



Travessias

E-ISSN: 1982-5935

revista.travessias@unioeste.br

Universidade Estadual do Oeste do
Paraná
Brasil

Carneiro Fumaneri, Maria Luísa

VENCER A MORTE: UMA LEITURA CRÍTICA DE DA MORTE. ODES MÍNIMAS, DE
HILDA HILST

Travessias, vol. 5, núm. 1, 2011, pp. 502-519

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Cascavel, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=702078558033>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



VENCER A MORTE: UMA LEITURA CRÍTICA DE *DA MORTE. ODES MÍNIMAS*, DE HILDA HILST

DUE TO DEATH: A CRITICAL READING OF THE DEATH. ODES MINIMUM OF HILDA HILST

Maria Luísa Carneiro Fumaneri¹

RESUMO: Este trabalho visa à análise da obra *Da morte. Odes mínimas* (1980) de Hilda Hilst (1930-2004), considerando o tratamento dado à questão da morte. Tema maior da poesia, a morte tem, para a poeta, caráter duplo: ao mesmo tempo em que indica o fim da existência, é o caminho para a permanência da obra e, nesse sentido, a poesia se coloca como uma forma de vencê-la. Para a discussão do tema, baseamo-nos em algumas importantes considerações feitas por Erwin Panofsky e nas sugestões de Mikhail Bakhtin a respeito do papel discursivo da mortalidade, além das relações entre morte e erotismo colocadas por Georges Bataille em *O erotismo*, autor que teve influência capital na obra da poeta.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Hilda Hilst; Morte; Mortalidade; *Da morte. Odes mínimas*.

ABSTRACT: The aim of the present work is to investigate the book *Da morte. Odes mínimas* (1980) by Hilda Hilst (1930-2004), considering the treatment given to the death matter. Major subject of poetry, death has in the poetry of Hilda Hilst a double character: is, at the same time, the end of existence as we know and a path for the poetry to survive, and poetry has its own way of being triumphant. For the discussion of the theme, we rely on some important propositions from Erwin Panofsky and Mikhail Bakhtin about mortality discursive role. We also considered the relations between death and eroticism, suggested by Georges Batailles' *O erotismo*, which has an important influence in Hilst's work.

KEY WORDS: Poetry; Hilda Hilst; Death; Mortality; *Da morte. Odes mínimas*.

“Por que morre o homem?
Campeia outra forma
de existir sem vida?

Fareja outra vida
não já repetida,
em doido horizonte?

Indaga outro homem?
Por que morte e homem
andam de mãos dadas

e são tão engraçadas,
as horas do homem?”

Carlos Drummond de Andrade,
“Especulações em torno da palavra homem”,
In: *A vida passada a limpo*

¹ Maria Luísa Carneiro Fumaneri; mari_fumaneri@hotmail.com



1. INTRODUÇÃO

O que chamamos de “condição humana” é sustentado, ao longo da história do pensamento, por diferentes critérios. Biologicamente, diferenciamos-nos por uma série de características anatómicas evoluídas de nossos Outros: as formas de vida não-humanas. Geneticamente, socialmente, filosoficamente, nossa visão do humano apela para outros fatores de diferença. Erwin Panofsky, ao investigar as raízes do sentido de *humanitas* para o pensamento renascentista, defende que, já no chamado Antropocentrismo, *humanitas* guardava uma dupla condição: a de um valor – ser humano em oposição ao animal, ao bárbaro ou ao vulgar – e uma limitação – ser humano em oposição à divindade, portanto frágil e transitório. Segundo o autor, o humanismo nasceria da ambivalência da condição humana (PANOFSKY, 1979).

