

## PERCURSOS DA POESIA DE HILDA HILST – TECENDO E DESTECENDO A ESTRUTURA CLÁSSICA ATRAVÉS DA REPRESENTAÇÃO DE SUAS PERSONAGENS.

Milena Karine de Souza WANDERLEY  
PPG-Letras/UFMS/Três Lagoas  
milena.wanderley@gmail.com

### RESUMO:

A partir do poema “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, publicado em “*Júbilo, memória, noviciado da paixão*” (Hilst, 2008), buscamos traçar um percurso analítico que apresenta a poesia hilstiana em seus processos de aproximação e afastamento dos gêneros clássicos. Através da análise da caracterização e representação dos protagonistas da Ode – Ariana e Dionísio – procuramos entender os processos constitutivos que costumam a caracterização de tais personagens às categorizações estabelecidas no gênero épico. Tendo em vista que uma das marcas mais significativas do gênero épico, segundo Aristóteles, é a representação de uma realidade em que os personagens têm o destino traçado pelos deuses, observamos como os nomes se adequarão às características volitivo-emocionais das personagens mencionadas na construção do enredo poético. Para tal, buscamos a análise e caracterização poética em *Los hijos del limo* de Octávio Paz (1990), o embasamento da caracterização mitológica em *Mitologias* de Roland Barthes (2001) e o funcionamento e caracterização das personagens em *A personagem* de Beth Brait (1985) e em *Estética da Criação Verbal* de Mikhail Bakhtin (2003).

**Palavras-chave:** gêneros clássicos, poesia hilstiana, caracterização das personagens, mitologia e poesia narrativa.

### 1.0 O poema, a poesia e a diegese

O poema “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” foi publicado em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* em 1974. É um poema de cunho narrativo, dividido em dez cantos que constrói de forma fragmentada o relacionamento entre Ariana e Dionísio, personagens que aparecem no título do poema.

Marcado por uma situação de interlocução em que se percebe a presença de um narrador/protagonista, a Ode descontínua e remota possui uma ligação estrutural significativa com o gênero épico, isso levando-se em consideração as características de divisão em cantos, o cunho narrativo, as referências mitológicas e a construção de uma heroína à moda do século XXI.

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, 1972.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.

Assim, através da tessitura poética e da manipulação de recursos narrativos a Ode descontínua e remota foi construída. E são os processos de aproximação e afastamento de tais estruturas as bases para a confirmação da hipótese de que as estruturas clássicas foram ressignificadas, tendo as características de estrutura épica predominância, nesse caso.

Todavia, ainda trata-se de um poema. Urdido com intenções melódicas específicas, possuindo o verso como seu meio de realização.

A tarefa seria mais fácil se as nuances do poema hilstiano se detivessem apenas à estrutura. 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”.

Talvez um dos teóricos mais emblemáticos no que tange ao fazer poético nos séculos XX e XXI seja Octávio Paz e são as suas considerações em *El hijo del limo* (1990) que nos serão preciosas no desenvolvimento desse estudo, haja vista os comentários que são tecidos acerca do movimento poético tido como moderno e as contrariedades quem envolvem o conceito de modernidade. Logo no primeiro capítulo “La tradición de la ruptura” Paz (1990) aponta as contradições que envolvem os conceitos de “tradição” e de “ruptura” admitindo que há várias tradições que 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, as quais, por sua vez, ganham voga de tradição de acordo com a sua consolidação, consistência. Assim, o que se concebe como modernidade e todos os processos de ruptura ou retomada que marcam o fazer poético desde o romantismo podem ser consideradas tradicionais, ou seja, seria esse movimento de negação e retomada o estabelecimento de diálogo, uma “tradição”, essencial ao fazer artístico.

Tal 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 “El arte moderno no sólo es hijo de la iedad crítica sino que también es el crítico de sí mismo” (PAZ, 1990:20).

A consciência crítica levará o poeta do nosso tempo a conceber um leitor especializado, crítico, sabedor dos processos que envolvem a tessitura poética, hábil em decifrar a esfinge literária. 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, se bom poeta. Eis um movimento que se inicia na ficção e ganha o espaço da poesia.

Vejam os casos 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. 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.

Assim o universo construído na Ode descontínua e remota será acessível àquele que se propuser a tocá-lo sabendo que ao fazer isso também estará tocando em si mesmo.

## 2.0 Poesia narrativa – o universo multidimensional

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 intergenericidade 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 resignificação 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), narrador protagonista, haverá a construção de uma significação mais estruturada na articulação 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.

