Rodrigo Santos de Oliveira¹**RESUMO**

Este estudo analisa a representação da morte sob o advento da máscara em Hilda Hilst. Entre os elementos selecionados, considera-se as metáforas discursivas e poéticas contidas em *Da morte. Odes mínimas* (1980), bem como a transposição espacial da máscara presente na casa e túmulo da escritora. Pretende-se, também, considerar como a autora elabora a morte de si e a morte da obra em entrevistas concedidas à imprensa. Entre as abordagens teóricas, utiliza-se o *Biografema*, de Roland Barthes e as *Mortes imaginárias*, de Michel Schneider.

PALAVRAS-CHAVE: Morte, máscara, Hilda Hilst.

ABSTRACT

This work analyses the representation of death under the sign of the “mask” in Hilda Hilst’s poetics. Among the selected topics that are taken into consideration we focus on the discursive and poetic metaphors seen in *Da morte. Odes mínimas* (1980), and also the spacial transposition seen in the writer’s house and grave. Another objective of this article is to consider how the author elaborates her own death and also the death of her work in interviews given to the press. The theoretical approaches used are *Biografema*, by Roland Barthes and *Mortes imaginárias*, by Michel Schneider.

KEYWORDS: Mask, death, Hilda Hilst.

1. Máscaras mortuárias de papel

Associada a indagações em torno da ausência, da velhice, do perecível, do inominável, a morte é tema recorrente desde as obras iniciais da escritora paulista Hilda Hilst (1930-2004). Se em *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951) e *Balada do Festival* (1955) esse assunto aparece de forma rascunhada atrelado à perda, à desilusão amorosa e à solidão, já na fase considerada pela recepção crítica vigente como fase de maturidade da poeta, a obra *Da morte. Odes mínimas* (1980) apresenta outros matizes e contornos acerca do referido foco.

Todavia, é pertinente considerar a fase transitória entre as produções. Em “Trajetória poética do ser” (1963-1966) – parte atualmente integrante da coletânea *Exercícios* (2002) – a escritora apresenta o possível esboço do seu futuro projeto poético sobre a morte:

[...]

É sempre a morte o sopro de um poema.

Entre uma pausa e outra ela ressurgue

Ilhargá de sol. Ah, diante do efêmero

Hei de cantar mais alto, sem o freio

De uns cantares longínquos, assustados. (HILST, 2002, p. 49)

¹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: rodrigocabide@gmail.com

O rascunho poético demonstra a insistente presentificação da morte no processo criativo da escritora e a necessidade de concebê-la como algo próximo, celebração - “Hei de cantar mais alto” - e luminosidade - “ela ressurge/ Ilarga de sol”. Os versos “sem o freio/ De uns cantares longínquos, assustados” parecem reelaborar as imagens esfumadas e negativas iniciais projetadas pela escritora em relação à morte.

A convergência desses itens rascunhados concretiza-se, potencialmente, em 1978 quando Hilst inicia seu projeto literário denominado *Da morte. Odes mínimas*. O livro foi publicado em 1980 quando ela completou 50 anos, para isso decidiu compor 50 poemas. O conjunto constitui-se de três partes “Da morte. Odes mínimas”, “Tempo – Morte” e “À tua frente. Em vaidade”; além de apresentar, na parte inicial, aquarelas pintadas pela poeta e poemas mínimos. Diferentemente das obras que a antecedem, a morte é apresentada como interlocutora do eu-poético e assume diversas facetas e máscaras.

Dentre as faces arroladas encontram-se o feminino, o animal e o duplo que servem de rostos-móveis para as inúmeras alegorias cifradas, máscaras efêmeras e postiças. Além dos atributos femininos, a morte assume em algumas odes a roupagem de múltiplos animais. Desde a abertura do livro são expostos peixes, onças, pássaros, vacas. Este micro zoo pictórico e verbal acaba por se configurar num emaranhado de formas híbridas e “metamorfoses ambulantes”.

Percebe-se que os animais são personalizados progressivamente em animais quadrúpedes e terrestres e que, sobretudo nas imagens, a figura humana é mesclada à do animal. Trânsito para essa travessia contínua do sujeito lírico em direção ao que se quer definir. Esse suplemento inicial representa o ensaio ou afinação temática e figurativa sobre a morte, conforme pontuou Fátima Ghazzaoui (2003). Entre os animais quadrúpedes de maior resolução e circulação ao longo da parte “Da morte. Odes mínimas”, o cavalo, ou a “cavalinha” é o mais cultuado:

Cavalo, búfalo, cavalinha
Te amo, amiga, morte minha,
Se te aproximas, salto
Como quem quer e não quer
Ver a colina, o prado, o outeiro
Do outro lado, como quem quer
E não ousa
Tocar teu pêlo, o ouro

O coruscante vermelho do teu couro
Como quem não quer. (HILST, 1998, p. 55)

Este poema corrobora o traçado íntimo na relação do sujeito lírico com a Morte, pelo verso “Te amo, amiga, morte minha”. “Cavalinha” – neologismo criado pela poeta – parece ser, no primeiro verso, o nome definitivo para o devir-

animal da morte. Distinta das vestes femininas firmadas pela voluptuosidade e enigma nos demais poemas, há nesta ode certo jogo do duplo, delineado pela sedução, no que se refere a aceitar ou não montar a morte, ser conduzido por ela. Há o interesse pelo passeio, “Ver a colina, o prado, o outeiro”, mas a dubiedade é representada pelo verso “Como quem quer e não quer”, modificado ao longo do poema. Na sexta linha, em “como quem quer”, o verso é cindido e só se observa a resposta definitiva na linha seguinte: “E não ousa”.

