

LÍRICA E INTERLOCUÇÃO EM HILDA HILST

Sandra Aparecida Fernandes Lopes Ferrari (IFRO)¹

Resumo: Tratar de constituição da lírica é pensar sobre as formas de subjetividades que essa lírica assume em seu tempo e seu espaço. Apresentamos proposta de discussão sobre o lugar de onde fala a lírica de Hilda Hilst em “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, do ponto de vista da interlocução entre um eu e um tu fictícios. Na constituição dessa obra está posto um eu lírico, cuja voz é a espera e o suposto lamento pela ausência do amado, seu interlocutor. Para tanto, é possível pensar sobre a dialética tensiva entre as vozes, descritas no ensaio *As três vozes da poesia*. (1972), de T.S. Eliot: a voz do poeta que fala de si mesmo, a que se manifesta diante de um público e a que tenta criar uma personagem dramática que dialoga com outros seres imaginários.

Palavras-chave: Lírica; Interlocução; Voz; Hilda Hilst.

[...]


A ideia, Túlio, essa ilha escondida
É límpida, encantada, se faz prata
Vive através de ti. Por isso brilha.
(HILST, 2003, p. 54)²

Toda poesia compreende um movimento relacional, no qual sempre haverá um eu que se dirige a um interlocutor, seja ele o leitor, ou um outro, ficcionalizado pelo eu poético. Os versos acima citados performatizam um tipo de procedimento caro à constituição lírica de Hilst, no que se refere a uma voz que canta e deseja ser ouvida, e a um interlocutor criado de modo eloquente, em presença/ausência. Nele se constitui o centro do processo de criação de Hilst, como no verso da epígrafe: “Vive através de ti. Por isso brilha.” A lírica empreende certo tipo de comunicação poética por meio do interlocutor, imbricada numa enunciação pressuposta por um enunciado em que o eu e o tu se constituem reciprocamente.

Na contemporaneidade, a poesia está ligada não mais à representação pura e simples da ideia de sublime, centrada num “eu” que disserta sobre seus sentimentos em

¹ Graduada em Letras (Universidade Estadual de Maringá - UEM), Mestre e Doutora (Universidade Estadual de São Paulo - UNESP). sandra@ifro.edu.br.

² Última estrofe do poema III que abre a sessão “Moderato Cantabile”, de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, 2003.




profundidade. A lírica de hoje requer, muito mais do que a lírica tradicional³, um interlocutor que participe de sua criação. Celia Pedrosa, na apresentação ao livro “Subjetividades em devir”, aponta que a experiência moderna de subjetividade é um efeito daquilo que se pensa heteronômico, em que “se desestabilizam as fronteiras do subjetivo e do objetivo, do racional e do afetivo, do interior e do exterior, do individual e do coletivo, do privado e do público, de modo a propor possibilidades novas de compreensão” (2008, p. 8).

Essa relação tensiva é uma das heranças deixadas pela poesia lírica da modernidade do final do século XIX e início do século XX: a comunicação poética possui algo de indigesto e faz o leitor “em estado de choque”, expressão utilizada por Hugo Friedrich em seu livro *Estrutura da lírica moderna* (1991), pensar sobre a intimidade comunicativa. Nos poemas contidos em “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, que se encontra no livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, publicado em 1974, vemos que a voz lírica fala através de um eu fictício, Ariana, a um outro também fictício, Dionísio, e, neste caso, diz para esse outro o que diria para si mesmo. “Porque te amo, Dionísio/É que me faço assim tão simultânea” (HILST, 2003, p. 62). Assim, a constituição da obra hilstiana transita por questões da existência humana e da própria existência poética, apresentando um eu lírico, cuja voz, ao falar de si também encena outras vozes.

