

## AS RELAÇÕES PERIGOSAS: AS CINCO ELEGIAS DE VINICIUS DE MORAES E DE HILDA HILST

---

RIVÂNIA MARIA DA SILVA\*  
ELAINE CRISTINA CINTRA\*\*

*“Fez poema, fez soneto  
muito mais meu do que dela.”  
(HILST, 2017, p. 65)*

### RESUMO

A lírica de Hilda Hilst já foi objeto de inúmeros estudos que notaram sua interlocução com outros autores, especialmente no que se refere às poéticas clássicas e medievais. Entretanto, ainda se faz necessário verificar as relações que Hilst estabeleceu com poetas brasileiros que lhe foram contemporâneos. Nesse sentido, os movimentos intertextuais que ela apresenta com alguns poemas de Vinicius de Moraes se fazem notar com mais intensidade. Propõe-se aqui analisar como Hilst em *Cinco elegias* dialoga com a obra homônima de Vinicius, com o intuito de entender como essa releitura contribui para um processo de afirmação autoral na poeta.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira do século XX; Hilda Hilst; Vinicius de Moraes, *Cinco elegias*.

---

\* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal da Paraíba/ UFPB, João Pessoa, Paraíba, Brasil.  
E-mail: rivanianess@gmail.com. Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-9655-3456>

\*\* Docente do Departamento de Letras do Centro de Ciências Aplicadas e Educação e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba/ UFPB, João Pessoa, Paraíba, Brasil.  
E-mail: elcintra@gmail.com. Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-5112-1377>

## HILDA HILST, LEITORA DA POESIA BRASILEIRA DO SÉCULO XX

Quando um autor retoma o título da obra de outro autor, ao estudioso torna-se inevitável a remissão a algumas questões teóricas da literatura, como a consolidação de uma tradição literária em determinado grupo, a atualização das formas e gêneros conforme épocas e estilos, e, de maneira medular, os meandros da autoria, conceito este que exige constantes revisitações e reordenações. Seguramente, toma-se hoje como um consenso o arbítrio de que a criação literária não se realiza sem o pressuposto de que um autor é primordialmente um leitor, e que a originalidade de uma obra literária se instaura mais nos modos de apropriação e de reformulação de temas e formas, do que propriamente no objeto absolutamente inédito e novo.

A propósito disso, como já anotado vastamente pelos críticos que se ocuparam da poética de Hilda Hilst, a modulação de autor/leitor emerge como uma das mais reiterativas e profundas implicações na obra lírica da autora, a qual ressoa de maneira sibilante uma leitura persistente da tradição poética ocidental. Da mesma forma, os estudiosos dessa lírica já atestaram vultosamente que, ao se apropriar de estruturas e motes da tradição literária, Hilst lança mão de um amplo espectro de estratégias, ora acatando os procedimentos dos textos que provocam os seus, ora propondo ressignificações diversas. Tal comportamento da obra poética hilstiana pode ser sumarizado nas observações abaixo de Grandó (2014), que observa o diálogo da autora com as formas poéticas fixas, como odes, trovas, sonetos, baladas, elegias, cantares e fábulas:

É a partir da tela de fundo da tradição que Hilda cria seus textos. Ler sua poesia significa, entre muitas outras vivências, a de visitar praticamente toda a tradição literária na qual nascemos inseridos, além de adentrar num universo de questionamento dos mistérios da Vida, da Morte, de Deus e do próprio ser humano no mundo. (p. 10).

Esse processo de leitura e ressignificação de textos e formas, se já se encontra fixado como um parâmetro inevitável nos estudos da lírica

hilstiana, especialmente quando se trata de sua apropriação da tradição clássica ocidental, não obteve, todavia, a mesma dimensão quantitativa de estudos no que se refere aos processos de leitura, incorporação e vinculações com a poesia que lhe foi contemporânea em âmbito nacional. Com efeito, ainda são relativamente escassos os estudos que se dedicaram a fazer notar as interlocuções da lírica de Hilst especialmente com a tradição moderna brasileira, dado este talvez justificável pela escassez em sua poesia de referências diretas a autores e obras nacionais do século XX, mas improcedente se considerarmos que alguns dos poetas mais importantes desta fase, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, e, para citar uma poeta expressiva de autoria feminina, Cecília Meireles, ainda estavam vivos e atuantes no momento de sua estreia literária com *Presságio*, em 1950. Muito pelo contrário, e, pode-se dizer até estranhamente, é com Jorge de Lima, morto em 1953, ou seja, justamente quando a produção lírica hilstiana se iniciava, que a autora terá confessadamente uma ligação mais evidente, pode-se dizer até mesmo de influência, como Tiscoski (2011, p. 127) apontou, chamando-os “irmãos em poesia”: “A afinidade com os irmãos proclamada aqui, com ênfase, no caso da poesia, no irmão Jorge de Lima, faz-se na esfera da experiência interior, que se realiza no ofício da escrita, mais estritamente, no ofício da poesia, numa ‘paixão solipsista de busca’” (TISCOSKI, 2011, p. 127).

Afora esta irmandade poética com Lima, sem dúvida o poeta brasileiro moderno que mais se aproxima da dicção tomada por Hilst em sua lírica, há outros escritores brasileiros que percorrem rapidamente sua obra, ora em dedicatórias ora em epígrafes, fato que indicia fortemente as leituras da autora, bem como sua participação e atenção às Letras durante toda sua vida. Neste caso, em seu segundo livro, *Balada de Alzira* (1951), a autora menciona Carlos Drummond de Andrade em epígrafes e dedicatórias, poeta este que era amigo e que inclusive lhe dedicou um poema. Ainda na década de 50, o poema “Sonetos que não são” em *Roteiro do silêncio* (1959) é iniciado com a epígrafe de Péricles Eugênio da Silva Ramos, autor que estreou em 1953, apenas três anos após o lançamento

do primeiro livro de Hilst, tendo estendido sua produção artística e intelectual concomitantemente a da autora.

As dedicatórias aos poetas brasileiros que lhe são contemporâneos indicam que, não pertencendo a nenhum grupo, Hilst era devidamente informada das agitações artísticas de sua época. Em *Odes maiores ao pai*, livro dedicado à memória de seu pai, a autora homenageia Sérgio Milliet, escritor, poeta e crítico da primeira hora do modernismo brasileiro, que morrera justamente em 1966, ano em que o livro foi escrito, estendendo a dedicatória à memória do filho de Milliet, Paulo Sérgio Milliet, também poeta e que tivera uma morte precoce aos 19 anos, sendo hoje patrono e nome de biblioteca pública em São Paulo.

Hilst também reverencia em suas dedicatórias e epígrafes os poetas brasileiros da década de 70, como em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, livro da autora publicado em 1974, apresentado por uma epígrafe da dramaturga, ensaísta, tradutora e também poeta Renata Pallotini, que, nesta época, era uma voz forte na cena literária brasileira. Outro exemplo, nesse sentido, é o poema XIV de *Poema aos homens do nosso tempo*, livro este em que homenageia vários poetas russos, no qual registra uma epígrafe de Mário Faustino, lírico e crítico literário de bastante ressonância morto em um acidente de avião em 1962.

Além desses autores que foram mencionados em publicações da poeta, destaca-se ainda um texto tido como disperso e inédito, que veio a lume no volume *Da poesia* (2017), edição que reúne toda sua obra poética, chamado “À la Adélia”. Esse poema deliberada e explicitamente remete à Adélia Prado, autora mineira que publicara seu primeiro livro, *Bagagem*, em 1975, tendo recebido na ocasião uma crítica bastante favorável de Carlos Drummond de Andrade, sendo hoje considerada uma das vozes de autoria feminina mais significativas do país.