Além das ambivalências contidas pela seleção vocabular de Hilst, considera-se o binarismo constitutivo da obra regido pela relação do “eu” com a Morte. Nas *Odes mínimas* – num processo metapóético e metamascarado – o eu-lírico é alegoria do poeta. Dessa maneira, o conhecimento sobre a/da Morte está disseminado na relação entre “eu-lírico poeta” e outras máscaras como comunhão:

[...]
Um poeta e sua morte
Estão vivos e unidos
No mundo dos homens. (HILST, 1998, p. 103)

Depois de analisar traçados contínuos dessa multiplicidade de máscaras engendradas no âmbito da escrita poética, como a própria obra delineia “E fios e linhas/ Trançando máscaras/ Para a minha cara:/ Rubro mandala para um perfil” (HILST, 1998, p. 97), identifica-se no bloco dos 40 poemas em “Da morte. Odes mínimas” os duplos e suas relações disparados por meio do ato de amar, proveniente da lírica arcaica (amar é conhecer), simbolizado por máscaras femininas e de animais, mas também por certo “saber da morte” como enfrentamento poético eclodido a partir de um jogo duplo entre os envolvidos.

Os moldes da morte analisados anteriormente servem de eixo metodológico, “abre alas” para o conjunto de alegorias móveis e mutantes que se segue. Ao se pensar nas esferas figurativas mais protuberantes, o feminino e o animal, dentro da multiplicidade performativa de *Da morte. Odes mínimas*, o conceito deleuziano de devir oferece subsídios para se analisar as mutações coexistentes entre essas duas matrizes simbólicas.

Para Deleuze (1997), escrever não é impor uma forma a uma matéria vivida, mas, ao contrário, esse ato está do lado do inacabamento. E o devir assinala essa transmutação, processo infinito, trâmite gerador de um devir-mulher, devir-animal ou vegetal, devir-molécula e até um devir-imperceptível. “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, mimese), mas encontrar a zona de indiscernibilidade ou de indiferenciação [...] O devir está sempre ‘entre’ e no ‘meio’ [...]” (DELEUZE, 1997, p. 11). Segundo o filósofo, não há um processo mimético, transfusão representativa entre os meios, pois não se imita um animal ou uma planta, mas este trabalho origina-se de “linhas de fuga”, na medida em que no processo da escrita, animal, planta e homem são, de forma intercambiada

e concomitante, adulterados pela palavra poética. “É, antes, um encontro entre dois reinos, um curto-circuito, uma captura de código onde cada um se desterritorializa” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 36).

O devir em questão se constitui em vias de mão dupla entre eu-lírico e Morte na poesia de Hilst. A própria metáfora-conceito “Dorso mutante” – verso da ode III – direciona-se para o trânsito de máscaras a serem (re)modeladas e transfiguradas tal qual a enumeração deleuziana suscita. Na dimensão do jogo apropriativo entre significante e significação mortuária, nota-se certo processo de metamorfose num mesmo poema. A partir dos rótulos de natureza mais fixa que arrolamos (feminino e animal), o eu-póetico embaralha, redimensiona as vestimentas supostamente definidas ao estatuto de máscaras provisórias. No campo do desejo, a própria “cavalinha” adquire outros trajes:

Os cascos enfaixados
Para que eu não ouça
Teu duro trote.
É assim, cavalinha
Que me virás buscar?
Ou porque te pensei
Severa e silenciosa
Virás criança
Num estilhaço de louças?
Amante
Porque te desprezei?
Ou com ares de rei
Porque te fiz rainha? (HILST, 1998, p. 41)

Pode-se pensar na progressão desse trânsito de disfarces duplos: prisão/ liberdade, repulsa/ desejo, saber/ conhecer, homem/ animal, homem/ planta como facetas imbricadas que culminam com a desfiguração mortuária:

Funda, no mais profundo osso.
Fina, na tua medula
No teu centro-ovo. Rasa, poça d’água
Tina. Longa, pele de cobra, casca.
Clara numas verticais, num vazado de sol
Da tua pupila. Paciente, colada às pontes
Onde devo passar atada aos pertences da vida.
Em tudo és e estás. (HILST, 1998, p. 49)

É característico da poesia lírica reproduzir involuntariamente imagens efêmeras e disformes, pois “quando falamos em poesia lírica, por essa razão, em imagens, não podemos lembrar absolutamente de pinturas, mas no máximo de visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo” (STAIGER, 1997, p. 45). É o que representa a configuração mortuária presente em *Da morte. Odes mínimas*. Ainda que haja formatos pictóricos e verbais explicitados, observa-se a máscara modelada de acordo com o fluxo nominativo fugidio da linguagem ao apresentar contornos perfilados

híbridos.

O advento da máscara por meio da alegoria poética é pertinente, pois conforme ressaltou Edson da Costa Duarte (2006), a poesia hilstiana compreendida entre 1974-1995 é fundamentada pela encenação dramática, tentativa intrínseca de diálogo com um interlocutor discursivamente mascarado (amor, morte, erotismo, Deus e loucura). Observação de grande valia, uma vez que a poeta escreveu sua dramaturgia em fins dos anos 1960 e, possivelmente, alguns resíduos desse trabalho adquiriram outros matizes e significações sob o viés da poesia.

