



inventário poético para uma morte (des)figurada

Rodrigo Santos de Oliveira¹

Resumo

Este estudo pretende analisar a representação da morte na poesia de Hilda Hilst desde as obras iniciais até *Da morte. Odes mínimas* (1980), em que o significante temático se instala numa poética de (des)figuração. Para

delinear essa hipótese, serão consideradas as seguintes máscaras discursivas da morte: o feminino, o animal e o duplo. A catalogação desses disfarces permite ler a obra a partir do formato inventário.

Palavras-chave:

Hilda Hilst, morte, máscara e inventário.

¹ Mestrando em teoria da literatura pelo Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da UFMG. Contato: rodrigocabide@gmail.com.

Abstract

This study intends to analyze the representation of death in the poetry of Hilda Hilst, from her early works until *Da morte. Odes mínimas* (1980), where the thematic significant installs itself in poetics of (dis)figuration. In order to delineate this hypothesis, the following discursive masks of the death will be considered: the feminine one, the animal and the double one. The catalog of these disguises allows reading the workmanship from the format of inventory.

Key words:

Hilda Hilst, death, mask and inventory.

O legado literário de Hilda Hilst destaca-se no cenário da literatura brasileira devido à multiplicidade de formatos enunciativos (poesia, prosa, dramaturgia) e, sobretudo, ao hibridismo entre essas dicções literárias. Como elemento de valor inesgotável para a crítica comparada, faz-se necessário sublinhar em seu repertório a frequente incidência de temas universais: Deus, loucura, erotismo e morte.

Esta última aparece de forma embrionária nos primeiros livros, *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951) e *Balada do festival* (1955), obras influenciadas pela poesia de Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes e Fernando Pessoa. Nesses textos, a morte é representada predominantemente como perda, ausência e desilusão amorosa, acompanhada ainda de reflexões existenciais a respeito do viver e da solidão. Curiosamente, o elemento “flor” associado à morte é encontrado nessa fase da autora, em que serve de metáfora para a leveza, a delicadeza e a fragilidade, mas também como transfiguração, produto da ação mortuária que simboliza renovação do ciclo da vida:

Acreditariam

se eu dissesse aos homens

que nascemos

tristemente humanos

e morremos flor?²

Para Edson da Costa Duarte (2007), a fase inicial da escritora revela-se pela racionalidade dos sentimentos para se atingir uma “realização estética mais apurada”, acompanhada de “momentos de densidade, ao lado de poemas que ainda não se resolveram poeticamente”. Ao fazer uma retrospectiva crítica dos textos sobre Hilst que circularam nos anos 1950 e 1960, o autor destaca: “fala-se de ‘lirismo manso’, ‘encantadora simplicidade’, ‘vida vivida e sofrida’, etc. Aí estão as marcas de uma mansidão da poesia reveladora de uma linguagem que não tem corpo estruturado ainda”³. E finaliza: “é ainda bastante ingênua a poesia desta mulher inteligente, audaz e desconcertante”⁴. Para o crítico, a fase de maturidade poética de Hilda Hilst é atingida em *Da morte. Odes mínimas* (1980).

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

Ilharga de sol. Ah, diante do efêmero

² Hilda Hilst, *Baladas*, p. 74.

³ Edson da Costa Duarte, *Hilda Hilst: a poética da agonia e do gozo*, p. 9.

⁴ Idem, p. 10.

Hei de cantar mais alto, sem o freio
De uns cantares longínquos, assustados.⁵

O esboço 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 ressurgel/llarga de sol”. Os versos “sem o freio/ De uns cantares longínquos, assustados” parecem reelaborar as imagens negativas projetadas inicialmente pela escritora em relação ao foco preterido.

A convergência desses itens rascunhados concretiza-se, potencialmente, em 1978, quando Hilst inicia seu projeto referente ao livro *Da morte. Odes mínimas*, publicado em 1980, quando ela completou 50 anos e 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 pequenos textos. Diferentemente das obras que a antecedem, a morte é apresentada como interlocutora do eu-poético.

Na poesia épica, predominantemente narrativa e discursiva, o conceito de “bela morte” estava associado aos atos heróicos e grandes feitos de conquistadores que atribuíam a ela sentimentos grandiosos e, portanto, esperavam o nobre e honroso fim. Para Jacyntho Lins Brandão e Magda Guadalupe dos Santos, a morte nos poemas líricos difere da épica, pelo fato de a primeira exaltar a vida: “por encarar de frente a morte, o poeta lírico canta a fruição da vida”⁶. É efetivamente este matiz encontrado e difundido discursivamente em *Da morte. Odes mínimas*.