Se as epígrafes, dedicatórias ou mesmo citações do nome de outro poeta assinalam explicitamente a reincidência da presença de literatos brasileiros do século XX no jogo poético da lírica hilstiana, um caso específico dessas inter-relações merece uma atenção maior, inicialmente pela repetição de títulos de poemas de outros autores, questão que, como

foi dito no início deste estudo, entremeia questões teóricas eminentes que se fazem necessário verificar. Trata-se aqui de deter nosso olhar para “Cinco elegias”, primeiro agrupamento de poemas em *Roteiro do silêncio* (1959), cujo título inevitavelmente remete a um livro de Vinicius de Moraes publicado em 1943, *5 elegias*<sup>1</sup>. A repetição dos títulos em ambas obras nos leva a entender que há uma óbvia relação entre elas, no entanto, o cotejo acaba por acionar outros vieses, que merecem um olhar mais demorado. Em vista disso, o presente estudo busca, mais do que detectar semelhanças e diferenças entre as duas obras, discutir como Hilst tratou da tradição literária em um momento em que, como jovem autora, ainda consolidava temas e procedimentos os quais a acompanhariam em fases posteriores.

Nesse sentido, levantamos aqui a hipótese de que as relações intertextuais estabelecidas entre as obras de Hilda Hilst e Vinicius de Moraes acionam questões basilares de suas poéticas, as quais, perscrutadas pela crítica literária de ambos os autores, demandam ainda uma análise mais circunstanciada. Pelo exercício comparativo, é possível analisar como um e outro se portaram diante de seus momentos próprios e particulares de transição, momentos esses que foram significativos na composição geral de suas obras, bem como discutir as formas com que um poeta pode se imiscuir da obra de outrem, ao mesmo tempo que redimensiona a composição poética a partir de um exercício de afirmação autoral.

É interessante notar que a forma elegíaca era nas décadas de 1940 e 1950 objeto de interesse de muitos poetas tidos como relevantes. Manuel Bandeira já havia experimentado a elegia em *A cinza das horas* (1917), e voltou a ela em *Maçuá do Malungo* (1948), *Opus 10* (1955) e *Estrela da tarde* (1959), extraindo deste tipo de poesia inúmeras variáveis que percorriam desde o formato clássico da lamentação pela morte de alguém valioso até a moderna acepção de uma perda desesperançada e

---

<sup>1</sup> A partir da segunda edição, o título foi grafado não pelo numeral, mas pela palavra “cinco”. Em *Poesia completa e prosa*, publicada em 1968 pela editora Nova Aguilar, o livro está assinalado como *Intermédio elegíaco*.

melancólica de perspectivas futuras. Também afeito ao gênero, Carlos Drummond de Andrade o aciona desde sua estreia em *Alguma poesia* (1930), tendo posteriormente publicado em *Sentimento do mundo* (1940) o poema “Elegia 1938”, que trará para a literatura brasileira a contribuição ao subgênero de uma visão engajada, perspectiva essa também adotada por Murilo Mendes em sua “Elegia nova” em *Poesia liberdade* (1947).

Cecília Meireles, por sua vez, primará como a mais entusiasta adepta da forma elegíaca dessa fase, tendo-a adotado a partir de *Vaga música* (1942), e a ela recorrido em vários outros momentos, sempre se voltando à proposta clássica da elegia clássica de lamento a um ausente morto. De outra forma, é preciso considerar Augusto Frederico Schmidt, que desde seu primeiro livro, *Navio negreiro* (1929), até *Aurora lívida* (1958), se dedicará à elegia, porém, nesse autor, a forma tomará um aspecto lírico-amoroso que canta a dor da solidão causada pela ausência da pessoa amada, filiando-se, assim, à tradição latina do gênero.

Nota-se também que a elegia foi vastamente explorada naquela que foi intitulada como “Geração 45”, que buscava conciliar as sugestões modernistas com a tradição literária clássica. Não sendo exatamente um grupo, e sem que cometamos o equívoco de associar Vinicius de Moraes e Hilda Hilst a esta denominação com base somente na correspondência cronológica, é fato conhecido que vários autores dessa fase voltaram-se para as formas clássicas com o intuito de renová-las. Nessa linha, encontra-se um de seus principais representantes, o poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos, que em seu livro de estreia *Lamentação floral* (1946) publicou uma de suas peças líricas mais expressivas, “Elegia à lua dos olhos de prata”. Ledo Ivo é outro autor dessa fase que enviesa pela elegia, especialmente em *Ode e elegia* (1945), livro no qual suas elegias, ao contrário da proposição de rigidez formal das odes do livro, são compostas em “uma dinâmica dos versos livres em ritmos ‘descontrolados” (SANTOS, 2012, p. 33), contrapondo-se assim às orientações estéticas da geração de 45. Saraiva (1984) ainda aponta nessa fase as *Elegias do país das Gerais* (1946), de Dantas Mota, a *Elegia Diurna* (1947), de José Paulo Moreira da Fonseca, e o livro *Elegias* (1952), de Mauro Mota.

O interesse bastante acentuado dos poetas dessas décadas pela forma elegíaca no Brasil pode ser resultado da forte ressonância da poesia de Rilke, especialmente a sua segunda fase, que inclui as *Elegias dos duínos*<sup>2</sup>, livro que passou a representar o ideal a ser perseguido por poetas que buscavam no período de guerra um ideal mais universal e transcendente. Para Camilo (2017, p. 71-72, grifo do autor),

[...] pode-se afirmar que o diálogo deu-se, no Brasil, em torno do **orfismo** e da retomada de formas clássicas como a **elegia** e o **soneto**, privilegiando, para tanto, apenas uma dada parcela da obra rilkeana, a de inflexão metafísica, representada pelos *Sonetos a Orfeu* e *As elegias de Duíno*, em detrimento de outra, a da experimentação mais radical dos *poemas-coisas* (*Dinggedichte*) recolhidos em *Novos poemas* [...].

Nessa época, as *Elegias dos duínos* foram vastamente divulgadas nos jornais cariocas, não somente pelos vários estudos críticos a respeito delas, mas também pelas traduções tanto de Geir Campos no *Diário carioca*, como de Dora Ferreira da Silva no suplemento dominical de *A manhã*. Tais elegias de Rilke terão uma incidência inegável em uma parte maciça dos poetas dessa fase, com a notável exceção de João Cabral de Melo Neto, que inclusive irá compor o poema “Rilke nos *Novos poemas*”, publicado em *Museu de tudo*, no qual expressa um posicionamento mais afeito à terceira fase do poeta alemão, menos transcendental e órfica e com mais pregnância à forma.

Vinicius de Moraes, por sua vez, não se isentou da “moda Rilke”, tendo inclusive traduzido a primeira das *Elegias dos duínos*, além de ter escrito o “Soneto do só ou parábola de Malte Laurids Brigge”, referência expressa à personagem rilkeana. Segundo Anan (2018, p. 52), esse poema foi primeiramente divulgado em 1949 na *Revista brasileira de poesia*, editada por Péricles Eugênio da Silva Ramos, em um número dedicado a Rilke.

<sup>2</sup> Esta obra de Rilke, em alemão *Duineser Elegien*, foi originalmente publicada em 1923 na Alemanha. No Brasil, o poema foi traduzido por vários autores na década de 40, em suplementos culturais de jornais.

Dessa forma, percebe-se que na primeira metade do século XX a elegia era uma forma poética relevante e frequente, e que, dada à formação tradicional de Vinicius de Moraes, refletida na sua obra inicial, é inequívoca sua familiaridade com o gênero, o qual ele se apropriará em um exercício de liberdade que coaduna com sua mudança de proposição poética a partir de *Cinco elegias*. Em Hilda Hilst, como se vê acima, a frequência da elegia em seus contemporâneos também será evidência de que a autora era familiar às novas concepções dessa forma na época. Assim, diante de várias possibilidades, a intertextualidade com este poeta representa mais do que um diálogo estrito entre os dois, mas uma formulação de escolhas próprias que a colocam no contexto poético da época.