Em uma das perguntas delegadas à Morte: “Como te emoldurar?” (HILST, 1998, p. 33), a interrogação aponta para a necessidade pictórica do conceito, materialização mortuária. O que possibilita esboçar, de forma metonímica, figurações que convergem para um conceito geral, ainda que perecível, sobre a figuração da morte na obra. Ao se considerar a comunicação entre sujeito poético e o devir-animal mortuário, o aspecto transitório das máscaras e as constantes indagações acerca do tema, a ode IV de “Tempo-Morte” sugere uma metáfora significativa:

Desde que nasci, comigo:
Tempo-Morte.
Procurar-te
É estar montado sobre um leopardo
E tentar caçá-lo. (HILST, 1998, p.117)

A representação mortuária esquiva-se, pelas cores quentes e luminosas, de um conceito fúnebre da morte. Segundo Ghazzaoui (2003), os desenhos representam traçados de uma percepção quase infantil sobre a morte, o que endossa a lógica estrutural concebida para o livro, pautada pela leveza e (re)nomeação. No entanto, a fusão entre corpo humano e corpo animal dilui as barreiras eu-poético x objeto, o que dissolve os aspectos dicotômicos postulados por alguns críticos. É justamente essa tensão entre nomear o inominável, entre a figuração e a desfiguração, entre a catalogação e a invenção que postulam as *Odes mínimas*. O que Hilda Hilst configura nesse texto é a imagem da morte feminina, animal, híbrida, cindida, e, antes de tudo, esquiva a qualquer conceito estanque. Na ausência de conceituações decisivas, a rasura entre Eu e Morte que as gravuras apontam permite considerar a extensão metapoética do conceito “máscara tripla”, segundo as relações do poeta com a temática vinculada em sua vida.

2. Morte: um retrato falado

A propósito do relançamento de *Da morte. Odes mínimas* em versão bilíngue português-francês e da publicação das crônicas dos anos 1992 a 1995 em *Cascos & carícias* Hilda Hilst foi à imprensa, concedeu entrevistas e, com essas

obras, proferiu a morte anunciada de sua literatura, o fim de uma trajetória artística: “Terminei minha obra e estou feliz.” (apud FARIA, 1998, p. 14). “Eu terminei de escrever. É um deslumbramento tudo o que escrevi, mas já escrevi tudo o que devia.” (HILST, 1999, p. 32).

Concomitante a esse discurso, Hilst dizia ser desprezada pela academia e, sobretudo, pelo público leitor. Ao longo do ano 1998, a partir da reportagem da *Folha de S. Paulo* intitulada “Ninguém me leu, mas fui até o fim”, o insistente tom verborrágico tornou-se ainda mais inflamado: “Ninguém me leu, mas fui até o fim, fiz o trabalho. A gente tem de acreditar em si mesma. Eu sei que sou a maior poeta do país, não tem importância me chamarem de megalômana. Escrevi de um jeito que ninguém escreveu. Foi a única coisa que eu soube fazer na vida.” (MACHADO, 1998, p. 3)

Apesar de ter recebido prêmios importantes do cenário literário brasileiro – Jabuti, Cassiano Ricardo e o da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) – a poeta estava insatisfeita quanto à recepção de seus textos. Em virtude disso, o constante discurso era proferido “as pessoas não me compram, não compram os meus livros, é difícilimo. Agora parece que está mudando um pouco. Quando você está quase morrendo, parece que dá vontade nas pessoas de lhe conhecer.” (apud ZENI, 1998, p. 8). No entanto, observa-se desde muito antes, a condição de ser lida como estatuto de imortalidade em vida:

Penso que escrever serve para perdurar, para existir fora de nós mesmos nos outros. Então, me lembro de um poema de Edna Saint Vincent Millay, onde ela diz: ‘Read me, do not let me die’ – Leiam-me, não me deixem morrer. A verdade é que, diante da morte, a gente nunca está realmente conformada. É por isso que penso que o que me leva a escrever é uma vontade de ultrapassar-me, ir além da mesquinha condição de finitude. (GONÇALVES, 1975, p. 2)

Edson da Costa Duarte (2007) considera os insistentes depoimentos em tom apelativo como espécie de vitimização de Hilst em torno do provável distanciamento travado entre ela e o leitor. Além de apontar a falha de alguns críticos que mimetizam o discurso da poeta como forma legítima e factual – e ainda outros que simplesmente a rotulam de hermética e inacessível, o pesquisador enumera pontos significativos que influenciaram a cisão obra x público-leitor e o suposto não reconhecimento da escritora em fins do século XX, dentre eles: o fato de Hilda não se filiar a nenhuma corrente literária de sua época, a ausência dos livros de Hilst no mercado editorial por muito tempo, a inexistência de uma crítica consistente e de maior alcance sobre sua produção literária e a limitação da imagem da autora aos discursos provenientes de entrevistas que agregaram – muitas vezes – o nome Hilda Hilst apenas aos aspectos biográficos. Para Duarte (2007), a incansável encenação propagada na mídia ratifica o processo de autoficcionalização da escritora nesse circuito.

Os comentários excessivamente rancorosos da escritora em relação à total incomunicabilidade de sua poética podem igualmente ser desmascarados se for considerada a circulação de suas palavras por meio das crônicas. Apesar da dimensão local atingida, uma vez que os textos circulavam no *Correio Popular de Campinas*, Hilst teve a oportunidade de divulgar nesse suporte diário informações cotidianas e banais conjugadas com a sua produção literária. Ela foi inclusive convidada pelo editor a não deixar de escrever, pois suas palavras explosivas e polêmicas aumentaram as vendas do jornal. Para o escritor e amigo da poeta José Luis Mora Fuentes:

talvez a importância maior das crônicas tenha sido a de expor o surpreendente Universo Hilstiano a um público bem mais vasto do que aquele dos seus tradicionais seguidores. Mérito que, sem dúvida, devemos exclusivamente ao veículo utilizado, o jornal, que independe da precária distribuição com que os livros dos nossos melhores escritores e poetas costumam ser brindados. (FUENTES, 1998, p.15)

