

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE
JANEIRO**
FACULDADE DE LETRAS
GRADUAÇÃO EM BACHARELADO EM LETRAS
INGLÊS-PORTUGUÊS

**GABRIELA ORICHIO MELLO PINHEIRO DE
FARIAS**

**HILDA RECRIA ARIANA: UM OLHAR POÉTICO
SOBRE TRADIÇÃO, MITOS E FORMAS**

RIO DE JANEIRO

2025

**GABRIELA ORICHIO MELLO PINHEIRO DE
FARIAS**

**HILDA RECRIA ARIANA: UM OLHAR POÉTICO
SOBRE TRADIÇÃO, MITOS E FORMAS**

Monografia apresentada como conclusão
do curso de Letras Português-Inglês,
exigência parcial para obtenção do grau de
Bacharelado em Letras Português-Inglês.

Orientadora: Anélia Pietrani

RIO DE JANEIRO

2025

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

F224h Farias, Gabriela Orichio Mello Pinheiro de
 Hilda recria Ariana: um olhar poético sobre
 tradição, mitos e formas / Gabriela Orichio Mello
 Pinheiro de Farias. -- Rio de Janeiro, 2025.
 39 f.

 Orientador: Anélia Montechiari Pietrani.
 Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
 Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
 de Letras, Bacharel em Letras: Português - Inglês,
 2025.

 1. Hilst, Hilda, 1930-2004, crítica e
 interpretação. 2. Literatura brasileira . 3. Poesia
 . 4. Mito. 5. Voz feminina . I. Pietrani, Anélia
 Montechiari, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

GABRIELA ORICHIO MELLO PINHEIRO DE FARIAS

DRE: 119157629

**HILDA RECRIA ARIANA: UM OLHAR POÉTICO
SOBRE TRADIÇÃO, MITOS E FORMAS**

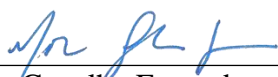
Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharelado em Letras na habilitação Português-Inglês.

Data de avaliação: 24/07/2025



Anélia Montechiari Pietrani – Presidente da Banca Examinadora
Prof.^a Dr.^a. Faculdade de Letras – UFRJ

NOTA: 10,0



Mônica Genelhu Fagundes – leitora crítica
Prof.^a Dr.^a. Faculdade de Letras – UFRJ

NOTA: 10,0

MÉDIA: 10,0

RESUMO

FARIAS. Gabriela Orichio Mello Pinheiro de. *Hilda recria Ariana: um olhar poético sobre tradição, mitos e formas*. Rio de Janeiro, 2025: Monografia (Bacharelado em Letras Português-Inglês) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

O objetivo da presente pesquisa é analisar a recriação da tradição no conjunto de poemas “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, da escritora Hilda Hilst, que integra o livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Isso será realizado a partir das escolhas que a autora faz dos títulos – tanto o do próprio livro quanto o do poema longo em estudo – e da inserção da ode na arquitetura do livro, que já se apresentam como marcos iniciais de sua verve “recriativa”. Além disso, conceitos-chave, como a noção de *Pathosformel* (Warburg) e as definições de mito e musa (numinosa e convencional feminina), serão utilizados como respaldo teórico, estabelecendo-se também a conexão desses elementos com as imagens sintomais recorrentes na poesia da autora. A análise leva em conta como Hilst reelabora a narrativa mítica da tradição ocidental sobre “o fio de Ariadne” e dialoga com demais narrativas: as presentes nos livros *Teogonia*, de Hesíodo, e *Heroides*, de Ovídio, e o *Canto 64*, de Catulo. A análise pretende mostrar a eu lírica poeta de Hilst, Ariana, recriada por meio da personagem mitológica Ariadne, enquanto criadora e dotada de sua própria voz.

Palavras-chave: Poema; Hilda Hilst; Tradição; *Pathosformel*; Mito; Musa.

ABSTRACT

FARIAS, Gabriela Orichio Mello Pinheiro de. Hilda recia Ariana: um olhar poético sobre tradição, mitos e formas. Rio de Janeiro, 2025: Monografia (Bacharelado em Letras Português-Inglês) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

The aim of this paper is to analyze the reimagining of tradition on the series of poems *Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio.*, written by Hilda Hilst. This will be carried out based on the author's choices, such as situating the ode within the book *Júbilo, memória, noviciado da paixão* and the title of the long poem, which already presents itself as the starting point of her recreative drive. Additionally, key concepts, such as Warburg's notion of *Pathosformel* (Warburg) and the definitions of myth and muse, will be employed as theoretical frameworks, establishing connections with the symptomatic imagery present throughout the author's poetry. The analysis also considers how Hilst reinterprets the mythological narrative "the thread of Ariadne" and engages with other narratives, such as *Theogony* by Hesiod, *Heroides* by Ovid, and *Canto 64* by Catullus. This study aims to demonstrate how Hilst's lyrical speaker, Ariana—recreated through the mythological figure Ariadne—emerges as a creator endowed with her own poetic voice.

Keywords: Poem; Hilda Hilst; Tradition; *Pathosformel*; Myth; Muse.

AGRADECIMENTOS

Elaborar esta pesquisa foi uma tarefa complicada para mim. As ideias fluíam na minha cabeça, mas tinham dificuldade de se ater às teclas do meu computador. Muitas pessoas estão envolvidas neste processo. Algumas chegaram para me dizer algo brevemente e se retiraram em seguida; outras sempre estiveram comigo, e este agradecimento é uma tentativa de retribuir o amor e carinho que recebi ao longo do meu trajeto.

Agradeço à mulher que me deu à luz e cuida de mim desde sempre: minha mãe, Aurea Orichio, cujo nome de ouro já o diz. Sem que ela me apoiasse e me motivasse – mesmo que se utilizando de táticas *interessantes* –, esta pesquisa jamais teria tomado forma. Espero que este punhado de palavras sobre outro punhado de palavras a orgulhe e transmita, ainda que não seja suficientemente grandioso, meu amor por ela e por tudo que ela faz e fez por mim.

Agradeço, também, ao meu namorado, Patrick Rajala, por me ouvir, me acolher e me impulsionar a ser minha melhor versão. Sem sua presença, meu mundo seria muito mais cinza e escrever esta pesquisa teria sido ainda mais difícil. Sou tão feliz ao seu lado. Sua crença em mim e a forma com que você me enxerga fazem com que eu me ame e te ame cada dia mais.

Agradeço à minha avó, Neide Orichio, por sempre me mostrar que nunca é tarde para se aprender algo novo e que estudar é uma dádiva. Espero que a senhora se orgulhe do meu esforço e saiba o quanto eu a amo.

Agradeço à minha irmã, Sophia Orichio, por seu auxílio e seu carinho desde a nossa infância até nossa fase jovem adultas (você mais para jovem senhora). Minha dupla desde o berço.

Agradeço à minha prima, Isabela Orichio, por sua amizade e sua parceria, desde nossos ensaios, enquanto Winx e Rebeldes, na sala de estar da casa da vovó.

Agradeço à minha orientadora, Anélia Pietrani, por seu auxílio e respaldo teórico, além do carinho e da paciência sempre presentes em cada encontro nosso.

Agradeço às minhas amigas Ana Clara Sarmiento, Gabrielle Loureis, Iara Araújo, Maria Clara Feldmann, Mariana Colpas e Marcelle Rosa e ao meu amigo Luiz Arthur Lima. Sem os conselhos, as fofocas, as saídas, as ligações por vídeo, os áudios longuíssimos e a presença de vocês, ainda que distantes fisicamente, eu não teria conseguido chegar até aqui.

Agradeço às minhas cachorrinhas, Vênus e Jasmim, por sempre conseguirem me fazer sorrir e pela companhia nos momentos mais difíceis.

Agradeço à poeta Hilda Hilst por ter escrito uma obra tão vasta e genial, que me fascina

e me impulsiona a escrever e a ser uma leitora mais ávida e atenta.

Por fim, agradeço a mim mesma por não ter desistido e ter conseguido chegar até aqui, mesmo duvidando do meu próprio potencial.

“Antes de ser mulher sou inteira poeta.”

(Hilda Hilst, em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p. 11
CAPÍTULO 1: Conceitos e motivações em Hilda Hilst.....	p. 13
1.1 Por que <i>Júbilo, memória, noviciado da paixão</i>?	p. 13
1.2 O que é mito, o que é musa e suas imagens sobreviventes	p. 17
1.3 O mito em foco: Ariana, Dionísio e Teseu	p. 20
CAPÍTULO 2: <i>Pathosformel</i> na poesia em imagens sintomais e pulsantes.....	p. 24
2.1.1 Musa numinosa e Ariana poeta	p. 24
2.1.2 Musa em gênero subvertido	p. 28
2.1.3 Imagens sintomais e pulsantes	p. 30
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 34
BIBLIOGRAFIA	p. 36

INTRODUÇÃO

Este trabalho intenta analisar o conjunto de poemas “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, que integra o livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, escrito por Hilda Hilst e publicado em 1974, explorando sua complexidade multifacetada e, por vezes, paradoxal, a partir de um olhar atento para a recriação do mito de Ariana (Ariadne, originalmente) e Dionísio, enquanto fruto de um tempo “sobrevivente” (Didi-Huberman, 2013), resgatado por Hilda Hilst, por meio de imagens sintomais em seus versos.