Demora-te sobre minha hora.
Antes de me tomar, demora.
Que tu me percorras cuidadosa, etérea
Que eu te conheça lícita, terrena

Duas fortes mulheres
Na sua dura hora.

Que me tomes sem pena
Mas voluptuosa, eterna
Como as fêmeas da terra.

E a ti, te conhecendo
Que eu me faça carne
E posse
Como fazem os homens?⁷

Há uma exigente permuta e duração nesse encontro homoerótico proclamado nos versos “Demora-te sobre minha hora./ Antes de me tomar, demora”. Os verbos tomar e percorrer apontam para a fruição e fluidez do desejo, contidas no sujeito poético que concebe o amar, via lírica grega, associado ao ato de conhecer. O verso “Como fazem os homens” parece apontar não somente para uma questão de gênero, no caso, o masculino (ocidentalmente construído como aquele que domina numa relação sexual) almejado pelo eu feminino, mas para o propósito de encontro antropomorfizado com a morte. A relação amorosa evocada parece ser o meio aproximativo entre eu-poético e objeto desejado.

5 Hilda Hilst, *Exercícios*, p. 49.

6 Idem, p. 131.

7 Hilda Hilst, *Da morte. Odes mínimas*, p. 27.

Desde a lírica arcaica é comum encontrar textos endereçados de um “eu” para um “tu” com intuito de reverberar laços íntimos e comunicativos entre o “nós”. Em algumas odes de Safo, única voz feminina que restou desse momento, há um conteúdo afetivo-amoroso destinado às amigas em forma de canto, como se observa no excerto: “agora às minhas companheiras estas coisas prazerosas belamente cantarei”⁸.

Nota-se que, nas primeiras “Baladas” poéticas hilstianas, há referência explícita às amigas de Hilst, a exemplo de Gisela Guimarães, bem como dedicatória à sempre amiga Lygia Fagundes Telles. Nessas obras, o sujeito poético apresenta Stela, Maria, Cristina, Alzira e direciona a elas um canto dolente, ritmado por complacência ou pesar e desprovido de qualquer teor homoerótico. Na obra safiana, as tais “amigas” são excessivamente julgadas pela crítica, ainda em vigor e tendenciosamente biografista, de amantes da poeta. A ode hilstiana, aqui citada, parece reencenar, homenagear esta poeta lírica. Em tons oriundos de uma crítica biografista, ambas ainda parecem carregar o estigma de poetisas pornográficas.

Octavio Paz (1982) concebe o poema pertencente a uma trajetória histórico-temporal ascendente, porém a palavra poética busca mais que reverenciar um passado a que pertence ou apontar para a uma permanência futura. Essa se instala num presente em rotação, ela projeta uma “consagração do instante”. A afirmação do poeta é prudente se pensamos na encenação performativa da poesia lírica desde sua eclosão, pois ela era proferida e só se realizava em tempo presente. Essas considerações põem em xeque a questão de influência literária, que não necessariamente é evidenciada pela referência explícita, contextualizada e resgate obrigatório da origem. Dessa maneira, Hilda Hilst reverbera ecos amorosos (canto enquanto encontro e celebração) da poética de Safo.

Outra máscara mortuária de matiz feminino encontrada nas *Odes mínimas* perdura no conjunto sob o signo de flor. Ícone feminino por excelência, por estar relacionada aos atributos de beleza, delicadeza e, conotativamente, ao próprio órgão genital da mulher, em Hilda ela adquire outras nuances:

Durante o dia constrói
 Seu muro de girassóis.
 (Sei que pretende disfarce
 E fantasia.)
 Durante a noite,
 Fria de águas
 Molhada de rosas negras
 Me espia.
 Que queres, morte,
 Vestida de flor e fonte?

