

O EMERGIR DA MEMÓRIA LITERÁRIA TROVADORESCA: A SUBJETIVIDADE LÍRICA EM “DEZ CHAMAMENTOS AO AMIGO”, DE HILDA HILST

Iara de Oliveira

Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG)
Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)
iaraoliveiraport@gmail.com

RESUMO

No poema “Dez chamamentos ao amigo”, o qual inicia o livro *Júbilo, memória e noviciado da paixão* (1974), a subjetividade lírica é constituída e marcada pela tradição literária das cantigas trovadorescas, haja vista que expõe suas angústias devido à indiferença e abandono por parte do amado. Em vista disso, o objetivo deste artigo é verificar como a subjetividade que se manifesta nesse conjunto de poemas dialoga e promove constantes rupturas com as cantigas de amigo, além de observar como a retomada do estado cantante dos poemas representa a evocação do que havia se perdido: a tradição oral da poesia. Para tanto, será realizada uma análise atenta de “Dez chamamentos ao amigo”. Para aprofundar as discussões propostas, a pesquisa recorre às contribuições teóricas de Giorgio Agamben (2009), Nelly Novaes Coelho (1991), Dominique Combe (2010) e outros.

Palavras-chave: subjetividade, memória, tradição, anacronismo.

RESUMEN

En el poema “Dez chamamentos ao amigo”, el cual inicia el libro *Júbilo, memória e noviciado da paixão* (1974), la subjetividad lírica está constituida y marcada por La tradición literaria de las cantigas trovadorescas, vista que expone sus angustias debido a la indiferencia y el abandono por parte del amado. En vista de ello, el objetivo de este artículo es verificar cómo La subjetividad que se manifiesta nese conjunto de poemas dialoga y promueve constantes rupturas com las cantigas de amigo, además de observar cómo la retomada del estado cantante de los poemas representa La evocación de lo que se había perdido: la tradición oral de la poesía. Para ello, se realizará um análisis atento de “Dez chamamentos ao amigo”. Para profundizar lãs discusiones propuestas, La investigación recurre a las contribuciones teóricas de Giorgio Agamben (2009), Nelly Novaes Coelho (1991), Dominique Combe (2010) y otros.

Palabras clave: subjetividad, memoria, tradición, anacronismo.

Introdução

O amor, o erotismo, o desejo, as referências religiosas e míticas são constantes da lírica hilstiana, sobretudo no livro *Júbilo, memória e noviciado da paixão* (1974). Nele é apresentada ao leitor uma subjetividade lírica feminina que se mostra lúcida do seu ato criador e que se manifesta por meio de um canto ardente e suplicante sempre em diálogo com seu amado, com o “tu” da enunciação, o qual não corresponde aos seus anseios amorosos, ocasionando, assim, inquietação e melancolia nessa mulher. Para Célia Pedrosa (2014) esse endereçamento da enunciação lírica para o “tu” indica como a subjetividade está cindida e não corresponde mais à concepção tradicional de subjetividade solipsista em total unidade, pois está em constante relação com o outro, o qual interfere na constituição dessa subjetividade lírica e, conseqüentemente, no proferir de seu canto.

De acordo com Nelly Novaes Coelho (1991, p. 97), no artigo *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, “entre os anos 70 e 80 se aprofundou a consciência crítica da mulher em relação a si mesma e a tarefa que lhe caberia desempenhar não só no âmbito da criação literária, mas também no da sociedade em-mudança”. Em vista disso, a consciência crítica do eu empírico resvala no eu lírico e deságua na voz feminina de *Júbilo, memória e noviciado da paixão* (1974) que fortemente se posiciona devido ao tom imperativo e expressa sua subjetividade no tocante à sua sexualidade de tal modo que rompe com valores cristãos e patriarcais que se impõem à mulher tanto na sociedade quanto na poesia brasileira precedente à referida publicação de Hilda Hilst. Desse modo, o sujeito lírico de Hilda Hilst dá voz a uma mulher um tanto quanto mais verossímil, inevitavelmente, adquire maior participação no universal a partir da expressão do “eu”

feminino bem marcado convocando o “tu” em contextos e vivências condizentes com as reais vivências das mulheres.

