rufuz, Quíntius, Gelius
 - 3 Inacius e Ravidus

 - 4 Tu podes muito bem, Dionísio,
 - 5 Ter mais cinco mulheres
 - 6 E desprezar Ariana
 - 7 Que é centelha e âncora

 - 8 E refrescar tuas noites
 - 9 Com teus amores breves,
 - 10 Ariana e Catulo, luxuriantes

 - 11 Pretendem a 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, 1974)

Mesmo assumindo a própria sexualidade Ariana ainda resguarda o que há de casto, de sagrado, em si mesma. A brevidade dos prazeres em face a profundidade da significação poética é o que mantém o equilíbrio entre as forças que a habitam internamente. Na luta entre brevidade e eternidade a poesia redime, glorifica e dignifica a narradora. Se aqui a significação da construção mitológica reside na figura de Dionísio é em Ariana que habita a sublimação da dor tão comum às figuras heroicas.

3.4 – A Casa vivificada – entre a personagem e o espaço

No terceiro canto a narradora apresenta e representa o espaço que a constitui: a Casa. Em suas palavras:

- III
- 1 A minha Casa é guardiã do meu corpo
 - 2 E protetora de todas minhas ardências.
 - 3 E transmuta em palavra
 - 4 Paixão e veemência

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

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

 - 12 Por que recusas amor e permanência?
- (HILST, 1974)

Espaço e personagem se transubstanciam. A Casa nesse terceiro canto é grafada com letra maiúscula ratificando a intenção de personificar o espaço que ganha voz, sentimento e vontade. De acordo com Bachelard (1978) em *A poética do espaço*, a casa é o espaço da proteção, “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz” (BACHELARD, 1978, p. 201), função cumprida pela Casa no discurso de Ariana como se pode observar nos versos 1 e 2 desse canto. O espaço da “casa” aparece em outros poemas de Hilst em *Júbilo*, *Memória*, *Noviciado da paixão*, como no primeiro canto de “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”, no entanto ela nesse está grafada com letra minúscula significando o espaço metaforizado como se pode observar no verso dois do poema reproduzido abaixo:

- I
- 1 Se for possível, manda-me dizer:
 - 2 - É lua cheia. A casa está vazia –

 - 3 Manda-me dizer, e o paraíso
 - 4 Há de ficar mais perto, e mais recente
 - 5 Me há de parecer teu rosto incerto.
 - 6 Manda-me buscar se tens o dia
 - 7 Tão longo como a noite. Se é verdade
 - 8 Que sem mim só vês monotonia.

9 E se te lembrás do brilho das marés
 10 De alguns peixes rosados
 11 Numas águas
 12 E dos meus pés molhados, manda-me dizer:
 13 - É lua nova –
 14 E revestida de luz te volto a ver.

(HILST, 1974)

Ao caracterizar uma diferença morfológica na construção dos dois substantivos (Casa/casa) em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974), Hilst nos dá a possibilidade do aprofundamento de dois pontos axiológicos de análise estética comuns à construção diegético/narrativa: personagem (Casa) e espaço (casa), ambos fundidos, hibridizados, na “Ode descontínua e remota”. Na dimensão espacial a casa é o espaço da proteção, do resguardo da essência da personagem, no entanto, no canto III, versos 3, 8 e 9, a Casa transmuta, lamenta e manda, respectivamente, ou seja, ela é animada pela força semântica dos verbos de processo e evento que se ligam diretamente à pulsão humana. Há nesses versos uma simbiose entre a essência de Ariana e sua atividade poética e o papel da Casa que está para além do espaço e se transfigura como personagem num procedimento de mitologização. A cosmogonia hilstiana na “Ode descontínua e remota” reside justamente nos detalhes de transubstanciação das mônadas narrativas, como se personagem, espaço e tempo se metamorfoseassem na construção das pulsões volitivo emocionais de Ariana que tem a boca transformada em fonte de prata no verso 5. Notemos que a fonte é um elemento espacial, geralmente, localizado no todo externo da personagem para compor o cenário/espaço diegético, no entanto, ao desestabilizar os elementos da narração, Hilst, na construção de Ariana e de seu espaço, promove uma verticalização das imagens que compõem a “Ode descontínua e remota”, haja vista que, ao trabalhar com referenciais imagéticos concretos, ela os desestabiliza a partir da personificação, ou ainda utiliza-os em metáforas que são caracterizadoras da essência da personagem. Nesse sentido, há uma manipulação das estruturas narrativas típicas da macroestrutura arquitetônica épica que confere um equilíbrio de hibridização entre espaço e personagem. Tal movimento de desestabilização dessas estruturas é permitido por recursos estéticos típicos da macroestrutura arquitetônica lírica, como a personificação. Assim, dentro do poema de Hilst a imagem espacial é tanto impressiva como expressiva, assim como descreveu Bakhtin em *Estética da Criação verbal* (2003), no sétimo ponto intitulado: O Todo espacial da Personagem e do seu mundo. Teoria do “Horizonte” e do “Ambiente”. Vejamos:

O poeta cria a imagem, a forma espacial da personagem e de seu mundo com material verbal: por via estética assimila e justifica de dentro o vazio de sentido e de fora a riqueza factual cognitiva dessa imagem, dando-lhe significação artística.

A imagem externa expressa em palavras, representada visualmente (até certo ponto no romance, por exemplo) ou apenas vivenciada de modo volitivo-emocional, tem significado de acabamento formal, ou seja, não é só expressiva mas também artisticamente impressiva. (BAKHTIN, 2003, p. 87)

Nesse ponto de seu ensaio sobre a criação verbal, Bakhtin (2003) revela que sendo a língua, a palavra, a matéria pela qual a imagem se substancia, as impressões que recorrem do trabalho estético empreendido pelo escritor serão tão mais subjetivas em relação a construção imagética em outras artes como a pintura e a escultura. Na criação verbal, a experiência com a palavra, com o discurso, o todo ideológico experiencial que forma o leitor será o ponto axiológico de construção imagética em termos de recepção. Assim como o ponto de partida para a construção espacial da personagem, interna e externamente, será fruto desse todo que compõe o autor e sua experiência imagético espacial, ou seja, “o autor cria tecnicamente o objeto do prazer, o contemplador se proporciona passivamente esse prazer” (BAKHTIN, 2003, p. 88). No fim das contas, somos todos sujeitos sujeitados, perpassados por experiências e por discursos, entremeados pelas nossas experiências e pelas experiências alheias, e é disso que é composta nossa subjetividade, dessa caótica gama de referenciais.

As noções de exterioridade e interioridade em simbiose com a construção volitivo-emocional de Ariana aparecem desde o primeiro canto: verso 3 (Das coisas do lá fora), verso 5 (Que se estivesse dentro) e verso 7 (Das ramagens de fora), todas significadas pelas expressões adverbiais facilmente identificáveis. Dos movimentos interiores, do lado de dentro, encontra-se a Casa personificada no canto três e dentro da Casa o quarto no quinto canto, esse sim, espaço interno definido onde se encontram os amantes em luxúria: “E no meu quarto se faz verbo de amor” (verso 9). Do lado de fora, no espaço externo da Casa, encontram-se os outros elementos de significação observados no canto seis:

VI

- 1 Três luas, Dionísio, não te vejo.
- 2 Três luas percorro a Casa, a minha,
- 3 E entre o pátio e a figueira
- 4 Converso e passeio com meus cães

- 5 E fingindo altivez digo à minha estrela

- 6 Essa que é inteira prata, dez mil sóis
 8 Sírius pressaga
- 9 Que Ariana pode estar sozinha
 10 Sem Dionísio, sem riqueza ou fama
 11 Porque há dentro dela um sol maior:
- 12 Amor que se alimenta de uma chama
 13 Movediça e lunada, mais luzente e alta
- 14 Quando tu, Dionísio, não estás.