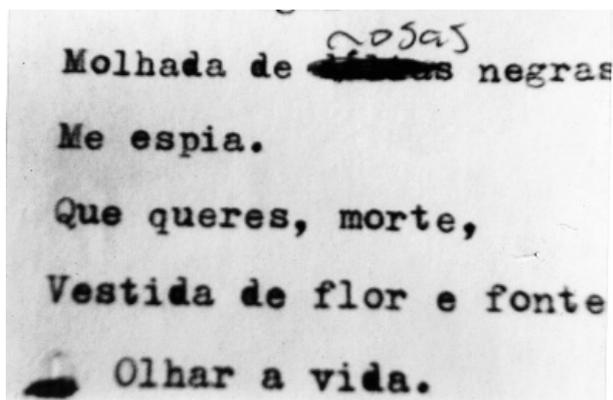
– Olhar a vida.⁹

Esse poema é o único em que aparece potencialmente o símbolo da flor. Ele alude às máscaras assumidas pela morte, simbolizadas de maneira dúbia: lume (girassol) e obscuridade (rosas negras). O terceiro possível disfarce ou componente de todos os outros, em “Vestida de flor e fonte?” parece se referir e, novamente, corroborar o papel da morte como fonte criadora para a poesia hilstiana. Este é o único texto do livro em que a Morte responde às indagações do sujeito poético. “– Olhar a vida” justifica o observar cotidiano, perspicaz, supostamente despretensioso da outra figurada diante do eu-poético.

8 Giuliana Ragusa, *Fragments de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*, p. 446.

9 Hilda Hilst, *Op. cit.*, p. 75.

Se pronunciada em voz alta ou quiçá cantada, a frase se converte em olhar ávida, o que reforça discursivamente a forma intensa e interpelativa da observadora. Observa-se pelo datiloscrito que havia no sétimo verso “Molhada de dalias negras” e a escritora rasurou as “dalias” substituindo-as por “rosas”, justamente a rosa referida, a representar, no campo cromático (lume e penumbra) e semântico (presença e ausência), os disfarces mortuários. Outra mudança se refere ao verso “Olhar a vida” que, acrescido do travessão à caneta, explicita a intervenção contestadora da sua personagem. Tais reajustes demonstram o rigor laboral da poeta no que se refere à escolha lexical (flor) para se adquirir o teor ambíguo desejado e o discurso peremptório da morte.



Datiloscrito de *Da morte. Odes mínimas*. Pertencente ao Cedae/ UNICAMP.

Há, assim, uma definitiva depuração da flor articulada à morte na poesia lírica de Hilst. Distinta da fase inicial, esse símbolo deixa de ser resultado da ação mortuária, adereço funeral, resquício substitutivo da ausência do outro figurado (amigo/ amante) e passa a significar uma das máscaras mutantes da morte. Se a flor representava

o elo entre o sujeito poético e a desilusão decorrente de uma ação passada, nas *Odes mínimas* ela é transfigurada em ícone da morte presente em vida.

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 microzoo pictórico e verbal acaba por se configurar num emaranhado de formas híbridas e “metamorfoses ambulantes”. Percebe-se que animais híbridos 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. Dentre 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.¹⁰

10 Hilda Hilst, *idem*, 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, pois a fêmea do cavalo não condiz com esta alcunha – parece ser, no primeiro verso, o nome definitivo para o devir-animal da morte. Distinta da vestes femininas firmadas pela voluptuosidade e enigma, 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 quinta linha, por exemplo, em “como quem quer”, o verso é cindido e só se observa a resposta definitiva na linha seguinte “E não ousa”.

Em “Da morte. odes mínimas” são cerca de vinte poemas em que o verbo conhecer está presente – ressignificado pelos verbos reconhecer, saber e tomar – o que define esta busca pela Morte no eixo estrutural do conjunto. Os versos “Há milênios te sei/ E nunca te conheço”, da ode III, apontam para nuances semânticas distintivas entre os verbos “conhecer” e “saber”. Etimologicamente, “saber”, de origem latina, está associado a ter sabor, ter bom paladar, ter cheiro, sentir por meio do gosto; e “conhecer” é reconhecer, examinar, inspecionar. Por meio dessa referência, considera-se o conhecer hilstiano vinculado a esta investigação sobre a Morte, busca incessante e propósito do eu-lírico, ao passo que o saber está conjugado à experimentação lírica das pequenas mortes em vida:

Te sei. Em vida
Provei teu gosto.
Perda, partidas
Memória, pó

Com a boca viva provei
Teu gosto, teu sumo grosso.
Em vida, morte, te sei¹¹.

A ode pode ser lida a partir da retomada reflexiva dos componentes mortuários contidos na poética hilstiana de estreia, identificados aqui como máscaras cotidianas: “Perda, partidas/Memória, pó”. A voz poética demonstra a experiência com a morte consolidada numa dimensão pragmática, pelo uso do verbo “provar” no pretérito indefinido “provei” associado ao paladar (“Com a boca viva provei/ Teu gosto, teu sumo grosso”) e também ao ato de comprovar. É como se, pela memória, o eu identificasse mortes mínimas indefinidas para afeições pretéritas definidas, certificadas pelo “Te sei” – abertura e desfecho do poema – que realça o teor etimológico da palavra atrelado ao valor sensitivo.