T. S. Eliot no ensaio *As três vozes da poesia* (1972) afirma que há três vozes na poesia moderna: a voz do poeta que fala de si para si mesmo, a que se dirige a um auditório e a que incorpora uma personagem dramática e dialoga com outros seres ficcionais. Na primeira voz, o eu lírico volta para dentro de si e apenas fala de si, e para si, sem se importar em ser ouvido. O próprio teórico problematiza a questão: um poema, mesmo escrito para um único destinatário, se isso é possível, pode também ser dirigido a um ou mais interlocutores. Os poemas de primeira voz, segundo o autor, são aqueles considerados não dramáticos, ou seja, são os que falam com a própria voz, “como esta soa quando se lê para si mesmo, constitui disso a prova, pois é o próprio autor falando. O problema da comunicação, daquilo que o leitor extrairá do verso, não é o mais importante...” (ELIOT, 1972, p. 134). A primeira voz de que fala Eliot não pressupõe um

³ Referimo-nos, com o termo tradicional, à lírica primeira, aquela que desde Safo era cantada e inspirava prostração do ouvinte.




público porque não se reveste de um personagem dramático para falar de si, e por isso, não tem o propósito de comunicação. Isso virá naturalmente, porque a comunicação é uma função intrínseca à poesia, mesmo quando fala para si ou não quer comunicar nada em particular.

Na segunda voz descrita pelo autor do ensaio, o poeta fala de si e se dirige para um auditório; logo, pressupõe a presença de um tipo de interlocutor com o qual possa se fazer ouvir. É chamada de voz “quase dramática”, porque incorpora um personagem num monólogo dramático. Na terceira voz o poeta também se transforma em personagem e a partir dele fala para um público personificado em outro personagem, um público com o qual tenta criar um elo interlocutivo. É uma voz que não fala por si, mas pela voz de um personagem que se dirige a outro ser ficcional. Desse modo, Eliot denomina essa terceira voz de dramática, por conter os elementos de uma peça de teatro.

As três maneiras didáticas de classificação das vozes poéticas, feitas por Eliot, não se fecham em si, não são vistas separadamente. Dessa forma, o processo de criação da voz poética sempre utilizará, conforme afirma o crítico, a junção e o fluxo entre as três vozes. No caso da poesia de Hilst, a presença de um público encerra sempre uma forma de diálogo com um interlocutor, seja ele um leitor, um personagem ou até as formas tradicionais de poesia.

É perceptível, em *Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*, o fluxo dessas vozes, que se constitui como forma e se conforma em elemento de tensão entre poeta e público. Alguns tipos de interlocução são possíveis nesta parte do livro, já pela escolha, no título, da palavra “ode”. A construção do título “Ode descontínua e remota...” tem uma carga de significação que alimenta o processo de diálogo harmônico, de continuidade, e desarmônico, de ruptura com o passado remoto, pela seleção dos temas e motivos presentes nos seus versos. A seção⁴ “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” composta por 10 partes/poemas, configura-se como um único poema; basta ver no título a palavra “ode” no singular. É importante reiterarmos que a origem da forma “ode” vem do grego *oidê*, semelhante à palavra *hino*. Refere-se a um poema lírico destinado ao canto.

⁴ Denomino seção cada parte do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*.




Normalmente, as odes também adquiriam a forma coral e eram criadas para exaltar, em tom solene, algum acontecimento ou alguma personalidade, com versos em tom alegre. Contudo, os adjetivos dados à Ode⁵ hilstiana, “descontínua e remota”, não são nada eufóricos; o adjetivo “descontínua” nega também o canto alegre e entusiástico, próprio das formas das odes; “remota” alude à consciência do tempo, uma visitação às formas, guiada por uma memória “remota”, mas foge à pura e simples imitação dessas formas, pois não adere a elas, e sim, mantém com elas um diálogo “nervoso” de aproximação e afastamento, que se desmancha na estrutura do poema. Em vez de instrumentos de corda, (lira ou harpa), a Ode hilstiana prefere os de sopro (flauta e oboé). É importante ressaltar, estes são instrumentos que emitem sons agudos, ao mesmo tempo suaves e doces. A flauta, por exemplo, é um instrumento musical primitivo usado para acompanhar os rituais místicos e religiosos.