(HILST, 1974)

No verso 2 desse canto, o espaço entre o pátio e a figueira aparecem como lugar, imagem externa, por onde a personagem passeia e conversa com os cães, verso 4. As ações processuais de passear e conversar sugerem, nesse caso, uma movimentação da personagem Ariana por um determinado espaço, assim como interliga o espaço das ramagens de fora que aparecem no primeiro canto com a figueira que está localizada depois do pátio que, ao que parece, localiza-se no entorno da casa/espço. A Casa, nesse sentido parece ser composta não só pelo elemento interior do quarto, mas também da exterioridade do pátio, das ramagens, da figueira. Ela aparece na “Ode descontínua e remota” grafada sempre em maiúsculo, agora, diferentemente do canto três, é espaço percorrido por Ariana na ausência de Dionísio. Ela, a Casa, é inteiramente habitada por Ariana em seu interior e exterior, no entanto, os cães, com quem esta conversa, aparecem como habitantes só da exterioridade de Ariana. Na construção desse mundo, do universo diegético, da cosmogonia ficcional hilstiana, é possível observar o movimento duplo que Bakhtin sugere ser a construção do horizonte e do ambiente:

É possível uma dupla combinação do mundo com o homem: de dentro deste, como o seu *horizonte*, e de fora, como seu *ambiente*. De dentro de mim, no contexto dos valores e sentidos de minha vida, o objeto a mim *se contrapõe* como objeto do propósito dessa mesma vida (ético cognitivo e prático); aqui ele é um elemento do acontecimento único, singular e aberto da existência, do qual participo com interesse forçado em seu desfecho. De dentro de minha participação real na existência, o mundo é um horizonte da minha consciência atuante, operante. Só (permanecendo dentro de mim mesmo) nas categorias cognitivas, éticas e prático-técnicas (de bem, clareza de fins práticos) consigo orientar-me nesse mundo como acontecimento, pôr-lhe ordem na composição material, condicionando-se desse modo a imagem de cada objeto para mim, sua tonalidade volitivo-emocional, seu valor, seu significado. (BAKHTIN, 2003, p. 88 – 89, grifos do autor)

O horizonte, dessa forma, é o ponto axiológico de construção verbal espacial que compõe a interioridade da personagem, ou seja, a forma como ela sente e experiência o espaço criado que, por sua vez, é fruto da experiência de quem cria, já que a substância de criação espacial do autor é a sua própria impressão horizontal nas experiências que substanciam a sua vida (ético-cognitivo e prático), ou seja, há a relação entre os horizontes de quem cria e de quem é criado, pois a construção dele é a condição da existência. Dessa forma, o autor, ao criar a existência de uma personagem, cria-lhe também um horizonte e um ambiente. No todo semântico que converge para a percepção do horizonte e do ambiente da personagem, estão presentes, dessa forma, o horizonte de quem cria e o de quem lê. Dessa forma, a experiência com o espaço físico sugerido da “Ode descontínua e remota” pode alterar a recepção de suas imagens, porque ramagens, pátio, casa e figueira podem assumir formas imagéticas diversas em termos de recepção diante da experiência de cada leitor. No entanto, quando temos a possibilidade de vislumbrar o espaço em que o artista viveu e utilizou como ponto referencial para a criação da exterioridade espacial por onde caminhará a personagem, essa experiência de construção de imagem exterior torna-se mais concreta e menos subjetiva, sem que se perca, no entanto, a carga ficcional do procedimento de criação do cenário.

Assim, com uma ida a Casa do Sol, lugar onde Hilst viveu e se eternizou através de sua arte, ou mesmo com uma fotografia que sugira as formas das construções, das ramagens e da figueira, tais imagens passam a ocupar o imaginário de quem enxerga Ariana e não Hilda Hilst passeando por entre os espaços exteriores e interiores que constituem o cenário da “Ode descontínua e remota”. Ficando a critério do leitor a construção imagética que melhor lhe convém²².

3.5 – As personagens periféricas

Continuando com a perspectiva de análise das mônadas narrativas da “Ode descontínua e remota”, passamos a observar como a personagem autobiográfica em seu horizonte e ambiente traz outros seres que lhe inquietam, glorificam e significam a sua existência.

²² Encontram-se anexas a essa dissertação, fotografias da Casa do Sol encontradas nos “Cadernos de Literatura Brasileira – Hilda Hilst” publicado pelo Instituto Moreira Salles em outubro de 1999, ocasião em que Hilda Hilst cedeu-lhes entrevista.

No centro da situação enunciativa, Ariana invoca para dentro do espaço ficcional, onde vivencia sua experiência amorosa com Dionísio, outras figuras, além da Casa vivificada, como Beatriz e Caiana no canto cinco, Sírius no canto seis e Manam no canto sete. Todas elas podem ser consideradas personagens periféricas porque agem de alguma forma dentro do universo diegético da “Ode descontínua e remota”, como veremos a seguir.

Começemos pelo quarto canto em que, através das suposições significadas no uso do futuro do pretérito do indicativo em relação a Dionísio (verso 2 e verso 8), Ariana se põe desejosa da atenção dele enquanto que se significa pela sua ausência:

- IV
- 1 Porque te amo
 - 2 Deverias ao menos te deter
 - 3 Um instante

 - 4 Como as pessoas fazem
 - 5 Quando vêem a petúnia
 - 6 Ou a chuva de granizo.

 - 7 Porque te amo
 - 8 Deveria a teus olhos parecer
 - 9 Uma outra Ariana

 - 10 Não essa que te louva

 - 11 A cada verso
 - 12 Mas outra

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

 - 15 Porque te amo, Dionísio,
 - 16 é que me faço assim tão simultânea
 - 17 Madura, adolescente

 - 18 E por isso talvez
 - 19 Te aborreças de mim.
- (HILST, 1974)

Como se pode observar, o quarto canto põe o leitor/ouvinte a par das expectativas de Ariana em relação a Dionísio. Iniciando o verso por sentença causal “Porque te amo, deverias ao menos te deter um instante” (HILST, 1974), a personagem expõe para o seu interlocutor as razões pelas quais ela acredita que justificaria a atenção de Dionísio, cujo nome é invocado no verso 15, voltada aos seus sentimentos. Essa estratégia será utilizada em mais dois versos nesse canto, versos 7 e 15. Nele a

personagem se põe plurissignificativa, procura ser o que se espera, mas assume o reverso também, versos 9, 12 e 13, isso como estratégia de captação da atenção de Dionísio, pois mesmo que os olhos dele não a enxergasse beneficentemente, eles estariam voltados a ela. A exteriorização e sugestão de um ambiente em que a figura de Ariana se tornasse mais interessante é significada pelos versos 5 e 6 nesse canto quando ela sugere que Dionísio a enxergue com a mesma estranheza e admiração que as pessoas têm quando veem a petúnia ou a chuva de granizo.

Ao trazer as ações das pessoas em suposição de característica de estranhamento diante do fenômeno da natureza de raro acontecimento e testemunho “chuva de granizo” e a delicadeza da petúnia, Ariana traça para si e para o objeto de seu desejo, Dionísio, uma singularidade que diz respeito a forma como ela concebe o mundo exterior os momentos de alumbramento que ele proporciona. Projetando em Dionísio, dessa forma, as suas interioridades em forma de desejo.