É natural portanto que, se acreditarmos que ainda trabalhamos com uma condição ambivalente, encaremos os argumentos em torno do humano como pendentes ora à valorização, ora à limitação. À valorização estão os apelos à dignidade humana, à esperança e àquilo que nos coloca sobre a animalidade – e aqui inserimos a filosofia, a ciência e, é claro, a Arte. Aos limites, está nossa condição mortal. Por mais que a palavra sobreviva, as mãos que compõem o poema estão fadadas à extinção. Tal tensão inspira a solução retórica (ou falta de solução) nos mais variados poemas. Pode levar mesmo uma personalidade como a de Álvaro de Campos a esta célebre relativização absoluta de tudo: “Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta./ Olho-o com o desconforto da cabeça mal voltada/ E com o desconforto da alma mal-entendendo./ Ele morrerá e eu morrerei./ Ele deixará a tabuleta, eu deixarei os versos./ A certa altura morrerá a tabuleta também, os versos também./ Depois de certa altura morrerá a rua onde estive a tabuleta,/ E a língua em que foram escritos os versos./ Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu”¹. Parece, inclusive, que, em dado momento da obra (ou do trabalho, como preferia Hilda Hilst), todo o poeta se vê diante do tema inesgotável da morte – inesgotável, pois de interesse permanente à recepção enquanto for ela também mortal.

São inumeráveis as conotações que se constituíram a respeito da morte na tradição literária. Porém, há algo banal, mas que deve ser observado a fim de melhor conduzir esta reflexão: todos os poetas que formularam essas conotações são mortais, porém nenhum deles já

¹ Trecho do poema “Tabacaria”, de Fernando Pessoa.



havia morrido ao formulá-las. A afirmação é risível, mas contém uma dupla consequência – o ser só conhece a morte em vida e toda a reflexão sobre a morte interessa, na medida em que a condição de mortalidade é mínimo denominador comum. Mais: a *consciência* da mortalidade é comum a todos (conhecemos a nossa morte através da morte de outrem). E essa constatação contém os dois argumentos citados no início deste texto: a morte é limitação, mas pensá-la em vida garante uma sobrevivência pós-morte – a sobrevivência do testemunho na obra.

O testemunho é, para um autor como Bakhtin, a condição básica do Ser. Em sua proposta de “filosofia do ato”, encontramos, na base da ética, a condição humana de Ser-evento, ou seja, de inapreensibilidade efetiva do mundo e da nossa própria condição. Não chegamos a escapar nunca dos limites que regem nossa condição, visto que o ato só adquire sentido na concretude da vida, em que um sujeito – inacabado-mortal e incapaz de ver a totalidade do material – se posiciona ideologicamente diante do objeto e age (lembramos que o conceito de ato, em Bakhtin, compreende também o pensamento). Não é possível ao sujeito escapar de sua condição de existência. Embora eu possa conhecer, através do legado da tradição cultural, as significações de uma proposição, essas significações só fazem sentido na medida em que se me apresentam na realidade de minha existência única e irrepetível. Entretanto, o que sou só é formado no testemunho do outro, que me dá acabamento enquanto eu, reciprocamente, dou-lhe acabamento. Como ser mortal, sou sozinho. Como ser atuante na vida, sou social.

Para Bakhtin, a mortalidade fundamenta mesmo os aspectos de nossa linguagem: “If man were not mortal, then the emotional-volitional tone of this progression of life – of this ‘earlier’, ‘later’, ‘as yet’, ‘when’, ‘never’, and the tone of the formal moments of rhythm, would be quite different” (BAKHTIN, 1993. p. 65). Tese semelhante pode ser encontrada em Paul Ricoeur. Segundo o autor, o fundamento da narrativa em geral é a necessidade humana de organizar temporalmente o caos de sua própria existência. Ricoeur lembra que mesmo a linguagem humana dispõe o tempo em passado, presente e futuro, através dos advérbios de tempo e tempos verbais (RICOEUR, 1984. p. 99).

Desta forma, da mortalidade e da consciência de mortalidade advém não só a angústia da condição de efemeridade, mas a própria constituição formal da linguagem humana. E, através dessa mesma linguagem temporal, as tentativas de “ganhar” da morte pelo testemunho.

2. BATAILLE: CONTINUIDADE E DESCONTINUIDADE



A associação entre as concepções de Georges Bataille e a literatura de Hilda Hilst pode ser observada em declarações da própria autora (“Me comparavam ao Bataille; eu sou muito ligada a ele mesmo²”), além da citação direta do autor em *Amavisse* (1989).