Assim, esta seção do livro prepara o leitor para o que vem a ser a voz lírica de Hilst em sua obra, sobretudo na Ode. Essa voz é apresentada como uma espécie de fusão das três vozes das quais fala Eliot, porque ela se comunica consigo mesma e, ao mesmo tempo, dirige-se a um ser fictício a quem nomeia Dionísio, configurado como ouvinte, isto é, um suposto público. Contudo, esta voz nunca esquece de si. Há uma voz que fala da solidão em tom lamurioso, pela falta de um amado distante, e outra que se reinventa e se preocupa com o devir de seus versos, ou seja, com a falta de público. A voz personificada por Ariana – personagem mitológica, representa solidão e abandono – remete ao outro ausente, Dionísio, entidade divina e também mitológica, que salva Ariana da solidão.⁶ Esses mitos, na figuração amado/amante, são representação de vozes reconfiguradas por Hilst no seu discurso, com o intuito de constituir sua palavra poética.

⁵ Será utilizada esta nomenclatura, com inicial maiúscula, para o título *Ode descontínua e remota para flauta e oboé: De Ariana para Dionísio*.

⁶ Ao longo dos séculos, a história da princesa cretense foi tratada de modo diverso; porém, todos insistiram no tema da mulher seduzida e abandonada. Para alguns (Boccaccio), Teseu a teria abandonado porque estaria interessado em Fedra, outra filha de Minos, e, além disso, porque Ariadne em Naxos teria se embriagado e caído num sono profundo. A história da princesa também foi parar na literatura, na poesia (Corneille, Victor Hugo, Nikos Kazantzakis, Marguerite Yourcenar etc.), nas artes plásticas (Guido, Tiepolo e outros), na escultura (J.Dennecker).Disponível em:

<http://cidmarcus.blogspot.com.br/2011/10/teseu-ariadne-e-dioniso.html> acesso em 20 março de 2013.



É possível, por meio dessas vozes, delinear alguns lugares em que a poesia de Hilst transita, para beber em suas fontes e depois transgredi-las. E isso é feito em sua poesia por um movimento de curto-circuito entre o tempo presente da obra e a tradição literária, como a dos românticos e de outras épocas e estilos. O espírito romântico pressupõe uma visão de mundo, cujo centro é o eu que, pela sua emoção, propõe-se a retratar o amor como drama humano. Na poesia de Hilst, de forma controversa, vemos uma pista que encaminha para essa constatação: o fato de referir-se ao amor e as suas relações conflituosas de uma forma peculiar, na qual o eu lírico busca, no interlocutor, uma forma de ser ouvido. Essa forma, aparentemente delineada, configura-se na negação da presença do interlocutor.

Vejamos como as questões acima citadas se configuram na primeira parte da Ode:


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

E sozinha supor
Que se estivesses dentro

Essa voz importante e esse vento
Das ramagens de fora

Eu jamais ouviria. Atento
Meu ouvido escutaria
O sumo do teu canto. Que não venhas, Dionísio.
Porque é melhor sonhar tua rudeza
E sorver reconquista a cada noite
Pensando: amanhã sim, virá.
E o tempo de amanhã será riqueza:
A cada noite, eu Ariana, preparando
Aroma e corpo. E o verso a cada noite
Se fazendo de tua sábia ausência.
(HILST, 2003, p. 59)

O verso propõe pistas de que há uma grande expectativa de o sujeito lírico, revestido de Ariana, ter a necessidade de exaltar a presença de Dionísio, pela sua ausência. A afirmativa é reforçada no terceiro verso da última estrofe “[...] que não venhas, Dionísio”. O estado de espera de Ariana e os preparativos para a vinda de Dionísio colocam em tensão a construção do texto, cuja elaboração se fixa pela “sábia ausência”




de Dionísio. A ideia da “sábia ausência” é percebida pelo corpo material da linguagem escolhida e pela sua constituição que se intensifica no decorrer do poema.