O canto cinco, como foi dito, articula e amplia mais o sistema narrativo por trazer as primeiras personagens que agem sobre Ariana e configuram as suas expectativas. Nele, duas personagens são apresentadas e colocadas como contrárias às ações de Ariana, ou seja, assumindo papel de antagonistas dentro da situação amorosa colocada. Beatriz e Caiana, mãe e irmã de Dionísio, desaprovam, na opinião de Ariana, os sentimentos dele em relação a ela, como fica significado nas palavras da narradora:

V

- 1 Quando Beatriz e Caiana te perguntarem, Dionísio,
 - 2 Se me amas, podes dizer que não. Pouco me importa
 - 3 Ser nada à tua volta, sombra, coisa esgarçada
 - 4 No entendimento de tua mãe e irmã. A mim me importa,
 - 5 Dionísio, o que dizes deitado, ao meu ouvido
 - 6 E o que tu dizes nem pode ser cantado
 - 7 Porque é palavra de luta e despudor.
 - 8 E no meu verso se faria injúria
 - 9 E no meu quarto se faz verbo de amor.
- (HILST,1974)

No primeiro verso, Ariana supõe que Beatriz e Caiana perguntarão a Dionísio sobre a natureza do relacionamento deles e isso interfere, mesmo que ela o negue nos versos 2, 3 e 4, na sua concepção sobre si mesma e sobre a natureza do seu relacionamento com Dionísio, caso contrário, a mãe e a irmã, referências sociais de repressão, nesse caso, não estariam sendo citadas como agentes que agirão de alguma

forma sobre o relacionamento dos dois. Isso fica perceptível na tensão que há entre o que importa e o que não importa, de fato, para Ariana.

Todavia, a redenção de dela, nesse canto, vem justamente pelo desejo, pelo sexo e pela palavra. A sua liberdade redentora é significada no quinto verso e a sua identidade e domínio sobre si diante das tradições e expectativas sociais é ratificada pelo discurso da materialização de seu sentimento a partir da “palavra de luta e despudor”, verso 7, que no espaço íntimo de sua entrega se transforma em “verbo de amor”, verso 9. A sua identidade plural e emancipada diante da sua sexualidade dar-lhe poder de decidir sobre si e sobre seus sentimentos, em dissonância, mais uma vez com os padrões sociais em que a poesia foi escrita e publicada, haja vista o ambiente repressor que perdurou no Brasil durante as décadas de 60 e 70. Ou, como afirma Nelly Novaes Coelho, “O Erotismo, no alto sentido filosófico do termo – a experiência de comunhão plena *eu-outro* que, partindo do corpo, atinge as raízes metafísicas do ser e o faz sentir-se participante da *totalidade*.” (COELHO, 1999, p.74, grifos da autora).

São elas, Beatriz e Caiana, as personagens que são citadas como interventoras da transgressão social que o relacionamento de Ariana e Dionísio significa. Elas estão na periferia dos acontecimentos, na beira, interferindo na forma como Dionísio pode enxergar Ariana: se como sombra ou coisa esgarçada, ou como petúnia e chuva de granizo. A valoração e desvelamento da identidade dela, nesse caso, e pelo seu próprio discurso, passaria pelo crivo dessas duas personagens que exerceriam influência sobre Dionísio, de forma que ela trata de desconstruir a sua própria caricatura que foi, notemos, construída por ela mesma e atribuída ao discurso das duas personagens citadas. Isso fica claro quando observamos que a ação de perguntar ou interferir não se encontra no passado ou no presente, mas sim no futuro do subjuntivo, introduzido, naturalmente, por conjunção temporal indicadora de futuro: “Quando Beatriz e Caiana te perguntarem, Dionísio,”. Sendo narradora autodiegética, ou personagem autobiográfica, como diria Bakhtin (2003), Ariana, na verdade, é quem trata de construir para si as suas grades e os seus espaços, pois quando ela atribui uma característica a si mesma através de um discurso que não foi proferido, mas sim suposto, ela, sujeita às pressões culturais e sociais comuns ao seu tempo de criação e vivência, reproduz um discurso de reprovação baseada nas pressões sociais que subjazem a natureza extraconjugual do relacionamento dela com Dionísio.

Contudo, esse movimento de auto reprovação transfigurado em Beatriz e Caiana é desconstruído quando no espaço interior de sua Casa, no seu quarto, a

liberdade da experiência amorosa é concretizada carnal e poeticamente através da representação da oralidade, da música, do verso e da poesia encontrados nos versos 5 ao 9 desse mesmo quinto canto.

3.6 – Lua e sol, o tempo e a divindade

Retomando o sexto canto, mas agora para analisarmos como o tempo é construído dentro da teia narrativa da “Ode descontínua e remota”, podemos observar como a personagem referencia o tempo de ausência de Dionísio, agora, através de uma referência mais explícita. Vejamos:

VI

- 1 Três luas Dionísio, não te vejo
- 2 Três luas percorro a Casa, a minha,
- 3 E entre o pátio e a figueira
- 4 Converso e passeio com meus cães

- 5 E fingindo altivez digo à minha estrela,
- 6 Essa que é inteira prata, dez mil sóis
- 7 Sírios pressaga

- 8 Que Ariana pode estar sozinha
- 9 Sem Dionísio, sem riqueza ou fama
- 10 Porque há dentro dela um som maior:

- 11 Amor que se alimenta de uma chama
- 12 Movediça e lunada, mais luzente alta

- 13 Quando tu, Dionísio, não estás.

(HILST, 1974)

No verso 1 desse canto encontramos a primeira referência cronológica propriamente dita, pois há, na “Ode descontínua e remota”, um único momento em que o tempo aparece cronologicamente construído e, quando isso ocorre, a contagem não se dá como a sociedade cristã ocidental está habituada, com seus segundos, minutos, horas, dias, semanas, meses, anos. A narradora, aqui, escolhe o elemento da natureza que mais está ligado à significação da feminilidade: a lua.

O tempo na “Ode descontínua e remota” não cabe nas definições que se pretendem exatas do calendário ocidental, dentro dela e do seu universo, o tempo

representado pela lua e pelo ritmo dos acontecimentos que perpassam as ações de Ariana e Dionísio, é construído consensualmente às atribuições internas dos movimentos de ausência, momento em que ela fala, ou seja, o ritmo dos acontecimentos, a passagem do tempo representada pelas ações dos personagens citados, será caracterizado pelo discurso-ausência e pelo silêncio-presença.

Observemos que dentro da teia narrativa construída pelos dez cantos a ausência é a força motriz da construção do discurso como já vimos quando analisamos a representação da ausência como configuração do *Kháos* interior que estimula o verso e significa a essência de Ariana, entretanto a ausência estimuladora do canto pressupõe uma presença que é representada pelo silêncio entre um canto e outro. Isso fica plenamente observável quando da transição do canto seis para o canto sete:

VII

- 1 É lícito me dizeres, que Manan, tua mulher
- 2 Virá à minha Casa, para aprender comigo
- 3 Minha extensa e difícil dialética lírica?
- 4 Canção e liberdade não se aprendem

- 5 Mas posso, encantada, se quiseres

- 6 Deitar-me com o amigo que escolheres
- 7 E ensinar à mulher e a ti, Dionísio,

- 8 A eloquência da boca nos prazeres
- 9 E plantar no teu peito, prodigiosa
- 10 Um ciúme venenoso e derradeiro.

(HILST, 1974)

Não há uma sequência temporal de anterioridade ou posterioridade entre os cantos, não há no início deles, ou entre eles, referências adverbiais temporais que os interliguem, por isso quando falamos de transição não estamos nos referindo a uma temporalidade que marque uma sequência de acontecimentos, mas sim um ritmo marcado pela ausência-fala e presença-silêncio por parte de Ariana. Isso fica bem definido quando observamos a utilização predominante do tempo presente para marcar o momento de enunciação do discurso dela no início dos cantos: canto 1 – “É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.”, canto 2 – “Porque tu sabes que é de poesia”, canto 3 – “A minha casa é guardiã do meu corpo”, canto 4 – “Porque te amo”, canto 5 – “Quando Beatriz e Caiana te perguntarem, Dionísio,”, canto 6 – “Três luas, Dionísio, não te vejo.”, canto 7 – “É lícito me dizeres, que Manan, tua mulher”, canto 8 – “Se

Clódia desprezou Catulo”, canto 9 – “Tenho meditado e sofrido” e canto 10 – “Se todas as tuas noites fossem minhas”. Observemos que apenas os cantos cinco, oito e dez não são introduzidos por expressões verbais que indicam o tempo presente, e que no caso dos cantos cinco e oito Ariana não inicia os cantos referindo-se ao estado das coisas internas pela ausência de Dionísio. Ela fará isso no décimo e último canto, utilizando, por sua vez, o pretérito imperfeito do subjuntivo seguido de conjunção condicional.