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 metapoiético – 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.¹²

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:/

¹¹ Hilda Hilst, *Idem*, p. 81.

¹² Hilda Hilst, *Idem*, p.103.

Rubro mandala para um perfil¹³, identificam-se, no bloco dos 40 poemas de “Da morte. Odes mínimas”, os duplos e suas relações disparados por meio do ato de amar. Proveniente da lírica arcaica, amar é conhecer, simbolizado pela máscara feminina e animal, mas também há 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 de devir, de Gilles Deleuze, oferece subsídios para se analisar as mutações coexistentes entre essas duas matrizes simbólicas.

Para Deleuze, 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, num 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’¹⁴. 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”¹⁵.

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-poético embaralha, redimensiona as vestimentas supostamente definidas ao estatuto de máscaras provisórias. No campo do desejo, a própria “cavalinha” adquire outros travestimentos:

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?¹⁶

Pode-se pensar na progressão desse trânsito de disfarces duplos: prisão/ liberdade, repulsa/ desejo, saber/ conhecer, homem/ animal, homem/ planta como

¹³ Ibidem, 97.

¹⁴ Gilles Deleuze, *Crítica e clínica*, p. 11.

¹⁵ Gilles Deleuze; Claire Parner, *Diálogos*, p. 36.

¹⁶ Hilda Hilst, Op. Cit., p. 41.

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.¹⁷

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”¹⁸. 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, a poesia hilstiana compreendida entre 1974 e 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.

A retirada de rótulos estanques, presente na obra, é um operador teórico para se ler a poesia hilstiana, porque temas são desvirtuados, subvertidos de seus valores oriundos do senso comum e postos em devir, a exemplo da morte multifacetada e transitória. Em uma de suas crônicas publicadas no *Correio Popular de Campinas*, a autora sintetiza seu conceito 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.¹⁹

Tendo em vista a origem e classificação da poesia lírica. Platão, na *República*, definiu três tipos de gêneros discursivos que regeriam o campo literário: o épico, o dramático e o lírico. Este, por sua vez, apresentou ao longo do tempo uma maior amplidão de recursos representativos, modos de concepção e imprecisões métricas em relação aos demais. Oriunda da música, feita para ser acompanhada pela lira, a poesia lírica apresentou algumas matrizes conceituais assinaladas por Hegel, como a interioridade subjetiva, força emotiva e arrebatadora do poeta diante de um tema (celebração, amor, beleza, arte, etc.), individualidade, parcialidade temática (em oposição à objetividade e totalidade

¹⁷ Hilda Hilst, *Idem*, p. 49.

¹⁸ Emil Staiger, *Conceitos fundamentais da poética*, p. 45.

¹⁹ Hilda Hilst, *Idem*, p. 53.

épica), recorrência de diálogos (como o drama), além da valorização das palavras e rimas como acessórios musicais.

Contrário a postulações definitivas acerca do gênero, T. S. Eliot questiona a obrigatoriedade da concisão formal deste tipo de poesia, além da evidência de uma verdadeira expressão sentimental do poeta. Para o escritor e crítico inglês, a musicalidade da lírica não é apartada do significado das palavras, não está apenas nas linhas, na associação entre rimas, mas no poema como um todo. Isso porque “um poema musical é um poema que possui um esquema musical de som e um esquema musical dos significados secundários das palavras que o compõem, e no qual esses dois esquemas são unos e indissolúveis”²⁰. A música, portanto, pode ser concebida como outro modo de conversar, como elaboração do falar cotidiano. Ou, como pontua Octavio Paz – ao pensar numa rítmica do pensamento num discurso amoroso – “o diálogo é mais que um acordo – é um acorde”²¹.

As considerações de Eliot e Paz acerca de um possível dialogismo contido na poesia, permeado pela musicalidade verbal, acabam por resgatar a nuance do gênero dramático suscitado por Hegel. Para Eliot, há três instâncias enunciativas da voz poética, a saber: 1) O poeta falando para si mesmo ou sozinho, 2) O poeta dirigindo-se a um auditório e 3) O poeta tentando criar uma personagem teatral que fala em verso. Para o crítico, a primeira instância pode ser problematizada, uma vez que “o simples fato de o poeta estar contido num papel, falando através de uma máscara, implica a presença de um auditório. Afinal, por que poria um homem uma máscara e fantasia, apenas para falar de si?”²².