A definição do mito em seu surgimento, a redefinição à época da publicação da ode em 1974 e, agora, em 2025, serão questões exploradas. Além disso, a pesquisa se aprofundará através da análise do mito enquanto *Pathosformel*, termo cunhado por Warburg, observando-se como imagens sintomais recriam a tradição e manifestam a capacidade de afetar, ao evocar sentimentos em seus leitores. A *Pathosformel*, segundo a interpretação do filósofo Georges Didi-Hubermann a partir da obra do historiador de arte alemão, trata de uma condensação de afetos, capazes de sobreviver por meio da arte, século após século, como a “repetição” de fórmulas de *pathos*, isto é, afetando, gerando sentimentos e perpetuando-os.

Vale destacar que a tradição tem um lugar sagrado na poesia hilstiana: seja no vocabulário rebuscado e voltado ao latim, seja na retomada de personagens míticos, seja até mesmo, na utilização de formas poéticas advindas de uma formalidade ímpar. A sacralidade é tocada, entretanto, e articulada, movida, acessada pela poeta. O conceito de mito será explicado, a fim de delimitar os mitos a que Hilst faz referência e como são capazes de se mover desde a Antiguidade à Modernidade, e à Contemporaneidade.

A principal narrativa mitológica em que Ariana se faz presente é o “o fio de Ariadne”, que será explicado e relacionado à obra de Hilst. Além disso, a personagem é referenciada em obras da Antiguidade, como o *Canto 64*, de Catulo, a carta de Ariadne a Teseu em *Heroides*, de Ovídio, e *Teogonia*, de Hesíodo. As narrativas variam em conteúdo, como em qualquer excerto mitológico, ou seja, apresentam versões diversas e, em se tratando da personagem Ariana, seu nome com alterações, podendo ser nomeada Ariadne – em boa parte dos relatos. Já Dionísio possui diversos epítetos, além de se fazer presente na mitologia grega, bem como na mitologia romana (sob o nome de Baco). A união dos dois é descrita como um casamento que gerou muitos filhos e transformou a própria Ariana/Ariadne em deusa.

Os poemas funcionam como o relato da paixão/do amor de Ariana por Dionísio. Os versos se alinham como declarações para o amado, mostrando sentimentos diversos de Ariana:

paixão, amor, dúvida, indiferença aos demais, determinação, resignação, dentre outros.

A metapoesia é um recurso de que a autora se utiliza fortemente, tanto na escolha do termo “ode”, cuja alusão se faz não apenas à música, mas a um significado anterior do termo, ligado à arte lírica, através do desenvolvimento da descrição de sua arte. O canto de Ariana é o que a nutre e a fortifica, permitindo que ela crie um espaço seguro para si. A exploração desses aspectos-chave dentro da metapoética de Hilda, como a Casa de Ariana e demais imagens sintomais que referenciam o seu canto, serão importantes para indicar a tradição sendo recriada e os afetamentos sobreviventes presentes.

Dentre as imagens sintomais utilizadas por Hilst, destacam-se o sol e a lua, a prata e o ouro, a Casa e a estrela Sirius, entre outros. Além disso, o conceito de musa, que será explicado conjuntamente com o de mito, será referenciado e analisado nos poemas.

A musa será analisada sob duas perspectivas: a musa convencionalmente feminina e a musa numinosa. A primeira em sua condição de musa subvertida, uma vez que a lógica romântica se inverte. Já a segunda será analisada em sua condição de *Pathosformel*, em conjunto com a ideia metapoética da eu lírica, Ariana, poeta.

Dessa forma, este trabalho pretende investigar como Hilda Hilst, por meio de sua poética, recria, atualiza, tensiona e ressignifica a tradição mitológica, transformando-a em uma experiência afetiva que sobrevive, atravessando tempos, linguagens e formas. Além disso, pretende mostrar a potência da Ariana hilstiana, uma eu lírica poeta, que é colocada como criadora e articuladora de seu próprio fio narrativo, não o cedendo a um amado.

CAPÍTULO 1 – CONCEITOS E MOTIVAÇÕES EM HILST

1.1 Por que *Júbilo, memória, noviciado da paixão*?

Hilda Hilst é, sem dúvidas, uma autora versátil, tendo se aventurado pelos mais diversos gêneros e os conquistado, com maestria. Hilst é reconhecida como poeta, cronista, dramaturga e ficcionista. A autora viveu uma vida complexa e imbuída de paixões que atravessaram a sua literatura e conferiram à sua obra fases distintas.

Ao longo de sua carreira, não obteve o reconhecimento que ela própria considerava merecido. Hilst se destacava por entender e reconhecer seu próprio talento. Tal pensamento lhe conferiu o título de “transgressora”, como ela mesma afirmou em entrevista: “Sou transgressora até hoje. É meu jeito natural de ser (risos)”¹. Em outra entrevista, que consta no documentário *Hilda Humana Hilst*², de 2002, a autora diz, com um largo sorriso em seu rosto: “mas eu, pessoalmente, me acho um gênio”.

A poesia hilstiana alcança uma fase diferenciada a partir dos anos 70, especificamente no ano de 1974, quando a autora publica o livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Esse livro difere dos demais, pois apresenta como eixo temático a paixão, dividido em sete seções assim tituladas: “Dez chamamentos ao amigo”; “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”; “Moderato cantabile”; “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”; “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”; “Árias pequenas. Para bandolim” e “Poemas aos homens do nosso tempo”.

Cada seção do livro tem um foco específico, embora todas convirjam, como sugere o título, ao versarem sobre júbilo, memória e noviciado de paixões. A palavra júbilo remete a uma felicidade extremada, isto é, a um sentimento mais intenso do que se dizer “feliz”. Hilst faz uso desse termo para mostrar a faceta explosiva da paixão e do amor, a sensação derradeira de se ver apaixonado de fato, em que o amante manifesta-se incapaz de conter-se no ato de amar. O emprego do termo memória adquire polissemia ao longo das seções, uma vez que faz referência às lembranças de um amor/uma paixão que se desfez, mas também evoca noções

¹ CROCETTI, Melissa. SAB(HILDA) – entrevista com a escritora Hilda Hilst. Disponível em: <https://www.rockinpress.com.br/sabhilda-entrevista-com-a-escritora-hilda-hilst/>. Acesso em: 13 maio 2025. Esta entrevista foi publicada originalmente na revista *TopMagazine* e republicada no blogue acima referido.

² Documentário produzido por alunos da disciplina “A mensagem videográfica – problematização e realização”, ministrada pelo Professor Paulo Bastos Martins, do Departamento de Multimeios do IAR (Instituto de Artes) da Unicamp. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4sxAJkkIgq8> Acesso em: 24 nov. 2024.

ancestrais de paixões míticas, de ideias pulsantes e recriadas em si mesmas. Por sua vez, a palavra noviciado, de cunho religioso, também se mostra polissêmica: pode-se entender noviciado como o início de algo, isto é, o aprendizado do amor/da paixão, tomando o tempo inicial de instrução como algo grandioso; ou pode-se analisar como aquisição de ensinamentos de alguma doutrina religiosa, algo divino, elevando a paixão/o amor a um patamar de divindade mítica. Pode-se ainda destacar a composição fônica da palavra, que comporta em si o termo “viciado”, ao qual se segue a paixão. Por fim, o uso da palavra paixão abrange o sentimento de amar em sua totalidade e em seus extremos, remetendo-se tanto ao sofrimento, como em seu étimo latino *passione*, quanto na possível herança grega do *pathos*, que, além de referir-se a afetar e ser afetado, também carrega a marca do doentio e do sacrifício, pela via religiosa, apesar de o termo, pelo senso comum, aludir a uma sensação mais breve, como a de um fogo que queima e se apaga. De todo modo, a ideia de intensidade se mantém, como também a de ferimento.

Nas diferentes fases poéticas de Hilst, diversos temas perpassam a sua poesia, como as grandes questões do divino, do tempo, da arte de escrever, do desejo e do ato de amar, o amor em si. A poesia hilstiana, na consonância entre temas e aspectos formais, se abre a metamorfoses complexas, através do estabelecimento de uma construção que perpassa os mínimos detalhes poéticos. O gênio de Hilda se manifesta em sua poesia com temas metafísicos e dotados de simbolismo, bem como um apego à tradição, advindo de seus estudos extensos e largo conhecimento da língua portuguesa e de suas origens clássicas.

O livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, em que o conjunto de poemas, foco deste trabalho, está inserido, estrutura-se em um eixo, uma espécie de fio temático conduzindo e conectando as seções, que independem umas das outras, conferindo-lhes uma junção coesa. O eixo condutor do livro pode ser tomado como a paixão/o amor em si, transfigurada/o em suas mais diversas formas. O conceito pode ser uma simples ideia, como na seção “Moderato cantabile”, cujo poema de abertura tem endereçamento a um vocativo específico: Túlio;

A ideia, Túlio, redonda, esboçada
Em azul, em ocre, em sépia
Era a tua vida em mim, circunvolvida. (Hilst, 2018, p. 51)

um desvario, em forma de viagem, como na seção “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”:

Viagem de madrugadas milenares, Sírius intensa,
Tudo ao redor papoulas e cerejas, como convém
A mim, louca de lucidez, e como a ti, Túlio
Comigo, te convém. (Hilst, 2018, p. 44)

o luto por poetas admirados por Hilst, como na seção “Poemas aos homens do nosso tempo”:

Irmão do meu momento: quando eu morrer
 Uma coisa infinita também morre. É difícil dizê-lo:
 MORRE O AMOR DE UM POETA. (Hilst, 2018, p. 124)

algo inseparável da noção de morte, como na seção “Árias pequenas. Para bandolim”:

Se é morte este amor
 Por que se faz sozinho
 Este meu canto? (Hilst, 2018, p. 84)

e, também, um conceito eterno em si, que se basta na poeta, como na seção: “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”:

Desde sempre em mim. Desde
 Sempre estiveste. Nas arcadas do tempo
 Nas ermas biografias, neste adro solar
 No meu mundo momento
 Desde sempre, amor, redescoberto em mim. (Hilst, 2018, p. 75)

A seção foco deste trabalho se mostra como o principal retorno à tradição presente no livro e versa sobre o amor/a paixão de Ariana por Dionísio e, também, a potência da escrita de Ariana. A palavra memória presente no título do livro se encaixa nessa recriação mitológica. As 10 odes, que Ariana escreve com Dionísio em mente, existem por si, em primeira instância. Além disso, é importante ressaltar que “o maior encanto da poesia reside no seu poder de instaurar uma realidade própria a ela, de iluminar um mundo que sem ela não existiria” (Torrano, 2015, p. 20); isto é, a poesia é detentora desse poder e, quando dialoga com a tradição, é capaz de não somente retomá-la, mas, sim, recriá-la, trazendo partes de presente atreladas ao antigo. A imagem primeira, a Ariadne mítica, sobrevive nos versos de Hilda como Ariana e na sua reivenção com um quê de mulher moderna.

Essa seção se situa no centro do livro e é uma das que tematiza amor e paixão mais diretamente. O sentir de Ariana é descarado, expansivo e pode até incomodar por sua dramaticidade. Destaca-se, também, das demais seções por se assemelhar a uma narrativa não pelos feitos contados, mas sim pela “narração” da eu lírica Ariana poeta, direta e franca, sobre os fatos que a atormentam e a movimentam.

O título da seção “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” traz a noção de ode como definidora dos poemas em questão. Uma ode é uma composição poética de exaltação, isto é, trata-se de um poema em que atributos heroicos, amor e demais sentimentos são enaltecidos ou colocados em primeiro plano. Na ode de Hilst, o amor de Ariana por Dionísio ocupa a temática central e é por meio desse amor que a autora articulará

imagens sintomais da paixão das personagens, como a Casa (termo empregado em maiúscula pela própria Hilst), a lua, o sol e a própria arte de escrever. Esse amor será enaltecido, exaltado – a função lírica pragmática da ode será cumprida em face desse amor. Entretanto, Hilst não segue aspectos formais de uma ode clássica, ela recria sua ode à sua maneira.

A ode de Hilst pode ser entendida, também, como um poema longo, ou seja, um poema que detém características híbridas. Conforme Caroline Tavares da Silva (2012), trata-se de um gênero textual de caráter narrativo, com temática que perpassa todos os demais poemas menores dentro dele e engloba os gêneros épico e lírico. A origem do poema longo se dá na mitologia greco-romana, especialmente em poemas épicos, como a *Ilíada* e a *Odisseia*. Sua evolução atravessa o Romantismo, especificamente, momento em que o poema longo adquire ainda mais contornos subjetivos. A definição contemporânea de poema longo abarca a ode de Hilst, que, apesar de dividida, concentra um fio temático, retoma personagens mitoépicas e versa liricamente sobre temas subjetivos.

Os adjetivos contidos no título da ode “descontínua” e “remota” evocam a temporalidade espaçada da “narrativa” trazida por Hilst, uma vez que podem ser vistos como uma alusão aos mitos sobre a eu lírica-personagem Ariana. A palavra remota pode ser observada como uma “remoção” ou um “removimento” sobre a tradição, isto é, a remoção de aspectos e a movimentação de outros, bem como a adição de características simbólicas para Hilst. Assim, pode-se observar a manutenção do laço de amor entre Dionísio e Ariana, porém em formato diverso da mitologia; na poesia hilstiana, Dionísio nega o amor de Ariana, enquanto na versão mais aceita do mito, eles se casam e têm filhos juntos.

A palavra descontínua, entretanto, indica uma ode de interrupção, ou seja, uma exaltação em suspenso. É interessante observar a descontinuidade como a falta de reciprocidade entre os amantes: Ariana procura, lamenta, espera, e Dionísio se ausenta, cala e recusa. O amor existe de um lado, mas não se estende ao outro, fica deslocado. O fio que conecta os dois não é inteiro, pois o romance se dá com idas e vindas de Dionísio. Pode-se entender a descontinuidade, também, enquanto fruto da embriaguez da eu lírica diante dessa paixão, desse amor com o deus do vinho, da loucura e do delírio.

Além das adjetivações citadas, o título apresenta a locução adverbial “para flauta e oboé”, que indica a criação da ode a fim de que fosse musicada pelos instrumentos específicos flauta e oboé. O que motiva a escolha desses instrumentos? Ambos são instrumentos de sopro, detentores de sonoridades bastante diferentes. A importância do elemento ar para o som da flauta e do oboé se mostra presente, também, na ode enquanto voz, vento e sopro de inspiração, de criação, um cerne numinoso.

A escolha da flauta é intencional, pois é um instrumento associado a Dionísio. A referência primária do mito de criação da flauta, entretanto, é o deus Pã, figura de grande popularidade e diversidade de versões originárias. Ele é dotado de uma “sensualidade primária irrefreável” (Brandão, 2014, p. 478). Assim, é interessante observar que a criação da flauta acontece no mito de Sírinx, isto é, o surgimento da primeira flauta de Pã, uma flauta campestre. A narrativa mitológica é a de que uma ninfa, Sírinx, era perseguida pelo deus com tamanha insistência que, para livrar-se de suas investidas, se transformou em um caniço. Pã utilizou-se, então, desse caniço para criar a flauta. Sírinx, enquanto flauta, é depositada, posteriormente, em uma caverna e esse local passa a ser visto como um atestado de virgindade. Isso acontecia, pois uma jovem que entrasse na caverna na condição virginal sairia coroada por flores e ouviria sons maravilhosos; caso a jovem não fosse virgem, ela sumiria e a caverna se encheria de “gritos fúnebres” (Brandão, 2014, p. 570). A conexão da flauta com Dionísio se dá por ocorrências em que o deus da loucura teria se utilizado do som da flauta para levar à mania ou à paranoia seus inimigos. Além disso, há um instrumento denominado “aulos”, que seria uma flauta de sopro dupla, também associada a rituais dionísicos. A escolha do oboé, por outro lado, se mostra como a inserção de um elemento mais moderno, uma transgressão dentro do que se esperava inteiramente tradicional, uma vez que o oboé veio a ser criado tardiamente, portanto, não poderia haver menção a ele na mitologia grego-romana. Além disso, seu som difere do som da flauta comum, pois é mais penetrante e mais grave sendo associado à voz feminina por terminar numa curva arredondada.

A partir da escolha desses instrumentos, pode-se notar que a autora quis se ater à tradição, adotando a figura da flauta como possível emissora da melodia de sua ode, que detém um som mais agudo, mas também optou por inserir o oboé, a fim de apresentar um elemento mais recente, de origem francesa e som mais grave. É possível observar uma conexão com a sensualidade e o desejo na escolha desses dois instrumentos, pois ambos são fálicos. A flauta sendo associada tanto à virgindade de Sírinx quanto à loucura orgiástica de Dionísio e o oboé enquanto instrumento capaz de “dar o tom” Lá a uma orquestra, isto é, apresentar a nota de referência (geralmente um Lá) para que todos os outros instrumentos possam se ajustar e tocar em harmonia, tal como uma qualidade de criação, de geração de um fruto.

Assim, a escolha do título da seção “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” e do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* se mostra alicerce de um fio temático central na ode: o retorno à tradição e a retomada do mito com acenos à modernidade ao transgredir com duplos sentidos, bem como sua recriação como caminho e destino.

1.2 O que é mito, o que é musa e suas imagens sobreviventes

A acepção de mito se mostra como um dos desafios primordiais à delimitação desta pesquisa. À época do surgimento das figuras míticas de Ariana e Dionísio, poesia e mito possuíam seus significados inextricavelmente atrelados. Além disso, a ideia de musa se mostrava, também, central ao mito, pois as musas seriam as figuras que moviam as narrativas míticas e “inspiravam” o poeta a cantar.

Nos primeiros versos de *Teogonia*, o eu lírico é impelido a versar pelas musas; sua poesia e os mitos advindos dela provêm dessa primeira força numinosa:

Pelas Musas heliconíades começemos a cantar
 Elas têm grande e divino o monte Hélicon,
 em volta da fonte violácea com pés suaves
 dançam e do altar do bem forte filho de Crono.
 ...
 Elas um dia a Hesíodo ensinaram. (Hesíodo, vs. 947-949)

Em seu prefácio ensaístico para *Teogonia*, Jaa Torrano afirma que

O poeta, portanto, tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória (Mnemosyne) através das palavras cantadas (Musas). (Torrano, 2017, p.16)

Assim, o poeta e, por consequência, sua poesia existem como veículos do mito. A definição primeira de mito, então, seria mais simples e afastada de sua acepção contemporânea: mito seria uma narrativa de origem, imbuída de sacralidade e importância ímpar.