O posicionamento crítico e a tomada de consciência do tempo dessa subjetividade lírica abrange, também, a maneira de se pensar o momento presente da escritura poética, valendo-se de diálogos anacrônicos com a poesia métrica e com as cantigas trovadorescas, como estratégia para que seja feita uma leitura corrosiva da contemporaneidade. Nesse sentido, Giorgio Agamben (2009, p. 63) defende que é contemporâneo aquele que “não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões [...]”; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo ele é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender o seu tempo”. E, sendo crítica de si mesma, Hilda Hilst utiliza elementos de sua memória literária adequando-os aos seus interesses de criação, seja subvertendo a forma dos poemas ou o sujeito que os enunciam.

Com relação a isso, Agamben (2009, p. 71) afirma que “o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos. Se, como vimos, é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo [...], ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações”. Desse modo, essa proposta de análise busca evidenciar como tais procedimentos anacrônicos na poesia de Hilda Hilst, em certa medida, constituem a memória literária do eu empírico da poeta e configuram diálogos com o passado que se localizam na fratura dessas vértebras para pensar o próprio tempo e para buscar meios de expressão para sua subjetividade lírica cindida, inquieta e sôfrega.

Em vista disso, o presente artigo objetiva analisar de que maneira emerge na subjetividade lírica que se manifesta nos dez poemas de “Dez chamamentos ao amigo” a memória literária medieval e em que medida a consciência crítica contribui para que

sejam feitas subversões de alguns elementos tradicionais evocados nos poemas. Além de observar como a retomada do estado cantante dos poemas, por meio das cantigas trovadorescas, representa a convocação da tradição oral da poesia, a qual foi sendo perdida com o passar do tempo devido às mudanças no suporte da poesia – que da oralidade passou ao registro escrito dos livros – e, conseqüentemente, demandou uma estratégia de leitura silenciosa e individual.

No primeiro momento do presente artigo, será realizada uma breve observação acerca de como se constitui a subjetividade lírica cindida que se evidencia nos poemas e de que modo se aproxima e se distancia da concepção tradicional de subjetividade lírica. No segundo momento, será analisada, por meio de poemas representativos, a maneira como se manifesta a memória da dicção tradicional das cantigas trovadorescas em “Dez chamamentos ao amigo”.

1. A subjetividade lírica cindida

A visão da subjetividade lírica, tradicionalmente, esteve associada à expressão de uma subjetividade íntegra baseada em experiências autênticas, de modo que elementos do campo objetivo servissem de certo estímulo para expressividade do campo subjetivo, garantindo, assim, participação no universal, como pontuado por G. W. Friedrich Hegel (1993). Nesse período do romantismo alemão, acreditava-se que o poeta seria mais capacitado em sua criação tratando acerca do que foi experienciado, do que ao contrário. Além de considerar o fato de que, nesse período, os poetas deveriam ser extremamente éticos e comprometidos com a verdade. Desse modo, a vida, a verdade e a criação estavam em estreita relação na poesia.

Entretanto, com o advento da modernidade, das vanguardas e de suas respectivas produções literárias, foi defendido e expandido que na subjetividade lírica há fissuras, que o sujeito moderno não corresponde mais àquela imagem de unidade, mas, sim, a de esfacelamento e, mais adiante, com a de alteridade. Nesse sentido, refletindo acerca da poesia contemporânea, Célia Pedrosa (2014) considera que havendo uma situação dialógica na poesia, com marcas do “eu” e do “tu” da enunciação nos poemas, a poesia não representa mais uma subjetividade solipsista:

O investimento na primeira pessoa endereçada pode ser compreendido então como modo paradoxal de a poesia solicitar e colocar em crise a lógica da copresença e da identidade que preside a comunicação linguística; e também a transitividade do eu ao outro, do individual ao coletivo, do singular ao comum, bem como o sentido de cada uma dessas instâncias e categorias (2014, p. 70).