Em *Da morte. Odes mínimas* é possível ouvir o acorde poético denominado por Eliot, com predominância dos dois últimos, na medida em que há monólogos dirigidos à Morte (des)figurada e monólogos em que a morte é tema autorreflexivo. A musicalidade parece também reger um dos diálogos do sujeito poético com a “indesejada das gentes”. Por meio da troca, da negociação lírica, a face do eu é minimizada em detrimento da voz, como a ode XI sinaliza:

Levarás contigo

Meus olhos tão velhos?

Ah, deixa-os comigo

De que te servirão?

Levarás contigo

Minha boca e ouvidos?

Ah, deixa-os comigo

Degustei, ouvi

Tudo o que conheces

Coisas tão antigas.

Levarás contigo

Meu exato nariz?

Ah, deixa-o comigo

Aspirou, torceu-se

Insignificante, mas meu.

E minha voz e cantiga?

Meu verso, meu dom

20 T.S Eliot, *A essência da poesia*, p. 10.

21 Octavio Paz, *O arco e a lira*, p. 63.

22 T. S. Eliot, *A essência da poesia*, p. 139.

De poesia, sortilégio, vida?

Ah, leva-os contigo

Por mim²³.

Nas três primeiras estrofes, o ritmo discursivo da ode é estabelecido pela repetição dos versos “Levarás contigo” e “Ah, deixa-os comigo”, ademais da entonação interrogativa, tentativa comunicativa por parte do sujeito poético. As partes que compõem o rosto: olhos, boca, ouvidos e nariz são ofertadas à Morte em troca da permanência da voz, concebida como metáfora de canção.

Ao longo da obra, notam-se algumas propriedades referentes à música, desde objetos musicais como: bandolim, alegoria para o labor metapoético; “feixe de flautas”, que representa um dos nomes da Morte e o toque de cornetim propagado pela inominável, até o uso de metáforas-conceito, “semente de som”, que reforçam o teor minimizado da morte.

Dentre as formas de expressão lírica, a ode – do grego *oidê*, que significa canto – constituiu-se como verso a ser cantado e acompanhado por instrumento musical, e apresentava-se como subgênero que comportava uma diversidade métrica. Dessa maneira, não possuía forma fixa. Era também concebida enquanto celebração, exultação e, por isso, expressava com grandiloquência um determinado tema.

Em *Da morte. Odes mínimas* há o propósito de desfiguração da ode grega, pois o próprio título aponta para uma associação paradoxal, uma vez que a ode clássica, de aspecto célebre, contemplava a grandiosidade do tema. Já ao longo da obra encontram-se pequenas celebrações em torno da morte ou

celebrações em formato mínimo, por meio de poemas curtos.

Ao ler o acervo poético de Hilda Hilst compreendido entre 1974-1995, Edson da Costa Duarte (2006) delinea um suporte teórico que denomina economia estética e é regido por três sustentáculos: o do afeto, o do terror/medo e o do excesso. Segundo o autor, esse modelo permite observar tanto a organização estilística do conjunto, quanto a relação estabelecida entre as obras num processo de depuração e agrupamento dos assuntos afins. Nessa classificação, *Da morte. Odes mínimas* está contido no segundo grupo, por apresentar um tema interdito e que, por isso, precisa ser renomeado.

Para Octavio Paz, tudo que se explicita por meio de palavras e linguagem necessita de um credenciamento no mundo, pois “a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la. Aquilo que ignoramos é o inominado”²⁴. Alfredo Bosi especifica o discurso do escritor mexicano ao designar ao poeta a tarefa de atribuir nomes às coisas: “O poeta é o doador de sentido”²⁵. Segundo a concepção do crítico, o poder poético de nomear aplica-se como forma de resistência aos discursos hegemônicos, às ideologias dominantes que tendem a silenciá-lo num cenário de produção capitalista. Dessa maneira, a maquinária poética simboliza o espaço da reinvenção da língua, lugar de renomeação. É a esse exercício da possibilidade de inversão do signo, de (re)batizar o inominado, que a palavra hilstiana se refere:

Te batizar de novo.

Te nomear num traçado de teias

E ao invés de Morte

Te chamar Insana

²³ Hilda Hilst, Op. Cit., p. 45.

²⁴ Octavio Paz, *O arco e a lira*, p. 37.

²⁵ Alfredo Bosi, *O ser e o tempo da poesia*, p. 163.

