

DESCANTARES: O ITINERÁRIO DA AUSÊNCIA EM “CINCO ELEGIAS” DE HILDA HILST

Milena Karine de Souza Wanderley (UFMS)

Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS)

RESUMO: Estar diante do fenômeno poético é reconhecer a transcendência nas palavras e deixar-se embeber de suas cores. É assim que se entra no mundo poético hilstiano, deixando-se embriagar pelas texturas complexas de suas metáforas, estando à beira da existência enxergando a si mesmo no escuro fundo do poema decantado. Nesse movimento, residem duas forças, uma que teima em abrir-se e outra que insiste em invadir, como numa cópula transcendental em que a poesia quebra as barreiras temporais articulado diálogo com formas composicionais fixas ao passo que se renova através desse movimento. “Cinco Elegias”, primeiro poema de *Roteiro do Silêncio* (1959), obra que abre a coletânea *Poesia 1959/1967* editada pela Livraria Sal em 1967, é um dos metapoemas de Hilst que, ainda em tenra produção, põe o poeta e a poesia diante da questão de ouro: no fim, o que é essencial, o que sobra, o que fica decantado no fundo do poema? Assim, guiados pelas perdas, procuramos analisar, no presente estudo, como Hilda Hilst se vale do tema elegíaco para construir em cinco partes o itinerário da ausência, tema que perpassa toda sua produção poética. Para tal, apoiar-nos-emos nos estudos acerca da elegia desenvolvidos por Rui Carlos Morais Lage (2010), nos apontamentos de Maurice Blanchot (2002) acerca de “La Soledad Esencial” e no ensaio de Octávio Paz “Los signos en rotación” (1986).

PALAVRAS-CHAVE: Formas composicionais fixas; Hilda Hilst; elegia; ausência.

Hilst e a resignificação de formas composicionais fixas

Desde sua segunda obra lançada em 1951, *Balada de Alzira*, Hilda Hilst, escritora brasileira nascida em Jaú, interior de São Paulo, em 21 de abril de 1930, vem traçando em sua poética um percurso formal cujos enlaces retomam estruturas e temas de formas composicionais fixas, principalmente, através da resignificação. Essa articulação temático-formal, nesse sentido, se põe como um dos principais roteiros para leitura de sua poesia, haja vista que, quando Hilst não utiliza referência a tais formas nos títulos de seus poemas, ela retoma modos de articulação de formas fixas sem mencionar diretamente que o faz, como se pode notar no estudo que fizemos de “Via Espessa”, poema publicado em *Do desejo* (1992). No estudo observamos que ele

mantém uma unidade narrativa e é construído a partir do diálogo de dois personagens: o louco e a quem ele chama de Samsara. Ambos

encontram-se em um contexto de enunciação intradieética cujo cenário, apresentado no primeiro canto, é bucólico, o que possibilita a relação com a forma composicional éloga por conta do contexto de enunciação e das intenções discursivas observáveis em sua textura. (GRÁCIA-RODRIGUES, WANDERLEY, 2015, p. 218).

A conclusão semelhante chegou Cristiane Grando (2014) que empreendeu análise do poema “Da morte, odes mínimas”, publicado em 1980, tendo como ponto de partida o processo criativo empreendido por Hilst através do estudo de manuscritos. No artigo “Pela estrada das Odes Mínimas, de Hilda Hilst”, publicado no dossiê dedicado a escritora da revista *Antares: Letras e Humanidades* no primeiro semestre de 2014, Grando afirma: “Hilda Hilst, em sua obra, retoma uma parte significativa da tradição literária, dos textos clássicos, dialogando com várias formas poéticas fixas - ode, trova, soneto, balada, elegia, cantares e fábulas -, às vezes aceitando-as, normalmente inovando-as” (GRANDO, 2014, p. 9). Isto posto, não nos parece precoce afirmar que tal relação com formas fixas é uma marca estética hilstiana que não nega as fontes nas quais bebeu, nem em seus poemas e nem em suas entrevistas.

Das baladas até “Cinco elegias”, publicado em Roteiro do Silêncio (1959), Hilst aprofunda ainda mais a relação de sua poesia com as formas composicionais clássicas, já que nessa mesma obra seguem-se os poemas “Sonetos que não são” e “Do amor contente e muito descontente”, um poema dividido em dezesseis partes cujo eixo temático é o amor, a perda e a espera, temas recorrentes na obra poética de Hilst, seja ela em verso ou prosa.