As discussões até aqui compiladas convergem para o seguinte questionamento: afinal a mortificação em vida da poeta pelo viés das sombras em torno de sua obra é mais estigmatizada pela insistente imagem dramatizada incutida em entrevistas? As afirmações de Duarte em torno dos aspectos causais de tal interdição e o recurso da invenção hilstiana de si são válidos. Pode-se até conjugar o advento da máscara mutante que lemos nas *Odes mínimas* com o posicionamento da escritora em uma entrevista concedida a Nelly Novaes Coelho, em que Hilst pede à entrevistadora que escolha quais “caras” deseja naquela ocasião, alegre, leve, informal, dramática, pessimista ou trágica. E justifica: “essa outra e esses outros que nós somos no dia-a-dia são máscaras que a gente coloca o tempo todo.” (COELHO, 1989, p. 143). Depois evidencia a composição da sua arte a partir desse critério:

a minha vontade é sempre fazer uma radiografia da emoção, porque acho que histórias, você lê nos jornais todos os dias. Há mil histórias fantásticas. Então acho que o importante é você descrever todas as suas máscaras, todo o percurso de uma máscara em pouquíssimo tempo, como ela pode se modificar. É isso que eu quero passar, antes de tudo. (COELHO, 1989, p. 149).

Ora, se por um lado, entende-se a radiografia como registro de um órgão em sua intra especificidade, como superfície sensibilizada por meio do raio X para um diagnóstico médico, por outro, ela se encontra entre a objetividade angular e a sombra esfumada de sua representação, entre a aparição e o fantasmático. Dessa maneira, o que se instaura em Hilst (vida e obra) é a elaboração de um negativo fotográfico que reitera algo a mais que uma encenação ficcional ou mera autobiografia condicional, justamente por correlacionar as duas instâncias. Os apelos repetitivos na mídia convergem para o conceito de máscaras mortuárias,

lido em *Da morte. Odes mínimas*, ambos caracterizados numa poética do inventário, em que o ficcional e factual são imbricados, catalogados ou excedidos em cada dicção discursiva.

Sem perder o fio biográfico da análise crítica, é recorrente avaliar, no fim dos anos 1990, os comentários da escritora acerca do pavor da morte, do medo que esta etapa futura lhe causava: “Agora, a morte, tenho tanto medo... tanto medo... tanto medo... Sempre acho que ela vai aparecer de um jeito sinistro para mim.” (apud BUENO, 1996, p. 37) e “Eu tenho um pânico enorme da morte. Tenho medo de encontrar o desconhecido.” (HILST, 1999, p. 38). Se somados aos versos contidos nas *Odes mínimas*, “Como virás?” “Como me tomarás?” (HILST, 1998, p. 33) esses depoimentos sinalizam certa previsão/ definição opaca do acontecimento. Ao vasculhar o repertório poético da escritora, encontra-se em *Balada do festival* (1955) a provável e, talvez, a primeira projeção de morte de si criada pela poeta:

Na hora da minha morte
estarão ao meu 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.
[...]

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...

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, 2003, p. 107)

Além do conteúdo temático das flores como emblemas da morte já presentes nessas obras de estreia, instalam-se residualmente os discursos fixados nas entrevistas finais, como a imagem de medo e o recurso autocrítico da chamada megalomania: “Não era mau poeta a pequena Hilda”. Ademais, a “balada em tom menor” parece nos remeter aos ecos da crítica acerca do (suposto) mínimo reconhecimento da poeta no contexto literário universal.

Dedicado a Vinícius de Moraes, com quem a escritora revelou ter tido um pequeno *affair*, a voz poética da última estrofe parece assumir o discurso do compositor, pela referência ao soneto: “muito mais meu do que dela” que explicita a influência do poeta nesta fase de Hilst, bem como pela musicalidade, “Lá, lá, ri, lá, lá, lá, lá”, item cultivado pela autora ao longo das obras poéticas. Essa

referência parece suavizar em forma de canto, o momento que poderia ser temido, o fator motivador do sujeito poético em *Da morte. Odes mínimas*.

Os versos repetidos, “Na hora da minha morte/estarão ao meu lado mais homens/infinitamente mais homens que mulheres.”, noticiam de certa forma os comentários que a *Folha de S. Paulo* divulgou um dia após a morte da poeta, ocorrida em 04 de fevereiro de 2004. Coincidentemente, opinaram sobre Hilst escritores, jornalistas, intelectuais e artistas, em sua maioria do sexo masculino. Dentre eles, Alcir Pécora, Zeca Baleiro, Marçal Aquino, Fernando Bonassi, José Mindlin, Millôr Fernandes, Jorge Coli, Marcelo Pen e Antonio Candido. Rompendo com a lista, a amiga Lygia Fagundes Telles prestou o seguinte depoimento revelado de forma jocosa “Ela nos deixou uma poesia maravilhosa. Ela era espiritualista como eu. Num dia, ela me ligou às 11 da noite e disse: ‘Lygia, a alma é imortal’ e eu respondi ‘Eu sei, Hilda’. Ela me mandou um beijo e desligou”. (MACHADO, 2004, p. 1).

Em *Mortes imaginárias*, Michel Schneider propõe inventariar as derradeiras palavras de inúmeros escritores e intelectuais como pequenos romances. Ao invés de um tom macabro, esses últimos momentos são narrados de maneira metafórica e bem humorada. Para o crítico, muitas vezes a morte é encontrada na própria obra, pois “o escritor é alguém que passa a vida a morrer, nas frases longas e nas palavras curtas” (SCHNEIDER, 2005, p. 13). Ao fazermos uso dessa consideração, algumas perguntas se evidenciam: o que os derradeiros discursos revelam? Afinal morremos daquilo que escrevemos? Estaria na obra essa sinalização? É possível rascunhar a própria morte? Para Schneider (2005), a “autotanatografia” é impossível, porém alguns autores tentam escrevê-la, rabiscam contornos, desfechos imaginários.