Fulva
 Feixe de flautas
 Calha
 Candeia
 Palma, por que não?
 Te recriar nuns arco-íris
 Da alma, nuns possíveis
 Construir teu nome
 E cantar teus nomes perecíveis
 Palha
 Corça
 Nula
 Praia
 Por que não?²⁶

A ode é um esboço do que será decantado ao longo das três partes seguintes. Os verbos “batizar”, “nomear”, “chamar”, “recriar”, “construir”, “cantar” apontam para a mutabilidade conceitual do tema a ser tratado e, por estarem no infinitivo, acentuam os objetivos do projeto poético. O estágio efêmero e desfigurado do conceito de morte é encontrado em “Cantar teus nomes perecíveis”. As duas listas desarraigadas dos nomes da Morte assinalam componentes lexicais descontínuos dentro de cada conjunto. As máscaras mortuárias, figurinos mais recorrentes em devir de vegetal (“palma”), devir animal (“corça”) e devir feminino (“insana”, “fulva”, “nula”) antecipam os inúmeros nomes que a Morte assumirá ao longo das odes.

É válido notar que a ode possui o número três formatado, que pode ser comparado ao conceito mortuário

“máscara tripla”, presente nos versos “Máscara tripla/ Persigo tua cara e carne”²⁷. Pretende-se, por meio dessa leitura, especular como as duas facetas fixas (do feminino e do animal) são somadas a uma terceira que, supostamente, representaria as sombras da voz poética representadas pela indagação sobre sua própria morte, ofício metapoético. Ademais, o *três* também ratifica o número de partes do livro.

Cristiane Grando (2003), ao estudar o processo criativo de *Da morte. Odes mínimas* sob a ótica da crítica genética, afirmou que os poemas e aquarelas iniciais não compõem o projeto pioneiro, primeira edição, que previa cinquenta poemas. Para a pesquisadora, é errôneo ler a obra constituída por quatro partes e, conseqüentemente, composta por cinquenta e seis poemas. Já para Fátima Gazzoui (2003), a parte somatória de poesia e aquarelas é integrante, pois a abertura sugere o formato de prelúdio, “como ensaio, um modo de afinar os instrumentos antes de iniciar efetivamente a peça e, com isso, se permite englobar variações e incertezas; um momento dedicado ao preparo, no qual o sujeito se predispõe psicologicamente à execução da obra”²⁸. Opta-se por ler essa estrutura aqui como suplemento.

As *Odes mínimas* foram escritas para se comemorar os cinquenta anos de Hilda Hilst. O rigor para cumprir com o planejamento de escrever cinquenta poemas encontra-se num dos escritos de sua agenda – arquivada no Fundo Hilda Hilst do Centro de Documentação Alexandre Eulálio – que revela a urgência, o compromisso e o labor compulsório da poeta em finalizar sua produção: “Não consigo escrever meus poemas sobre a morte. Só tenho 31. Faltam 19” (Agenda Imprimo, 12 janeiro 1979) e “terminei meus 50 poemas no dia 18 de abril” (Agenda Imprimo, 21 de abril 1979). Esse duplo referencial

27 Hilda Hilst, *Da morte. Odes mínimas*, p. 51.

28 Fátima Ghazzaoui, *O passo a carne e a posse: uma leitura de Da morte. Odes mínimas*, p. 5.

26 Hilda Hilst, *Op. Cit.*, p. 25.

construído (idade e número de textos) aparece inferencialmente na ode VIII:

[...]

Linhos, cal tua cara

Lenta tua casa

Nova crescendo agora

Nos meus cinquenta.

E madeirames e telhas

E escadas, tuas rizejas (HILST, 1998, p.39)

Além da concentração de um tema específico nas obras poéticas de Hilst, compreendidas entre 1974-1995, Edson da Costa Duarte ressalta a importância do critério organizacional da escritora, pois “um núcleo temático que toma várias nuances nos poemas serve de espinha dorsal, de viga mestra para o desenvolvimento das reflexões da poeta”²⁹. Numa tentativa de orquestrar blocos temáticos “amor”, “erotismo”, “morte” e seus desdobramentos, a autora os agrupou em títulos e subtítulos que fazem alusão parafrásica a tratados filosóficos, *Do desejo*, “Da noite”, “Da razão”, “Da proporção”, “Da fantasia”, *Do amore*, parodisticamente, *Da morte. Odes mínimas*.

Como ocorre com os nomes de Deus e dos órgãos genitais dentro do acervo literário de Hilst, a morte também receberá nomenclaturas plurais: Altura, Amada, Amantíssima, Amiga, Búfalo, Calha, Candeia, Cavalinha, Cavalo, Corça, Corpo de ar e marfim, Dorso mutante, Duna, Esquiva, Feixe de flautas, Flanco de acácias, Fogo, Fulva, Insana, Palha, Palma, Máscara tripla, Menina-Morte, Minha irmã, Morte, Nada, Negra

cavalinha, Nula, Palavra viva, Pequeninina, Poesia, Praia, Prisma, Púrpura, Riso, Rosto de ninguém, Sonido, Sorte, Tempo, Torpe, Túrgida-mínima, Unguento, Velhíssima-Pequeninina, Ventura. Esses termos coletados compõem um dicionário onomástico com verbetes provisórios para a morte, configurados enquanto máscaras mutantes assumidas ao longo dos poemas.