O elegíaco caminho do poema: a perda de si nas palavras

(...)
Comienza una vez más a la nunca exhausta
alabanza. Y observa como el heróe
no deja de ser nunca – hasta qué punto
su propia muerte sólo es um pretexto
de su último nascer. (...)
(RILKE, 1945, p. 29)

Rui Carlos Morais Lage (2010), em tese desenvolvida para obtenção do título de doutor pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Portugal), desenvolveu estudo muito lúcido acerca da elegia portuguesa nos séculos XX e XXI. Nessa tese, ele ressalta a falta de estudos em língua portuguesa acerca da forma composicional clássica sobre a qual se debruçou e, embora diga na introdução que não intenciona desenvolver

trabalho de fôlego em torno da elegia, ele o faz, já que seu trabalho amplia os caminhos de pesquisa em torno dessa forma bem como apresenta um consistente compêndio de analistas a serem consultados acerca da elegia apontando os principais poetas e poemas que foram desenvolvidos com base elegíaca na história literária ocidental.

Um conceito que também nos é caro versa sobre a sobrevivência dessa forma composicional já que se trata de um modo de articulação poética bastante antigo, cuja unidade métrica, o dístico elegíaco composto por um hexâmetro e um pentâmetro, será para base para construção de diversos poemas sobre diversos temas durante todo percurso da literatura ocidental. Assim, a elegia se desenvolverá tanto denominada como metro, quanto denominada como tema. Aristóteles, em sua poética, já trata da força do metro elegíaco como qualificador para uma determinada espécie de poeta, antes pela escolha formal, do que pelo tema: “Porém, ajuntando à palavra "poeta" o nome de uma só espécie métrica, aconteceu denominarem-se a uns de "poetas elegíacos" a outros de "poetas épicos", designando-os assim, não pela imitação praticada, mas unicamente pelo metro usado.” (ARISTÓTELES, 1991, p. 246).

Um dos pontos que nos chama atenção no estudo de Lage (2010) é o questionamento que desenvolve acerca dos sentidos temáticos lato e estrito do que a elegia vem alcançando ao longo de sua articulação, já que alguns poetas e críticos tenderam a restringir o seu tema às lamentações diante das perdas de morte e de amor, enquanto outros ampliaram seu sentido de articulação a questões que envolvem a própria existência quando o homem se perde em si mesmo, ou quando da passagem do tempo vê-se a vida esvair-se, por exemplo. O sentido lato elegíaco, segundo o estudioso, é o que vai guiar o exercício dos poetas modernos quando da articulação dessa forma composicional, pois se pela orientação grega há uma inclinação para o *pathos*¹, o poeta moderno ampliará o sentido de sua articulação ao aprofundar as relações que se podem estabelecer entre a vida e morte como substâncias que habitam o mesmo espaço, assim como o faz Rainer Maria Rilke (1895-1926) em *Las Elegias de Duino* (1945). Diante dessa discussão teórica ainda há quem considere, por exemplo, as elegias eróticas, amorosas e funerárias como subgêneros da elegia. Todavia, para efeito de determinação de sentido acerca da elegia como categoria estética no estudo de “Cinco Elegias” de Hilda Hilst, coadunamo-nos a Lage (2010) que, ao reconhecer a resistência da essência

¹ AVELAR, Mário. <http://www.edtl.com.pt/business-directory/6155/elegia/>. Acesso em 09 de janeiro de 2016.

elegíaca que transcende às reflexões formais acerca estrutura dessa forma composicional, afirma que essa consciência

ajuda-nos a compreender a razão pela qual a elegia configura, acima de tudo, uma categoria estética, ao lado de outras categorias estéticas como o trágico, o cómico, o satírico, o dramático ou o fantástico. Enquanto categoria estética, a elegia obedece às seguintes quatro características enunciadas por Étienne Souriau²: possui um *éthos*, isto é, uma atmosfera afectiva específica, facilmente reconhecível, dando azo a uma determinada reacção ou impressão emocional; é um sistema de forças estruturadas, quer dizer, nela tem lugar uma interacção orgânica de uma série de elementos relacionados; configura um tipo especializado de valoração, serve de referência a um juízo estético particular; é possibilidade aberta a todos os géneros literários e a todas as artes, da poesia à ficção, da pintura e da música ao cinema. (LAGE, 2010, p. 32)