#### HILDA HILST E VINICIUS DE MORAES: AS RELAÇÕES PERIGOSAS

Os indícios da poesia de Vinicius de Moraes na lírica hilstiana não se restringem às “Cinco elegias”, muito pelo contrário, há outros momentos nos quais Hilst referencia direta ou indiretamente o autor de *Intermédio elegíaco*. Na biografia da poeta, escrita por Folgueira e Destri (2018), consta que Hilst achava o “poetinha” adorável, mas, algum tempo mais tarde, passou a afirmar que sua poesia era medíocre. As autoras, inclusive, observam uma referência a um soneto de Vinicius no poema III de *Balada de Alzira* (1951):

Naquele momento  
o riso acabou  
e veio o espanto  
e do meu choro  
o desentendimento  
e das mãos unidas  
veio o tremor dos dedos  
e da vontade da vida  
veio o medo.  
Naquele momento  
veio de ti o silêncio



e o pranto de todos os homens  
brotou nos teus olhos translúcidos  
e os meus se afastaram dos teus  
e dos braços compridos  
veio o curto adeus.

Naquele momento  
o mundo parou  
e das distâncias  
vieram águas  
e o barulho do mar.  
E do amor  
veio o grande sofrimento.

E nada restou  
das infinitas coisas pressentidas  
das promessas em chama.  
Nada.  
(HILST, 2017, p. 44).

Folgueira e Destri (2018) atentam para uma suposta paródia nesse poema hilstiano do “Soneto da separação”<sup>3</sup> do poeta, publicado em *Encontro do cotidiano* (1946)<sup>4</sup>. O poema III, no entanto, apresenta mais do que a referência a tal peça lírica de Vinicius de Moraes, como informam

---

<sup>3</sup> De repente do riso fez-se o pranto/Silencioso e branco como a bruma/E das bocas unidas fez-se a espuma/E das mãos espalmadas fez-se o espanto.  
De repente da calma fez-se o vento/ Que dos olhos desfez a última chama/ E da paixão fez-se o pressentimento/ E do momento imóvel fez-se o drama.  
De repente, não mais que de repente/ Fez-se de triste o que se fez amante/ E de sozinho o que se fez contente.  
Fez-se do amigo próximo o distante/ Fez-se da vida uma aventura errante/ De repente, não mais que de repente. (MORAES, 1981, p. 227).

<sup>4</sup> A página oficial do autor na internet, [viniciusdemoraes.com.br](http://viniciusdemoraes.com.br), organizada pela Vinicius de Moraes Cultural, entidade que detém os direitos do autor, informa que o livro *Encontro do cotidiano* foi inicialmente intitulado *Poemas, sonetos e baladas*, tendo o nome mudado, com a concordância do autor, por ocasião da editoria da obra completa da editora Nova Aguilar em 1968.

as biógrafas de Hilst, mas da mesma forma ressoa nele fortes indícios, especialmente na terceira e última estrofe, do poema que abre este livro do autor, o “Soneto de fidelidade”, que se tornou uma das mais referendadas líricas brasileiras.<sup>5</sup>

Em *Balada do festival* (1955), por sua vez, no poema IV, dedicado ao poeta, Hilst irá fazer citações implícitas à obra de Vinicius:

Na hora da minha morte  
estarão ao me lado mais homens  
infinitamente mais homens que mulheres.  
(Porque fui mais amante que amiga)  
Sem dúvida dirão as coisas que não fui.  
Ou então com grande generosidade:  
Não era mau poeta a pequena Hilda.  
Terei rosas no corpo, nas mãos, nos pés.  
Sei disso porque fiz um pedido piegas  
à minha mãe: “Quero ter rosas comigo  
na hora da minha morte”.

E haverá rosas.  
São todos tão delicados  
tão delicados...

Na hora da minha morte  
estarão ao meu lado mais homens  
infinitamente mais homens que mulheres.  
E um deles dirá um poema sinistro  
a jeito de balada em tom menor...

---

<sup>5</sup> De tudo, ao meu amor serei atento/ Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto/ Que mesmo em face do maior encanto/ Dele se encante mais meu pensamento.  
Quero vive-lo em cada vão momento / E em seu louvor hei de espalhar meu canto/ E rir meu riso e derramar meu pranto / Ao seu pesar ou seu contentamento.  
E assim, quando mais tarde me procure/ Quem sabe a morte, angústia de quem vive/ Quem sabe a solidão, fim de quem ama  
Eu possa me dizer do amor (que tive): / Que não seja imortal, posto que é chama/ Mas que seja infinito enquanto dure” (MORAES, 1981, p.184).

Tem tanto medo da terra  
a moça que hoje se enterra.  
Fez poema, fez soneto  
muito mais meu do que dela.  
Lá, lá, ri, lá, lá, lá, lá.  
(HILST, 2017, p. 64-65).

O poema indicia de maneira bastante significativa a relação entre os autores, em um jogo em que dados autobiográficos e apropriações textuais se entranham em sua tessitura literária.<sup>6</sup> Nos versos 13 e 14, “São todos tão delicados/ tão delicados ...”, a autora remete explicitamente a alguns versos da quarta elegia de Vinicius, “Elegia ao primeiro amigo”:

[...]  
Serei delicado. Sou muito delicado. Morro de delicadeza.  
[...] minha barba é delicada na pele das mulheres.  
Mato com delicadeza. Faço chorar delicadamente  
e me deleito. [...]  
Na verdade, sou um homem de muitas mulheres com todas delicado  
e atento  
Se me entediam, abandono-as delicadamente, desprendendo-me de-  
las com uma doçura de água  
[...] não existe  
Ser mais delicado que eu; sou um místico da delicadeza  
Sou um mártir da delicadeza; sou  
Um monstro de delicadeza”  
(MORAES, 1981, p. 175-176).

---

<sup>6</sup> A biografia de Vinicius de Moraes por Castello (1994) aponta para uma breve relação amorosa entre eles e relata o encontro dos poetas: “Um dos mais ardentes [casos] se deu, nos anos 50, com a escritora Hilda Hilst. Encontram-se acidentalmente, entre as prateleiras da Livraria Jaraguá, em São Paulo, no ano de 1953. O amigo Almeida Salles apresenta a escritora, com uma frase inquietante: “Essa mulher é um impacto em minha vida. Você precisa conhecê-la”. Na mesma noite, Vinicius e Hilda saem para jantar, escoltados por Millôr Fernandes e Aracy de Almeida. O poeta é um homem bem casado. Faz outras viagens “de trabalho” a São Paulo só para encontrá-la.” (CASTELLO, 1994, p. 298). Se o fato não pode ser inserido como dado esclarecedor do poema, certamente demonstra que ambos estavam atentos à obra um do outro, o que decorre que em momentos cruciais é possível verificar um diálogo instigante entre as duas poéticas.

E assim por diante, o poeta repete, nesta estrofe, 20 vezes a palavra “delicado” e alguns de seus derivativos. Por sua vez, neste movimento de apropriação textual do qual a tradição literária se constitui, Vinicius de Moraes teria também trazido para sua elegia, tal como evidenciado por Junqueira (2013), alguns versos de “Canção da torre mais alta”, de Rimbaud, que diz: “*Par délicatesse/ J’ai perdu ma vie*”. (RIMBAUD, 1992, p. 42).

Voltando ao poema de Hilst, as referências ao poeta carioca se tornam insistentes a partir do verso 18. Os três últimos versos do poema de Hilst, “Fez poema, fez soneto/ muito mais meu que dela”, ainda uma vez retoma Vinicius de Moraes, não somente pela notória condição de sonetista imprescindível na poesia brasileira do século XX que o poeta angariou para si, mas pela perigosa assunção de um suposto plágio o qual Vinicius teria lhe imputado. A ironia nos versos finais, especialmente no cantarolar do último verso, que de maneira direta remete ao importante papel que este autor teve na música popular brasileira, ao mesmo tempo que o “lá”, nota musical, mas também advérbio de lugar que implica um distanciamento, refuta incisivamente esta fala, e a posiciona como uma autora que se apodera da tradição poética com segurança e predisposições próprias.