A retomada dessas questões históricas e teóricas que envolvem as concepções de subjetividade lírica se faz necessária para pensar a subjetividade lírica de “Dez chamamentos ao amigo”. Haja vista que esse conjunto de poemas, em primeira e despreziosa leitura pode aparentar correspondência com a concepção tradicional de subjetividade una e íntegra baseada na experiência de um sujeito, pois é colocado em evidência por meio da enunciação dos poemas os sentimentos de dor, angústia e aflição de um sujeito devido a um acontecimento objetivo: o abandono e a rejeição do ser amado. Assim, a voz lírica entoa acerca de sua interioridade, aproximando-se da tradição do solipsismo que permeia as assertivas hegelianas acerca da subjetividade lírica.

Entretanto, a subjetividade lírica desse poema de Hilda Hilst endereça os seus versos que expressam, não em totalidade, seus sentimentos ao amado que a rejeita, como nos seguintes versos: “Ama-me. É tempo ainda. Interroga-me. / E eu te direi que o

nosso tempo é agora” (HILST, 2017, p. 231). Assim, sem nenhum receio, é com ele quem ela dialoga, é ele quem ela deseja que assuma e preencha a forma “vazia” do “tu” da enunciação do poema. Nesse sentido, Émile Benveniste (1995, p. 287) assevera que “é numa realidade dialética que englobe os dois termos e os defina pela relação mútua que se descobre o fundamento linguístico da subjetividade”. Desse modo, as subjetividades circundantes desse poema são bem marcadas e em consequência de tal endereçamento, da relação constante e dialógica com o outro, com o “tu”, é possível aferir a cisão da subjetividade em questão.

Desse modo, a interlocução estabelecida pelo “eu” e pelo “tu” indica a presença de certa alteridade, de profunda fissura nessa subjetividade lírica e a distância da concepção tradicional, íntegra e una de subjetividade evidenciada acima. O enunciado lírico toma corpo a partir do direcionamento da voz lírica de Hilda Hilst em “Dez chamamentos ao amigo” a um interlocutor indeterminado, ou seja, não nomeado, colaborando para evidenciar as rachaduras e as feridas no bloco desse sujeito que canta e, inclusive, colaborando para atingir participação no universal, haja vista que de acordo com Célia Pedrosa (2014, p. 85) o “tu” pode ser assumido pelo leitor, pois há um deslizamento estrutural do pronome. É essa possibilidade de preenchimento do referido pronome um mecanismo, nem sempre consciente, do singular adquirir participação no universal.

A compreensão de tamanha complexidade da constituição subjetiva dessa voz lírica solicita imersão em seus versos e, conseqüentemente, em sua intimidade amorosa exposta. De maneira semelhante, solicita que tal imersão se enverede, também, na observação atenta e sensível da nascente de sua memória literária medieval que emerge de seu corpo metaforizado pela própria subjetividade como terra.

2. A memória da lírica trovadoresca

Em “Dez chamamentos ao amigo”, primeiro conjunto de poemas de *Júbilo, memória e noviciado da paixão* (1974), observa-se que uma voz feminina impera devido às escolhas lexicais de verbos no imperativo, como “olha-me de novo” e no segundo poema “ama-me”. Esses “mandamentos” em seus versos são endereçados ao ser amado, suplicando sua atenção e seu olhar mais atento por meio de investidas no diálogo entre ambos. O tom de seu canto demonstra um acentuado desconforto diante da impossibilidade de completar-se nesse outro e de concretizar-se no amor, haja vista que dele está distante e não há reciprocidade do desejo alimentado e manifestado pela subjetividade lírica, sendo por isso que ela o chama com veemência e solicita com certo clamor:

I

Se te pareço noturna e imperfeita
 Olha-me de novo. Porque esta noite
 Olhei-me a mim, como se tu me olhasses.
 E era como se a água
 Desejasse

Escapar de sua casa que é o rio
 E deslizando apenas, nem tocar a margem.