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
<b>I</b>	17	4	1 <sup>a</sup> ) três, 2 <sup>a</sup> ) dois, 3 <sup>a</sup> ) dois, 4 <sup>a</sup> ) dez
<b>II</b>	7	2	1 <sup>a</sup> ) sete, 2 <sup>a</sup> ) dois
<b>III</b>	12	4	1 <sup>a</sup> ) quatro, 2 <sup>a</sup> ) três, 3 <sup>a</sup> ) quatro, 4 <sup>a</sup> ) um
<b>IV</b>	19	9	1 <sup>a</sup> ) três, 2 <sup>a</sup> ) três, 3 <sup>a</sup> ) três, 4 <sup>a</sup> ) um, 5 <sup>a</sup> ) dois, 6 <sup>a</sup> ) dois, 7 <sup>a</sup> ) dois, 8 <sup>a</sup> ) um, 9 <sup>a</sup> ) dois
<b>V</b>	9	2	1 <sup>a</sup> ) oito, 2 <sup>a</sup> ) um

<b>VI</b>	13	5	1 <sup>a</sup> ) quatro, 2 <sup>a</sup> ) três, 3 <sup>a</sup> ) três, 4 <sup>a</sup> ) dois, 5 <sup>a</sup> ) um
<b>VII</b>	10	4	1 <sup>a</sup> ) quatro, 2 <sup>a</sup> ) um, 3 <sup>a</sup> ) dois, 4 <sup>a</sup> ) três
<b>VIII</b>	15	5	1 <sup>a</sup> ) três, 2 <sup>a</sup> ) quatro, 3 <sup>a</sup> ) três, 4 <sup>a</sup> ) três, 5 <sup>a</sup> ) dois
<b>IX</b>	16	5	1 <sup>a</sup> ) três, 2 <sup>a</sup> ) um, 3 <sup>a</sup> ) sete, 4 <sup>a</sup> ) três, 5 <sup>a</sup> ) dois
<b>X</b>	11	3	1 <sup>a</sup> ) quatro, 2 <sup>a</sup> ) três, 3 <sup>a</sup> ) quatro
<b>TOTAL</b>	<b>129</b>	<b>43</b>	Variação de <b>um</b> a <b>oito</b> 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 do gênero literário “poema”. 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.

Aparentemente isolados, os cantos da Ode descontínua 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, não há o estabelecimento de um diálogo com a tradição clássica quanto à forma e nem quanto à predominância de uma narrativa em detrimento da poesia. Aqui ocorre o contrário, 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, há o espaço e o tempo, 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. Desta forma há a articulação de uma “poesia narratória” de dimensão plural, haja vista a larga utilização metafórica perceptível nesse poema hilstiano.

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 álmica 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

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*. (2003:121)

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. Dessa forma 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 um 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 desconstrução de estrutura narrativa 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.

No 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  
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 casa noite  
Se fazendo de tua sábia ausência.  
(HILST, 2001:59)

Há em um único verso 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. Sinestesticamente o leitor é conduzido ao interior de Ariana que tece de forma poética o seu sudário amoroso. A larga utilização de recursos estéticos poéticos perdurará nos dez cantos dessa poesia. A recepção de seus versos se dá de forma

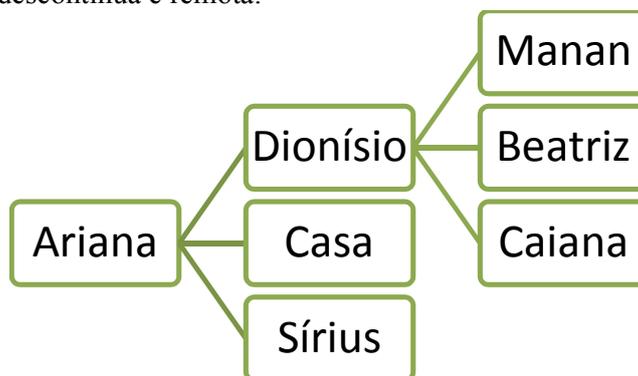
plurissignificativa e sensorial. Mergulha-se na alma de Ariana ao passo que toma-se consciência da própria alma, tudo isso urdido em acontecimentos que são descobertos ao longo dos cantos. Há aqui a perfeita simbiose entre o sentir, o contar e o mostrar.

A construção das personagens nessa poesia narratória 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.

### 3.0 Ariana e Dionísio – a heroína e a divindade

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.

Os 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 descontínua 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:

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

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

A eloquência da boca nos prazeres  
E plantar no teu peito, prodigiosa  
Um ciúme venenoso e derradeiro.  
(HILST, 2001:65)

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.  
(HILST, 2001:63)

Já a Casa é a personificação da proteção, o invólucro de seu corpo e essência. Ela aparece no terceiro canto pela primeira vez personificada e é 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.