Como Lage (2010), entendemos que a elegia, bem como outras formas composicionais que foram articuladas, em retomada ou ressignificação, funda bases de arquitetura estética que ampliam as possibilidades de construção artística tanto no âmbito da criação literária, como em outras linguagens artísticas. Em Hilst, a reverberação da elegia como senso estético encontra-se no itinerário das perdas que guiam tematicamente cada parte das “Cinco elegias” diante da construção de uma consciência poética que configura e transfigura a identidade do eu lírico.

O poema referido é introduzido pela seguinte sentença escrita em versalete: “É TEMPO DE PARAR AS CONFIDÊNCIAS” (HILST, 1967, p. 13, grifos da autora), como uma nota introdutória de advertência numa busca por afastamento do *pathos* comum à articulação elegíaca encontrada em Ovídio, por exemplo, e que orientou alguns de seus poemas nas obras anteriores. O tempo de parar as confidências também é o tempo de mergulhar em si mesmo, na consciência estética que lhe guia e que confere os tons de sua poesia. Em vista disso e diante do fato da articulação metapoemática estar intimamente ligada aos processos de autorreflexão artesanal é que se reconhece nessa espécie de didascália³ de “Cinco Elegias” a significação do que Octávio Paz em *Los hijos del limo* (1990) analisou como característica comum aos poetas da chamada idade da crítica. Não obstante, o tempo de parar com as confidências pode ser entendido

² SOURIAU, Étienne – *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

³ Ver didascália em Alice Mendes (2015), disponível em: <http://www.edtl.com.pt/business-directory/5947/didascalia/>. Acesso em 09 de janeiro de 2016.

também como tempo de deixar de lado um “tu” – objeto de desejo e articulador de abandonos – para o mergulho num outro que é o “eu”.

O mergulho da consciência poética nessa elegia de Hilst é iniciado na primeira parte em que o eu-lírico se refere a um tu inquieto de feições graves que grita o que não se entende:

1

1 Teus esgares, de repente,
2 Teus gritos
3 Quem os entende?
4 E todos os teus ruídos
5 Teus vários sons e mugidos
6 Quem os entende?

7 E foi assim que o poeta
8 Assombrado com as ausências
9 Resolveu:
10 Fazer parte da paisagem
11 E repensar convivências.
12 Em vão tenho procurado
13 A glória das descobertas.
14 Em vão a língua se move
15 Trazendo à tona o segredo.
16 Em vão nos locomovemos.
17 Para onde pés e braços?
18 Até quando estas andanças
19 E até quando esse passo?

20 Distante os hemisférios
21 E as relíquias da memória.
22 Tão distante a minha infância
23 Pudor, beleza, invenção
24 E o ouro da minha trança
25 Não teve sequer canção.
26 Cresci tão inutilmente
27 Quando devia ficar
28 Debaixo das laranjeiras
29 À sombra dos laranjais.

30 Cresci, elegi palavras
31 Qualifiquei os afetos.
32 Vestígios de madrugada
33 Diante dos olhos abertos.
34 Claridades, esperanças,
35 Em tudo a cor e a vontade
36 De ver além da distância.