Mircea Eliade também define mito desta maneira mais abrangente:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. (Eliade, 1972, p. 9)

É interessante pensar o mito como uma história de criação, pois esse valor de verdade lhe foi destituído com o tempo. O significado de mito contemporaneamente leva em consideração o ensinamento mítico e não toma seu conhecimento como narrativa de origem indiscutivelmente verdadeira, a interpretação da narrativa se mostra necessária para que se possa compreender efetivamente o seu significado e a sua importância.

A veracidade ou não dos relatos míticos se torna irrelevante diante da capacidade dos

próprios mitos de sobreviverem à virada de cada século e perdurarem no inconsciente coletivo se encaixando no senso comum. Diante disso, em seu livro *A imagem sobrevivente*, o historiador e filósofo, Georges Didi-Huberman, desenvolve o conceito warburgiano denominado *Pathosformel*, que se apresenta como fator determinante para o escopo deste trabalho. Esse conceito de Warburg diz respeito à força de sobrevivência de imagens na arte com o passar do tempo, como a apresentada pelos mitos greco-romanos.

A *Pathosformel* (ou fórmula de *pathos*), segundo Warburg, é um termo utilizado para se referir a imagens repetitivas (sempre metamorfoseadas) e evocadoras de emoções intensas, capazes de atravessar diferentes culturas e épocas na história da arte. Warburg conseguiu observar que certos gestos, posturas, expressões corporais e arranjos visuais — conectados a emoções como dor, êxtase, fúria, medo — eram "fórmulas" que reapareciam ao longo dos séculos, ainda que o contexto se modificasse. Conforme a interpretação de Didi-Hubermann diante do conceito de Warburg, o termo é desenvolvido de maneira mais densa, sendo expandido; uma vez que, para o historiador:

Toda a temporalidade warburgiana parece construir-se em torno de hipóteses rítmicas, pulsantes, suspensivas, alternantes ou ofegantes... (Didi-Hubermann, 2013, p. 157).

Didi-Hubermann, portanto, se propõe a explicitar as hipóteses de Warburg por meio de uma análise extensa e sua reaplicação. O “modelo fantasmal” de Warburg é expandido em uma dialética extensa com diversas obras de arte.

Assim, a *Pathosformel*, para Didi-Hubermann, não seria apenas uma imagem, mas, sim, uma condensação de afetos, conflitos internos e memórias sobreviventes, ressurgidas e recriadas. Essas fórmulas, a cada ressurgimento, trariam consigo partes da carga emocional atrelada à tradição e novas camadas de sentido, sendo compostas por uma tensão entre experiência, sentimento (*pathos*) e fórmula (*formel*). Para o filósofo, a *Pathosformel* se apresentaria como uma espécie de “nó de tempo”, isto é, memória e emoção materializadas na arte, resistindo, sobrevivendo no tempo. Sobre o conceito, o historiador ainda afirma que:

De fato, a *Pathosformel* se constituiria como uma ideia agitada, *apaixonada* justamente por aquilo que tratava em termos objetivos: de uma ponta à outra, ela foi debatida como o nó reptiliano das imagens, travando um combate de todos os instantes com a complexidade fervilhante das coisas do espaço e com a complexidade intervalar das coisas do tempo (Didi-Hubermann, 2013, p. 173).

Além disso, ele elabora a complexidade e a dualidade da *Pathosformel*:

Aqui se juntam etimologicamente o momentum do tempo impessoal e o momentum do corpo atravessado pelas paixões (Didi-Hubermann, 2013, p. 175).

Essa imagem que sobrevive diria respeito sobretudo a pinturas e esculturas, em que as imagens seriam capazes de “pulsar” e se destacar para um observador mais atento, de acordo com Warburg. Neste trabalho, o conceito será aplicado ao poema longo de Hilst e mostrará as imagens “pulsantes” na poesia, através da recriação de narrativas míticas, especificamente aquelas em que se destacam três personagens: Ariadne, Teseu e Dionísio.

Arelado ao conceito de mito e o conceito de *Pathosformel*, o conceito de musa se mostra essencial para o entendimento da tradição. Musa, tal como mito, é uma acepção com mais de um sentido, tendo sofrido transformações, devido à sua ampla utilização e a diversas interpretações das musas enquanto objetos mitológicos. Em *Teogonia*, as musas são assim entendidas:

Elas são o princípio do canto, tanto no sentido inaugural como no dirigente-constitutivo (da *arkhé*). A exortação ‘pelas Musas comecemos a cantar’ diz também que tenhamos nelas o princípio por que nos deixar guiar e exprime ainda a vontade de seja pela força delas que se cante. Não é nem a voz nem a habilidade humana do cantor que imprimirá sentido e força, direção e presença ao canto, mas é a própria força e presença das Musas que gera e dirige nosso canto (Torrano, 2015, p. 21).

Essa noção presente no livro de Hesíodo, uma das fontes primárias de embasamento de conhecimento mítico, explicada por Jaa Torrano, aponta a musa como uma força numinosa, cuja existência precede o cantor/poeta e independe dele. Dessa forma:

Assim, o canto irrompe e se manifesta, a partir do nome que o nomeia em sua força numinosa, e os versos que seguem ao verso inicial são desdobramentos e explicitações do que neste nome (*Mousáon* = Pelas Musas) se diz no início (Torrano, 2015, p. 21).

Os sentidos de musa serão analisados neste trabalho diante dos versos de Hilst. É possível, inclusive, apontar para um conceito contemporâneo de musa formado a partir dos versos de Hilst, que englobaria a junção de interpretações do conceito, a inspiração poética tanto por meio de objetos quanto de ideias que precedem o versar, uma musa que inspira, mas é também a inspiração em si. A musa tradicional é recriada nos versos de Hilda, trazendo a numinosidade da musa como inspiração dos versos de Ariana, que não é mais personagem e, sim, “criadora”.

Já sobre o conceito de musa historicamente feminina, podemos nos apoiar na teoria contida no artigo “Modest Muses: Feminist Literary Criticism”, em que a noção de Harold Bloom, um dos mais influentes e controversos críticos literários norte-americanos, de musa é posta em análise pela professora e acadêmica Shira Wolosky, sendo essa teoria, além disso, aplicada em gêneros alternados: uma musa masculina. A teoria de Bloom diz respeito a como

um escritor homem se relacionaria com a tradição, tomando-a como um desafio a ser conquistado, tal como uma musa, que o inspira, mas foge e se afasta de suas investidas romântico-sexuais. A crítica feminista realizada por Wolosky aponta para a modéstia enquanto característica primária de escritoras em sua relação com o conceito de musa, sempre submissas e passivas com relação àquilo que é masculino; e aponta para o ato de publicarem suas obras como algo transgressor, pois seria mal visto aos olhos da sociedade até o início do século XXI. Essa noção de modéstia viria atrelada a uma noção de vida privada e casta para as mulheres. Entretanto, para Wolosky, a modéstia poderia atuar como um propulsor às escritoras, uma vez que as impediria de formarem complexos de grandeza e agirem de forma agressiva enquanto opositoras à tradição. O ser modesta serve à mulher como uma espécie de musa.

Hilda Hilst subverte a noção de musa convencional, adotando a modéstia em sua eu lírica em sua recriação da tradição. Hilst traz Ariana enquanto eu lírica e poeta, opta por colocar Dionísio como alvo dos versos: ele não versa, ele existe através da poeta; ele é a musa de Ariana e não o oposto. Além disso, Hilst recria o conceito de musa mitológica através da *Pathosformel*, em versos que evocam a memória, como:

A cada noite, eu Ariana, preparando
Aroma e corpo. E o verso a cada noite
Se fazendo de tua sábia ausência. (Hilst, 2018, p. 59)

Dessa forma, a análise poética exemplificará a recriação dos conceitos de musa e mito a partir do exposto, articulando-os com o texto e com a presença deles nos versos enquanto *Pathosformel*.

1.3 O mito em foco: Ariana, Dionísio e Teseu

Os relatos da história de amor entre Ariana e Dionísio, em suas origens mitológicas, divergem da contada por Hilst em seus versos. Em sua ode, a autora adota uma perspectiva feminina, isto é, uma eu lírica poeta, a própria Ariana, e ela versa sobre seu amor por Dionísio, que não nutre os mesmos sentimentos por ela.

Diante disso, há algumas versões de narrativas e mitos envolvendo a personagem Ariadne. A primeira menção à personagem de que temos notícia está em *Teogonia*, de Hesíodo:

Dioniso de áureos cabelos à loira Ariadne
virgem de Minos tomou por esposa florescente
e imortal e sem-velhice tornou-a o Cronida (Hesíodo, 2015, vs. 947-949)

Nessa passagem, não se especifica como Dioniso/Dionísio veio a casar-se com Ariadne/Ariana, simplesmente nos é revelado que ela era filha do rei Minos, de Creta, e se

tornou uma deusa ao ser coroada a esposa “florescente” do deus. Portanto, ao se tornar uma entidade mítica, uma deusa, por consequência, passa a ser imortal, sem-velhice, conectada a Cronos.

A principal narrativa mítica em que Ariadne está presente é “o fio de Ariadne”. Apesar de seu nome estar contido no título mais corrente, a personagem principal é Teseu, um dos principais heróis atenienses, um semideus. As personagens presentes nesse mito e que ecoam nos versos de Hilst são: a própria Ariadne, o herói Teseu e o deus Dionísio.