III  
A minha Casa é guardiã do meu corpo  
E protetora de todas minhas ardências.  
E transmuta e 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?  
(HILST, 2001: 61)

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  
Sírius 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.  
(HILST, 2001:64)

Segundo Beth Brait em “*A personagem*”, nesse caso, Ariana seria uma personagem que funciona como a própria câmera, ou seja, nesse sentido, “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, 1998:61)”. 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 de narração e engenharia poética. É o hibridismo da intergenericidade permitindo a ressignificação das estruturas e dos recursos.

Ariana parece estar significada 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 pela autora. Assim, a personagem parece tornar-se independente construindo seus universos a partir de si mesma, sendo ela confundida com própria autora<sup>1</sup>. 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, 2003:19)

O acontecimento estético que envolve a construção de Ariana é complexo e plurissignificativo tanto no que diz respeito à natureza de construção de uma personagem 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 envolvidos 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 amor transfigurado em poesia.

<sup>1</sup> Trabalhamos aqui com o conceito de autor implícito de Wayne Booth .

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, 1995:3)

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.

No entanto é nos séculos XX e XXI que as mulheres começam a ocupar posição social de destaque no que diz respeito à significação de seus feitos. A psicologia moderna, a filosofia e a ciência ajudaram a humanidade a repensar o lugar que a mulher ocupa na sociedade, mas foi através da arte e, sobretudo, da literatura que as inquietações diante do feminino vieram à tona. Ariana no espaço literário será a projeção de uma mulher consciente de si mesma que conhece sua essência artística e é glorificada por ela. Sua redenção se dá pela arte, pela entrega (sacrifício) e pelo amor. Antes mesmo de sua feminilidade há a poesia, ela sim é a sua identidade:

II  
 Porque tu sabes que é de poesia  
 Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,  
 Que ao 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 o que move o grande corpo teu

Ainda que tu me vejas extrema e suplicante  
 Quando amanhece e me dizes adeus.  
 (HILST, 2001:60)

Ou seja, antes da construção de um modelo de feminilidade, Ariana é poeta, isso a constrói e a identifica como indivíduo. 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.

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 fios<sup>2</sup> 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 (1987) no terceiro volume do livro *Mitologia grega*. De acordo com o estudioso,

Esta é a versão mais conhecida e seguida inclusive por Ovídio, 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 lês, 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, 1987:163)

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 Panoplu. 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 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. (1987:164)

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. A peculiaridade existente no significado do nome Ariadne<sup>3</sup>, a castíssima, entra em contrariedade com a significação mitológica dionisíaca.

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 (1987), a contradição de suas representações aprofunda ainda mais a significação das figuras que são construídas na Ode

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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, 2010:328)”,

descontínua 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 dividiria apenas com 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 (1987) 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; cozinharam-lhe as carnes num cadeirão e as devoraram. Zeus fulminou os Titãs e de suas cinzas nasceram os homens, o que explica no ser humano os dois lados: o bem e o mal. (BRANDÃO, 1987:117-118)

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. A significação da personagem autodiegética é fruto de uma eminente presença que se configura em ausência. Como se o próprio Dionísio habitasse seu interior à medida que se ausenta.

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

#### VIII

Se Clódia desprezou Catulo  
E teve Rufuz, Quíntius, 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 a 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.  
(HILST, 2001:66)

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.

#### **4.0 A retomada e a ruptura**

Os percursos traçados pela poesia hilstiana podem levar a inúmeros questionamentos. Mesmo a Ode descontínua e remota pode levar a diversos caminhos de apreciação e estudo. Não há caminhos únicos no trabalho com a poesia, há sim a possibilidade da construção de diversos diálogos estabelecidos através de critérios que serão referências para a articulação de novas perspectivas.

Aqui procuramos analisar os recursos utilizados para a construção das personagens principais dessa poesia narratória de Hilda Hilst. Buscamos entender como a escolha dos nomes das personagens interferiram na construção de suas características volitivo-emociais, bem como permitiram estruturar um dos fios condutores que aproximam o texto de Hilst da epopeia.

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 significativa, 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 corporificados 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.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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

\_\_\_\_\_. *Mitologia Grega, vol. 3*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1987.

HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, 2. Reimp. São Paulo: Editora Globo, 2008.

MATOS, Olgária Chain Féres. *Construção e desaparecimento do herói: uma questão de identidade nacional*. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 6(1-2): 83-90, 1994 (editado em jun. 1995).

STAIGUER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.