Nas *Odes mínimas*, percebe-se uma dupla busca do sujeito lírico, a máscara tripla metapoética, que intenta inicialmente montar, no sentido de cavalgar e afrontar a morte para, logo em seguida, afirmar categoricamente “um poeta não sabe montar a morte/Ainda que seja a minha”. (HILST, 1998, p. 79). Verso que revela o montar, no sentido arquitetural e de colagem, como um conceito difuso, inapreensível, esquadrinhado somente pelas alegorias referentes à escrita: “traçado de teias”, “mosaico de teias” e “passadiço de linhas”.

As palavras finais de Hilda Hilst, segundo o depoimento do amigo José Luiz Mora Fuentes declarado à *Folha de S. Paulo*, foram apenas para pedir um cigarro. Metaforicamente, como ruídos de um disco riscado, elas poderiam ser “Ninguém me leu, mas fui até o fim”, contudo numa das últimas entrevistas concedida ao mesmo jornal, ela afirmou “Vou morrer, mas vou continuar a fazer poemas”. (MACHADO, 2004, p. 1). Portanto, pode-se pensar que o escritor traceja sua “autotanatografia” de forma coesa por metáforas turvas, já que “a morte é um editor por vezes desonesto e sempre preguiçoso. Ela edita de maneira obscura

aquilo que estava em destaque no manuscrito”. (SCHNEIDER, 2005, p. 23).

O desejo de imortalidade ou o último pedido resvala-se como fim poético, no sentido de finalidade, ao evidenciar o canto matricial permanente e mantenedor da carteira de identidade e de trabalho do poeta, rascunhado no vigoroso canto da ode XXVII:

Me cobrirão de estopa
Junco, palha
Farão de minhas canções
Um oco, anônima mortalha
E eu continuarei buscando
O frêmito da palavra.

E continuarei
Ainda que os teus passos
De cobalto
Estrôncio
Patas hirtas
Devam me preceder.

Em alguma parte
Monte, serrado, vastidão
E Nada,
Eu estarei ali
Com a minha canção de sal. (HILST, 1998, p. 77)

3. As máscaras e a face da casa

Gaston Bachelard – ao criar uma fenomenologia da imaginação poética promovida pelo intimismo de certos “depósitos” de memória – examina teoricamente o papel da poesia ao evocar espaços de linguagem. Esse *locus* afetivo é perquirido pelo autor ao conceber a casa como nosso primeiro universo, nosso “canto no mundo”. O mapeamento analítico engloba desde cômodos integrantes, o sótão e o porão, até espaços de menor proporção, “casas das coisas”, como gavetas, cofres e armários, e ainda uma morada de miudezas simbolizada pela concha e pelo ninho.

Para Bachelard, todo espaço habitado encena a noção de casa. Por ser arcabouço de memória, corredores, paredes e móveis se revestem de lembranças amarelecidas, uma vez que é nesse espaço “que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências”. (BACHELARD, 2005, p. 29). E endossa, “a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem (...) Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso”. (BACHELARD, 2005, p. 26).

Dentro dessa atmosfera, o filósofo nomeia como “cantos”, lugares onde o sujeito elege para recolher-se, refugiar-se, encolher-se: “não encontramos nas próprias casas redutos e cantos onde gostamos de nos encolher? Encolher-se

pertence à fenomenologia do verbo habitar. Só habita com intensidade aquele que soube se encolher”. (BACHELARD, 2005, p. 21). O princípio de encolhimento pode ser aplicado às imagens de depuração mortuária contidas na obra aqui aludida – o estatuto minimalista da morte pela forma mascarada, segundo Hilda Hilst. Bem como os lugares de memória da poeta, a Casa do Sol.

Em 24 de julho de 1966 ocorreu a mudança. A Casa do Sol foi construída na fazenda São José, de propriedade de Bedecilda Vaz Cardoso, mãe de Hilda. Em estilo colonial mineiro mesclado ao de mosteiro espanhol, com pátio interno central, a chácara é localizada a 11km de Campinas na estrada Mogi-Mirim, condomínio Parque Shangri-lá. Ao longo dos anos 1970 e 1980 foi reduto, ponto de encontro para intelectuais e artistas como Lygia Fagundes Telles, Caio Fernando Abreu, Nelly Novaes Coelho, Léo Gilson Ribeiro, o maestro José Antônio de Almeida Prado, os físicos Mário Schenberg, César Lattes e Newton Bernardes, entre outros.

Após o falecimento da escritora, o amigo José Luis Mora Fuentes manifestou interesse em transformar a casa em Instituto Hilda Hilst – Casa do Sol Viva como memorial da poeta. Houve intuito de converter o espaço em centro de atividades artísticas (oficinas de artes plásticas, teatro, instalação para acolher bolsistas de universidades), porém a residência ainda abriga amigos de Hilst e não foi devidamente financiada para cumprir a função de patrimônio público, pois houve recusa por partes dos herdeiros em vendê-la para a UNICAMP, fator representativo de mais um confronto entre as instâncias do interesse público e privado.