Sendo assim, no discurso de Ariana, o tempo presente da enunciação significa ausência enquanto que a presença de Dionísio é marcada pelo silêncio.

É ainda no canto sete que entendemos Dionísio como um ser que se faz presente durante o silêncio de Ariana, pois nos versos 1 e 2 desse canto, quando há referência a voz de Dionísio, representada pelo verbo de elocução articulado na segunda pessoa “dizeres”, que informa uma visita Manan, a esposa dele, a Ariana para que ela lhe “ensine” a essência que a significa identitariamente: a extensa e difícil dialética lírica, há a pressuposição de que afirmação de Dionísio quanto a ida da esposa dele ao encontro de Ariana tenha ocorrido em algum momento, ou imediatamente antes do discurso de Ariana, ou relativamente anterior a ele. Não há certeza também da presença de Dionísio quando do momento de produção de discurso desse canto, no entanto, há clara referência a ele como primeiro destinatário das intenções discursivas de Ariana.

Também cabe a observação que, no sexto canto, que é onde se encontra a referência cronológica comentada anteriormente, a Casa aparece novamente, agora estendendo seus espaços na construção da paisagem externa, sendo ela toda, dentro e fora, o abrigo da espera que alimenta o sentimento de Ariana, pois mesmo que ainda haja falta a personagem é tão consciente de sua essência que através do discurso indireto relegado a Sirius, estrela com massa 2,4 vezes maior que o sol, a sua interioridade é exaltada diante da superfície das materialidades.

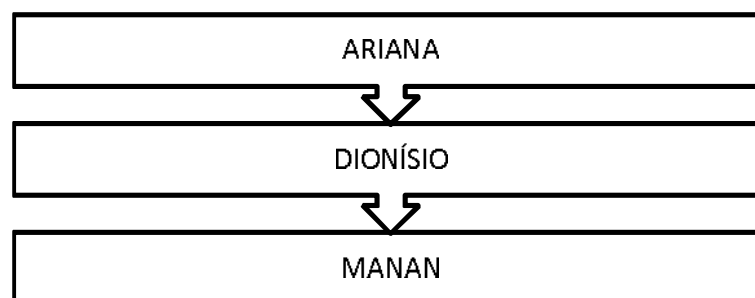
O tempo diegético, dessa forma, é psicológico e fragmentado. E o seu ritmo é todo construído de acordo com a fala-ausência e o silêncio-presença. Esse movimento é possível porque os acontecimentos passam pelo filtro interior da narradora “múltipla e argonauta” que tece seu caleidoscópico sudário amoroso. Cada verso é fiado com a precisão de uma artesã que é consciente do seu ofício e se significa a partir dele.

Sírius nesse canto assume papel de divindade que profetiza para Ariana a sua grandiosidade diante dos eventos que a cercam, colocando-a acima de “riqueza ou fama” e até mesmo da presença ou ausência de Dionísio, já que o “amor” é alimentado por esse sol maior interior que cresce e se torna cada vez mais significativo.

A ação de Sírius sobre Ariana ocorre como a ação dos Deuses sobre os heróis gregos, ou até mesmo, sobre o herói camoniano, por isso também lemos a “Ode descontínua e remota” também sob a égide da macroestrutura arquitetônica épica, levando em consideração que a epopeia é uma forma composicional que articula diálogo com a ode desde a antiguidade como foi exposto na fundamentação teórica.

3.7 – Manan – o terceiro elemento

Retomando o canto, podemos perceber o terceiro elemento do triângulo amoroso do qual fazem parte:



Só a partir dele conhecemos o nome e a posição que Manan ocupa na vida de Dionísio. Ariana, embora esteja socialmente em desvantagem em relação ao vínculo que mantém com Dionísio, ainda se mantém posicionalmente acima porque tem consciência da sua situação e a sublima a partir da poesia que a constitui. Esse canto é iniciado por três versos que marcam uma sentença interrogativa, ao mesmo tempo em que traz a a afirmação de Dionísio do desejo de colocar Ariana a serviço de Manan no que tange à possibilidade do aprendizado dela no que diz respeito à habilidade de Ariana de construir o verso. A protagonista, por sua vez, nega tal possibilidade a partir da seguinte afirmação: “Canção e liberdade não se aprendem” (verso 4). Em seguida, ironicamente, Ariana se coloca disponível, não para o ensinamento de sua essência, mas sim para o exercício e ensinamento do prazer, do desejo, do sexo, como se observa nos versos 5-10:

VII

- 1 É lícito me dizeres, que Manan, tua mulher
- 2 Virá à minha Casa, para aprender comigo
- 3 Minha extensa e difícil dialética lírica?
- 4 Canção e liberdade não se aprendem

- 5 Mas posso, encantada, se quiseses
 6 Deitar-me com o amigo que escolheres
 7 E ensinar à mulher e a ti, Dionísio,
 8 A eloquência da boca nos prazeres
 9 E plantar no teu peito, prodigiosa,
 10 Um ciúme venenoso e derradeiro.
 (HILST, 1974)

O terceiro elemento, Manan, que tem nome pouco sonoro e totalmente avesso à fonética latina, aparece na narrativa apenas para marcar a natureza do relacionamento de Ariana e Dionísio bem como para marcar o início da derrocada dos seus sentimentos em relação a ele, pois ao afirmar seu desejo de que Ariana entregasse a sua essência, Dionísio acaba por afasta-la de uma possibilidade de continuidade do relacionamento que estabeleceram. Ariana, nesse caso, não aceita dividir sua alma com Manan, mas propõe a divisão do seu corpo com um outro elemento, o quarto, significado no verso 6 desse canto: “Deitar-me com o amigo que escolheres”, colocando-se, assim, na mesma situação de carnalidade de Dionísio que possui um segundo par. Ao propor a igualdade situacional diante dos relacionamentos, Ariana também propõe a Dionísio que ele sinta o que ela sente: “Um ciúme venenoso e derradeiro” (verso 10). Mais uma vez a narradora autodiegética projeta-se no outro se revelando, ação que continuará a ser articulada no canto oito.

3.8 – A ausência não suplantada configura o desfecho

O oitavo canto é iniciado por versos que invocam personagens importantes da cultura greco-romana: Catulo e a sua musa Clódia, a quem chamava Lésbia em muitos dos seus poemas. Clódia, segundo se sabe, era amante de Catulo enquanto casada, tendo se afastado dele depois que ficara viúva; possuindo, assim, outros amantes, os quais são citados nos versos 2 e 3 na primeira estrofe desse canto. Nele, Ariana se coloca no lugar de Catulo, enquanto Dionísio é transfigurado em Clódia. Sendo ela a significação do fazer poético e Dionísio a personificação da luxúria. No entanto no terceiro verso da terceira estrofe, ao citar novamente Catulo em consonância consigo, a narradora protagonista afirma a pretensão à eternidade apesar do comportamento luxuriante, concluindo que “a coisa breve a alma dos poetas não inflama” (versos 11 e 12). Nos versos seguintes a dubiedade dos valores, permanentes e fugazes, representados pela

criação poética e a atividade luxuriante são colocados em balança como elementos participantes de um mesmo indivíduo em equilíbrio. Os elementos “céu” e “terra”, presentes também na *Teogonia* de Hesíodo mitologizados como forças de criação, são as substâncias escolhidas por Ariana para significar essa dubiedade, estando eles juntos, um contido no outro, e não existindo em exclusividade, como ela afirma pedir Dionísio:

VIII

- 1 Se Clódia desprezou Catulo
 - 2 E teve Rufus, Quintius, Gelius
 - 3 Inacius e Ravidus

 - 4 Tu podes muito bem, Dionísio,
 - 5 Ter mais cinco mulheres
 - 6 E desprezar Ariana
 - 7 Que é centelha e âncora

 - 8 E refrescar tuas noites
 - 9 Com teus amores breves.
 - 10 Ariana e Catulo, luxuriantes
 - 11 Pretendem a 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, 1974)

Assim, o que é permanente e efêmero, eterno e carnal, poético e físico, estaria contido em uma mesma substância segundo o julgamento de Ariana, pois se ela diz não ser justo o desejo de Dionísio em torno da supremacia de um elemento em detrimento de outro é porque o que lhe faz sentido é a pluralidade das substâncias habitando o mesmo ser.