Outro momento em que é possível entrever uma remissão de Hilst à poesia de Vinicius estaria em uma resposta de Hilst à busca incessante por Ariana, “a mulher, a filha, a esposa, a noiva, a bem-amada” (MORAES, 1981, p. 130), que se encontra em *Ariana, a mulher* (1936), de Vinicius de Moraes, e que, décadas mais tarde, na quarta seção de *Júbilo*, memória e noviciado da paixão (1974), sob o título de “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, o sujeito lírico inicia o poema com a seguinte declaração: “É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas” (HILST, 2017, p. 256), expressando um certo prazer no ato de espera e adiamento do encontro, anunciando na ode II: “Antes de ser mulher sou inteiramente poeta” (HILST, 2017, p. 256). Assim, de maneira em Hilda Hilst, nota-se os ecos do mito clássico recriado através da autonomia da voz de Ariana que antes de ser apenas a mulher, inspiração para poesia, se

coloca na posição de poeta, fundadora da palavra, pois “o teu corpo existe porque o meu/Sempre existiu cantando” (HILST, 2017, p. 256).

Esse caminho de redimensionar de maneira bastante diversificada o texto que lhe provocou, será o mote da sua releitura às *Cinco elegias* de Vinicius, como um olhar comparativo pode demonstrar.

#### HILDA HILST, LEITORA DAS CINCO ELEGIAS DE VINICIUS DE MORAES

As *Cinco elegias* do poeta carioca foram publicadas, como dito, em 1943, no Rio de Janeiro, pela editora Pongetti. A primeira edição, de apenas 300 exemplares, afora os 10 exemplares especiais em papel *Coru-Bond*, traz a seguinte nota: “Esta edição foi mandada fazer por: Manuel Bandeira, Anibal M. Machado e Octávio de Faria”, assinalando não somente para a inserção do autor na cena literária do Rio de Janeiro, como também para as dificuldades de publicação de um jovem autor, mesmo sendo este seu quinto livro.<sup>7</sup>

Como é de conhecimento, a produção poética inicial de Vinicius vinha imbuída em um tom altissonante, na qual o poeta se colocava como um ser assinalado e esotérico. Em um panorama em que o estilo modernista já se fazia presente e consolidado, especialmente após 1930, ano de lançamento de *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, de *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, e *Poemas*, de Murilo Mendes, este estilo solene soava “pomposo”, como pontua Resende (apud MORAES 1981, p. 717). Depois de escrever quatro livros em cinco anos, o poeta ficou cinco anos sem publicar, e nesse intervalo, casou-se, foi para a Inglaterra, voltou ao Brasil, e, em 1942, entrou para a diplomacia.

*Cinco elegias*, obra escrita no período de 1937 a 1938, supostamente marcaria, então, a passagem do poeta e de sua poesia para o mundo adulto. O poeta ressurgiria, após esse momento iniciado no livro, “desconvertido”, como aponta Ferreira (apud MORAES, 1981, p. 723).

---

<sup>7</sup> Vinicius de Moraes havia publicado anteriormente os seguintes livros: *O caminho para a distância* (1933), *Forma e exegese* (1935), *Ariana, a mulher* (1936) e *Novos poemas* (1938).

Para Andrade (1972, p. 16), Vinicius de Moraes teria se entregado à influência da poética de Manuel Bandeira: “Com isso, um sopro novo de vida real e de maior objetividade veio colorir aquele hermetismo um bocado exangue que havia dantes, e no meio do qual, aliás, o poeta já conseguira dar mostra da sua esplêndida qualidade lírica.” Bandeira, aliás, escreve um texto bastante entusiasmado sobre as *Cinco elegias* de Moraes, chamado “Coisa alóvena, ebaente”:

Naturalmente, estas cinco elegias vão escandalizar muita gente (a ausência de poesia em certas pessoas dá pena). Vai haver choro e ranger de dentes. Não são elegias aliás: são elégias. Coisa alóvena, ebaente. [...] Poesia, desgraçadamente Poesia. (BANDEIRA, 2009, p. 1190).

Além da profecia exacerbada e provocativa, tal texto Bandeira faz notar em Vinicius de Moraes uma voz lírica de força descomunal na poesia brasileira: “a evolução do poeta se vem processando com uma abundância e variedade que nos deixa a nós, seus admiradores e amigos, convencidos de estarmos diante de uma força criadora de natureza sem precedentes em nossa literatura.” (BANDEIRA, 2009, p. 1191).

A proposição de um “intermédio” elegíaco reafirmaria, assim, seu discurso de passagem, de ritual de mudança de fase, reconhecido massivamente por seus contemporâneos, e que agora encontrava caminho em um tom mais coloquial, menos pretensioso, mais subjetivo, porém, nem por isso, rebaixado.

Por seu lado, as “Cinco elegias” de Hilst, publicadas em *Roteiro do silêncio* (1959), 16 anos após o livro de Vinicius de Moraes vir a lume, foi o quarto livro da autora, tendo sido considerado por ela, no entanto, a sua verdadeira estreia poética.<sup>8</sup> Uma vez que este trabalho propôs o cotejo das duas obras pela consonância de títulos iguais, esta questão deve aqui ser também posta. No poeta carioca, cada elegia é apresentada por um nome específico: “Elegia quase uma ode”, “Elegia lírica”, “Elegia desesperada”,

<sup>8</sup> Hilst publicara anteriormente *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951) e *Balada do festival* (1955).

“Elegia ao primeiro amigo” e “A última elegia”, inferindo uma ideia de autonomia e independência em cada poema. Movimento oposto ocorre nas elegias de Hilst, que se intitulam pelo número ordinal: “primeira”, “segunda”, “terceira”, “quarta”, “quinta”, direcionando o leitor para uma leitura encadeada e ordenada, na qual a parte sequente é essencial para o entendimento do todo.<sup>9</sup>

Outro fator editorial notável é que na primeira edição de *Roteiro do silêncio*, as “Cinco elegias” se abriam com a seguinte epígrafe: “É tempo de parar as confidências”. A nota editorial da edição da Companhia das Letras de 2017 informa que a partir da compilação *Poesia 1959/1967*, publicada em 1967, ela se torna o subtítulo das “Cinco elegias”. É interessante observar, então, que essa epígrafe, ampliada para todo o conjunto de poemas, ressoa uma proposta de afastamento do intimismo prevaemente inclusive no gênero elegíaco, e, certamente, na proposição das elegias de Vinicius que ora discutimos. É possível, aliás, que ao afirmar “É tempo de parar as confidências”, a voz lírica chama a atenção para o momento histórico no país, pois em uma ditadura há uma necessidade de se pronunciar sobre este tempo de reclusão e silenciamento; no entanto, para isso, é preciso atribuir a poesia um tom menos intimista e confessional, que reprima os movimentos da subjetividade, visto que o tempo pede para que se “ajuste a mordaza”. É importante adiantarmos, porém, que as confidências de fato não cessarão, apesar do expresso desejo pelo silêncio especialmente no poema-prefácio, que abordaria o título do livro.