Segundo os dicionários, a palavra “inventário” designa a listagem enumerativa e descrição sistemática de bens patrimoniais deixados por um indivíduo à posteridade. Em geral, é material de consulta e parte constituinte de arquivos encontrados em museus, coleções particulares e acervos de personalidades públicas. No entanto, se pensado a partir do radical latino *inventum*, o termo apresenta-se paradoxal por abarcar a precisão, mapeamento, agrupamento totalizador e, ao mesmo tempo, em seu cerne etimológico, a dimensão inventiva, imaginária.

Tal formato possibilita certa comparação com o livro analisado, pois há o trabalho rigoroso de Hilst em catalogar impressões poéticas acerca da morte, em enumerar os poemas e compor uma coleção, além da demarcação de uma tríplice estrutural das partes “Da morte. Odes mínimas”, “Tempo-Morte” e “À tua frente. Em vaidade” que podem ser lidas como séries. Concomitantemente, existe o trabalho do sujeito poético em nomear a morte, enumerar, classificar tarefas, listar facetas fixas e máscaras mortuárias provisórias. Ademais, os “bens” aqui são compostos por adjetivos afetuosos e familiares, “amantíssima” e “Minha irmã”, que projetam um conceito metafórico inicial de disseminação da “boa morte”, de morte captada pelo seu avesso. Porém, conforme a própria palavra inventário duplamente explícita, há algo que escapa da objetividade taxonômica pela falha classificatória:

Como se tu coubesses

Na crista

No topo
 No anverso do osso

Tento prender teu corpo
 Tua montanha, teu reverso.

Como se a boca buscasse
 Seus avessos

Assim te busco
 Torsão de todas as funduras.

Persecutória te sigo
 Amarras, músculo

E sempre te assemelhas
 A tudo que desliza, tempo,
 Correnteza.³⁰

Tal poema permite resgatar questões iniciais deste ensaio no que se refere à familiaridade da morte, representação do duplo. Com intuito de atualizar, ver de outro ângulo esse enfoque, faz-se necessário considerar as palavras de Simone Rufinoni: “A morte encontra-se dessublimada por um lado, devido à familiaridade, e ressublimada por outro, devido ao medo que desponta do fracassado contato, do blefe da relação de amizade com aquele que é inimigo por excelência”³¹.

Há, segundo Rufinoni, travestimentos figurativos e conceituais da Morte caracterizados respectivamente

por “vulto inquisidor”, “presença sombria”, “humildade perversa” e “suavidade cruel”. A pesquisadora propõe ler as odes hilstianas num duplo especular crítico, já que a “boa morte” ou “odes à boa morte” apresentam-se também como disfarces que são difundidos pelo eu-lírico devido ao enfrentamento diante do horror da morte, justificado pelo ato de minimizar contido no título, estrutura (poemas curtos) e propósito da obra. Dessa forma, o uso da máscara circunscreve-se como escudo diante de um ato inexorável. E o tema, portanto, encontra-se decisivamente numa atmosfera inclassificável.

Maria Esther Maciel conceitua como “poéticas do inclassificável” as produções artísticas que fazem uso da ordenação para questionar a precariedade e a problemática dos sistemas de classificação no mundo contemporâneo. Dentre elas se destacam: os textos de Jorge Luís Borges e Georges Perec, o cinema de Peter Greenaway e os trabalhos de Arthur Bispo do Rosário. Para a autora, “onde falha a classificação advém a imaginação. Na falta de critérios para se definir com precisão um objeto estranho, há que se inventar novas formas – sejam elas metafóricas ou não – para que ele possa ser descrito e especificado”³².

Por influência dessa atopia, o suplemento inicial das *Odes mínimas* – não numerado e não nomeado – desobedece a taxonomia regente e classificatória das outras partes porque – conforme ressaltou Fátima Ghazzaoui – o tema da morte nessa seção ainda não se enuncia denotativamente. Dessa forma, a parte preliminar funciona como catálogo, microbestiário poético ou, talvez ainda, serve de pranchas para uma antenciclopédia ilustrada da morte.