“O fio de Ariadne” narra a história de Teseu, herói filho de Posídon, ao derrotar o minotauro. Devido a uma guerra entre as cidades de Creta e Atenas, o poderio bélico do rei Minos, de Creta, força Atenas a firmar um acordo em que seriam enviados, anualmente, sete moços e sete moças atenienses como tributo, uma espécie de “pasto”, para aplacar o minotauro. No terceiro ano de cumprimento desse acordo, Teseu decide ir com os demais treze jovens para derrotar o minotauro.

Em defesa da cidade de Atenas e, a fim de deter o cruel rei Minos, de Creta, o herói é lançado ao labirinto em que o minotauro está preso. A filha, dita mais bela, de Minos, Ariadne, se apaixona por Teseu ao vê-lo e decide ajudá-lo a sobreviver e sair do labirinto. Sob a promessa de casar-se com Teseu e ir com ele para Atenas, Ariadne entrega a ele um novelo (em outras versões do mito, acredita-se que pode ter sido uma coroa luminosa) para guiá-lo no labirinto. Assim, o herói consegue matar o minotauro e escapar do labirinto.

Na viagem de volta para Atenas, em seu barco com Ariadne e os demais jovens atenienses, Teseu faz uma parada na Ilha de Naxos. Na manhã seguinte, ele embarca, deixando Ariadne, adormecida, sozinha na ilha. Após ser abandonada por Teseu, Ariadne é resgatada (algumas versões dizem que pode ter sido um rapto) pelo deus do vinho e da loucura Dioniso.

A partir do abandono de Ariadne, tem-se a aparição da heroína em *Heroides*, de Ovídio. Em meio às cartas escritas por diversas heroínas, há a de Ariadne, em que ela se dirige a Teseu e relata seu abandono. Em 150 versos, ela expõe seu desespero, em tom confessional, ao se ver abandonada sem companhia alguma na Ilha de Naxos, como se percebe no trecho:

Por todo litoral, gritei “Teseu! Teseu!”;
 teu nome só rochedos retornavam,
 e tanto quanto eu, o lugar te chamava;
 até o lugar quis ajudar a mísera.
 Havia um monte; poucas árvores no cimo;
 em suas rochas, ondas rebentavam.
 Subo (dava-me força o desespero) e, assim,
 mais amplamente, o alto-mar diviso.
 Dali (até os ventos são cruéis comigo),
 vi tuas velas pelo Noto infladas. (Ovídio, vs. 21-30 in Melo, 2024, p. 251)

A voz lírica abrange as paisagens da ilha e seu corpo reagindo ao trauma, projetando a entrega do fio a Teseu, seu gesto mais puro de amor, e a indiferença e a violência da traição dele.

O canto de Ariadne, em sua lamentação, é marcado por imagens de vulnerabilidade, isto é, seu corpo feminino exposto, seu isolamento em uma ilha inóspita, cercada de feras e seu medo da morte iminente. Deste modo, o poema demonstra apelos patéticos à memória e à compaixão de seu amado. A heroína interroga os deuses, a natureza e o próprio amado, em vãs expectativas de receber consolo ou resposta. Seu sofrimento é ampliado pelo contraste entre a promessa de aliança eterna e o abandono silencioso do herói. A invocação final, em que pede a Teseu que volte ou, ao menos, recolha seus ossos, inscreve a dor da personagem, que estaria desprovida não só de amor, mas também de reconhecimento e de rito fúnebre.

O *Canto 64*, de Catulo, também retrata o abandono de Ariadne, mas de maneira diversa. A trama central do poema é o relato do casamento de Peleu e Tétis. Entretanto, esse relato é entrecruzado pela história de Ariadne e Teseu, através de uma colcha bordada com imagens que desvelam a narrativa secundária.

A colcha, então, retrata como Ariadne foi deixada por Teseu na ilha de Naxos após ajudá-lo a matar o Minotauro em Creta. Ariadne desperta e se vê sozinha, traída, e clama com dor e revolta contra Teseu, acusando-o de perjúrio e crueldade. Ela lamenta ter traído sua pátria e sua família por amor. Em sua aflição, invoca as Fúrias (Eumênides) para que punam Teseu. Esse relato diverge da súplica da heroína em *Heroides*, pois é mais dramático, mais raivoso, mais efusivo, como se pode notar nos versos:

para onde me voltarei? em qual esperança eu, perdida, me apoio?
por acaso deverei procurar os montes Idaeos? mas, com um grande abismo
separando, a ameaçadora superfície do oceano me aparta.
que eu espere auxílio de meu pai? eu própria não o abandonei
seguindo um jovem manchado pelo sangue do meu irmão?
que eu mesma me console com o amor fiel do cônjuge?
ele não fugiu envergando os flexíveis remos no abismo? (Catulo vs. 178-184
in Lage; Dias, 2003, p. 11)

Nesta narrativa, os deuses atendem à súplica de Ariadne: Teseu esquece de trocar a vela negra do navio pela branca, o sinal que havia combinado com seu pai mortal Egeu para mostrar que estaria vivo. Dessa forma, ao avistar a vela negra, Egeu acredita que seu filho está morto e se lança do rochedo ao mar, provocando sua própria morte. Teseu é, então, punido com a perda do pai, a fim de vindicar o abandono de Ariadne. O poema se encerra com a chegada de Dionísio e suas bacantes à ilha de Naxos, onde ele encontra Ariadne e se apaixona por ela imediatamente.

As três personagens em foco nas narrativas supracitadas que merecem destaque são:

Ariadne, a “personagem principal” da trama de Hilst; Dionísio, a personagem para quem Ariadne (Ariana, no livro de Hilst) destina seus versos, e Teseu, que não aparece nos versos de Hilda explicitamente, mas parece mover-se através da relação de Ariadne e Dionísio e dos sentimentos dela e suas reações dentro de um novo triângulo amoroso – desta vez, não mais entre Ariadne, Teseu e Dionísio, mas, sim, entre Ariana, Dionísio e Manan, personagem que seria esposa do deus do vinho.

Logo, ao retomar e ressignificar os mitos de Ariadne/Ariana, Hilda Hilst desloca o foco da narrativa tradicional, centrada nos feitos e perspectivas masculinas, para conduzir a voz da mulher que sofre, deseja e é agente, criadora. A Ariana de Hilst carrega ecos da Ariadne abandonada por Teseu e tomada por Dionísio, mas subverte o destino passivo que lhe é imposto nas versões clássicas. Na ode, ela não é apenas objeto de amor, nem mero elo entre heróis e deuses: torna-se sujeito poético que reivindica sua dor, seu desejo e sua própria existência. O triângulo amoroso reconfigurado entre Ariana, Dionísio e Manan, portanto, não apenas atualiza os mitos ancestrais, como também tensiona as relações de poder, amor e desejo, instaurando uma poética em que a experiência feminina ocupa o centro da cena mítica e literária.

CAPÍTULO 2 – *PATHOSFORMEL* NA POESIA EM IMAGENS SINTOMAISS PULSANTES

2.1 Musa numinosa e Ariana poeta

A primeira imagem evocada pela autora que se mostra como *Pathosformel* é a figura da musa numinosa, segundo a tradição mitológica greco-romana. Há referência a uma voz importante trazida junto com o vento sobre assuntos de “fora”. Esses assuntos se apresentam como a musa numinosa que sussurra no ouvido da eu lírica. A aliteração do “v” reforça essa ideia, projetando o afetamento de Hilst enquanto leitora da tradição e recriando os sentimentos de Ariadne na ilha de Naxos:

É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.
Voz e vento apenas
Das coisas do lá fora (Hilst, 2018, p. 59)

A importância do verso e do canto de Ariana superam a importância do canto e da presença de Dionísio na análise dos poemas em conjunto. Todavia, neste primeiro poema, a ausência do deus do vinho assombra como *Pathosformel*, remontando ao abandono de Ariadne por Teseu. Dionísio recriado por Hilda não é aquele que resgata Ariana, mas, sim, é uma personagem ambígua, mistura de Teseu e Dionísio tradicionais, com um toque hilstiano. Dionísio nos versos é agora ausente como Teseu, embriagante como sua versão mitológica e possuidor de uma outra vida, uma esposa Manan, mãe Beatriz e irmã Caiana. É por meio da poesia que Hilst recria o fio de Ariadne, os versos se tornam o fio temático de Ariana e a movem, mesmo em seu desespero, e essa imagem de Ariana correndo pela ilha sozinha, abandonada ecoa, porém menos inflamada e dramática:

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

Ainda que tu me vejas extrema e suplicante
Quando amanhece e me dizes adeus. (Hilst, 2018, p. 60);

enquanto nas *Heroides*, de Ovídio:

Ao despertar, ainda um tanto sonolenta,
para abraçar Teseu, movi meus braços,
e nada. Estico as mãos, buscando novamente;
apalpo o cobertor inteiro, e nada.
O medo espanta o sono; aturdida, levanto

e saio, então, do leito enviuvado.
 No mesmo instante, estapeei a minha cara,
 arranquei meus cabelos, descomposta. (Ovídio, vs. 9-16 in Melo, 2024, p. 251)

e, ainda, no *Canto 64*, de Catulo:

é assim que a mim, ó pérfido, levada dos altares da minha pátria,
 ó pérfido, abandonaste no litoral deserto, Theseus?
 é assim que afastando-te, sendo o nume dos deuses negligenciado,
 ah, desmemoriado,avas devotados perjúrios das casas?
 nada pode mudar da tua mente cruel
 a decisão? a ti, nenhuma clemência esteve à disposição,
 para que teu peito amargo quisesse compadecer-se de nós? (Catulo vs. 133-139 in Lage; Dias, 2003, p. 9).