Te olhei. E há tanto tempo
 Entendo que sou terra. Há tanto tempo
 Espero
 Que o teu corpo de água mais fraterno
 Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta

Olha-me de novo. Com menos altivez.
 E mais atento.
 (HILST, 2017, p. 231).

Dado esse distanciamento e esse certo impedimento, a subjetividade tenta se intercambiar para a subjetividade do desejado a fim de pensar e sentir como o amado e viabilizar o que ela tanto anseia: ele sedento e desejante por ela. Nesse sentido, Octavio Paz (2014, p. 189) assevera que “o homem é o único ser que se sente sozinho, o único que é busca de outra. Sua natureza [...] consiste em aspirar a realizar-se no outro”. É nessa busca, costumeiramente adiada, configurada em espera, que o eu lírico permanecerá ao longo dos poemas de modo a instigar a expressão de sua dor, o canto de sua angústia amorosa, como nos versos em que a voz lírica enuncia há quanto tempo espera que o corpo de água se estenda sobre o dela e há quanto tempo entende que os dois são de naturezas distintas. Tal oposição da subjetividade lírica e de seu amado, sendo ela como terra e ele como água, enfatiza a profundidade da fenda que, ao mesmo tempo que os distancia, os aproxima. Isso porque esses dois elementos formam na natureza a organicidade e a harmonia de um rio, mas que não chega a se realizar nesse poema.

Com relação a essa ausência e a angústia suscitada pela espera, Roland Barthes (2001, p. 53) traz um fragmento amoroso de Werther que assevera: “dizer a ausência é, de início, estabelecer que o sujeito e o outro não podem trocar de lugar, é dizer: ‘sou menos amado do que amo’”. É no seio dessa indiferença do outro que será sustentada a lírica amorosa desse conjunto de poemas de Hilda Hilst. Por isso, no poema seguinte, a voz lírica evidencia a ânsia de ter o amante de volta e dele ter o amor que corresponda em intensidade ao seu: “Ama-me. Embora eu te pareça / Demasiado intensa. E de aspereza. / E transitória se tu me repensas” (HILST, 2017, p. 231). Ela em sua ansiedade antecipa os pensamentos de seu interlocutor e clama para que seja amada, indicando que ainda não é suficientemente, apesar do que ele possa considerar como “defeitos” da personalidade dessa mulher em súplicas.

É por essa lírica amorosa em permanente angústia pelo abandono do amado/amigo e pela pretensão de que ele retorne ao cerne de amor configurado em pessoa, em mulher que se torna possível afirmar que o conjunto de poemas de “Dez chamamentos ao amigo” estabelece o diálogo com a dicção tradicional medieval portuguesa. Na medida em que emergem do sujeito empírico leituras literárias de seus precursores, as quais resvalam na subjetividade lírica em questão e mina em seus versos a memória da literatura trovadoresca e suas respectivas cantigas, mais especificamente, às cantigas de amigo.

Para Salvatore D’Onofrio (2003, p. 87) as cantigas de amigo são cantos genuínos da região da Galícia e de Portugal, nos quais “o sujeito da enunciação, é uma moça que exprime sua *coita* (dor, aflição), a mágoa pela ausência ou pela indiferença de seu amado. Tal queixa amorosa é dirigida à mãe, a uma irmã ou a amiga com quem o eu poemático estabelece a *tenção*, um diálogo acalorado”. Com a diferença do direcionamento da enunciação para elementos naturais, como as flores, em vez de dirigi-la à irmã ou amiga, é possível observar tais características no fragmento da cantiga a seguir de D. Dinis, “*Ai flores do verde pino*”, a qual data do século XIV e teve seu registro escrito no Cancioneiro da Biblioteca Nacional em 1525:

- Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo!
Ai Deus, e u é?
Ai, flores, ai flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado!
Ai Deus, e u é?
Se sabedes novas do meu amigo,
aquele que mentiu do que pos comigo!
Ai Deus, e u é?
Se sabedes novas do meu amado
aquele que mentiu do que mi ha jurado!