Há, no segundo verso, uma associação estabelecida entre o som da voz e do vento, marcado pela aliteração da consoante “v”⁷, sonorizando o segundo verso da primeira estrofe e o primeiro verso da terceira estrofe. Essa combinação de palavras demonstra a consciência da passagem do tempo e metaforiza a presença de Dionísio feita pelo barulho do vento, que traz e leva o som de sua voz e dá fluência ao movimento de dentro e fora. “Voz e vento apenas/ Das coisas do lá fora”. Nesse caso, o “fora” potencializa os versos no sentido de tornar possível o “dentro”. Dizendo de outro modo, o “fora” sugere a possibilidade de diálogo com o suposto público, pelo qual o eu lírico cria uma espécie de transitividade entre o eu e o outro. O vento de fora, do qual o eu lírico prefere ouvir apenas a essência, a presença desse outro, Dionísio, fica só na imaginação, na ficção e no movimento de repetir-se: [...] “Que não venhas, Dionísio.” “Porque é melhor sonhar tua rudeza / E sorver reconquista a cada noite”.

Na terceira estrofe, o primeiro verso mostra uma construção de linguagem que sugere a poesia como canto em essência. Uma voz que serve como motivo para a criação da própria voz poética hilstiana, de elocução contundente com a noção do exterior, captada apenas pelo vento: “Essa voz importante e esse vento / Das ramagens de fora” e que vai tornar-se “sumo do canto”, na quarta estrofe.

No início da quarta estrofe, o jogo entre a percepção, “ouviria”, e a tomada de consciência “escutaria”, propõe a ideia de negação de uma presença do amado, e a necessidade de que a voz venha “de fora” e se torne audível como voz poética, “de dentro”, para, a partir de então, poder entrar em cena a interlocução com Dionísio. A negação expressa pelo advérbio “jamais” é, também, quebrada pelo ponto final: “Eu jamais ouviria. [...]” para em seguida criar um *enjambement*: “[...] Atento / Meu ouvido escutaria/ O sumo do teu canto.” Temos, neste caso, a constituição de uma voz que só se faz audível perante a desagregação do ouvinte em resíduo, de corpo ausente. Esse procedimento propõe o sentido tanto de intensificação incisiva da ideia a ser expressa, quanto de continuidade para chegar ao ponto alto da construção poética desses versos, o que é feito pela ausência de Dionísio.

⁷ Segundo Nilce Sant’Anna Martins, a consoante “v” como labiodental pode dar a ideia de fluência do verso. (1989, p. 35).



O jogo entre presença e ausência de Dionísio quer reverberar também a presença e a ausência de um lirismo centrado no “eu” “anímico”⁸, como idealização amorosa, na figura da mulher ideal e fiel, que expressa sofrimento pela não realização do amor, próprio da lírica romântica. No poema de Hilst, estes traços românticos se apresentam apenas como simulacro. Não há a preocupação em consolidar um amor ou expressar uma dor pela falta.

Para melhor elucidar essa proposta de compreensão da lírica hilstiana, nestes versos, mencionamos o poema “Leito de folhas verdes” de Gonçalves Dias⁹. Só que, ao contrário do poema de Dias, o eu lírico de Hilst, neste poema, não se prende à espera que se prolonga e à angústia crescente pela ausência do amado, como se vê no poema de Dias, porque em Hilst, essa ausência é necessária.

A remissão às formas e motivos no poema de Dias serve para repensar a voz lírica hilstiana. O primeiro verso de cada poema: “Por que tardas, Jatir, que tanto a custo” DIAS, 1998. p. 377-8.) e “É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas”, (HILST, 2003, p. 59) remontam dois tipos diferentes de espera, como motivo de constituição lírica: Jatir e Dionísio são interlocutores imaginados para que o eu lírico mobilize o seu discurso poético. Em Dias, a voz que canta a ausência reforça a necessidade da presença: “Por que tardas, Jatir, [...]” e sofre por ela, porque é submissa a ela; em Hilst, a ausência é necessária: “É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas”. O eu poético de ambos os poemas não diz apenas por si mesmo, mas sim por meio de seus interlocutores imaginados. No caso do poema de Hilst, a voz lírica não torna útil a figura materializada de Dionísio como alvo de constituição da comunicação poética, o que estabelece um contradialógo que foge à expectativa da relação amorosa expressa no poema de Dias.