De fato, as “Cinco elegias” hilstianas se destacam do gênero principalmente no objeto de lamentação do eu lírico, o qual não corresponde a uma perda relacionada à morte, mas a uma reflexão sobre o exercício poético, em que é lamentada a mudança, o ter que transmutar-se e fazer novas escolhas. Além disso, assim como Vinicius de Moraes e os demais poetas nacionais modernos, Hilda Hilst escreve as elegias em

---

<sup>9</sup> Observa-se que na primeira edição, tais números eram grafados em minúscula, implicando ainda mais uma dependência e ordenação hierárquica entre os poemas. Na edição de 2017, da Companhia das Letras, por sua vez, os títulos das elegias estão marcados em caixa alta e negrito. Para este trabalho, adotaremos a grafia da primeira edição.

versos livres, apesar de recorrer algumas vezes à tradição da forma, como, por exemplo, ao utilizar um dístico (forma fixa do subgênero) em sua primeira elegia. A poeta paulista efetivamente intercala versos regulares com irregulares, obedecendo à norma de alternância da elegia clássica, mas ampliando-a para novos metros poéticos, o que revela uma opção por atualizá-la.

O confronto dos dois autores em cada uma das elegias pode nos nortear para algumas outras questões de seus fazeres poéticos, mas aqui tomaremos o resultado da releitura hilstiana como linha condutiva de nossa análise. Assim, vejamos como Hilst indicia a leitura de Vinicius e como isto pode elucidar alguns de seus procedimentos poéticos.

## PRIMEIRA

A elegia “primeira” de Hilst se inicia apontando para um movimento de perplexidade: “Teus esgares, de repente, / Teus gritos/ Quem os entende?/ E todos os teus ruídos/ Teus vários sons e mugidos/ Quem os entende?/” (HILST, 2017, p. 83). Assim, tal elegia se inscreve sob uma “falha” de comunicabilidade: a incompreensibilidade dos sons (ruídos, gritos, mugidos incompreensíveis), sons “em vão”, expressão que se repete anaforicamente duas vezes, no verso 12, “em vão a língua se move”, e no verso 14: “em vão nos locomovemos” (HILST, 2017, p. 83), os quais reiteram a ideia de que todo movimento dá em nada.

Assim, diferentemente do poema-epígrafe do livro, que destacava o silêncio<sup>10</sup>, a elegia “primeira” já se inicia com referências à questões relacionadas à voz, mesmo que portadora de uma ineficiência. Aqui a poeta não se comunica, pois há apenas gritos, ruídos, sons e mugidos. O eu lírico deixa claro que o seu mundo não é o mesmo que o dos outros, e

---

10 Não há silêncio bastante/ Para o meu silêncio./ Nas prisões e nos conventos/ Nas igrejas e na noite/ Não há silêncio bastante/ Para o meu silêncio.

Os amantes no quarto./ Os ratos no muro./ A menina/ Nos longos corredores do colégio./ Todos os cães perdidos/ Pelos quais tenho sofrido/ Quero que saibam:/ O meu silêncio é maior/ Que toda solidão/ E que todo silêncio. (HILST, 2017, p. 81).



lamenta ter que optar pelo silêncio, já que ninguém o compreende, como afirma nos versos 2 e 3: “Teus gritos / Quem os entende?” num diálogo da poeta consigo mesma. Por isso, sai para vida e resolve “Fazer parte da paisagem”, já que “Em vão a língua se move” (HILST, 2017, p. 83).

É signficante destacar que o modo interrogativo é central nas elegias hilstianas, e tais indagações são utilizadas como um recurso retórico para expressar o sentimento de desilusão diante da própria vida, e convencer de que as ações do presente não possuem sentido, são inúteis, pois ninguém a compreende, e, por isso, a expressão de um sentimento de desengano, como se pode notar nas seguintes passagens nos versos 2-3, 5-6: “Teus gritos / Quem os entende?”, “Teus vários sons e mugidos / Quem os entende?”, e nos versos do 16 ao 19: “Em vão nos locomovemos. / Para onde pés e braços? / Até quando estas andanças / E até quando esse passo? ”.

Também desde o início, a falta, a perda, marca essencial da elegia, se apresenta, uma vez que o poeta se diz “assombrado com as ausências”. Nesse sentido, o vocabulário encorpa este tom de negatividade, como “Desconsolo”, “Cresci tão inutilmente”, “desconcerto do mundo”.

Vale observar que este também é o elemento que motiva a tensão poética na primeira elegia de Vinicius de Moraes, “Elegia quase uma ode”, que assim se inicia: “Meu sonho, eu te perdi; tornei-me em homem. // O verso que mergulha o fundo de minha alma/ É simples e fatal, mas não traz carícia...” (MORAES, 1981, p. 163). Assim, em termos de tratamento dado ao tema, a primeira elegia de Hilst é a que mais se afina com o “Intermédio elegíaco” de Vinicius, uma vez que ambas se dedicam a expressar as ausências em um momento em que o eu lírico expressa inclusive sente a perda de si mesmo, do sujeito que ficou no passado, com se pode verificar no tom nostálgico que tomam os versos 20 ao 29 de Hilst:

Distante os hemisférios  
E as relíquias da memória.  
Tão distante a **minha** infância  
Pudor, beleza, invenção

E o ouro da minha trança  
Não teve sequer canção.  
**Cresci** tão inutilmente  
Quando devia ficar  
Debaixo das laranjeiras  
À sombra dos laranjais.  
(HILST, 2017, p. 83-84, grifo nosso.).

No trecho acima, observa-se outro tipo de perda que ocasionará, segundo Rui Lage (2010, p. 35), “algumas das mais pungentes elegias do séc. XX”, que é a elegia da infância, na qual o sujeito rememora a infância e juventude perdida, seja por meio do regresso físico e da contemplação dos lugares que marcaram de forma positiva o passado ou através das lembranças. Em Hilst, a lembrança da infância é vista como um espaço distante que precisava ser eternizado, visto que crescera “inutilmente”.

Não é preciso apontar para a intertextualidade nos versos 28 e 29 com o poeta romântico que canta a saudade da infância, Casimiro de Abreu, o qual, em seu poema “Meus oito anos”, declara: “Oh! que saudades que tenho / Da aurora da minha vida, / Da minha infância querida / Que os anos não trazem mais! / [...] / Naquelas tardes fagueiras / À sombra das bananeiras, / Debaixo dos laranjais!” (ABREU, [1960?], p. 19-20). Na elegia hilstiana, a poeta retoma essas saudades da infância pois crescer, como dito acima, não lhe trouxe satisfação. O presente é uma desilusão, como será reiterado na segunda elegia do livro: “Porque no tempo presente / Além da carícia, é a farsa / Aquela que se insinua” (HILST, 2017, p. 84).

Na sequência, o poema, ainda com a imagem da memória, discorre sobre o ato de escrever: “Cresci, elegi palavras”, fazendo uma espécie de trocadilho metapoético da construção elegíaca com o verbo “eleger”, numa tentativa de associar o poema com a forma fixa da lírica que o intitula. Assim, já na primeira elegia, a metalinguagem se coloca como o procedimento e o tom dominante: campo semântico se fecha em vocábulos que reverenciam o ato poético: poeta, língua, invenção, canção, voz, vocábulo. Também nas elegias de Vinicius, é a poesia o elemento catalizador do processo de amadurecimento na sua primeira elegia:

Mas tu, Poesia  
Tu desgraçadamente Poesia  
Tu que me afogaste em desespero e me salvaste  
E me afogaste de novo e de novo me salvaste e me trouxeste  
À borda de abismos irreais em que me lançaste e que depois eram  
[abismos verdadeiros  
Onde vivia a infância corrompida de vermes, a loucura prenhe do  
[Espírito Santo, e ideias e ideais em lágrimas, e castigos e  
[redenções mumificados em sêmen cru  
(MORAES, 1981, p. 164).

De maneira geral, “Elegia quase uma ode”, apesar de tematizar a perda, ao apresentar os sentimentos tensos e flutuantes dos momentos de transição na vida, desestabiliza os traçados da elegia em um tom efusivo demais para este gênero, o que se nota no próprio título desse poema. Por sua vez, Hilst não se opõe a, por vezes, se pautar nas convenções dessa forma, ao terminar a “primeira” com o único dístico elegíaco presente em suas “Cinco elegias”: “Era ou não / Abrasada adolescência?”