Ao pensar na teoria bachelardiana sobre casa e impressões do sujeito é inevitável se deparar com o conceito de *biografema*, construído embrionariamente por Roland Barthes em *Sade, Fourier e Loyola* e depois desdobrado como *anamneses* ou autobiografemas em *Roland Barthes por Roland Barthes*. Leyla Perrone-Moisés o nomeia como pequeno elemento biográfico, resíduo integrante do campo imaginário afetivo que, por isso, não compõe a verdade objetiva sobre o sujeito. Ao contrário, integram a biografia descontínua, falha e constituinte de pormenores isolados, uma vez que “o biografema é o detalhe insignificante, fosco” (PERRONE-MOISÉS, 1985, p. 15). Para Eneida Maria de Souza (2002), uma das funções da crítica biográfica é considerá-lo como registro operatório da construção fragmentária do sujeito. Assim, por biografema também pode ser inferido o transplante figurativo de unidades mínimas de vida convertidas em escrita.

Observa-se um exemplo desse pequeno resquício de vida em um detalhe peculiar. Pela galeria plural de personagens, percebe-se a transmissão da microunidade do nome Hilda Hilst, a letra H, no corpus literário. Na peça teatral *O rato no muro*, escrita na época da Ditadura Militar e com referências à dramaturgia de Samuel Beckett, a Irmã H quer transgredir as normas

comportamentais e de clausura estabelecidas pela Madre Superiora. Em *Alcoólicas* (1990), o sujeito poético denominado hilda, com h minúsculo, dialoga com a Vida em conversações ligadas pelo culto à bebida, fluidez dos afetos e celebração. Em *A obscena senhora D* (1982), a protagonista Hillé vive no vão da escada de sua casa após a morte de seu marido Ehud. Como narrativa polifônica, as vozes, lembranças do marido surgem pelo discurso da narradora. A abreviação HH também aparece grafada nas agendas devido ao frequente registro econômico da escritora nesse suporte. Sobre a concepção biografemática de produção, Hilst depõe em entrevista: “Você vai desdobrando possíveis personalidades suas, as personagens têm tudo a ver com uma parte do escritor que foi levada a um extremo de maldade, ou de beleza, ou de perfeição”. (apud MAFRA, 1993, p. 5).

Por sua vez, a letra H está presente nos rastros de veículos fixados na grama da trilha que leva à entrada do sítio, está configurada duplamente nos portais de entrada HH – conforme menciona Maringoni (2005) – e no interior da casa em três lareiras (sala, escritório e quarto), lidas como transfiguração autoral grafada no espaço, assinatura territorial, já que o biografema pode ser aferido e identificado pelo resquício.

Há, também, o jogo de redução da voz autoral, devido ao silêncio da obra que Hilda dizia não chegar ao público, o fato de não querer falar mais sobre seu legado poético. Em decorrência de uma isquemia cerebral, doença que paralisa a circulação sanguínea numa zona localizada do organismo – no caso de Hilst, o sistema motor – a voz da escritora se tornou escassa, rouca, em processo de apagamento. Do “grão da voz” até o silêncio.

Ao adentrar o caminho que leva à chácara vê-se, inicialmente, um espaço sombrio, silencioso, abandonado que alude a atmosferas de conventos, asilos ou cemitérios. Logo, a paisagem é remodelada devido à recepção calorosa dos inúmeros cachorros, seguida pelo cenário confortável e acolhedor da sala principal pintada em tom salmão, com móveis e objetos antigos que desconstroem a máscara fúnebre da primeira impressão.

Os cães, por sua vez, transitam livremente pela casa, possuem sofá quase exclusivo na sala. Animais de grande estima da escritora desde o período da infância, eles são habitantes, familiares, guardiães, “arcontes” daquele território. Muitos ali existiram, receberam muitos nomes, como listou Caio Fernando Abreu: “Cães de nomes humanos: Aninha, a preferida, Aninha Pipoquinha mistura de fox sabe Deus com o quê, Carlota, Tuta, Dodô Kruchev, o boxer albino, danado para babar na gente, Caiçara, resgatada em Massaguaçu” (ABREU, 1986, p. 10). Outros nomes são revistos e atualizados como Dodô, Aninha, Raí, Falcon Passarinho e Rutiléia.

Como toda coleção mantida pela ordem classificatória, o critério regente da poeta era agrupar cachorros abandonados nas ruas. Ela chegou até a usar a

camiseta “Eu amo vira-latas” e acolheu cerca de cinquenta num canil ao fundo da casa, além de receber doações de vizinhos e pessoas que deixavam tais animais no portal do sítio. Há também a lógica de repetição, coleção em série, burladora da noção de exclusividade de cada elemento arquivado, pois para cada cachorro de nome Aninha que morria, outros recebiam, tempos depois, o mesmo nome como manutenção e transferência afetiva.

Como ponto de intercessão para este estudo sobre morte, obra e espaço, o relógio da sala permite algumas especulações. Situado junto ao terceiro portal de acesso ao pátio e perto da entrada do escritório da poeta, o objeto encontra-se parado com os ponteiros deslocados e a seguinte frase central, “É mais tarde do que supões”². Em entrevistas, Hilda menciona a existência desse modelo como outro elemento motivador para sua mudança da cidade para o campo e, conseqüentemente, para a reclusão necessária ao ofício de escrever literatura. O relógio também influenciou a composição da série “Tempo-morte”, de *Da morte. Odes mínimas*, conforme ela explicitou em uma das crônicas veiculadas no *Correio de Campinas*. O desuso e a mensagem do artefato reiteram a noção de valor do simbólico, “quanto mais significado se atribui a um objeto, menos interesse tem a sua utilidade” (POMIAN, 1984, p. 73). No entanto, a função temporal do relógio pode ser evocada e ressignificada por meio da mobilidade discursiva e semântica projetada por quem o lê.