Ai Deus, e u é?

[...]

(CANCIONEIRO DA BIBLIOTECA NACIONAL 568, CANCIONEIRO DA VATICANA 171)

Nessa cantiga de amigo, uma voz feminina cantada por um trovador dialoga com as flores encontradas pelo caminho, as quais configuram uma atmosfera idílica, em busca de notícias do amigo, clamando-a Deus por onde ele estará. A angústia da donzela consiste no abandono do amado que mentiu e não cumpriu aquilo que a havia prometido. Nota-se que, após cada dístico, o terceiro verso “Ai Deus, e u é?” configura o refrão, o estribilho da cantiga, o qual é um dos elementos conferentes de musicalidade à cantiga e, sobretudo, enfatiza a busca do sujeito lírico pelo amado que partiu. É notável também a apresentação de rimas aos finais dos versos, na terceira e quarta estrofes apresentadas acima, as quais também são auxiliares ao conferir musicalidade à cantiga.

A repetição de uma ideia básica ao longo das estrofes configura o paralelismo semântico, como pontuado por Salvatore D’Onofrio (2003, p. 89). Nesse poema, o paralelismo semântico consiste na repetição dos versos que enunciam: “se sabedes novas do meu amigo/amado”, os quais representam e enfatizam tamanha a aflição da moça ocasionada pelo sentir-se abandonada pelo amigo/amado. Tal recorrência do sentimento, do sentido, das palavras e da forma nas cantigas é que constituem outra característica das cantigas: a certa monotonia.

Ao aproximar os versos da cantiga trovadoresca “*Ai flores do verde pino*”, de D. Dinis, aos versos de Hilda Hilst em “*Dez chamamentos ao amigo*”, salta aos olhos, no primeiro momento, o modo como a versificação de ambos são díspares. De uma metrificação rigorosa dos dísticos, variando de versos decassílabos, eneassílabos e trissílabos no caso do refrão, passa-se aos versos livres, brancos, sem refrão e em

constante *enjambement*, não somente do poema analisado neste artigo, mas de todo o livro *Júbilo, memória e noviciado da paixão* (1974).

A fenda que há entre as cantigas de amigo e a sua atualização nos poemas de “Dez chamamentos ao amigo” demonstra o distanciamento temporal e o exercício daquilo que Octávio Paz (1984, p. 46) chamou de “razão crítica” e a caracterizou como “um caminho em contínuo fazer-se e desfazer-se, um método cujo único princípio é examinar todos os princípios. A razão crítica acentua, com seu próprio rigor, sua temporalidade, sua possibilidade sempre iminente de mudança e de variação”. Ao passo que a forma das cantigas não foi obedecida em sua totalidade pelo eu empírico ao rememorar a lírica trovadoresca em sua poesia, figurando um ponto de encontro entre os tempos e entre as modalidades de criação poética representativas de cada momento histórico em questão.

O exercício da “razão crítica”, da subversão da tradição, nesse conjunto de poemas não consiste somente no que concerne à versificação. Haja vista que uma subjetividade empírica feminina quem assume o papel do trovador medieval, assim, uma mulher/poeta trovadora se apropria de um ofício tradicionalmente masculino. E, inclusive, o seu sujeito lírico distante de uma atmosfera idílica direciona o imponente canto para o amante, em uma perfeita relação dialógica, como nos seguintes versos: “Sou apenas poeta / E tu, lúcido, fazedor da palavra, / Inconsentido, nítido / Nós dois passamos porque assim é sempre” (Hilst, 2017, p. 233), observa-se que não há sequer a necessidade de que alguém fale por ela. Desse modo, o anacronismo desses poemas de Hilda consiste em retomar o tema, o conteúdo da expressão individual dos sentimentos de uma mulher em face do abandono do amado, do desejo de convencê-lo a voltar e a reviver os momentos que lhe são caros.