## SEGUNDA

Se em ambos os autores, a primeira elegia expressa a dor melancólica pela perda da infância, no segundo segmento, as diferenciações se intensificam. Em Hilst, a “segunda” remete a este estado de perda do sujeito para a exterioridade: “Faço parte da paisagem” (HILST, 2017, p. 84), e tempo e espaço se amalgamam na paisagem imaginada de uma “alma menina”:

O sol, a verdura fina  
Algumas reses paradas  
No molhado da campina.  
Ventura a minha, a de ser  
Poeta e podendo dizer  
Calar o que mais me afeta  
Ventura ter o meu mundo

E resguardá-lo das cinzas  
Das invasões e dos gestos.  
Ah, poderiam ter sido  
Encantados e secretos  
Aqueles brandos colóquios  
Que outrora se pareciam  
Às doces falas do afeto.  
(HILST, 2017, p. 85).

Nota-se aqui, que o “tempo de parar as confidências chegou”. O poeta pode dizer, mas não diz, escolhe não dizer, “resguarda” seu mundo, cumpre seu roteiro de silêncio. O pretérito imperfeito, acusa a possibilidade do que poderia ter realizado, se falasse. Mas nada se concretiza e tudo fica na instância da hipótese, inscrevendo já neste momento uma ideia de suspensão que acompanhará toda sua obra, como se o fazer poético se conduzisse por um eterno exercício.

Quando Hilst realiza nas elegias um autorretrato, além de perpetuar a imagem de um eu que não se fixa, também se liga à consciência de que este eu é “sumidiço”, adjetivo que ela repete em alguns poemas e que marca a dor da passagem do tempo. Desta forma, mesmo se dizendo incapaz de se retratar, a escrita é o alibi para que vai se contando e se refazendo o tempo todo.

Tal eu lírico itinerante, mais de uma vez reitera seu desejo de fazer parte da paisagem. Isso recairá sobre os outros poemas dessa obra, em que ser parte da paisagem é a nova meta do poeta. Também é significativo observar que esse deslocar-se para o outro, dá-se em outro momento, especificamente quando o eu lírico menciona a farsa no verso 5, vocábulo que nos encaminha para dois sentidos diversos, o primeiro é que o tempo presente seria farsa, no sentido de falsidade, enquanto o segundo poderia ser a farsa referente ao gênero teatral, ou seja, ficcional. Portanto, o eu estaria se deslocando, nesse último caso, a um personagem.

O movimento de retraimento e de deslocamento do eu na “segunda” de Hilst se constitui em oposição à “Elegia lírica” de Vinicius de Moraes, na qual o eu lírico apresenta um sentimento em expansão máxima para

expressar sua perda amorosa. Segundo Lage (2015, p. 45), esta elegia é marcada por um “discurso de sentimentalidade transbordante, de um patético incontido, e, de facto, esta elegia inclui até uma epístola que é quase caricatura daquela torrente emotiva só admissível na adolescência.” O autor ainda aventa que, pela “desmesura de expressão”: “elegia frustrada que queria ser trágica em vez de lírica” (p. 46). Sobre o texto, Pallotini (1981, p. 747) afirma que nessa elegia, propõe-se “uma experiência de ternura dificilmente encontrável na poesia brasileira. A elegia é essencialmente nossa, familiar, doméstica. É um namorado brasileiro que fala à sua namorada brasileira e isso, talvez, dá ao poema o terno intimismo que o caracteriza.” Por outro lado, todo esse movimento hiperbolicamente emocional, de fato, vem temperado em Vinicius com uma ironia e humor que daria ao gênero uma perspectiva moderna, de dicção média, e que marcaria indelevelmente a poesia posterior do autor.

### TERCEIRA

A “terceira” de Hilst se dedica a expor as dualidades aparência e essência, semelhante e desigual, viver e morrer, Platão e Plutão, claridade/ escuridão, dia/noite, escutar-se e escutar “Rigores que vêm da terra/ lirismos que vêm do mar.” (HILST,2017, p. 85). Nessas dualidades que atravessam toda essa elegia, Hilst recupera questões estruturais da elegia clássica, como o uso do dístico, que, vez por outra, se imiscui no poema, sob formas de aforismos:

Difícil é escolher  
Entre viver e morrer.  
Difícil é o escutar-se  
E ao mesmo tempo escutar  
Rigores que vem da terra  
Lirismos que vem do mar.  
Auroras imprevisíveis  
Entre Platão e Plutão.  
(HILST, 2017, p. 85).

Apesar disto, a autora opta em quase todos os versos por usar a redondilha maior, ao invés dos versos hexâmetros e pentâmetros que emolduravam a elegia clássica. Desse modo, a variação de métrica, que servia para mostrar o domínio poético da emoção que obrigatoriamente a elegia apresentava, mantém-se em Hilst de maneira mais acentuada, dando um certo dramatismo à estrutura de sua elegia.

A “terceira” elegia hilstiana se constrói pelo tema lírico-amoroso, aqui enevado pelo silêncio: “Amor é calar a trama.” (HILST,2017, p. 86). À perda da realidade, a opção seria o silêncio, pois é ele que engendra o mundo idealizado, imaginado, como a literatura o faz.

Nesta elegia, ainda é possível encontrar na voz do eu lírico um tom bastante íntimo e sentimental, sendo dessa maneira contraditório à premissa da epígrafe das “Cinco elegias”, “É tempo de parar as confidências”. Apesar disso, percebe-se uma certa totalidade no livro, que provém de um movimento de contrariedade, no qual o jogo lírico está sempre a trazer oposições em movimento. No entanto, isto também é contradito, pois a terceira elegia se encerra com uma anáfora, colocando em paralelo o roteiro do silêncio e a vida de poesia, confirmando a direção metalinguística do livro.

Ao cotejarmos esse poema hilstiano com a “Elegia desesperada” de Vinicius de Moraes, percebemos que, da mesma forma, é possível encontrar movimentos contraditórios e de oposições:

No fundo da carne o sonho rompeu um claustro frio  
Onde as lúcidas irmãs na branca loucura das auroras  
Rezam e choram e velam o cadáver gelado do sol!  
[...]No silêncio  
Troa invisível o tantã das tribos bárbaras  
[...]  
Seu nome é terrível. Se ele o grita silenciosamente  
Deus se perde de horror e se destrói no céu.  
[...].  
(MORAES, 1981, p. 170).

A retórica da oposição acompanha a obra do poeta carioca desde a primeira fase de sua obra poética, quando Mário de Andrade, no texto “Belo, forte, jovem”, atenta para aquilo que considera um preciosismo de Vinicius de Moraes: “antíteses cheirosamente fáceis” (ANDRADE, 1981, p. 705). Em “Elegia desesperada”, o procedimento justamente se faz para intensificar a emoção, que, progressiva à elegia anterior, atingirá um ponto máximo, o qual a aproximará do patético, o que, para Lage (2015, p. 46), implica em uma descaracterização do gênero: “éthos que substitui (ou suspende) o cunho contemplativo e especulativo da elegia pela tensão dramática.”

#### QUARTA

Se neste terceiro poema, observa-se um poeta indeciso frente às escolhas, já na quarta elegia o caminho está traçado: “Não te espantes da vontade / Do poeta / Em transmudar-se”. (HILST, 2017, p. 86). Nesse momento, o eu lírico deixa claro sua verdade, mover-se, em um eterno processo de transição. Assim, assumindo novas subjetividades, assume ser apenas parte da paisagem, fundir-se à natureza.

De início, é possível notar que nesta elegia há uma tonalidade que remete a poesia bucólica, o que ocasionaria, de acordo com Lage (2010), a elegia da natureza, que expressa a perda não da extinção do ambiente campestre, mas da “perda de um estado ideal de harmonia e inocência primitivas entre o ser humano e a Natureza” (p. 35).