Hilst infere uma voz centrada em si, mas também dialoga com outras formas poemáticas, como é o caso em que, na macroestrutura do seu poema, a predominância são os versos de dez sílabas poéticas, sobretudo na última estrofe. Quanto ao ritmo, os

⁸ Refere-se ao estado de alma, “anímico”, como expressão da alma do poeta. Termo utilizado por *Staiger em Conceitos fundamentais da poética*, (1975).

⁹ *Leito de Folhas Verdes*, poema do movimento romântico brasileiro, de autoria de **Gonçalves Dias**. O poema enseja uma declaração de amor, em que predomina a angústia de quem espera. O eu lírico é feminino faz o relato de seus sentimentos e pensamentos, num tempo a princípio cronológico, que começa com a chegada da noite e vai até o amanhecer do outro dia.

quatro últimos versos do poema hilstiano remontam semelhantes aos versos de “Leito de folhas verdes”. São versos decassílabos heroicos, cujas cesuras se dão na 6ª e 10ª sílabas poéticas, e cujos motivos remetem a uma consciência temporal pelas marcas das palavras: em Hilst: “noite”, “amanhã”; em Dias: “romper d’alva”, “giro do sol”, como se vê a seguir:

[...]

E o tempo de amanhã será riqueza:
A cada noite, eu Ariana, preparando
Aroma e corpo. E o verso a cada noite
Se fazendo de tua sábia ausência.
(HILST, 2003, p.59)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

— — — — — — — — — —
E o / tem / po / de a / ma / nhã / se / rá / ri / que / za:


[...]

A flor que desabrocha ao romper d’alva
Um só giro do sol, não mais, vegeta:
Eu sou aquela flor que espero ainda
Doce raio do sol que me dê vida.
(DIAS, 1998. p. 377)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

— — — — — — — — — —
A / flor / que / des / sa / bro / cha ao / rom / per / d’al / va

Além da coincidência formal dos versos, temos, nos dois poemas, uma estrutura movida pela espera, mas em Hilst, retomando o que já foi dito, não há o lamento pela ausência, como força motriz. Isso é percebido pela entonação dos versos do poema, cujas formas rítmicas desmancham a expectativa e o lamento. Em Dias, há a expectativa frustrada do sujeito lírico que sofre de amor. No poema de Hilst não há frustração, pelo contrário, no último verso do poema há a consciência do que se faz como afirmação no primeiro verso: “É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.” [...] “E o verso a cada noite / Se fazendo de tua sábia ausência. Em “Leito de folhas verdes”, o eu lírico tem a consciência do tempo como fator que movimenta o poema, por meio da linearidade temporal, pautado na espera angustiada pelo amado, que desemboca no desenredo de uma paixão, cuja expectativa é frustrada, porque Jatir não vem. Por isso, há um derramamento de tristeza e solidão do eu lírico. Em ambos os poemas, a elocução, mesmo de maneira




distinta, é o sentimento e a consciência da elaboração artística por meio da espera do amado.

Na última estrofe do poema hilstiano, o movimento de dentro e fora se intensifica e dá a ideia do exercício contínuo de constituição textual do poema, movido por várias construções que nele aparecem. Uma delas é a sequência de verbos no gerúndio, “pensando, preparando, fazendo”, sempre acompanhados pelo procedimento de enjambement, “[...] preparando / Aroma e corpo. E o verso a cada noite / Se fazendo[...]”. Esses procedimentos dão ritmo ao verso por meio de um movimento repetitivo e circular, de fazer e refazer. O aspecto sonoro do gerúndio também remete à passagem do tempo. Junta-se a esses verbos a combinação “a cada noite”, que se repete por três vezes na última estrofe, completando o movimento cíclico da passagem do tempo.