Desde o sétimo canto, em que Manan é apresentada, em diante, há uma recorrência em torno das temáticas da falta e do desprezo diante da presença de outros indivíduos. Partindo do oitavo canto até o décimo, e fazendo uma volta ao último verso do terceiro canto, Ariana se coloca como possibilidade de permanência na vida de Dionísio e não entende o fato de que ele não faça o mesmo julgamento que ela.

O nono canto é iniciado por uma epígrafe narrativa em que se conta uma estória, passada na China, acerca de uma mulher belíssima que, tendo caído em um lago, assustara todos os peixes. Os ares de parábola oriental dá ao nono canto um outro valor, pois se a epígrafe é um gênero que se constitui discursivamente para a

manutenção de um diálogo com o texto que encabeça, essa, nesse canto, vem falar do estado das coisas de Ariana diante de uma limitação e uma dádiva. O lamento pela falta de beleza “Que se a mim não deram esplêndida beleza” (versos 5 e 6) nesse canto, é compensado pela “garganta esplandecida: a palavra de ouro” (versos 7 e 8), ou seja, Ariana mais uma vez é redimida, glorificada e abençoada pelo dom que possui e do qual é consciente:

IX

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

- 1 Tenho meditado e sofrido
 - 2 Irmanada com esse corpo
 - 3 E seu aquático jazigo
 - 4 Pensando
 - 5 Que se a mim não deram
 - 6 Esplêndida beleza
 - 7 Deram-me a garganta
 - 8 Esplandecida: a palavra de ouro
 - 9 A canção imantada
 - 10 O sumarento gozo de cantar
 - 11 Iluminada, ungida.
 - 12 E te assustas do meu canto.
 - 13 Tendo-me a mim
 - 14 Preexistida e exata
 - 15 Apenas tu, Dionísio, é que recusas
 - 16 Ariana suspensa nas tuas águas.
- (HILST, 1974)

Os versos cinco e seis citados no parágrafo anterior formam uma sentença sintática com dupla referência de primeira pessoa para complementação indireta do verbo “dar” representado, concomitantemente, pelos pronomes “a mim” e “me”. Esse recurso reafirma a consciência que Ariana tem de si e da sua essência, a qual assusta Dionísio que recusa a sua permanência, que era o questionamento no canto três (verso 12) e já materializa no canto nove como realidade de recusa. A liquidez presente nesse canto: “aquático jazigo” (verso 3) e “Ariana suspensa nas suas águas” (verso 16)

representada pela presença da água²³, põe a personagem em estado de renascimento dentro de seu próprio corpo e dentro do corpo de Dionísio, como se ela entregasse sua essência líquida ao amado que a rejeita levando-a ao sofrimento e reflexão.

O décimo e último canto vem confirmar a permanência do estado das coisas que se construíram desde o início do poema: a ausência e inconstância de Dionísio. No entanto, enquanto no início a ausência dele era exaltada, aqui ela é lamentada. O canto todo é um lamento em torno da possibilidade de uma permanência que não se concretiza.

X

- 1 Se todas as tuas noites fossem minhas
- 2 Eu te daria, Dionísio, a cada dia
- 3 Uma pequena caixa de palavras
- 4 Coisa que me foi dada, sigilosa

- 5 E com a dádiva nas mãos tu poderias
- 6 Compor incendiado a tua canção
- 7 E fazer de mim mesma, melodia.

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

(HILST, 1974)

Pautada em conjunções condicionais e expressões subjuntivas (versos 1 e 8), Ariana expõe para Dionísio o que poderia representar na vida dele se houvesse permanência. A ele, ela propõe a entrega de sua essência representada por “Uma pequena caixa de palavras” (verso 3) com as quais ele poderia “Compor incendiado” (verso 6) a sua canção, tendo Ariana como melodia (verso 7), ou seja, a proposta dela gira em torno de uma troca de significação entre os dois: que Dionísio seja a poesia que se eterniza, e ela seja a luxúria que se esvai.

²³ Primordial, é considerada como sendo o ponto de partida para o surgimento da vida - toda a vida vem da água -, daí sua simbologia estar ligada à matrix -mãe-. É um símbolo do Gênese, do nascimento, e para os vedas é chamada de mâtirimâh, o que quer dizer: "a mais materna. Nos mitos dos heróis ela está sempre associada ao seu nascimento ou renascimento: Mitra nasceu às margens de um rio, enquanto que Cristo "renasceu" no Rio Jordão. Ela sempre nos reporta à origem (...). (<http://www.dicionariodesimbolos.com.br/searchController.do?hidArtigo=6261DB66595A8E631B55264BB9A997E7> – Acessado em 26 de junho de 2013, às 17h37)

A proposta em tom de possibilidade que se constrói no último canto coloca o desfecho da estória em suspensão. Não se sabe ao certo a conclusão dos desejos de Dionísio e Ariana, nem da consciência de Manan diante da situação, personagem, inclusive, de quem pouco se sabe, já que o discurso de Ariana é pautado nas suas perspectivas e expectativas. Todavia, eis nesse canto a sugestão de que a natureza do relacionamento não mudara do primeiro até o décimo canto, o que muda, caminha, e se transfigura é o sentimento de Ariana em torno da situação que permanece. Antes alimento e agora lamento. A ausência de Dionísio é o elemento em transubstanciação ao longo do enredo verticalizado pela profundidade das metáforas que o constrói.

Talvez seja o amor a maior aventura que o ser humano pode se permitir viver. Aqui os monstros ameaçadores são construídos pela nossa própria perspectiva diante das incertezas e possibilidades em frente ao universo do outro, profundamente desconhecido.

Ariana não singrou mares, não lutou em guerras, não matou monstros mitológicos e nem desbravou céus, infernos ou purgatórios. Ela, utilizando-se de sua consciência criadora, desbravou as terras vastas de si mesma e encontrou em si mais que a força de dez mil sóis, ela encontrou e se apropriou de sua própria identidade para seguir amando em uma situação de total entrega em que a possibilidade de ação recíproca era quase nula. O grande feito dessa heroína ressignificada foi justamente a entrega consciente e desmedida de sua essência, a qual foi alimentada pelas experiências de ausência significadas pelas urdiduras que ela mesma construiu. Como se tecesse para si mesma uma mortalha repleta de símbolos e significações.

Ariana, a desbravadora de si mesma, não é aqui o arquétipo comportamental feminino dos séculos XX e, até certo ponto, XXI. Ela é o contrário disso, é a negação dos padrões repressores impostos pelas tradições sociais em seu tempo, é a dissonância consciente de seu papel e legitimada pelo seu exercício poético. Nesse ponto a desconstrução de um paradigma social vem pluralizar a natureza feminina tão amordaçada pelos pressupostos da sociedade cristã ocidental.

Os deuses que habitam o imaginário de Ariana são pagãos, como na epopeia clássica. A figura de Dionísio, como sendo corporificado em amante, e de Sirius, como divindade que possui voz e habita dentro dela, são também a representação dos fios que costuram a poesia hilstiana à macroestrutura arquitetônica épica, assim como a disposição melódica, embora não linear dos versos, representam a ligação que o poema em questão terá com a macroestrutura arquitetônica lírica. Assim, desde os primeiros

relacionamentos estabelecidos entre as formas composicionais ode e epopeia, as macroestruturas arquitetônicas lírica e épica vêm dialogando ao longo da história literária ocidental, no entanto, sem perderem os referenciais axiológicos que constituem suas essências.