O desespero de Ariadne ecoa nas três obras, mas de maneiras distintas. Ainda que a Ariadne/Ariana de Hilst suplique ao amado que fique e seja extrema, isto é, intensa e entregue, ela se coloca enquanto agente da narrativa e os acontecimentos a levam ao sentimento, à dor, mas a movem à escrita.

A Ariana de Hilst reconhece seu valor enquanto poeta, ela canta, ela cria, ela é sedutora, por vezes erótica; a passividade da Ariadne na ilha é desfeita, ela não está sujeita às intempéries como em *Heroides*, de Ovídio, ou no *Canto 64*, de Catulo, ela é agente como no mito “o fio de Ariadne”, em que Ariadne entrega o fio a Teseu, ela tem um novo fio, o fio poético de criar sua própria narrativa. Ela possui sua “vida secreta” e ela é feita de poesia, a musa se conecta diretamente a ela.

Essa musa da tradição é retomada ao longo dos poemas por meio de uma linguagem metapoética que referencia a poesia de Ariana, esse canto, que se forma e é tomado como objeto central da vida da personagem eu lírica. Há imagens sintomais de que Hilst se utiliza para expressar a qualidade e a inextricabilidade entre a existência da própria Ariana (e de seu relacionamento com Dionísio) e os versos que Ariana produz.

Uma dessas imagens que permeia a criação desse poema é a garganta da eu lírica enquanto “fonte de prata”, uma “garganta esplandecida”, com “palavra de ouro”; isto se vê no verso “E minha boca se faz fonte de prata” (Hilst, 2018, página 61). E, também, nos versos:

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

E te assustas do meu canto.
 Tendo-me a mim
 Preexistida e exata (Hilst, 2018, p. 67),

que demonstram o quanto o dom de Ariana de versar é poderoso, é equivalente a metais preciosos, é cheio de luz, é magnético, se elevando quase a um patamar divino. Ela não se importa com o fato de não possuir beleza física, pois ela possui algo bem mais valioso: o seu canto, o dom de criar, de ser poeta. Na obra de Hilst, o dom de Ariana ecoa o dom de Ariadne tecelã, a fazedora do fio, aquela capaz de trazer a luz. O desejo que envolve Ariana é capturado nos versos e é alimentado pela ausência, pela falta de seu amado, assim como a ausência de Teseu na ilha leva Ariadne a reclamar respostas à natureza e aos deuses. Contudo, Dionísio não compreende a potência de Ariana, se assusta com seu canto e a toma por menos do que é, vendo-a como “preexistida e exata”, se assemelhando à rejeição de Teseu à Ariadne, que o salva da morte e, ainda assim, não é suficiente.

É importante notar que a Ariana, de Hilda, antes de ser mulher, isto é, antes de desejar, amar, gozar e de se apaixonar, ela é poeta. Os versos dela precedem seus afetos, precedem suas súplicas e seu abandono. Ela se utiliza dos versos para se dirigir a Dionísio e criar a história dela; ela é capaz de esperar por seu amado, pois seus versos o ocupam.

No poema VII da ode, Ariana questiona Dionísio se sua esposa, Manan, virá aprender com ela em sua Casa. Esses versos mostram uma comparação que a eu lírica faz entre seu dom lírico, de versar, e seu dom em prazeres carnavais, de desejo. A poesia dela é, então, elevada a algo que não é passível de ensino, enquanto seu saber da “boca nos prazeres” é banal, fácil de ser ensinado, como se vê:

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

Mas posso, encantada, se quiseres

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

A eloquência da boca nos prazeres
E plantar no teu peito, prodigiosa
Um ciúme venenoso e derradeiro. (Hilst, 2018, p. 65)

Essa antítese entre a “extensa e difícil dialética lírica” e a “eloquência da boca nos prazeres” contida nesse poema, que é mais erótico que os demais, mostra a dualidade entre o que é terreno e o que é divino para a eu lírica. Aqui, nota-se a faceta de Ariadne deusa, aquela que ao casar com Dionísio na *Teogonia*, de Hesíodo, se eleva. Entretanto, nos versos, a divindade de Ariana não advém de Dionísio, mas, sim, de sua própria garganta, de seu dom,

Novamente, a poesia é posta como algo superior, algo inalcançável para muitos, inclusive para Manan, mas contido dentro de Ariana, inerente a ela, sublime.

O poema *VIII* reforça essa antítese:

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

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

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

Pretendem eternidade, e a coisa breve
A alma dos poetas não inflama.
Nem é justo, Dionísio, pedires ao poeta

Que seja sempre terra o que é celeste
E que terrestre não seja o que é só terra. (Hilst, 2018, p. 66)

A comparação entre terreno e celeste/divino é explicitada e adquire um contorno diverso, pois nesse poema ela demonstra mais veementemente que os amores breves e carnaís não inflamam sua alma de poeta, isto é, não são suficientes para ela; o que verdadeiramente a interessa e inspira são seus versos, que serão eternos e divinos. A figura de Catulo assombra não apenas por sua qualidade de poeta, mas por ele próprio possuir obra que abarca Ariadne, referência neste trabalho. A escolha do poeta para juntar-se à Ariana indica a proximidade de Hilst com a tradição e a vontade de não somente recriá-la, mas apontar diretamente para aspectos específicos e permitir-lhes serem conhecidos por seus próprios leitores.

Há mais uma antítese presente no poema *VIII* entre centelha e âncora, duas imagens sintomais que retomam a noção de celeste, brilhante e terrestre, preso ao solo. Essa antítese se refere à própria Ariana e mostra que ela possui algo de brilhante, celeste, divino: seu canto, mas não deixa de ser humana, terrestre. Esse verso e a escolha desses adjetivos também ecoam enquanto *Pathosformel*, uma vez que a Ariadne, como citada em *Teogonia*, de Hesíodo, se torna uma deusa imortal, mas antes disso era somente mortal, podendo ser vista como celeste e terrestre.

O último poema menciona novamente a canção e a poesia de Ariana e articula, mais uma vez, a poesia e o gozo em posições antitéticas, dessa vez enquanto dia e noite:

Se todas as tuas noites fossem minhas
Eu te daria, Dionísio, a cada dia

Uma pequena caixa de palavras
Coisa que me foi dada, sigilosa

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

Se todos os teus dias fossem meus
Eu te daria, Dionísio, a cada noite
O meu tempo lunar, transfigurado e rubro
E agudo se faria o gozo teu. (Hilst, 2018, p. 68)

Esse poema X é o mais erótico do conjunto e se utiliza do futuro do pretérito para que a eu lírica conjecture o que ela faria para o amado caso ele fosse seu a todo momento. O tempo é, então, dividido entre dia e noite.

O dia, na tradição mitológica grega, é representado pelo deus Hélios, o deus Sol. A noite, por outro lado, é representada pela deusa Selene. A inteireza é mais uma vez indicada nos versos, não apenas como noite e dia, mas, enquanto divindades tradicionais gregas, como feminino e masculino.

Outra vez, há o prazer carnal, o “gozo agudo”, e a arte da escrita, a “caixa de palavras”. A eu lírica dedica as duas primeiras estrofes fantasiando sobre como seria cada dia com o amado, cedendo-lhe a caixa de palavras e, quiçá, ele compondo, cantando sobre ela por meio dessa “dádiva” entregue a ele. Na última estrofe imagina cada noite, que seria de prazer, pois ela lhe daria seu “tempo lunar, transfigurado e rubro” e o faria gozar. A Ariana poeta de Hilst assume sua sexualidade abertamente e é direta, franca, aberta, além de sonhadora.

Portanto, a metapoesia de Hilst adquire um plano central na trama, enquanto fio poético, e é um dos principais elementos que movimentam a musa numinosa, a eu lírica recriada e os sentimentos de Ariana enquanto orgulho de sua arte poética e afetos dela para Dionísio que a vulnerabilizam em *Pathosformel*.

2.2 Musa convencional em gênero subvertido

A musa convencional se mostra presente, também, mas subvertida. Essa subversão é feita por meio da colocação de Dionísio enquanto alvo dos versos, uma personagem masculina e agente em sua ausência. A eu lírica poeta criada por Hilst reconhece seu dom de versar, mas é modesta: também reconhece seu amor e sua espera pelo amado.

Dionísio é colocado como vocativo no primeiro verso do poema “É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.” A voz poética é feminina como se percebe no verso “E sozinha

supor”, pela flexão do adjetivo no feminino. Ela, que se deduz Ariana pelo verso: “A cada noite, eu, Ariana, preparando”, afirma a ausência de Dionísio e aponta como algo positivo, uma vez que, retomando o que já foi explicitado, caso estivesse em presença do amado, seria incapaz de ouvir o vento e a voz importante “das coisas do lá fora”. O foco dela seria apenas o sumo do canto do seu amado. Há, então, uma subversão da personagem mitológica Ariadne da narrativa “o fio de Ariadne”, pois ainda que haja lamento pela ausência do amado, ela é celebrada por ser propulsora da arte da eu lírica.