Outro índice que expressa a ideia do repetir-se em movimento cíclico em torno de si é o substantivo “reconquista”, que reforça o signo da espera e dá importância à ausência de Dionísio como objeto de desejo de construção do poema. A cada ciclo temporal, que no poema refere-se “a cada noite”, o mesmo processo é realizado. O movimento contínuo do verbo “preparando” alimenta a espera da presença que é ausência, como força de constituição lírica.

Observando os dois poemas com atenção, podemos constatar que há uma articulação dos elementos de linguagem dos quais ambos os poemas se utilizam para dar sentido poético aos seus versos. A “espera” como palavra lírica, os preparativos, a movimentação cíclica para a vinda ou não vinda dos seus interlocutores vai sendo construída lentamente, como o “sorver”, gole a gole, até absorver as palavras na forma poética. No quinto verso, do poema de Hilst o verbo “sorver” indica um movimento de absorver a reconquista todas as noites. “Porque é melhor sonhar tua rudeza / E sorver reconquista a cada noite”. Esses versos reforçam, na lírica hilstiana, o signo da espera e a importância da ausência de Dionísio.

Diante de um poema é preciso ter sempre uma atitude de desconfiança porque nele tudo é experiência que pensa de todo modo o ser em conexão discursiva com outros elementos que o constituem. A modernidade instalou uma poesia cujo *status* é verter-se criticamente em relação ao passado, rompendo com os paradigmas até então propostos. A partir dessa ruptura foi preciso que a poesia reinventasse novas formas de chamar a atenção sobre si. Com isso, a constituição da subjetividade tornou-se conflituosa, já que




o “eu” lírico passa a ser “sujeito” lírico; a primeira pessoa sai de cena para dar lugar à impessoalidade. A esse respeito, Siscar, 2011, estudo desenvolvido sobre a poesia de Ana Cristina Cesar, afirma que na poesia moderna não cabe a primeira pessoa e que, “na poesia brasileira, a questão voltou a ganhar um caráter decisivo e problemático com a geração de Ana C.[...] ela reagiu à predominância da visão objetiva e artesanal da poesia associada à figura de João Cabral de Melo Neto.” (2011, p. 16).

Esse caráter “problemático” de que fala Siscar é visto como uma das linhas de força em Hilst. Nos versos da segunda parte da Ode há uma forma própria de pensar a arte, por meio de uma voz feminina que transpõe o simples jorrar de sentimentos. A atitude de espera e súplica ao amado ausente não se refere unicamente a um “eu” como centro de reflexão, como no modelo romântico de lírica; a voz do “eu” se faz da atitude reflexiva em relação ao *status* da poesia, que não é só a espera do amante, mas um desejo de ausência e por ele fazer nascer a palavra, o verso: “Antes de ser mulher sou inteira poeta.”

Nenhum artista tem seu significado completo sozinho, é o que retoma Affonso Romano de Sant’Anna no prefácio ao livro *A essência da poesia* de Eliot. (1972, p.22), citando o ensaio “Tradição e talento individual”, do mesmo autor. De acordo com esse pensamento, a poesia, como também as outras artes, sofre, o tempo todo, intervenções de outros discursos que desencadeiam uma rede de reflexões. O ponto culminante dessa “difícil dialética lírica” demarca, sobretudo, a experiência da intimidade do eu em relação à experiência da poesia. E, por conseguinte, dessa relação se configura uma voz dramática, que se apodera das outras vozes de que fala Eliot no ensaio citado no início do capítulo. Podemos dizer que esse fluxo de vozes permite ouvir não apenas uma, mas várias vozes.

Em júbilo, memória, noviciado da paixão, e sobretudo na Ode, as várias vozes estabelecem um vínculo com o passado remoto e torna-o um presente contínuo¹⁰ que se alimenta, no caso da poesia, da expressão amorosa de um eu para um tu imaginado. Ao buscar na forma ode a inspiração para seus versos, Hilst busca interlocução com o sentido primeiro desta forma poemática, que é o de versar em tom alegre e entusiástico.