Neste poema, é expresso o desejo do eu lírico em afastar-se do seu próprio eu, com o objetivo de realizar a transmutação e tornar-se parte de um novo ser, para assim fazer parte da paisagem e ficar em harmonia. Sendo assim, considerando o fato de que o poema elegíaco é aquele em que abrange o sentido mais denso da dor da perda, aqui este significado está em torno da perda de si mesmo.

É importante pontuar que nesta quarta elegia, o eu lírico deixa explícito a sua vontade em transfigurar-se, ser outro. Isto porque, no século XX, os poetas enfrentavam um grande embate interno sobre suas

composições líricas, visto que diante dos problemas sociais que a época enfrentava, ser subjetivo e falar do eu confidencial era tarefa perigosa. Como afirmou Lage (2010), o desengano no poema elegíaco surge a partir da percepção sobre o caráter e as frequentes mudanças do mundo, o que acarretaria num sentimento de desilusão. Por isso, faz sentido encontrar, na poesia, uma saída através da negação do eu, deslocando-se para o outro.

Sendo assim, frente às possíveis mudanças, o que habita o poeta é o sentimento elegíaco de desengano, em que o eu humano cede lugar à um ser que não pensa, nem domina a linguagem, ou seja, fica em silêncio e apenas contempla a natureza e faz parte da paisagem. Uma vez que ter que se desprender das palavras, calar o que mais lhe afeta, seguir um roteiro de silêncio e fazer escolhas faz com que o eu lírico decida ser outro que não ele mesmo, isso o leva a ansiar por mudar de forma, com o objetivo de experimentar um novo modo de existir. Assim, se libertaria da loucura que é ser humano e passaria a perceber o mundo através de um outro ser.

Com os verbos em estado natural, ou seja, no infinitivo, a partir dos versos 7-14, “sentir”, “olhar”, “ver”, “amar”, “nascer”, “ter”, “saber”, “ser”, a poeta enumera as ações que teria ao transmutar-se, e, ao utilizar os verbos no infinitivo, nos leva a interpretar que ao se tornar parte da natureza, da paisagem, o ser estaria em sua forma natural, experimentando a essência primeira, distante da influência da civilização.

Em seguida, afirma novamente: “Não te espantes”, e muda o tom bucólico para um ponto de oposição, pedindo ao interlocutor que guarde seu sorriso não para o sujeito que prefere ser boi e fazer parte da paisagem, mas para os homens, que supostamente articulam o *logos*, como os “Doutos doutores”, os pensadores. Com isso, finaliza a estrofe com a afirmativa “Mais vale a mente vazia”, embora possa parecer “*Que del poeta / Es locura*” (HILST, 2017, p. 87, grifo da autora).

É curioso que estes últimos versos da quarta elegia também aparecerão futuramente no romance *Estar sendo. Ter sido* (1997), cuja obra apresenta alguns poemas no final que declaram “Essa sou eu / Poeta e mula / (*Aunque pueda parecer / Que del poeta es locura*)”. No entanto, dessa vez os versos são colocados entre parênteses, como uma forma de



intertextualidade. Além disso, a autora relaciona a figura da poeta à de um animal “mula”. Já nessa elegia, a qual foi escrita anteriormente, a poeta apenas deseja ser.

Em Vinicius de Moraes, a “Elegia ao primeiro amigo” corresponderia supostamente à “quarta” de Hilst e discorre sobre a despedida do primeiro amigo, que, supostamente estaria diante de uma relação amorosa, não podendo, portanto, partilhar mais da intimidade anterior (“É tempo de parar as confidências?”). Neste sentido, a elegia cumpre seu papel de despedida, aqui, no entanto, trajando um papel especial, pois, como afirma Lage (2015, p. 48), a “despedida do primeiro amigo é também despedida de si mesmo. Uma nova identidade continua empenhada em nascer.”

### “QUINTA”

Em um outro movimento de oposição, a “quinta” hilstiana começa opondo-se ao poema-prefácio do livro, ao inscrever em seu primeiro verso: “É tempo para dizer” (HILST, 2017, p. 87). Com isso, observa-se que do primeiro ao último poema do livro, houve um processo no qual a poesia se livrou de seu silenciamento, ganhando a possibilidade de dizer e se dizer.

Neste último poema, o eu lírico tem um interlocutor amoroso, o qual fica marcado através dos pronomes “teu” (verso 2) e “tu” (verso 5, 6, 13). Na primeira parte, do verso 1 ao 16, o tom lembra a cantiga de amigo, e retorna, assim, para um eu confessional, em que o outro para quem a voz lírica se dirige é alguém descrito como uma imagem poética de um amante que presente e conhece os desejos da poeta.

Também é interessante destacar que nesse poema a metalinguagem aparece mais uma vez, o que nos leva à inferir que Hilst constrói, entre outras coisas, uma elegia da poesia, “cujo objeto de luto é a própria poesia, as palavras ou lirismo” (LAGE, 2010, p. 36), como é possível notar pelas referências ao conteúdo temático do gênero no verso 17, “Ah, descantares, lamentos,” (HILST, 2017, p. 88), cujo amor e lamento correspondem a um “descantar”. O uso do termo “descantares”, além de ser um recurso

metalinguístico, pode ser mais uma referência à questão do silêncio. É a poeta em um duplo e contraditório movimento, o qual encontra na poesia, através do uso das palavras, o lugar em que é possível se comunicar, falar sobre o seu silêncio, cantar e ao mesmo tempo descartar.

Na quinta elegia, a temática do amor, do tempo e dos descartares são retomadas de forma significativa, pois agora “é tempo de escolher” entre este “[...] amor sempre contente” (verso 16) e o roteiro de poesia, uma vez que tudo “Têm seu tempo e seus altares” (verso 19). A decisão é feita e a poeta resolve que é tempo de mudar, calar “A estória dos meus roteiros” (verso 24). E, com um tom bastante elegíaco, o poema encerra falando de um renascimento pós-morte, que metaforicamente, seria passar de uma fase para outra.

Um dos versos finais, “Que eu morra olhando as alturas” (HILST, 2017, p.88) também aparecerá posteriormente no poema “Mula de Deus”, no final do romance *Estar sendo. Ter sido* (1997): “Que eu morra olhando os céus: / Mula que sou, esse impossível / Posso pedir a Deus. [...]”. E o ressurgimento acontece em forma “De flor. (Ainda que obscura)” (HILST, 2017, p.88), o que nos faz lembrar do poema publicado anteriormente em *Balada de Alzira* (1951):

Acreditariam  
se eu dissesse aos homens  
que nascemos

tristemente humanos  
e morremos flor?  
[...]  
(HILST, 2017, p. 45).

Este poema que encerra as “Cinco elegias” hilstiana consegue trazer, no último instante, um tom mais grave dentre todas as elegias. Isto porque, ao finalizar os versos, quando se menciona a própria morte, o poema é mais direcionado ao tom de despedida bastante comum em cantos elegíacos. De fato, sendo a morte uma das principais temáticas

que encontramos na elegia, há um subtipo específico em que o sujeito “medita sobre a sua própria morte, antevendo-a: trata-se da **elegia ante mortem**” (LAGE, 2010, p. 35, grifo do autor). Segundo Lage (2010, p. 35), a perda do sujeito pode ser concebida como a perda de si mesmo, da própria identidade. Nesse sentido, se configuraria “enquanto elegia na qual o sujeito se vê como desterrado de si mesmo e experimentando um exílio existencial”. É nesta modulação que a “quinta” de Hilst se encontra.