A retirada de rótulos estanques é um operador teórico para se ler não somente a poesia hilstiana, mas também seus rastros biográficos, porque temas e disfarces levados ao público são desvirtuados, subvertidos dos valores oriundos do senso comum e postos em *devenir*, como a morte multifacetada e transitória em *Da morte*. Numa de suas crônicas publicadas no *Correio Popular de Campinas*, a autora sintetiza seu conceito crítico metapoético associado à máscara:

É triste explicar um poema. É inútil também. Um poema não se explica. É como um soco. E, se for perfeito, te alimenta para toda a vida. Um soco certamente te acorda e, se for em cheio, faz cair tua máscara, essa frívola, repugnante, empolada máscara que tentamos manter para atrair ou assustar. Se pelo menos um amante de poesia foi atingido e levantou de cara limpa depois de ler minhas esbraseadas evidências líricas, escreva, apenas isso: fui atingido. (HILST, 1998, p. 53).

Devido ao crescente interesse pela biografia da poeta no fim dos anos 1990 via divulgação da mídia e constante aparição em entrevistas, foi implantada a placa no portal de entrada do sítio, com os seguintes dizeres, “Cuidado: cão anti-social”. A tabuleta aqui pode ser compreendida enquanto máscara provisória da casa, desejo de privacidade, conforme a própria conceituação da escritora acerca

² A imagem do relógio encontra-se publicada no livro *O lugar do escritor*, de Éder Chiodeto.

do tema “para atrair ou para assustar”. Devido à dispersão geográfica da memória material da escritora, contida na casa e fundo arquivístico, faz-se complicado definir outro contorno metafórico que não seja a representação de figurações residuais mortuárias.

Essa vida arquivada por meio de cacos biografemáticos, de aparições em entrevistas, rastros do sujeito dentro da obra, de coleções visíveis e invisíveis, de “inventários de sombras” que os acervos instalam por meio da relação do indivíduo com seus pertences, aproximam as escritoras do “homem da teia”, proposto por Roland Barthes ao evidenciar a relação entre sujeito e produto da escrita:

texto quer dizer tecido; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolve ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. (BARTHES, 2002, p. 74-75)

Essa poética espacial permeada pela ocupação documental como item representativo do indivíduo presente e, ao mesmo tempo, esquivo dentro da sua casa literária pode ser igualmente comparada aos cantos metafóricos da morte proferidos pela poeta. Ao conceber em *Da morte. Odes mínimas* a morte vista pelo verso – reelaboradas ou desvinculadas da dor e do lamento, Hilda formula outros lugares de enunciação e locação que constituem espaços imaginários da morte. Como ponto comunicativo e de intercessão para essa topografia poética, tem-se a Ode “XXII”:

Não me procures ali
Onde os vivos visitam
Os chamados mortos.
Procura-me
Dentro das grandes águas
Nas praças
Num fogo coração
Entre cavalos, cães,
Nos arrozais, no arroio
Ou junto aos pássaros
Ou espelhada
Num outro alguém,
Subindo um duro caminho

Pedra, semente, sal
Passos da vida. Procura-me ali.
Viva. (HILST, 1998, p. 67)

Nesse poema, a palavra morte revela-se enquanto significante desagregado de seu sentido de logradouro da memória fixa e exclusiva do sujeito

poético. Percebe-se também, o símbolo “água” para ampliar e atribuir novas contextualizações, fluidez e imensidão ao substantivo morte, além do resgate do universo habitado por animais cavalos e cães, o duplo do “eu” e as máscaras, elementos disseminados ao longo do livro. Há também, de maneira biografemática, a referência ao lugar de encontro do sujeito lírico “pedra, semente, sal/ Passos da vida”. Em suma, ao abordar a morte numa dimensão espacial, o poema a “desterritorializa” do lugar ocidentalmente planejado para os mortos, o cemitério.

O cemitério tradicional convencionalmente é espelho da cidade, por erguer lápides simuladoras e extensivas dos edifícios. Por sua vez, as quadras, as avenidas, as ruas, as placas, os números, os prédios, os jardins, a praça, a administração local, as capelas, os imóveis com assinatura dos titulares mimetizam o planejamento urbano. Além disso, há a projeção de desequilíbrio e estratificação social, da má distribuição de renda visível entre os bairros nobres e as periferias tumulares. Para José Luiz de Souza Maranhão, as práticas de sepultamento modernas reiteram a necessidade de economia espacial dos grandes centros:

como nas grandes metrópoles iremos nos deparar, nas grandes necrópoles, com arranha-céus e, ultimamente, com fornos crematórios tão sofisticados como as modernas usinas – pois tanto quanto o solo urbano, o solo cemiterial é bastante dispendioso e igualmente sujeito a especulações, o que não permite desperdícios de espaço. (MARANHÃO, 1992, p. 36).

Cemitério e biblioteca também possuem suas aproximações. Os arquivos, as gavetas, os números, as fichas catalográficas, as lombadas e inscrições, os túmulos assinados, os epitáfios e as citações bíblicas como livros abertos, quadras como fileiras de estantes e os mausoléus monumentais que simulam edições comemorativas luxuosas. São elementos que encenam o referido espaço soberano do conhecimento, ademais, em ambos há a exigência primordial do culto ao silêncio. Em desobediência ao conceito poético formulado por Hilst acerca da relação entre morte e espaço, cabe examinar aqui o túmulo da escritora como depósito de linguagem.

Hilda Hilst faleceu em 04 de fevereiro de 2004 e foi sepultada no Cemitério das Aléias em Campinas/SP. Esse cenário não é composto por obras arquitetônicas antigas, luxuosas e monumentais como se costuma imaginá-lo. A fachada de entrada não faz alusão à morada dos mortos, é “maquiada”, parece mais a entrada de um *shopping center*, bem iluminada, com vidros transparentes e segurança uniformizado na porta. Ao dirigir-me à recepcionista, que me tratou como cliente, solicitei a localização via nome da escritora, totalmente desconhecido pela atendente. Como num hotel em que se procura por um hóspede, o sistema computadorizado rastreou o sepulcro, quadra 12, número 282.