37 Depois as visões, as crenças
38 Algumas falas a sós
39 Premeditadas vivências
40 Graves tremores na voz.

41 Era ou não
42 Abrasada adolescência?
(HILST, 1967, p. 13-14)

Composto por quarenta e dois versos, a primeira parte das cinco elegias dá o mote central: a ausência, a perda. Na primeira estrofe é criada a imagem de um indivíduo que possui feições e ações de louco, alguém que grita e produz ruídos que ninguém entende, conforme o poeta que pretende dizer o indizível. Já a segunda estrofe é iniciada por uma expressão modal que põe no centro a figura do poeta como sendo um ser assombrado por ausências que resolve fazer parte da paisagem e repensar as convivências. Até o décimo primeiro verso há um afastamento em relação ao indivíduo que se quer cantar, como se, de fora, o eu-lírico enxergasse a si mesmo: o poeta assombrado pelas perdas que resolve fazer parte do espaço ao passo em que racionaliza o estar entre as pessoas. O décimo segundo verso, entretanto, muda a tônica dos versos anteriores e a confiança amorosa passa a ser confiança de existência, de alguém que começa a questionar a validade das movências e do próprio cantar, já que a repetição da expressão “Em vão” que inicia os versos 12, 14 e 16, pode significar essa relação de nulidade que se tem diante da falta de sentido para as ações: Em vão tenho procurado / Em vão a língua se move / Em vão nos locomovemos. A utilização da primeira pessoa do singular e também do plural será encontrada em todas as outras partes, o que significa que as confidências referidas na nota introdutória são específicas: as confidências que precisam ser cessadas são as de amor.

Os questionamentos diante da transitoriedade das coisas são seguidos por uma espécie de retorno, de volta, resgate de memória em face de uma infância perdida no tempo e no espaço. Distâncias que são lamentadas através do resgate de imagens passadas, do que poderia ter sido e não foi. Essa espécie de anáfora existencial é significada nos versos 24 ao 29.

O verso 30 “Cresci, elegi palavras” abre a quarta estrofe e marca não só um retorno ao tempo em que se canta, mas também uma relação mantida entre as intenções de construção elegíaca pela articulação do verbo “elegere”, na primeira pessoa do singular no pretérito perfeito do modo indicativo, cujo radical remete ao substantivo “elegia” em língua portuguesa, ou “elegi”, elegia na língua sueca. Os versos que se seguem na estrofe apontam para uma mudança de perspectiva poética, retomando a ideia de racionalização quando da qualificação dos afetos e uma abertura de percepção no desejo de enxergar além da distância.

Perder-se nas palavras significa, nesse primeiro canto elegíaco, estar só diante de si e diante do mundo, significa ter olhos para enxergar além, para sentir e repensar os caminhos que se escolhe diante do exercício poético. Tecer versos, nesse sentido, é questionar-se diante dos falares alheios, é procurar ver-se através dos olhos dos outros, mas ainda sim a sós, questionando: “Era ou não/ Abrasada adolescência? ”. Eis o dístico final da primeira parte das cinco elegias. Único dístico das cinco partes.

Maurice Blanchot (2002) em “El Espacio Literario” desenvolve a primeira parte de seus ensaios em torno da solidão essencial ao fazer literário. Nela, ele considera que “el infinito de la obra no es sino el infinito del espíritu. El espíritu quiere realizar-se em uma sola obra en lugar de acer-lo en el infinito de las obras y el movimiento de la historia. ” (BLANCHOT, 2002, p. 18) ampliando a visão que se pode ter acerca do fenômeno literário como sendo apenas produto da consciência criativa de um indivíduo, pois ao reconhecer a infinitude da obra como sendo a infinitude do próprio espírito, Blanchot considera que a obra e o escritor fazem parte de uma coletividade, que eles são transpassados por forças que situam obra e escritor na história, ele ainda assinala que “ – la obra de arte, la obra literária – no es ni acabada ni inconclusa: es” (Idem). Essa ideia de inconclusão em relação ao fazer literário é, pois, ressaltada por Hilst quando aponta o isolamento como forma de repensar a articulação poética, como quem se põe a repensar a própria existência diante das perdas resgatadas pela memória. Nessa primeira parte a perda da sanidade e da infância são pontos de inquietação que revelam as escolhas estéticas e transformam a melancolia da ausência como modo de reconhecer-se diante da poesia e da própria vida.

Equilibrar-se na linha do horizonte: do habitar paisagens

2

- 1 O vocábulo se desprende
- 2 Em longas aspirais de aço.
- 3 Ajustemos a mordança
- 4 Porque no tempo presente
- 5 Além da carícia, é a farsa
- 6 Aquela que se insinua.
- 7 Faço parte da paisagem.
- 8 E há muito para se ver
- 9 Aquém e além da colina.
- 10 Há pouco para dizer,
- 11 Quando a alma que é menina
- 12 Vê de um lado o que imagina,

13 Do outro o que todos veem:
14 O sol, a verdura fina
15 Algumas reses paradas
16 No molhado da campina,
17 Ventura a minha, a de ser
18 Poeta e podendo dizer
19 Calar o que mais me afeta.
20 Ventura ter o meu mundo