A recordação dos momentos vividos e divididos com o amado em consonância ao desejo de que tudo volte ser como um dia antes fora pode ser considerado como um dos provocadores de melancolia e desconforto da subjetividade lírica e é, sobretudo, o que colabora para criar o ambiente em diálogo com as cantigas de amigo galego-portuguesas. Com relação a esse movimento de retomada da literatura precedente à criação poética de *Júbilo, memória e noviciado da paixão* (1974), Célia Pedrosa (2001, p. 11) ao apresentar noções de anacronismo que permeiam a teoria e a crítica literária, considera que há um “possível valor inerente ao próprio anacronismo” e que os movimentos de apropriação e desapropriação do passado:

fazem do lírico um território fora de qualquer demarcação espaço-temporal imobilizante. Nele, o passado re-vem diferenciado, enquanto o resto e ao mesmo tempo potencialidade, flutuando livre à espera do gesto do herdeiro, impulsionado pela força do esquecimento, que [...] constitui a própria memória (PEDROSA, 2001, p. 13).

É nesse sentido que o sujeito empírico ao apropriar-se das cantigas não se sente imobilizado a ponto de restringir-se a obedecer a todos os elementos característicos dessa tradição. O sujeito empírico se apropria daquilo que lhe convém para sua produção e desapropria aquilo que não condiz com seu estilo ou com o contexto sócio-histórico que circunscreve os procedimentos de escritura poética. Isso se deve, também, à consciência do tempo, consciência da contemporaneidade, da fratura do nosso tempo, como postulado por Giorgio Agamben (2009, p. 61) ao considerar que “o poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra”. Na fratura das vértebras de seu tempo é que Hilda Hilst dotará o conjunto de poemas de “Dez chamamentos ao amigo” não

somente de dicções consideradas pela crítica e pela teoria literária como canônicas, como foi demonstrado anteriormente, mas também com traços de referências astrológica sem meio à expressão da voz lírica que busca incessantemente ser ouvida e correspondida pelo ser amado:

IV

[...]

Meu chamamento? Sagitário
Ao meu lado
Enlaçado ao Touro.

Minha riqueza? Procura
Obstinada, tua presença
Em tudo: julho, agosto
Zodíaco antevisto, página

Ilustrada de revista
Editorial, jornal
Teia cindida.

Em cada canto da Casa
Evidência veemente
Do teu rosto.
(HILST, 2017, p. 232).

Desse modo, é possível inferir que a subjetividade lírica ao estabelecer em seus versos diálogos com as cantigas de amigo e com a mitologia dos signos astrológicos do zodíaco indica a procura incansável por aquele que ama. A voz lírica assinala que o chamamento realizado anseia que o signo de Sagitário seja enlaçado ao seu signo de Touro. Esse que tem como elemento a terra e aquele tem como elemento o fogo. Novamente, a subjetividade lírica enfatiza o quão são divergentes, mas que em simbologia eles podem ter suas convergências, dado que o símbolo do signo de Sagitário é o centauro e do signo de Touro é o touro, ambos, culturalmente, representam a força e

o combate, esse que é travado entre a voz lírica e o menosprezo que recebe em troca de seu demasiado amor e desejo erótico.

Além disso, esses diálogos apontam para uma frequente busca de maneiras de expressar a inquietação e a aflição da subjetividade lírica, as quais são ocasionadas pela impossibilidade de concretizar-se no outro, de realizar-se no amor e pelo recordar de momentos que não haverão de se repetir. Por isso, no poema evidenciado acima, considerará que sua maior riqueza consiste em buscar em todo e qualquer elemento, como na mitologia, nas revistas, nos jornais e nos cantos da casa, a evidências da presença daquele que a deixou.