No poema *II*, além de se afirmar poeta como sua principal característica, Ariana mostra que é a responsável por eternizá-los e criá-los em versos:

E que o teu corpo existe porque o meu
Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,
É que move o grande corpo teu. (Hilst, 2018, p. 60)

A eu lírica cria Dionísio em sua poesia, ou seja, a existência do deus mitológico se vê atrelada aos versos de Ariana. Assim, Hilst evoca a musa contemporânea, subvertendo a musa romântica, pois é ela quem move Dionísio; ela é agente e ele é o receptor da ação dela, ainda que ele a rejeite. Assim, agora Ariana se assemelha à Ariadne: assim como essa última manteve Teseu vivo em sua travessia no labirinto de Dédalo ao lhe entregar o fio, a eu lírica mantém Dionísio vivo por meio de seus versos. A existência da personagem masculina, representada desta vez por Dionísio e não Teseu, se vê atrelada à ação de Ariana.

Os versos finais da segunda parte da ode: “Ainda que me vejas extrema e suplicante / Quando amanhece e me dizes adeus.” reforçam a ideia de que Ariana é a criadora desse mito, desse caso de amor e do próprio Dionísio, mesmo que seja ela quem sofra por ele. O sofrimento de Ariana por Dionísio não a envergonha ou a diminui, visto que ela trata esse sentimento como mais uma característica dessa paixão. A modéstia aparece em sua faceta mais complexa por meio desses versos, pois aponta a fragilidade de Ariana diante de seu amado, embora sua grandeza tenha sido exaltada e continuará a ser exaltada na ode.

No poema *IV*, a eu lírica explica que o amor dela por Dionísio deveria fazer com que o olhar dele sobre ela fosse diferente, que ele não deveria olhar para ela como aquela que o “louva”, mas, sim, uma outra Ariana, que seria “reverso de sua própria placidez escudo e crueldade a cada gesto”. Os sentimentos de Ariadne abanoados retornam, pois ela quer ser vista por seu amado com olhos de amor, olhos de desejo. A eu lírica entende sua potência, mas é modesta em seus pedidos, ela deseja a atenção e o olhar atento de seu amado. A descrição de como ela deseja ser vista evoca sentimentos conflitantes da eu lírica e a vontade de se ver exposta, intensa, vista por si; assim se nota:

Porque te amo
Deverias ao menos te deter
Um instante

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

Porque te amo
Deveria a teus olhos parecer
Uma outra Ariana

Não essa que te louva

A cada verso
Mas outra

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

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

Madura, adolescente

E por isso talvez
Te aborreças de mim. (Hilst, 2018, p. 62)

Além disso, a eu lírica, em sua modéstia, admite que o louva e que se faz simultânea pela intensidade de seu amor; é em decorrência desse amor que ela se torna antitética: madura e adolescente. Apesar de toda essa entrega, a musa que a inspira, Dionísio, se aborrece com a eu lírica e a rejeita, não olha para ela como ela gostaria que fosse olhada.

E é essa rejeição que ecoa em mais versos: “Por que recusas amor e permanência?”, “Quando tu, Dionísio, não estás.”, “Tu podes muito bem, Dionísio, / Ter mais cinco mulheres / E desprezar Ariana” e “Apenas tu, Dionísio, é que recusas / Ariana suspensa nas tuas águas.” A recusa, a ausência e a falta revolvem para as ações de Teseu e não para as de Dionísio no mito “o fio de Ariadne”.

A narrativa mais corrente estipula que Dionísio teria resgatado ou raptado Ariana de um cruel fado. Entretanto, nos versos de Hilst, Dionísio não resgata, não rapta, ele é ausente, mera fonte de inspiração, uma musa masculina, ou até mesmo “muso”. O amor que existe em Ariana se nutre dessa falta, é platônico em essência, apesar de desejoso e concreto, pois existe uma relação carnal entre os amantes, como se percebe pelo poema V:

Quando Beatriz e Caiana te perguntarem, Dionísio,
Se me amas, podes dizer que não. Pouco importa
Ser nada à tua volta, sombra, coisa esgarçada
No entendimento de sua 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, 2018, p. 63)

Os versos acima indicam que os amantes se deitam juntos e trocam palavras, que seriam injúrias no canto da eu lírica, isto é, insultariam a esposa de Dionísio, Manan. Esses mesmos dizeres, contudo, se tornam “verbo de amor” no quarto. Esse desejo erótico e essa conexão corporal entre os dois é como expressam o amor um pelo outro, ainda que Dionísio diga em outros momentos, à sua mãe e à sua irmã, que não ama Ariana. A explicitação dos versos mostra ainda mais a subversão feita por Hilst, pois a eu lírica é agente mais uma vez: ela busca o contato, ela sabe o que fazer e como fazer, ela provoca o prazer e é capaz, até mesmo, de ensiná-lo a outrem.

O amor se divide tanto entre corporal e sentimental quanto entre concreto e idealizado, como esperado em uma ode com uma musa. Essas projeções se veem no poema X, em que a imaginação de Ariana explora como seria seu futuro caso o amante escolhesse passar cada dia e cada noite ao seu lado. Diante disso, os poemas V e X indicam a face dual desse amor.

Assim, denota-se que a ode de Hilst articula dois conceitos de musa em si e, com relação à musa convencional feminina, inverte sua lógica por meio do uso de uma musa masculina dotada de uma agência dada por sua ausência e uma eu lírica agente e modesta.

2.3 Imagens sintomais e pulsantes

As imagens sintomais sol, lua, prata, ouro e a Casa permeiam os versos da ode e explicitam noções de contrastes e afetos. Essas imagens sintomais pulsam nos versos de Hilst e inspiram sentimentos antigos, atrelados aos mitos expostos. Eis que o conceito de *Pathosformel* se mostra, mais uma vez, necessário para o entendimento das imagens sintomais e de seu funcionamento na “trama” da ode.

O poema III da ode se inicia com a ideia da Casa de Ariana. Esse elemento é uma imagem crucial para a conexão entre o mito e a própria Hilda, pois espelha parte da vivência da escritora, que, em dado momento de sua vida, se retirou da cidade de São Paulo, um pólo urbano, a fim de focar em sua obra literária, na Casa do Sol, em Jaú, propriedade herdada de seu pai, em meio à natureza e à tranquilidade campestre. Diante disso, torna-se evidente que a ideia de morada, de uma casa acolhedora, guardiã e protetora, como exposto nos dois primeiros

versos da primeira estrofe: “A minha Casa é guardiã do meu corpo / E protetora de todas minhas ardências.”, se alinha com a própria ideia que Hilda possuía de sua chácara no campo e é uma ideia central à “trama” mitológica recriada. A casa de Ariadne no mito “o fio de Ariadne” era a cidade de Creta, ao lado de seu pai, o rei Minos. No mito, Ariadne abandona sua casa ao lado de Teseu. Nos versos de Hilst, Ariana não abandona sua casa, pois esta é valiosa, parte dela, é extensão de sua existência.

O final da estrofe mencionada, “E transmuta em palavra / Paixão e veemência”, mostra que é, através dessa casa, que Ariana é capaz de escrever, local onde ela se sente livre para sentir e se expor. Com isso, a Casa é agente e parte crucial da eu lírica, ela auxilia a mesma a acessar seus sentimentos e elaborar seus versos. Deve-se observar que as palavras paixão e veemência, ambas polissêmicas, foram devidamente escolhidas, a fim de indicar que os sentimentos expressos nas palavras da eu lírica, enquanto paixão, variam de um “amor intenso a ponto de ofuscar a razão” a um “grande sofrimento, martírio”. Já enquanto veemência, abarcam tanto uma “força impetuosa que se manifesta nos sentimentos ou na sua expressão; ardor; intensidade” quanto uma “eloquência que busca comover, tocar, convencer”. Percebe-se, pois, que Ariana alcança diferentes níveis de abstração através de sua ode por meio de um amor que a faz sofrer e é ardente e eloquente.

A ideia de uma Casa, de pertencimento, ecoa não apenas nesse poema, mas também no poema 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 (Hilst, 2018, p. 64),

em que a Casa recebe o pronome possessivo “minha” e é descrita possuindo um pátio, uma figueira e os cães da eu lírica. Essa descrição novamente se assemelha ao que seria a Casa do Sol de Hilst, visto que a escritora possuía muitos cães sob seu cuidado e um pátio bem grande, além de uma figueira com mais de 300 anos, um dos elementos mais marcantes no terreno. A relação da escritora com sua Casa era muito intensa, Hilst raramente saía de lá e adorava regressar ao seu espaço, que foi descrito por muitos de seus amigos como muito criativo, aberto a todos e aconchegante. A partir disso, pode-se notar o valor que a eu lírica atribui à Casa como uma reflexão do valor que a própria Hilda atribuía à sua Casa. A recriação da Casa de Ariana, transformando-a em algo sublime, divergindo do mito, mostra as características de mulher moderna sendo conferidas à eu lírica. Ariana enquanto mulher poeta não abdica de seu lar por Dionísio e não se dispõe a segui-lo ou encontrá-lo, ela espera por ele. Apesar de amá-lo, ela entende que sua poesia é mais importante e mais sublime.

A segunda estrofe do poema *III* mostra certa contradição na postura de Ariana, uma vez que ela afirma

E minha boca se faz fonte de prata
Ainda que eu grite à Casa que só existo
Para sorver a água da tua boca. (Hilst, 2018, p. 61)

De início, Ariana mantém a ideia de que sua boca, ou seja, seu cantar é como uma fonte de prata, metáfora que evoca a noção de que a ode da autora seria sua prata. O significado da prata para os alquimistas da época medieval seria de algo “quase perfeito”, em oposição ao ouro, que seria “perfeito”; dessa nomeação advém a representação de semicírculo para a prata e círculo para o ouro, representando lua e sol, respectivamente. Portanto, pode-se inferir que o eu poético vê sua ode como algo quase perfeito. Os versos seguintes sobre gritar à Casa e sorver a água da boca de Dionísio se opõem à visão de Ariana criada por ela mesma, pois expõem que sua poesia não é o que lhe mantém a existência, mas, sim, a expectativa de sentir Dionísio, de beijá-lo: “para sorver a água da tua boca”.