Conclusão

(...) que eu me dei conta do quanto a ordem, cercada de caos, persiste em dar forma às sombras e, sobretudo, dotá-las de um esplendor que, aos poucos, vaza de seus contornos e desafia tudo ao redor; (...)

(CARRASCOZA, 2014, p. 74)

A “Ode descontínua e remota” é em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974) o único poema que possibilita a análise que acabamos de fazer. Pois ao analisar as instâncias narrativas que compõem o universo construído por Ariana, encontramos os indícios que nos leva a observação do fenômeno que procuramos explicar nos capítulos 1 e 2. Neles, através do desenvolvimento do conceito de macroestruturas arquitetônicas em que se podem observar seus meios de articulação formas composicionais típicas do plano literário, traçamos um percurso teórico analítico que nos levou ao desvelamento do fenômeno que ocorre no poema em questão.

Assim, pelo viés de uma dinamização promovida pela natureza de articulação artística e estética que põem os textos literários numa esfera diferente daqueles que são produzidos com intenção essencialmente ético pragmática, desenvolvemos uma análise através da natureza significativa do conteúdo que é organizado, ou formatado, em maior ou menor grau diante dos recursos típicos a cada macroestrutura arquitetônica.

Através do quadro abaixo, retomando o que discutimos no primeiro capítulo e aprofundamos na discussão teórica do segundo, procuramos sintetizar o que chamamos de características essenciais das macroestruturas arquitetônicas:

Macroestruturas Arquitetônicas

CARACTERÍSTICAS ESSENCIAIS	LÍRICA	ÉPICA
ESSÊNCIA PRIMÁRIA	Poesia, ritmo, manipulação estética com cerne metafórico.	Narração, universo diegético, manipulação estética com cerne ficcional.
ESTRUTURA BÁSICA (MEIO COMPOSICIONAL DE ARTICULAÇÃO)	Verso	Prosa
CAOTICIDADE SEMÂNTICO/ESTÉTICA	Em grau máximo.	Em menor grau.
FORMATÇÃO /ESTABILIZAÇÃO DAS IMPRESSÕES ESTÉTICAS ANTE AO LITERÁRIO	Em menor grau.	Em maior grau.

Consideramos essas características como essenciais, numa investigação primária quanto à natureza das mônadas que constituem a natureza das macroestruturas arquitetônicas, assim, procuramos reunir o que percebemos que sejam as características seminais das formas composicionais que são consideradas hoje como filiadas ao lírico e

ao épico e que estão, concomitantemente, hibridizadas na “Ode descontínua e remota” de Hilda Hilst.

A desestabilização dos gêneros literários, dessa forma, é um fenômeno orgânico, amplamente estudado pela historiografia literária, e segue um percurso crítico/histórico que já aponta para tal tendência desde o século XVIII. Nesse sentido, por pensarmos a “Ode descontínua e remota” como um poema que se realiza dentro do plano estético literário articulando o diálogo entre tradição e modernidade como, aliás, fazem muitos outros escritores de sua geração e da contemporaneidade, procuramos também iniciar nessa dissertação o estudo desse fenômeno sob a égide da análise estética bakhtiniana encontrada tanto em *Questões de Literatura e de Estética* (2010), quanto em *Estética da Criação Verbal* (2003) procurando elucidar como dentro do poema estão dispostas características essenciais às macroestruturas arquitetônicas lírica e épica em suas disposições tipológicas.

Ao observarmos que o conteúdo lírico está essencialmente atrelado a uma experiência profundamente relacionada à disposição caótica dos significados de modo com que a formatação / estabilização das impressões estéticas na construção de uma imagem acústica seja uma experiência sensório / cognitiva particular a cada indivíduo, e nesse momento se dá a construção de um duplo subjetivo – o de quem cria e o de quem recebe – é que, após a análise da “Ode descontínua e remota” pensamos no caos não só como pulsão de criação como remonta a maioria dos mitos da criação das diferentes civilizações, mas como sendo a primeira substância com a qual o poeta terá contato para construir, moldar, manipular, formatar, estabilizando, ou não, dentro das diversas formas composicionais, o significado que será mais ou menos caótico a depender desse processo intencional, voluntário, de ocultar ou expor determinados significados a partir dos recursos estéticos que são específicos para tal. Assim, dentro do plano discursivo literário os gêneros textuais não terão função social ético/pragmática, mas sim artístico/estética.

Foi no plano Literatura que se iniciaram os estudos dos gêneros textuais e da grande maioria das diversas línguas de registro escrito e é dentro dela, da Literatura, que a língua encontra-se em plena transformação também no âmbito dos gêneros textuais que são típicos desse plano e que aqui recorreremos a chamar de formas composicionais pelo simples fato de que, dentro da articulação literária, a língua é tão viva que quando se percebe algum tipo de cerceamento ou filiação a modelo que pressuponha qualquer tentativa de domar a força criadora, logo o que foi postulado como modelo cai por terra

dando lugar a outro modo de articulação composicional que esteja mais adequada a experimentação e experiencição estética do autor/criador, aquele que é a antena da raça.

Hilst, nesse sentido, com sua “Ode descontínua e remota para flauta e Oboé. De Ariana para Dionísio” é um exemplo de escritora que, em diálogo com a tradição, manipula as características essenciais das macroestruturas arquitetônicas lírica e épica fazendo de uma forma composicional clássica amplamente articulada ao longo da história literária, uma nova forma composicional *sui generis* na Literatura brasileira e em acordo com o seu projeto estético desestabilizador e manipulador das formas.

No entanto, em Hilst, ainda se observa que há uma manutenção estrutural dessa forma composicional que nela é a intenção enunciativa do cantar alguém ou para alguém. Na “Ode descontínua e remota”, poética e melodicamente, Hilst construiu uma teia narrativa em que, como foi mostrado, Ariana é construída como narradora autodiegética que relata o estado das coisas internas e externas que envolvem seu relacionamento com Dionísio.

Para ilustrar o que demonstramos através da análise das estruturas narrativas que podem ser encontradas na “Ode descontínua e remota”, traçamos o seguinte quadro quanto as características essenciais das macroestruturas arquitetônicas:

LÍRICA	ÉPICA
Poesia, ampla utilização de tropos metafórico.	Construção de um universo diegético ficcional a partir da criação de personagens, espaço e tempo.
Utilização dos versos como princípio arquitetônico.	Apesar da utilização dos versos as estruturas sintáticas são complexas e se complementam de um verso para o outro na articulação de <i>enjambements</i> .
Caoticidade semântico / estética em grau alto nas passagens em que Ariana se aprofunda no estado interno de se e do modo como sente o mundo.	Formatação / Estabilização das impressões estéticas ante o literário observadas a partir de algumas situações apresentadas como vivência da narradora autodiegética.

As características apontadas no quadro acima foram mencionadas ao longo em que a estrutura narrativa do universo de Ariana foi sendo desvelado. É importante

salientar que não tratamos da “Ode descontínua e remota” como uma das atualizações da forma composicional Epopeia. Mas sim como uma ode ressignificada que promove a interação entre características essenciais de duas macroestruturas arquitetônicas: a lírica e a épica.

Assim, a conclusão que chegamos foi a de que a “Ode descontínua e remota” se configura como realização textual no âmbito do discurso literário como uma forma composicional que, ao manter diálogo com a tradição, tem suas características manipuladas pelo engenho de Hilda Hilst que promove a desestabilização da forma ao articular diálogo entre as macroestruturas arquitetônicas lírica e épica. Haja vista que, além de promover a interação entre as características apontadas no quadro, há também a construção de uma personagem que se revela heroína pela posse de si mesma e pela consciência de seus abismos interiores e mistérios. A partir deles, dialética e dialogicamente, há a promoção do alumbramento poético, o qual reconfigura os interiores a partir do caos, desorganizando para organizar.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 6 ed., São Paulo: Hucitec, 2010.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix; Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega, vol. 2*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1987a.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega, vol. 3*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1987b.