A mortalidade, para Bataille, cria, na vida humana, uma condição de oposição dependente. Partindo do princípio de que o ser humano é um ser “descontínuo” – ou seja, um ser só, limitado a si mesmo e mutável – e de que a morte é a ameaça à sobrevivência dessa descontinuidade – já que é continuidade –, Bataille enxerga na mortalidade tanto a repugnância quanto o florescimento. A repugnância dá-se pela sensação de náusea associada à extinção da descontinuidade que é o mundo social, do trabalho e da vida real. O cadáver, que é a imagem do nada, abre a condição do vazio associada à morte. Porém, a morte é também florescimento da nova vida. Esse segundo aspecto é, segundo o autor, constantemente desprezado no lidar com a morte: “[...] recusamo-nos a ver que a morte sozinha assegura um constante florescimento sem o qual a vida declinaria (BATAILLE, 2004, p. 92)”.

Segundo a tese de Bataille, uma das formas de lidar com a morte é através das diferentes espécies de erotismo (no qual incluem-se o erotismo dos corpos, dos corações e o erotismo sagrado). Tema constante na produção de Hilda Hilst, o erotismo visa à dissolução, assim como a morte, já que “Toda realização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que, no estado normal, é um parceiro do jogo” (BATAILLE, 2004, p. 29). O que dissolve-se, na união erótica física, é a constituição normal da vida social – “a ordem descontínua das individualidades definidas que somos” (BATAILLE, 2004, p. 31). É claro que, a não ser nas experiências extremas, a suspensão da descontinuidade no ato erótico é tão somente suspensão temporária. Além disso, é transgressão, já que perturba a vida social – a vida do trabalho, que se estrutura em prol da coletividade, mas ainda no nível da descontinuidade do ser. Se o erotismo é transgressão, só o é graças à interdição (ao limite) maior da vida social: ele leva à dissolução do ser individual descontínuo, capaz de viver em função da coletividade no mundo real. Entretanto, há no erotismo físico uma experiência de morte, de fusão na continuidade e suspensão do ser descontínuo. Da mesma maneira, para Bataille, o sagrado busca esse debruçar-se sobre a suspensão da descontinuidade. O sacrifício, por exemplo, seria o momento em que seres

² Todas as declarações de Hilda Hilst referem-se à entrevista “Das Sombras”. In: *Cadernos de literatura brasileira*, Instituto Moreira Salles: São Paulo, n. 08, outubro de 1999. p. 25 a 41.



descontínuos “fixam sua atenção” “sobre a morte de um ser descontínuo”, em que se voltam para o momento em que o ser atinge a continuidade (BATAILLE, 2004, p. 36). Já a questão da vida após a morte contém um desejo de permanência do ser descontínuo, pois “[...] no desejo de imortalidade, o que entra em jogo é a preocupação de assegurar a sobrevida na descontinuidade – a sobrevida do ser pessoal [...]” (BATAILLE, 2004, p. 35).

Finalmente, cabe ressaltar uma breve reflexão sobre o poético: “A poesia leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos leva à morte, à continuidade: a poesia é a eternidade” (BATAILLE, 2004, p. 40). Semelhante ao erotismo físico, à indistinção presente no ato sexual erótico e ao sagrado, a poesia eliminaria a clareza e determinação da vida social. Independentemente da aceitação de tais termos como naturais ao poético (ou como razão do poético), não deve ser ignorado o peso de tais afirmações nas resoluções estéticas de uma poeta como Hilda Hilst, para quem “Essa falta de compreensão [da poesia] acontece porque poesia é basicamente intuição. [...] A poesia não vem daqui, você recebe a poesia – ela vem de alguma coisa que você não conhece”.

3. HILDA HILST: ENTRE O SAGRADO E O PROFANO

Dona de uma obra composta por poesia, prosa e dramaturgia, Hilda Hilst é constantemente lembrada por sua obra “pornográfica”. Aos 60 anos proclama seu “adeus à literatura séria” com a publicação de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990). Segundo a autora, a decisão partira do fato de não ser lida. Pretendia, segundo declarações, ganhar dinheiro fazendo “umas coisas porcas”. Entretanto, sua literatura pornográfica acaba sendo rejeitada pelos leitores. Além disso, isolada desde 1963 em uma fazenda a onze quilômetros de Campinas (onde foi construída a Casa do Sol), a personagem que construiu de si mesma, criando dezenas de cães e fazendo gravações das vozes dos mortos, fez tanto ou mais sucesso que sua literatura, considerada por muitos truncada e hermética.