¹⁰ Referimo-nos ao entendimento do título “Ode descontínua e remota para flauta e oboé: De Ariana para Dionísio”.




Hilda Hilst se achava temerosa em relação a sua obra, porque não era lida do modo que desejava. Havia uma preocupação internalizada em seu discurso a respeito disso que acabava se transformando em poesia, porque a poesia é feita de conexões com seu público. A experiência com o público, no processo criativo é, também, uma experiência das próprias decepções da poeta frente ao vivido, o que não deixa de ser uma experiência interlocutiva. Marcos Siscar, ao tratar da relação entre poesia e público, afirma que “a obra se comunica com seu público, menos pela transmissão de conteúdos informativos do que pela capacidade que tem de devolver a esse público a imagem daquilo que é (ou poderia ser) sua própria experiência (vivida ou imaginada) dos desequilíbrios do mundo”. (2010, p. 36). Desta forma, a poesia precisa achar um lugar em que se conecte com o público, porque não há poesia que não seja afetada por ele.

Retomamos agora os versos da epígrafe, que nos levam para a compreensão da poesia de Hilst nesta seção do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Ela é constituída e vive através de um interlocutor: “A ideia, Túlio, [...] /Vive através de Ti, por isso brilha”. Hilst cria um personagem e fala pela voz dele a um público também fictício, Dionísio, entretanto, também fala para si porque prefere Dionísio em ausência, por isso, não importa a comunicação entre o eu lírico e o seu interlocutor criado. Logo, é possível ver neste livro, as várias vozes em fluxo contínuo que, aos moldes de Eliot, apresentam-se em Hilst.

Nessa relação, até certo ponto conflituosa, Hilst cria, por meio de seu canto, um eu que performatiza um interlocutor e tematiza o que Celia Pedrosa chama de *endereçoamento*. Desse conceito referenda-se ao poeta uma “distensão identitária do eu e, analogamente, da destinação de seu discurso, associado às problematizações da subjetividade e às transformações na relação entre literatura e público, ambas características da modernidade”. (PEDROSA, 2014, p. 70).

Essa forma de lírica remete à reflexão sobre um campo de junção entre lírica e modernidade, como sugere Emil Staiger, em que esta é vista como recordação, canto, permeado por uma disposição anímica interiorizada e em profundidade de um eu que externa sua sentimentalidade. A lírica assim proposta pode incorrer no risco de ser apenas expressão individualizada do “eu”. O sentimento contido em um discurso poético é expresso no momento em que é exteriorizado para um público que o atualizará no momento da leitura; não se caracteriza unicamente pelo estado estático de um “eu”, e sim



por uma interlocução deste “eu” com um “você”. Assim, as emoções, em Hilst, expressam-se pela forma de comunicação com o outro, e só existem pela exteriorização do discurso.

Bibliografia

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: HILDA HILST. São Paulo: Instituto Moreira Salles. N. 8, out. 1999.

HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Globo, 2003.

PÉCORA, Alcir. Nota do Organizador. In: HILST, Hilda. **Júbilo, memória e noviciado da paixão**. São Paulo: Globo, 2003.

DIAS, G. **Poesia e prosa completas**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1998.

ELIOT, T. S. **A essência da poesia**. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Arte Nova S.A., 1972.

PEDROSA, Célia. ALVES, Ida. (Orgs) **Subjetividades em devir. Estudo de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. Poesia, crítica e endereçamento. In: KIFFER, Ana; GARRAMÛNO, Flôrência. (Orgs.). **Expansões contemporâneas. Literatura e outras formas**. Rio de Janeiro: EdUFMG, 2014. p. 69-89.

SISCAR, Marcos. **Ana Cristina César**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011. (Coleção Ciranda da Poesia.).

_____. **Poesia e crise**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2010.