O inclassificável é também suscitado em uma das perguntas delegadas à Morte: “Como te emoldurar?”³³. Interrogativa que aponta para a necessidade pictórica

³⁰ Hilda Hilst, *Da morte. Odes mínimas*, p. 53.

³¹ Simone Rossinetti Rufinone, *Lírica da morte*, p. 85.

³² Maria Esther Maciel, *Poéticas do inclassificável*, p. 158.

³³ Hilda Hilst, *Da morte. Odes mínimas*, p. 33.

do conceito, materialização mortuária. O que possibilita esboçar, de forma metonímica, figurações que convergem para um conceito geral da obra, ainda que perecível. 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" e a ilustração sugerem uma rica metáfora:

Desde que nasci, comigo:
Tempo-Morte.
Procurar-te
É estar montado sobre um leopardo
E tentar caçá-lo.³⁴

A representação mortuária se esquia, pelas cores quentes e luminosas, de um conceito fúnebre da morte. Segundo Ghazzaoui, os desenhos representam traçados de uma percepção quase infantil sobre a morte, o que endossa a lógica estrutural pautada pela leveza e (re) nomeação, concebida para o livro. No entanto, a fusão entre corpo humano e corpo animal diluem as barreiras entre o eu-poético e o objeto, o que dissolve os aspectos dicotômicos postulados por alguns críticos. Dessa maneira, as imagens são caracterizadas como mais um dos registros do inclassificável.

É justamente a tensão entre nomear o inominável, entre a figuração e a desfiguração, entre a catalogação e a invenção que as *Odes mínimas* propõem discutir. Hilda Hilst configura nesse texto a imagem da morte feminina, animal, híbrida, cindida e, antes de tudo, esquiva de qualquer conceito estanque.

Na falha de conceituações decisivas, a rasura entre o eu e a morte, que as gravuras apontam, permite considerar



Aquarela pintada por Hilda Hilst. Presente em *Da morte. Odes mínimas*, p. 32

a extensão do conceito "máscara tripla", segundo as relações do poeta (eu-lírico disfarçado) com a temática vinculada em sua escrita, exercício da dobra, montagem, metapoesia.

Percebe-se, na trajetória poética da escritora, que a morte deixa de ser propagada pela perda e lamento na relação afetivo-amorosa, um "vir a ser", para assumir máscaras postiças engendradas numa presentificação, um "estar sendo". Metáforas em trânsito que compõem facetas rasuradas da morte, na medida em que as próprias figurações de maior circulação são implodidas,

desfiguradas, pois a morte só é possível de ser catalogada, significada na esfera do dizível, sob o viés da construção artística.

Referências bibliográficas

- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DELEUZE, Gilles. "A literatura e a vida". In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pal Pelbert. São Paulo: Editora 34, 1997, p.11-16.
- DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- DUARTE, Edson da Costa. Hilda Hilst: economias estéticas. Tese (doutorado) – Centro de comunicação e expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.
- _____. *Hilda Hilst: poética da agonia e do gozo*. Disponível em < http://www.revista.agulha.nom.br/hilda_hilst_poetica_da_agonia.pdf>. Acesso em 21 jun.2007.
- ELIOT, T.S. *A essência da poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- GHAZZAOUI, Fátima. O passo, a carne e a posse: ensaio sobre *Da morte. Odes mínimas*, de Hilda Hilst. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- GRANDO, Cristiane. *Obscena senhora morte: odes mínimas dos processos criativos de Hilda Hilst*. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- HEGEL. *Estética*. Lisboa: Guimarães editores, 1980.
- HILST, Hilda. *Baladas*. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. *Da morte. Odes mínimas*. 2.ed. São Paulo: Montreal: Nankin Editorial/ Noroît, 1998.
- _____. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002.
- MACIEL, Maria Esther. "Poéticas do inclassificável". *Aletria: revista de estudos literários*, v.6, n.15, p.155-162, 2007.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- RAGUSA, Giuliana. *Fragments de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- RUFINONI, Simone Rossinetti. "Lírica da morte". *Rodapé crítica de literatura brasileira contemporânea*, n.2, São Paulo: Nankin Editorial, p.85-92, 2002.
- SANTOS, Magda Guadalupe dos, BRANDÃO, Jacinto Lins. "Morte e amor: a construção do humano na lírica grega arcaica". *Ensaaios de literatura e filologia*, Belo Horizonte, Faculdade de Letras UFMG, n.4, p.117-161, 1983/1984.
- STAIGER, Emil. "Estilo lírico: a recordação". In: *Conceitos fundamentais da poética*. 3.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.