Observa-se que, a partir do poema marcado pelo algarismo romano V, por meio do qual a subjetividade lírica enuncia: “Nós dois passamos. E os amigos / E toda minha seiva, meu suplício / De jamais te ver, teu desamor / também / Há de passar. [...]” (HILST, 2017, p. 233), a voz lírica passa a ter mais consciência da improbabilidade de (re)união com o amante. A certa aceitação de que a relação dos dois findou-se, que não haverá a correspondência de seu amor em chamas, colabora para que o tom dos poemas passe a ser um tanto quanto resignado, mas aceso a ponto de conjecturar as ações desse amado:

VI

Sorriso quando penso
Em que lugar da sala
Guardarás o meu verso.
Distanciado
Dos teus livros políticos?
Na primeira gaveta
Mais próxima à janela?
Tu sorris quando lês
Ou te cansas de ver
Tamanha perdição
[...]
(HILST, 2017, p. 234).

É interessante observar como a subjetividade lírica tece, no decorrer dos versos de “Dez chamamentos ao amigo”, as suas características e as características do amado a quem ela se refere. Ela se identifica como poeta e tem curiosidade de saber acerca do que pensa o homem do poeta e de seus versos e, inclusive, de saber onde eles são guardados a fim de conseguir inferir algum traço que indique afeição pelas suas palavras em poema e/ou por ela como mulher e poeta. Já o homem a quem ela endereça seu canto é destacado em suas palavras como “lúcido fazedor de palavras”, que se interessa por política, homem extremamente racional e austero em seu desamor, além de ser a razão de toda a sua mágoa, sua dor e sofrimento em vista da dissonância que há entre eles.

Mais a diante, a subjetividade lírica agudamente consciente do desencontro amoroso deixa de realizar os chamamentos ao amigo, os quais representam o desejo ardente de sua volta, passando a desejar que ela seja capaz de esquecê-lo. Tendo em vista que a indiferença e o desamor do “tu” da enunciação que se estendeu durante todo o cantar da subjetividade lírica somente provocou profundos desgostos e ocasionou até mesmo o desacreditar nesse desmedido amor. Em vista disso, a voz lírica anseia por meio de vocábulos em contrariedade que o “desame” encontrando outro amor e se lembrando do abandono, lhe esqueça:

VIII

[...]

Livrai-me de ti. Que eu reconstrua
Meus pequenos amores. A ciência
Sem amargura. E que me deem

A enorme incoerência
De desamar, amando. E te lembrando

- Fazedor de desgosto -
Que eu te esqueça.
(HILST, 2017, p. 235).

O abandono do amante e o inconcebível retorno do mesmo para o seio ardente de amor e desejo que por ele espera, favorece o fluir dos versos e do conteúdo entoado pelo sujeito lírico de Hilda Hilst em retomada às cantigas trovadorescas. Há de ser considerada que essas cantigas advêm de uma tradição oral de poesia, em que o decorar dos poemas e o seu cantar constituía a cultura dos povos portugueses da Idade Média. Para Michel Collot (2015, p. 222) o canto é uma experiência física em que o interior lança-se ao exterior e “desde os tempos mais antigos, às mais cruéis dificuldades, o homem sempre respondeu com o canto, seja de desolação ou de consolação”. Dessa maneira, a reconquista da poesia cantada é também uma retomada da dicção tradicional e o considerar da poesia como canto do sujeito lírico é notável no poema que encerra “Dez chamamentos ao amigo”:

X
Não é apenas um vago, modulado sentimento
O que me faz cantar enormemente
A memória de nós. É mais. É como um sopro
De fogo, é fraterno e leal, é ardoroso
É como se a despedida se fizesse o gozo
De saber
Que há no teu todo e no meu um espaço
Oloroso, onde não vive o adeus.

Não é apenas vaidade de querer
Que aos cinquenta
Tua alma e teu corpo se enternecem
Da graça, da justeza do poema. É mais.
E por isso perdoa todo esse amor de mim

E me perdoa de ti a indiferença.

(HILST, 2017, p. 237).