“A última elegia”, de Vinicius, por sua vez, constitui-se em um de seus exercícios poéticos mais expressivos, marcado por uma experimentação formal bastante radical, que conjuga, entre outros, processos de iconização, além da inscrição de duas línguas, a inglesa e a portuguesa. Segundo o autor, o poema teria “saído de jato”, numa noite de 1939, quando, em Londres, viu a manhã nascer sobre os telhados novos do bairro de Chelsea. Chamou esta última elegia de “a maior aventura lírica de sua vida”. E é de um amanhecer, ou seja, de um tom triunfante representativo de quem finalizou seu processo de transição que essa elegia trata. Nesse sentido, Hilst se afasta sobremaneira desse texto, cumprindo um outro trajeto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cotejo entre as duas obras, que se iniciou pelo pressuposto de uma leitura hilstiana da obra de Vinicius de Moraes, permite engendrar algumas considerações, as quais descrevemos em seguida. Em primeiro lugar, cabe observar que em ambos os autores, a elegia foi um gênero secundário. Hilda Hilst teria privilegiado as odes e as canções; por sua vez, Vinicius de Moraes, o soneto. Entretanto, em ambos, suas *Cinco elegias* representam um momento fundamental de sua poética, e selaram algumas escolhas definitivas para a obra que compuseram.

Da mesma forma, interessa-nos pontuar que tanto em Hilst quanto em Vinicius, as cinco elegias são consideradas por seus autores como o verdadeiro início de suas carreiras poéticas e são tidas pela crítica literária como momentos de transição da produção poética dos autores. A análise das elegias representam de fato um *intermezzo* em suas carreiras, que

marcaria o início de uma fase mais madura, na qual os estilos desses poetas se redefiniriam.

Uma vez que em ambos a elegia marca a entrada na vida adulta, eles apresentam uma desmistificação de um pressuposto do gênero que serviria para sagrar os momentos terminais de um autor. Nos casos aqui estudados de Vinicius e Hilst, a elegia se dedica a emoldurar as solitudes da passagem para a vida adulta, e a metalinguagem aflora como consciência essencial do papel a ser desempenhado nessa nova fase.

Em ambas as obras, os poetas apresentam questões estéticas que serão definitivas em seus estilos: o poeta modula em suas elegias uma versão anti-elegíaca, satírica, ao imprimir humor nos seus versos, ao mesmo tempo que os cerca de uma delicadeza e leveza. Hilst, por sua vez, já demonstra o procedimento de tecer e destecer a subjetividade lírica por meio do exercício constante da palavra, modulado pelo movimento das imagens e dos elementos constitutivos da subjetividade, que marcaria toda sua obra.

De maneira geral, Hilst se apropria de algumas perspectivas desenroladas por Vinicius, no entanto, o intermédio elegíaco serve-lhe mais como uma provocação, a qual ela viria a responder de maneira própria e independente, mostrando que, mesmo em 1959, já se pressupunha ter ela se apropriado de um estilo que seria o seu, sem receio de apontar para algumas das influências que perpassariam sua obra, já se sabendo única e singular.

Assim, conclui-se que Hilst mantém uma relação intensa, mas de feição dinâmica, com o texto de Vinicius, impondo a um texto precursor já sacralizado, – afinal as *Cinco elegias* representam um dos mais importantes poemas brasileiros do século XX – a sua voz personalíssima, sem, no entanto, obscurecer, diluir ou negar a voz primeira que a motivou.

#### DANGEROUS RELATIONSHIPS: THE *CINCO ELEGIAS* OF VINICIUS DE MORAES AND OF HILDA HILST

##### ABSTRACT

Hilda Hilst' lyric has been the subject of numerous studies that have noted her interlocution with other authors, especially with regard to classical and

medieval poetics. However, it is still necessary to verify those that the author established with Brazilian poets who were contemporary with her. About this, the intertextual movements that she presents with some poems by Vinicius de Moraes are more noticeable. This work propose more specifically to analyze how Hilst's *Cinco elegias* dialogues with the homonymy poem by Vinicius de Moraes, in order to better understand the ways this re-reading contributes to a process of authorial affirmation in Hilst.

KEYWORDS: 20th century' Brazilian poetry; Hilda Hilst; Vinicius de Moraes; *Cinco Elegias*.

---

## RELACIONES PELIGROSAS: LAS CINCO ELEGIAS DE HILDA HILST Y DE VINICIUS DE MORAES

### RESUMEN

La letra de Hilda Hilst ha sido objeto de innumerables estudios que han señalado su interlocución con otros autores, especialmente con respecto a la poética clásica y medieval. Sin embargo, aún es necesario verificar las relaciones que el autor estableció con los poetas brasileños que fueron contemporáneos con ella. En este sentido, los movimientos intertextuales que presenta con algunos poemas de Vinicius de Moraes son más notorios. Este trabajo propone más específicamente analizar o diálogo de Hilst en *Cinco Elegias* con el trabajo homónimo de Moraes, para comprender mejor cómo esta relectura contribuye a un proceso de afirmación de autor en el poeta.

PALABRAS CLAVE: poesía brasileña del siglo XX; Hilda Hilst; Vinicius de Moraes; *Cinco Elegias*.

---

### REFERÊNCIAS

ABREU, Casimiro de. *Poesias completas de Casimiro de Abreu*. Prefácio de Murillo Araújo. São Paulo: Tecnoprint, [1960].

ANAN, Sylvia. Entre a pantera e o anjo: Geir Campos e a recepção de Rainer Maria Rilke no Brasil. *Opiniões*, n. 12, p. 50-62, 2018. <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2018.142722>

ANDRADE, Mário. Belo, forte, jovem. In: \_\_\_\_\_. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1972. p. 15-21.

BANDEIRA, Manuel. Cinco elegias. In: SEFRIN, André. (Org.). *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. 1190-1191.

CAMILO, Vagner. Nota sobre a recepção de Rilke na lírica brasileira do segundo pós-guerra. *Navegações*, v. 10, n. 1, p. 71-78, jan./jun. 2017. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/28357>>. Acesso em: 13 abr. 2020.

CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão; uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOLGUEIRA, Laura; DESTRI, Luisa. *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst*. São Paulo: Tordesilhas, 2018.

GRANDO, Cristiane. Pela estrada das *Odes mínimas* de Hilda Hilst. *Antares: Letras e Humanidades*, v. 6, n. 11, p. 4-15, jan./jun. 2014.

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

JUNQUEIRA, Ivan. Língua e linguagem poética. Conferência pronunciada na ABL em 26 de novembro de 2013. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 78, 2013. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/media/REVISTA%20BRASILEIRA%2078%20-%20VINICIUS%20DE%20MORAES.pdf>>. Acesso em: 04 jan. 2020.

LAGE, Rui Carlos Morais. *A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI*. Perda, luto e desengano. 2010. 437 f. Tese (Doutoramento) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2010.

LAGE, Rui. Assobiar a ideia da morte: as “Cinco elegias” de Vinicius. *Cadernos de literatura comparada*, Porto, n. 32, p. 41-50, jun. 2015.

MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. 3. reimp. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

MORAES, Vinicius de. *5 elegias*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1943.

RIMBAUD, A. *Rimbaud livre*. Introdução e traduções de Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1992.

SANTOS, Maicon Araújo dos. *Uma voz lírica em tempos de crise: a poesia de Lêdo Ivo nos anos 1940*. 2012. 103 f. Dissertação (Mestrado) - Centro de

Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

SARAIVA, Arnaldo. *Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*. Porto: Edições Árvore, 1984.

SOARES, Cleber Éderson. *A linha clássica na lírica neomodernista de Péricles Eugênio da Silva Ramos: um diálogo com a Tragédia Grega, o Discurso Oracular, o Orfismo, Eros e Sublime*. 2018. 145 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2018.

TISCOSKI, Luciana. *Os irmãos de Hilda Hilst: transtextualidade e experiência interior*. 2011. 185 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

---

Submetido em 25 de fevereiro de 2020

Aceito em 10 de abril de 2020

Publicado em 31 de maio de 2020

---