A penúltima estrofe dessa terceira parte mostra a Casa novamente, desta vez lamentando Dionísio e elevando Ariana ao que foi exposto anteriormente:

A minha Casa, Dionísio, te lamenta
E manda que eu te pergunte assim de frente:
A uma mulher que canta ensolarada
E que é sonora, múltipla, argonauta. (Hilst, 2018, p. 61)

Esses versos descrevem Ariana como “ensolarada”, “sonora”, “múltipla” e “argonauta”, assim, enaltecendo-a, mostrando a grandeza da poeta e de seu gênio.

A noção de “ensolarada” se apresenta não apenas como a de alguém que é iluminado pelo sol e, no poema, tem a função de mostrar que a luz atinge a poeta e a permeia, permitindo-lhe refletir o brilho solar, tal como a lua. A palavra “sonora” mostra que o cantar da poeta é agradável, melodioso e expressivo. Já “múltipla” aponta para o caráter diverso de Ariana, que é capaz de ser várias em uma só “mulher”. E, por último, a palavra “argonauta” possui um significado específico na mitologia grega, referindo-se a “cada um dos lendários heróis gregos que viajaram na mitológica nau Argo em busca do velocino de ouro”, conforme o verbete do dicionário Houaiss. Contemporaneamente, seu significado se mostra, também, como “pessoa com espírito de aventura e que se lança à conquista de bens ou ideais” ou, ainda segundo o Houaiss, “grande navegador, explorador dos mares”. Através dessa descrição de Ariana, ela mesma demonstra que se vê como uma grande poeta e uma mulher multifacetada, dotada de ideais e se compara aos heróis gregos.

O poema *VI*, que também apresenta a Casa em sua temática, mostra a eu lírica em

sofrimento com a ausência do amado, mas isso é colocado em segundo plano frente ao que há de mais importante nela, que é sua capacidade de amar:

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

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

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

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

Quando tu, Dionísio, não estás. (Hilst, 2018, p. 64)

Nesse poema, há duas imagens sintomais importantes: sol e lua, nos versos: “Porque há dentro dela um sol maior” e “Amor que se alimenta de uma chama / Movediça e lunada, mais luzente e alta”. A presença dessas imagens, que afetam por meio de sentimentos contrastantes, como alegria e tristeza, claro e escuro, dia e noite, evidencia a inteireza da eu lírica.

O sol é a estrela que se encontra no centro de nosso Sistema Solar e, segundo a mitologia grega, o sol, representado pelo deus Hélios, como já mencionado, indicaria o nascimento de um novo dia, aquele que tudo vê e seria até mesmo capaz de curar a cegueira. Já a lua, satélite natural da terra, era representada pela deusa Selene, como previamente apresentado, cuja crença era de que possuía poderes maléficos e seria capaz de tornar uma pessoa lunática, transformando-a em uma espécie de adivinho ou feiticeiro.

Com base nas noções mitológicas de sol e lua, é possível compreender a comparação que Hilst faz de seu amor enquanto “sol maior”, ou seja, algo potente, forte e intenso. Por outro lado, a adjetivação lunada para se referir à chama desse mesmo amor seria contraditória frente à tradição mitológica, sendo, de fato, positiva, referindo-se ao brilho da lua e a seu lugar no céu noturno, no alto.

Outro astro é mencionado no poema, Sirius, a estrela mais brilhante no céu noturno, equivalente a “dez mil sóis”. Essa imagem sintomal também aponta para o brilho e a intensidade contidas na arte de Ariana, projetando a imagem de clarão, uma luz capaz de iluminar o que está à sua frente.

Além dessas imagens sintomais, ouro e prata também se destacam nos versos de Hilst.

A prata como definida acima e o ouro para se referir à palavra contida no canto da eu lírica. O ouro é um metal precioso cujo valor está atrelado à sua raridade, seu brilho e sua durabilidade. Na mitologia grega, se vê associado à imortalidade e àquilo que é sagrado. Dessa forma, não surpreende a escolha do ouro para ser associado à palavra, elemento foco da eu lírica e que a move ao longo do poema longo.

Por fim, conclui-se que as imagens sintomais: ouro, prata, sol, lua, Sirius e a Casa, que ecoam nos versos de Hilst, afetam seus leitores, levando-os a sentir, a se emocionar e a rememorar um *pathos* sobrevivente de tempos antigos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise do poema longo “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, é possível concluir que a poeta Hilda Hilst recriou a tradição utilizando-se de alguns recursos poéticos: musa, mito e imagens sintomais e pulsantes. Além disso, as escolhas do título do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* e da ode se mostram como o marco inicial de sua verve recriativa, o início do desenrolar do fio temático, a evidente escolha de reinterpretar e ressignificar a tradição mitológica em seus termos.

Os conceitos de musa e mito se apresentam como desafios à análise de qualquer obra em que estejam presentes e, no caso deste trabalho, mostraram-se dotados de significados diversos em épocas diferentes. A musa podendo ser numinosa, convencional feminina ou modesta. Já o mito, ao contrário, parte de um patamar divino de verdade absoluta a um conjunto de narrativas de início, mas não necessariamente verdadeiras.

Arelados a esses conceitos e à recriação da tradição, a *Pathosformel* se move nos versos da ode e afeta, provoca, ressignifica e transforma o sentir do leitor, sendo capaz de transportá-lo para sensações de tempos sobreviventes, ecoando afetos de mitos da Antiguidade. A principal narrativa mitológica que sobrevive nos versos de Hilst é “o fio de Ariadne”. As obras *Heroides*, de Ovídio, o *Canto 64*, de Catulo, e a *Teogonia*, de Hesíodo, também assombram os versos da autora. O conteúdo dessas obras permitiu um entendimento maior acerca da ode e das escolhas de recriação da autora, como o tornar Ariana poeta e a formação de um novo triângulo amoroso (dessa vez formado por Ariana, Dionísio e Manan; substituindo Teseu na narrativa e tornando a união de Ariana e Dionísio não “oficial”).

As imagens sintomais mencionadas e explicadas, sendo ouro, prata, sol, lua, a estrela Sirius e a Casa de Ariana, contribuem para fortalecer os afetos sobreviventes e contextualizam o universo mítico recriado por Hilst.

Dessa forma, este trabalho reafirma a relevância da obra de Hilda Hilst na interlocução com a tradição literária ocidental, sobretudo quanto à ressignificação dos papéis femininos na poesia, conferindo voz a personagens emudecidas. Além disso, abre espaço para futuros desdobramentos analíticos sob perspectivas diversas, como a investigação da relação entre erotismo, misticismo e criação poética na obra da autora, ou ainda o aprofundamento das relações intertextuais presentes em outros conjuntos poéticos seus.

BIBLIOGRAFIA

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014.
- CARTWRIGHT, Mark. O teatro grego antigo. Trad. Luana Dutra. *World History Encyclopedia*, 14 jul. 2016. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/trans/pt/1-14956/o-teatro-grego-antigo/>. Acesso em: 13 maio 2025.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.
- CROCETTI, Melissa. SAB(HILDA) – entrevista com a escritora Hilda Hilst. Disponível em: <https://www.rockinpress.com.br/sabhilda-entrevista-com-a-escritora-hilda-hilst/>. Acesso em: 13 maio 2025.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *A imagem sobrevivente*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 2017.
- HILDA Humana Hilst [documentário]. 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4sxAJkkIgq8> Acesso em: 24 nov. 2024.
- HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LAGE, Celina Figueiredo; DIAS, Maria Teresa. Poema 64 de Catulo – apresentação e tradução. *Scripta Classica On-line: literatura, filosofia e história na Antiguidade*, n. 1 – Tema: “Contestações do mito”. Belo Horizonte: NEAM/UFMG, 2003. Disponível em: https://www.yumpu.com/pt/document/read/12366821/poema-64-de-catulo-scripta-classica-on-line#google_vignette Acesso em: 16 out. 2024.
- MELO, João Victor Leite. *Tradução integral das Heroides de Ovídio em dístico elegíaco vernáculo*. 2024. 523 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, 2024.
- MOUALLEM, Laila. Em Campinas, casa de Hilda Hilst, escritora homenageada pela Flip, é cenário de documentário. *Época*, Rio de Janeiro, 19 jul. 2018. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/em-campinas-casa-de-hilda-hilst-escritora-homenageada-pela-flip-e-cenario-de-documentario-22902025>. Acesso em: 13 maio 2025.

SIFFERT, Carlos. O oboé. *Clássicos dos Clássicos*, 26 jun. 2022. Disponível em: <https://classicosdosclassicos.com.br/o-oboe>. Acesso em: 13 maio 2025.

SILVA, Caroline Tavares da. *O poema longo moderno e contemporâneo* [manuscrito]. 2012. 137 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2012.

TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. In: HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2017, p. 13-97.

WOLOSKY, Shira. *Feminist theory across disciplines: feminist community and American women's poetry*. New York: Routledge, 2013.