BRANDÃO, R. O. (Org.). *A poética clássica*. Aristóteles, Horácio. Longino. São Paulo: Cultrix, 1992.

BRECHT, Bertold. *Histórias do Sr. Keuner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9 ed, rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARRASCOZA, João Anzanello. *Caderno de um ausente*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaider-man; Ver. Mary Amazonas Leite de Barros; Prod. Ricardo W. Neves e Sylvia Chamis; Coleção Debates, 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

COELHO, Nelly Novaes. *Ensaio: Da poesia. Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, n.8, p. 66 – 79, 1999. (Instituto Moreira Salles)

DESTRI, Luisa. *De tua sábia ausência – A poesia amorosa de Hilda Hilst e a tradição lírica ibérica*. Campinas, SP : 2010. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Orientador: Antonio Alcir Bernárdez Pécora.

ELIOT, T.S. Tradição e Talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Trad. Intr. e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37 – 47.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, (s/d.).

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. 318 f. ; 30 cm. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2006.

HESÍODO. *Teogonia, a origem dos Deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Massao Ohno, 1974.

HILST, Hilda. *Cantares do sem nome e de partidas*. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

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

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. 6. ed. Coimbra: Arménio Coimbra, 1976.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo : Parábola Editorial, 2008.

MATOS, Olgária Chain Féres. Construção e desaparecimento do herói: uma questão de identidade nacional. *Tempo Social*. São Paulo, v. 6, n. 1 – 2, p. 83 – 90, 1994. (Rev. Sociol. USP)

MENARD, René. *Mitologia Greco-Romana*. 3 vol. Trad. Aldo Della Nina. São Paulo: Opus, 1991

MOISÉS, Massaud. *A criação Literária*, 5ªed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

NEIVA, Saulo. *Avatares da epopeia da poesia brasileira do final do século XX*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2009.

OLIVER, Nelson. *Dicionário de nomes: todos os nomes do mundo*. Rio de Janeiro: Edições Bestbolso, 2010.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Bocage. São Paulo: Martin Claret, 2003. Coleção Obra Prima.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad. Wladir Duppont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Salvary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PÉCORA, Alcir. *Tu, minha anta, HH*. São Paulo: Revista USP, (36) : 140 - 143, Dezembro / Fevereiro 1997 – 98.

PENNA, H. M. M. M. *Implicações da Métrica as Odes de Horácio*. 343 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 2007.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

STAIGUER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

TATARKIEWIKZ, Wladyslaw. *Historia de la estetica – I. la estetica antigua*, 2ª ed. Madri: Ediciones Akal, 2000, p. 89 e 90.

Referências eletrônicas

<http://www.dicionariodesimbolos.com.br/searchController.do?hidArtigo=6261DB66595A8E631B55264BB9A997E7>. Acessado em: 26 de junho, 2013.

http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=57&Itemid=2. Acessado em: 22 de junho, 2013.

<http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno12-16.html> . Acessado em: 26 de junho, 2013.

http://www.ime.usp.br/~tycho/participants/psousa/evelin_2006/aula2.html . Acessado em: 30 de abril, 2014.

http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=57&Itemid=2. Acessado em: 13 de junho, 2014.

<http://www.biography.com/people/aleksandr-solzhenitsyn-9488509#synopsis&>. Acessado em: 12 de julho, 2014.

http://www.nytimes.com/2013/12/02/world/europe/natalya-gorbanevskaya-soviet-dissident-and-poet-dies-at-77.html?_r=0. Acessado em: 12 de julho, 2014.

<http://www.garcia-lorca.org/Federico/Biografia.aspx>. Acessado em 12 de julho, 2014.

<http://kinomusorka.ru/en/directors-director-alexei-sakharov.html>. Acessado em: 13 de julho, 2014.

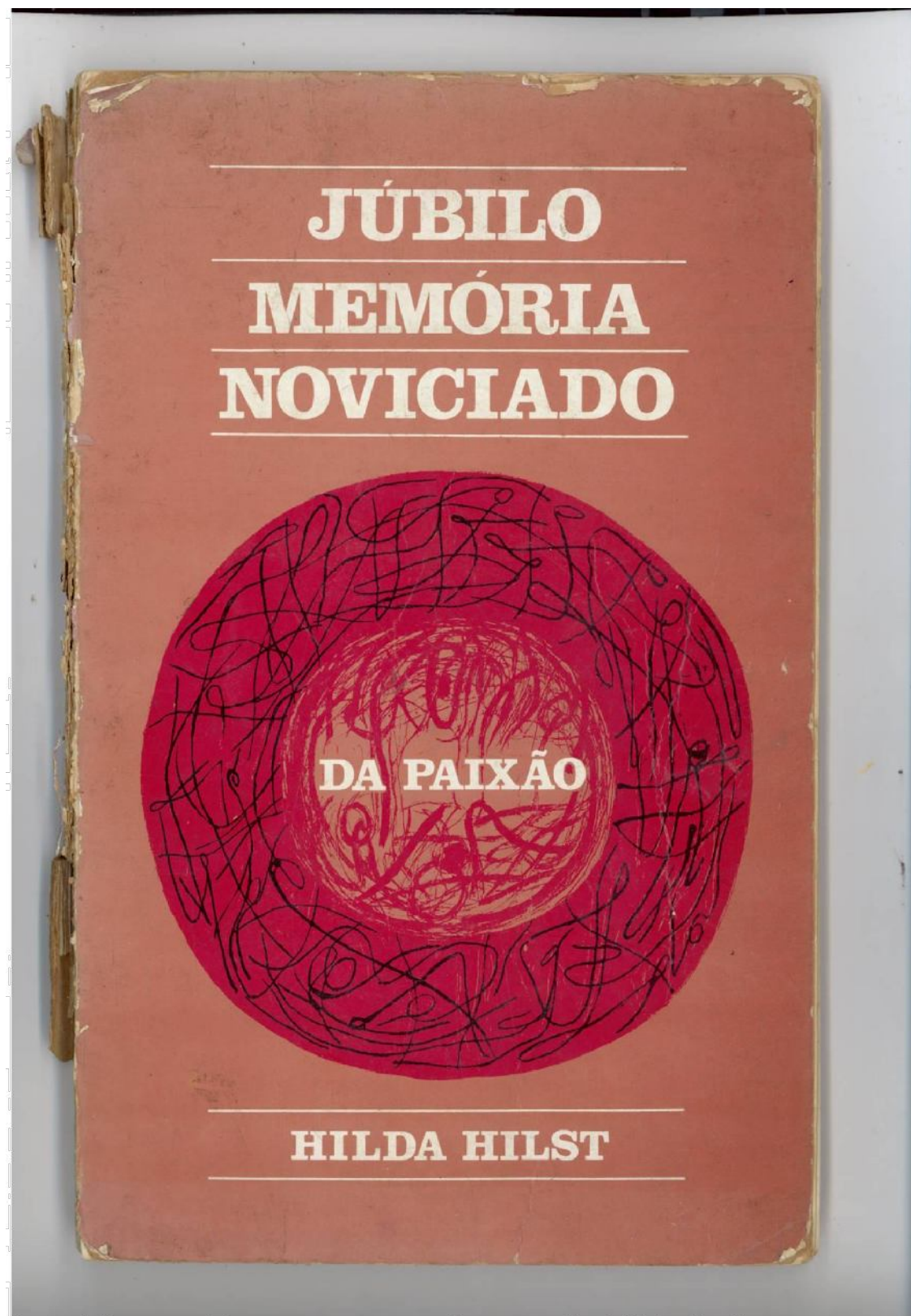
<http://www.lecturalia.com/autor/7184/pavel-kohout>. Acessado em: 13 de julho, 2014.