21 E resguardá-lo das cinzas
22 Das invasões e dos gestos.
23 Ah, poderiam ter sido
24 Encantados e secretos

25 Aqueles brandos colóquios
26 Que outrora se pareciam
27 As doces falas do afeto.
(HILST, 1967, p. 15-16)

A consciência criadora do poeta nessa segunda parte é cantada de forma contínua, simetricamente ritmada, pois se a descontinuidade rítmica habitará alguns versos da primeira parte (2, 3, 6, 9 e 41), a segunda parte será inteiramente composta através da redondilha maior, do verso popular já mencionado anteriormente quando tratamos da balada. O esquema de rima, bem como as cesuras e os pés, por sua vez, não mantêm uma linearidade, embora se possam encontrar alguns versos que são sonoramente próximos.

A utilização do metro contínuo nessa segunda parte aponta, mais uma vez, para a intenção de aproximar o poema da forma composicional que o intitula, já que em sua articulação clássica a elegia era construída “em dísticos formados de versos hexâmetros e pentâmetros”⁴, como afirmarmos anteriormente. Ou seja, seguia uma linearidade rítmica comum ao modo de articulação greco-romana. Se as elegias gregas e romanas mantinham uma simetria no seu modo de construção, na modernidade é a descontinuidade que dará o tom da forma poética na intenção de que o significado seja prioridade em detrimento de uma técnica. Diante das duas perspectivas de construção elegíaca, Hilst reside entre os dois.

Nicolás Boileau-Despréaux (1636-1711), em *A arte poética* (1979), um metapoema crítico dividido em quatro cantos, aconselha já no primeiro canto que o poeta não tenha medo da censura pública, argumentando que ele seja “Severo e crítico

⁴ MOISÉS, Massaud – *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1975, p. 167., apud. LAGE, Rui Carlos Morais, 2010, p. 20.

para consigo mesmo”, afirmando que “A ignorância está sempre propensa a autoadmiração” (BOILEAU, 1979, p. 21). Tal atitude em relação a própria produção artística está significada nesse poema na prudência diante das confidências e escolhas que o poeta precisa fazer para que seu metro e significado opere o arrebatamento que só se alcança através do exercício do sublime, assim “En la medida en que como escritor, hace justicia a lo que se escribe, ya no puede expresarse nunca más, ni tampoco recurrir a ti, ni siquiera dar la palabra a outro.” (BLANCHOT, 2002, p. 22), pois se a poesia reside no silêncio que pede o ajuste da mordaza (verso 3), precisa o poeta ter prudência quando além da carícia reside a farsa (versos 4 e 5). A consciência poética, nesse sentido, reside na eterna busca e na certeza do inacabado: “escribir es entregarse a lo interminable” (idem). Eis a ventura de todo poeta quando dele se desprendem as palavras (versos 1 e 17 a 22).

Ser paisagem, fazer parte dela, é enxergar a si mesmo de dentro para fora. É exercitar a autocrítica aconselhada por Boileau (1979) e ter a consciência de infinitude da obra descrita por Blanchot (2002) ao passo em que se transfigura na posição do outro, dentro de limites que também são os seus. Estar em estado de poesia é encontrar-se passeando por sobre a linha do horizonte buscando o equilíbrio na organização do estado caótico da constante inquietude.

A terceira parte mantém o mesmo questionamento colocando o poeta diante dos falares e das coisas:

3

- 1 As coisas que nos circundam
- 2 (Na aparência desiguais)
- 3 Conservam em suas essências
- 4 Ai, aquela mesma e triste
- 5 Parecença.
- 6 Difícil é escolher
- 7 Entre viver e morrer.
- 8 Difícil é o escutar-se
- 9 E ao mesmo tempo escutar
- 10 Rígores que vem da terra
- 11 Lirismos que vem do mar
- 12 Auroras imprevisíveis
- 13 Entre Platão e Plutão.
- 14 Entre a verdade e os infernos
- 15 Dez passos de claridade
- 16 Dez passos de escuridão.
- 17 Consinto que me surpreendas
- 18 Dizendo palavras densas.
- 19 O não dizer é o que inflama
- 20 E a boca sem movimento

21 É o que torna o pensamento
22 Lume
23 Cardume
24 Chama.
25 Não tenho tido descanso
26 Do falar de quem ama.
27 Amor é calar a trama
28 É inventar. É magia.
29 As palavras engenhosas
30 E os teus dizeres do dia
31 À noite não tem sentido
32 Quando arquiteto a elegia.