A desolação da subjetividade lírica de não saber e não querer conceder abrigo ao adeus impulsiona o canto em chamadas endereçado ao amigo. Canto esse que não consegue exprimir tudo o que envolve e desencadeia na subjetividade a irrealização desse amor, dado que a voz lírica enfatizará nas duas estrofes do poema exposto acima que “Não é apenas... É mais”, como se houvesse tantas outras coisas e motivações que pelos poemas não foram possíveis de serem ditas. Por fim, nos dois últimos versos, as labaredas do canto cessam, e é acentuada a consciência de solidão de uma mulher madura que se sentindo culpada pelos desatinos de amor e desejo pede perdão ao amado por ser tão desmedida no amar e pede perdão, inclusive, pela indiferença arraigada nele que seu canto ardente não foi capaz de dissipar.

Considerações finais

A subjetividade lírica de Hilda Hilst manifestada na voz imperativa de “Dez chamamentos ao amigo” indica como o eu empírico da poeta é leitora da tradição e utiliza de sua memória literária, de sua bagagem de leitura, o que lhe cabe para produzir. A partir da leitura analítica dos poemas, foi possível evidenciar a apropriação de elementos literários do período medieval galego-português, anacronismo característico da contemporaneidade, a qual indica uma memória literária do sujeito empírico que se propõe a dialogar com a tradição e com ela romper, como modo de pensar o momento presente da escrita e de expressar uma subjetividade lírica em acentuada consciência crítica.

Além disso, a retomada do estado cantante da poesia, o qual também é um elemento de dicção tradicional, vem para enfatizar como o canto é inerente à natureza do homem e crucial nas suas reações em face das angústias e das aflições propiciadas pelo mundo e pelas vivências nem sempre extramente harmônicas. Porém, esse canto não se encaixa nas molduras do canto tradicional das cantigas trovadorescas. Os sentimentos da mulher contemporânea parece não caber em versos metrificados, havendo a necessidade de expressar-se em versos livres, dado que há uma atenção com a sociedade e com a mulher em mudanças.

É essa subjetividade lírica cindida e ferida pelas chamas de seu amor, a qual no primeiro momento pode aparentar estar íntegra e sem fissuras, que exercitará sua “razão crítica” no concernente as possibilidades da literatura contemporânea dialogar com a tradição literária medieval. De modo a estabelecer uma relação peculiar entre os tempos, os quais são colocados em interpenetração, em interlocução, para suturar as fraturas da contemporaneidade.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 2001.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: _____. *Problemas de linguística geral I*. Tradução Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas, SP: Pontes, 1995. p. 284-293.

COELHO, Nelly Novaes. A literatura feminina no Brasil contemporâneo. *Língua e Literatura*, v. 16, n. 19, p. 91-101,1991.

COLLOT, Michel. O canto do mundo. *Signótica*, Goiânia, vol. 27, n. 1, p. 221-244, jan./jun. 2015.

COMBE, D. *A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*, *Revista USP*, 84, 2009-2010, p. 112-128.

D. Dinis. *Ai flores do verde pino*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailheObraForm.do?select_action=&co_obra=86555>. Acesso em: 11 de jul. 2018.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 2*. São Paulo: Ática, 2003.

HEGEL. II A poesia lírica. In: _____. *Estética*. Tradução Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. p. 607-627.

HILST, Hilda. Júbilo, memória e noviciado da paixão. In: _____. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Do romantismo à vanguarda. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 59-80.

PEDROSA, Celia. Considerações anacrônicas. Lirismo, subjetividade, resistência. In: PEDROSA, Celia; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. (orgs.) *Poesia e contemporaneidade*. Leituras do presente. Chapecó, SC: Argos, 2001.

PEDROSA, Celia. Poesia, crítica, endereçamento. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (orgs.). *Expansões contemporâneas*. Literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. p. 69-90.

Recebido em 13 de setembro de 2018.

Aceite em 11 de março de 2019.