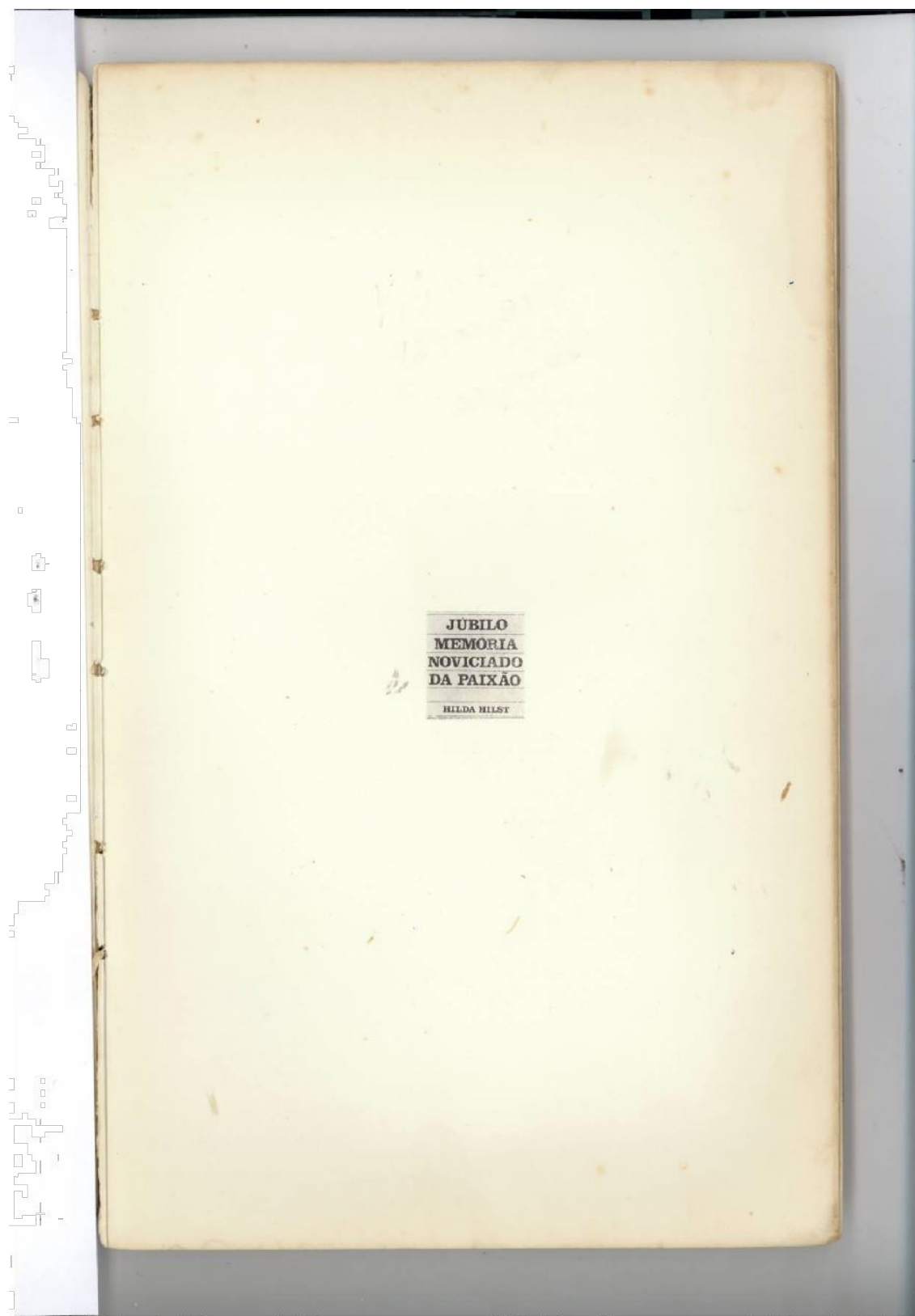
<http://www.recantodasletras.com.br/ensaios/1030697>. Acessado em: 13 de julho, 2014.

http://osmc.com.br/informativo/015/noticia_3.html. Acessado em: 13 de junho, 2014.

<http://www.dicionariodesimbolos.com.br/searchController.do?hidArtigo=6261DB66595A8E631B55264BB9A997E7>. Acessado em: 26 de junho, 2013.

Anexo I – Primeira Edição de *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*.





Capa e planejamento gráfico de Anésia Pacheco Chaves
Massao Ohno, Editor. São Paulo, Brasil, abril de 1974

JÚBILO

MEMÓRIA

NOVICIADO

DA PAIXÃO

HILDA HILST



A M.N.

porque ele existe.

Deliberei amar. Corto em pedaços
o músculo sangrento, alheio e triste
a quem por isso culpo. Irmão, um dia
aprenderemos a entender a entranha.

E nunca mais seremos diferentes.

(Renata Pallottini - Antologia Poética)

ODE DESCONTINUA E REMOTA
PARA FLAUTA E OBOÉ.
DE ARIANA PARA DIONÍSIO.

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

E sòzinha supor
Que se estivesses dentro

Essa voz importante e esse vento
Das ramagens de fora

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

II

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

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

III

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

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

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

Por que recusas amor e permanência?

IV

Porque te amo
Deverias ao menos te deter
Um instante

Como as pessoas fazem
Quando vêem a petúnia
Ou a chuva de granizo.

Porque te amo
Deveria a teus olhos parecer
Uma outra Ariana

Não essa que te louva

A cada verso
Mas outra

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

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

Madura, adolescente

E porisso talvez
Te aborreças de mim.

V

Quando Beatriz e Caiana te perguntarem, Dionísio,
Se me amas, podes dizer que não. Pouco me importa
Ser nada à tua volta, sombra, coisa esgarçada
No entendimento de tua mãe e irmã. A mim me importa,
Dionísio, o que dizes deitado, ao meu ouvido
E o que tu dizes nem pode ser cantado
Porque é palavra de luta e despudor.
E no meu verso se faria injúria

E no meu quarto se faz verbo de amor.

VI

Três luas, Dionísio, não te vejo.
Três luas percorro a Casa, a minha,
E entre o pátio e a figueira
Converso e passeio com meus cães

E fingindo altivez digo à minha estrela
Essa que é inteira prata, dez mil sóis
Sirius pressaga

Que Ariana pode estar sòzinha
Sem Dionísio, sem riqueza ou fama
Porque há dentro dela um sol maior:

Amor que se alimenta de uma chama
Movediça e lunada, mais luzente e alta

Quando tu, Dionísio, não estás.

VII

É lícito me dizeres, que Manan, tua mulher
Virá à minha Casa, para aprender comigo
Minha extensa e difícil dialética lírica?
Canção e liberdade não se aprende

Mas posso, encantada, se quiseres

Deitar-me com o amigo que escolheres
E ensinar à mulher e a ti, Dionísio,

A eloquência da boca nos prazeres
E plantar no teu peito, prodigiosa
Um ciúme venenoso e derradeiro.

VIII

Se Clodia desprezou Catulo
E teve Rufus, Quintius, Gellius
Inacius e Ravidus

Tu podes muito bem, Dionísio,
Ter mais cinco mulheres
E desprezar Ariana
Que é centelha e âncora

E refrescar tuas noites
Com teus amores breves.
Ariana e Catulo, luxuriantes

Pretendem eternidade, e a coisa breve
A alma dos poetas não inflama,
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.

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

IX

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

Pensando

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

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

Apenas tu, Dionísio, é que recusas
Ariana suspensa nas tuas águas.

X

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

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

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

Acabou-se de imprimir aos 21 de abril de 1974
nas oficinas da Gráfica São José a mando de
Massao Ohno, Editor. Edição de 1.000 exemplares
Copyright by Hilda Hilst

**JÚBILO
MEMÓRIA
NOVICIADO
DA PAIXÃO**

HILDA HILST



MASSAO OHNO, EDITOR
Capa e diagramação de
ANESIA PACHECO CHAVES

HILDA HI

Anexo II – Imagens da Casa do Sol publicadas nos Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles, Nº 8, out. 1999.