33 E sendo assim continuo
34 Meu roteiro de silêncio
35 Minha vida de poesia.
(HILST, 1967, p. 16-17)

A meditação em torno do fazer poético dá a tônica das cinco partes nas quais o poema se desenvolve, entretanto é nessa terceira que se declara a intenção de reflexão em torno da articulação elegíaca, precisamente nos versos 31 e 32. A tradição clássica também fica significada nas referências a Platão, filósofo e matemático grego aprendiz de Sócrates e preceptor de Aristóteles, e Plutão deus romano do submundo equivalente a Hades na mitologia grega (verso 13). Tanto as presenças da filosofia quanto da mitologia também complementam as inquietações significadas nos versos 6 ao 11. Neles, o poeta se encontra diante da dualidade de escutar-se e escutar, concomitantemente, o outro, tendo que escolher entre vida e morte, terra e mar, rigores e lirismos. As implicações metafísicas e filosóficas na consciência estética do poeta é o que vai fundar as tensões antitéticas que se seguirão, pois se a verdade filosófica tem o poder de iluminar, as tensões infernais são o que vai fornecer o combustível para o aprofundamento do exercício artístico. Estão, pois, luz e escuridão, razão e paixão, fundidas na ação criadora de um ser descobrindo que a poesia reside no não dizer, assim como o amor reside no silêncio. Assim, “La literatura tiene entonces la soledad gloriosa de la razón, esa vida enrarecida en el seno del todo que exigiría resolución y valor (...)” (BLANCHOT, 2002, p. 23-24)

Transmudar-se: perda da *humanitude*

O roteiro do silêncio, a poesia que se desprende em aspirais de aço e constrói uma vida que se dedica a perceber o mundo pelo seu avesso, leva o poeta a querer perder sua forma, a querer assumir um outro inumano a fim de que se experimente a

transcendência de sentir a existência através de outros sentidos e a partir deles experimentar da liberdade de não ser gente. A quarta parte, nesse sentido, aprofunda a relação do poeta com as suas intenções criadoras alimentadas por um desejo de desprender-se da condição de humanidade e ser, apenas.

4
1 Não te espantes da vontade
2 Do poeta
3 Em transmudar-se:
4 Quero e queria ser boi
5 Ser flor
6 Ser paisagem
7 Sentir a brisa da tarde
8 Olhar os céus, ver as tardes
9 Meus irmãos, bezerros, hastes,
10 Amar o verde, pascer
11 Nascer junto a terra
12 (À noite amar as estrelas)
13 Ter os olhos claros, ausentes,
14 Sem o saber ser contente
15 De ser boi, ser flor, paisagem,
16 Não te espantes. E reserva
17 Teu sorriso para os homens
18 Que a todo custo há de ser
19 Oradores, eruditos,
20 Doutos doutores
21 Fronte e cerne endurecido.
22 Quero e queria ser boi
23 Antes querer ser flor.
24 E na planície, no monte
25 Movendo com igual compasso
26 A carcaça e os leves cascos
27 (Olhando além do horizonte)
28 Um pensamento eu teria:
29 Mais vale a mente vazia.
30 E sendo boi, sou ternura.

31 *Aunque pueda parecer*

32 *Que del poeta*

33 *Es locura.*

(HILST, 1967, p. 17-18, grifos da autora)

Se “Escribir es romper el vínculo que une a palabra a mí mismo” (BLANCHOT, 2010, p. 22), o poeta que deseja o transmudar-se, ser outro que não aquele sujeito ao julgo dos oradores eruditos, dos doutos doutores de fronte endurecida incapazes de perceber ou ser o outro (versos 16 a 21), reconhecerá mais de si na flor e no boi do que nos homens. A segunda pessoa, o interlocutor, ao qual, por vezes, o eu-lírico se refere (versos 1 e 17), é justamente esse ser humano incapaz de exercitar a alteridade, pois se

ele ri diante do que não foi feito para o cômico, falta-lhe o desprendimento para sentir o que se desprende do outro através das palavras. A perda da *humanitude*, e não da humanidade, nessa quarta parte, é a caracterização da falta de alteridade essencial não só ao exercício poético criador, mas também ao exercício de recepção poética. À mesma conclusão chega Octávio Paz (1986) no seu ensaio *Los signos en rotación*:

El crecimiento del yo amenaza al lenguaje en su doble función: como diálogo y como monólogo. El primero se funda en la pluralidad; el segundo, en la identidad. La contradicción del diálogo consiste en que cada uno habla consigo mismo al hablar con los otros; la del monólogo en que nunca soy yo, sino otro, el que escucha lo que me digo a mí mismo. La poesía ha sido siempre una tentativa por resolver esta discordia por medio de una conversión de los términos: el yo del diálogo en el tú del monólogo. La poesía no dice: yo soy tú; dice: mí yo eres tú. La imagen poética es la *otredad*. (PAZ, 1986, p. 317, grifos do autor)

Ao admitir que a imagem poética é a alteridade, Paz (1986) ressalta a dupla função essencial da linguagem como responsável pelos desdobramentos típicos do fenômeno poético em que o “eu” de quem cria é o “tu” que lê ou escuta. O transmudar-se do poeta em outro, assim, é exercício essencial assim como é a solidão necessária para que se fale com a voz do mundo, para que esse “eu” seja compartilhado e pluralizado. Hilst, na entrevista “O sofrido caminho da criação artística, segundo Hilda Hilst” cedida a Delmiro Gonçalves e publicada no periódico *O Estado de São Paulo* em 03 de agosto de 1975, reafirma esse desejo de falar com a voz do mundo, postura que ela ficcionaliza na metanarrativa *Tu não de moves de ti* de 1980:

(...) Prefiro dizer: Quero falar tudo nos meus textos e posso dizer ainda mais. Faço perguntas possíveis a mim mesma: se eu falasse com a voz do mundo, como falaria? 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. (HILST, 2013, p. 34, grifo nosso).

Imagine, arranco neste instante, olha como espeta a mão Se eu falasse com a voz do mundo como falaria? Se eu falasse com a voz dos ancestrais, sangue, o sêmen do mundo em mim, a refulgência de uma nova voz? Noz vivosa na Laringe de Tadeu, pomo de Adão enriquecido de contorções e nódulos: nós, os daqui, os do outro lado, dimensão que não vês, te olhamos, Tadeu, duro arrebatado: que sim. (HILST, 1980, p. 29, grifo nosso).

Como se pode notar, a alteridade é uma característica das intenções criadoras hilstianas ressaltadas não só em “Cinco elegias” como também em toda sua obra. Iniciar seu *Roteiro do Silêncio* (1959) por um poema que pretende fundar suas bases estéticas no sentido da autorreflexão necessária à artesanaria artística também representa a sua busca pela ancestralidade, pelo o que pulsa dentro do poeta e o impulsiona a criar. Hilst, nesse contexto, é herdeira não só de uma atitude de resistência à forma, mas também de uma tendência de busca identitária no dialogar com as bases que formam o pensamento ocidental.

De descantares e lamentos

Construído em trinta e três versos numa única estrofe, a última parte das cinco elegias retoma a simetria sonora da segunda parte cujos versos são todos heptassílabos:

5

1 É tempo para dizer
2 Se prefiro o teu amor
3 Àqueles, aos doces ares
4 Da minha campina em flor.
5 Tu que projetas e inventas
6 Estruturas ascendentes
7 E sonhas com superfícies
8 Além deste continente,
9 Tu que conheces melhor
10 As coisas do querer bem
11 (Porque até agora te quis
12 E antes não quis ninguém)
13 Tu, bem o sei, me pressentes.
14 E mais ainda, me vês
15 Tão perto de querer ser
16 Deste amor sempre contente.
17 Ah, descantares, lamentos.
18 As leves coisas do tempo
19 Têm seu tempo e seus altares.
20 É tempo para escolher
21 O anoitecer nas planuras
22 E o contemplar luaceiros
23 E é tempo para calar
24 A estória dos meus roteiros.
25 Paisagem, tu me alimentas
26 De verde, de sol, de amor.
27 E numa tarde tranquila,
28 Nos longes, seja onde for
29 Lembra-te um pouco de mim:
30 Que eu morra olhando as alturas.
31 E que a chuva no meu rosto
32 Faça crescer tenro caule
33 De flor. (Ainda que obscura)