Coincidentemente, doze é o número do arquivo de Hilst no Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CeDAE/UNICAMP), espaço onde se encontra o Fundo Hilda Hilst que contém cartas, edições originais das obras, diários, fotografias, recortes de jornal e outros documentos de interesse público sobre a poeta.

À frente, dirigi-me ao elevador e desci no segundo andar do cemitério. Logo avistei seis salas de velório/recepção e atrás um vasto bosque florido, bem cuidado, com pequenas lápides em formato quadrado. A sepultura apresenta-se sem os estereótipos ilustrativos adequados ao lugar, sem flores, sem portarretrato, sem epitáfio, sem cruz, sem vizinhos à direita ou à esquerda. O espaço da escritora encontra-se minimizado, conforme o conceito depurativo de morte em *Da morte. odes mínimas*. Entretanto, a inscrição “Homenagem da Academia Campineira de Letras e Artes” e a chamada de que ali há um morador ilustre “Hilda Hist (Escritora)” retoma o caráter nomológico do arquivo segundo a concepção derridiana³ e da máscara. Afinal, por que condecorar alguém que se dizia desprezada pela academia e pelos leitores? Por que o *status* distintivo “escritora” pregado na lápide? O que a distingue dos demais moradores ali desclassificados?

Comprova-se que o projeto autobiografemático e literário da escritora pode ser lido e circunscrito sob a ótica da morte concebida em mutação, metapoesia, máscaras em devir decompostas por figurações espaciais e pelas máscaras discursivas projetadas em entrevistas e arquivamento biográfico que foge do controle autoral. A morte pelo verso, a morte de si e a morte da obra somente são passíveis de catalogação, são significadas e modeladas na esfera do dizível, sob o viés da linguagem e da construção artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Sade, Fourier e Loiola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1971.
- BUENO, Maria Aparecida. Hilda Hilst. In: _____. *Quatro mulheres e um destino*. Rio de Janeiro: Uapê, 1996.
- CHIODETTO, Éder. *O lugar do escritor*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- COELHO, Nelly Novaes. Um diálogo com Hilda Hilst. In: _____. *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. São

³ Conceito contido em *Mal de arquivo: impressões freudianas*, de Jacques Derrida, que concebe o arquivo como espaço de poder e legitimação memorialística.

Paulo: GRD, 1989.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pal Pelbert. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUARTE, Edson da Costa. *Hilda Hilst: economias estéticas*. 2006. 171f. Tese (doutorado) – Centro de comunicação e expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

_____. *Hilda Hilst: poética da agonia e do gozo*. *Jornal de Poesia, Revista Agulha*, 18 ago. 2006, p. 01-19. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/hilda_hilst_poetica_da_agonia.pdf>. Acesso em 21 jun. 2007.

FARIA, Álvaro Alves de. Hilda Hilst, o silêncio estrondoso. *Caros amigos*, n.21, dez., p.13-14, dez. 1998.

FUENTES, José Luis Mora. A rameira e a santa. *Cult – Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, n.12, p. 14-15, Jul.1998.

GHAZZAOUI, Fátima. *O passo, a carne e a posse: ensaio sobre da morte. Odes mínimas de Hilda Hilst*. 2003. 131f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

HILST, Hilda. *A sedução e o sarcasmo de Hilda Hilst*. São Paulo: Cult, 1998. Entrevista concedida a Bruno Zeni.

_____. *Cascos & carícias: crônicas reunidas (1992-1995)*. São Paulo: Nankin Editorial, 1998.

_____. *Da morte. Odes mínimas*. 2.ed. São Paulo: Nankin Editorial; Montreal: Noroît, 1998.

_____. Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja. São Paulo: Leia, 1987. Entrevista concedida a Caio Fernando Abreu.

_____. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Hilda Hilst: um coração em segredo*. Curitiba: Nicolau, 1993. Entrevista concedida a Inês Mafra.

_____. O sofrido caminho da criação artística. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1975. Entrevista concedida a Delmiro Gonçalves.

_____. In CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA – Hilda Hilst. São Paulo, n.8, out.1999.

MACHADO, Cassiano Ellek. Morre a explosiva poeta Hilda Hilst. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Caderno Ilustrada, 5 fev. de 2004, p.1.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. *O que é morte*. 4.ed. São Paulo: Editora

Brasiliense, 1992.

MARINGONI, Juliana. *Casa do sol: um encontro com Hilda Hilst*. Campinas: Ottoni Editora, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Biografemas. In: _____. *Roland Barthes: o saber com sabor*. 3.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

POMIAN, Kristoff. Coleção. *Enciclopédia Einaudi*. V.1 – Memória e História. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

RUFINONI, Simone Rossinetti. Lírica da morte. *Rodapé crítica de literatura brasileira contemporânea*, n.2, São Paulo: Nankin Editorial, 2002, p. 85-92.

SCHNEIDER, Michel. *Mortes imaginárias*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Girafa, 2005.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: _____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

STAIGER, Emil. Estilo lírico: a recordação. In: _____. *Conceitos fundamentais da poética*. 3.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

Artigo recebido em: 31/07/2010

Artigo aprovado em: 23/08/2010

Referência eletrônica: OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. Máscaras mortuárias em Hilda Hilst. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n.5, pp. 1-18, Out. 2010. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/01CC_N5_ROliveira.pdf>