(HILST, 1967, p. 19-20)

O último poema além de resgatar o ritmo constante da redondilha maior, resgata também o amor e o lamento apresentando o “descantar” como modo de ressignificar a relação do poeta com o amor e com o ser amado: o amor aqui é transcendência e o amado é criador que pressente os desejos do poeta. A caracterização da segunda pessoa cantada nessa última parte da elegia, não obstante, se dá pelo discurso de alguém constrói para si uma imagem poética do ser. Do verso 5 ao 16, a segunda pessoa é arquitetada como alguém cujo conhecimento perpassa a superfície, ou seja, o “tu” é o reflexo do eu que fala pois ambos caracterizam-se como seres que desejam conhecer o que é profundo, o que está para além da superfície das palavras.

O tom de lamentação, por sua vez, não recai por sobre a morte ou a perda de identidade, mas na dicotomia em ter que escolher a voz com que se possa falar já que “As leves coisas do tempo / Têm seu tempo e seus altares” (versos 18 e 19). A escolha, por sua vez, é feita. E o poeta silencia o roteiro deixando-se alimentar pelas imagens que apontam transcendência desejando olhar as alturas até o ponto em que “su propia muerte sólo es un pretexto / de su último nascer. (...) (RILKE, 1945, p. 29).

“Cinco Elegias” é, assim, um canto não de lamento, mas de reflexão e renascimento diante das perdas, sejam elas das palavras que se desprendem do poeta na busca pelo sublime, sejam elas a significação do silêncio que precisa existir para que a poesia se consume. O estado de solidão e silêncio são cantados como condições essenciais ao poeta que precisa fazer escolhas para que seu projeto estético se construa e apresentem a consistência necessária para que sua voz se eternize e a morte seja, de fato, só mais um modo de renascer.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco ; Poética*. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. *Poética*: tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza.

BLANCHOT, Maurice. *La soledad esencial*. In: _____. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002, p. 17-29.

BOILEAU, Nicolas. *A arte poética*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; WANDERLEY, M.K.S. *Ecos dissonantes: Hilda Hilst e a ressignificação das formas composicionais clássicas*. In: _____. *Poesia brasileira contemporânea & tradição*. 1. Ed. São Paulo: Nankin, 2015.

GRANDO, Cristiane. *Pela estrada das Odes Mínimas, de Hilda Hilst*. Antares Letras e Humanidades, Dossiê Hilda Hilst, vol. 6, nº11, (jan-jun) 2014.

HILST, Hilda. *Baladas*. São Paulo: Globo, 2003.

HILST, Hilda. DINIZ, Cristiano (org.). *Fico Besta quando me entendem*. São Paulo: Globo, 2013.

HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Globo, 2006.

HILST, Hilda. *Poesia* (1959/1967). São Paulo: Livraria Sal, 1967.

HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1980.

LAGE, Rui Carlos Morais. *A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI: perda, luto e desengano*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/50420/2/tesedoutruilage000112866.pdf>

PAZ, Octávio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1990.

PAZ, Octávio. *Los signos en rotación*. In: _____. *Los signos en rotación y otros ensaios*. Madrid: Alianza Trés, 1986, p. 309-342.

RILKE, Rainer Maria. *Las elegias de Duíno*. Ciudad de Mexico: Editorial Centauro, S. A., 1945.

Entrevista:

Das Sombras, *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, n.8, p. 25-41, 1999. (Instituto Moreira Salles)

Referências do E-dicionário de Termos Literário organizado por Carlos Ceia:

ALARCÃO, Miguel. <http://www.edtl.com.pt/business-directory/6143/balada/>. Acesso em 06/01/2016.

AVELAR, Mário. <http://www.edtl.com.pt/business-directory/6155/elegia/>. Acesso em 09 de janeiro de 2016.

MENDES, Alice. <http://www.edtl.com.pt/business-directory/5947/didascalia/>. Acesso em 09 de janeiro de 2016.