Segundo Nelly Novaes Coelho, a poesia de Hilda Hilst guarda duas interrogações importantes: uma de natureza “psico-erótica”, em que um *eu* feminino em relação com o Outro busca “seu possível novo lugar no mundo”, e uma de natureza “filosófico-religiosa”, em que a busca é a essência do ser “no espaço-limiar entre o profano e o sagrado” (COELHO, 1999, p. 67).



Quanto ao lugar do *eu* feminino no mundo, deve-se ressaltar que, como personalidade, Hilda Hilst transitou entre espaços de difícil acesso. Em 1948, inicia o curso de Direito do Largo São Francisco. Até o recolhimento na Casa do Sol, leva uma vida boêmia que “escandaliza a alta sociedade paulistana” (INSTITUTO, 1999. p. 9) e uma vida amorosa bastante liberal para uma mulher no fim da década de quarenta. A década de cinquenta é marcada por um número considerável de publicações suas. A mudança para a Casa do Sol tem, como justificativa, o desejo de dedicar-se mais tranquilamente à atividade literária. Entretanto, em entrevistas, a relação de Hilda com a questão do feminino é marcada por uma certa dose de ressentimento.

Seus pais haviam se separado quando era ainda recém-nascida. O pai – fazendeiro, poeta e jornalista – é internado em um sanatório aos 35 anos, passando por tratamentos para a esquizofrenia até sua morte, em 1966. Segundo Hilda, seu pai foi “a razão” de ter se tornado escritora: “Meu pai ficou louco, a obra dele acabou. E eu tentei fazer uma obra muito boa para que ele pudesse ter orgulho de mim. [...] trabalhei muito porque eu escrevia basicamente para ele”. Ou ainda:

Eu fiz o que pude. Meu pai não pôde fazer isso, ficou louco. [...] Minha mãe me contou que, quando eu nasci, ao saber que era uma menina, ele disse: “Que azar!” [...] Uma palavra que me impressionou demais: *azar*. Aí eu quis mostrar que eu era deslumbrante.

Independente da validade de tais afirmações para a análise de sua poesia, observa--se que, como artista, Hilda Hilst tinha consciência tanto do significado de ser mulher no Brasil da década de 30 quanto da possibilidade de superar alguns limites socialmente impostos ao seu sexo. Mais adiante essa questão retornará em alguns aspectos constitutivos de *Da morte. Odes Mínimas*.

Quanto à indagação filosófica-religiosa apontada por Nelly Novaes Coelho, cumpre ater-se ao tema principal deste trabalho: a questão da morte. Em declarações, Hilda Hilst reafirma sempre o medo que tinha da morte: “Eu continuo vivendo porque *tenho* que continuar vivendo. Tenho medo de morrer”. E ainda:

De uma certa forma nos deram uma compreensão para entender a vida, mas a gente não consegue. Então nos deram uma cabeça para compreender as coisas, mas sempre é a terra, né? É sempre o túmulo, sempre o sepulcro. [...] Eu tenho um pânico enorme da morte. Tenho medo de encontrar o desconhecido.



A presença da morte em vida – ressaltada no trecho citado – e a indagação filosófica do significado do ser diante da morte são temas maiores de *Da morte. Odes mínimas*. Se Hilda Hilst tornou-se escritora para superar a maldição do azar de ser mulher declarada ainda em sua gestação, *Da morte...* é uma reflexão sobre a maldição de ser mortal e suas implicações – que serão analisadas, através dos poemas, daqui em diante.

4. DA MORTE. ODES MÍNIMAS.

A reinvenção de formas clássicas é constante na obra de Hilda Hilst. Em *Da morte. Odes Mínimas*, a reinvenção da ode está, como aponta Alcir Pécora, na “forma poética da ‘ode’ aplicada por Hilda Hilst ao tratamento do tema da morte, que o toma então como objeto de celebração e de dicção solene” (PÉCORA, 2003, p. 7). Segundo Pécora, a ode de Hilda Hilst assemelhar-se-ia às odes privadas apontadas por Horácio. Embora a Idade Média tenha desenvolvido tardiamente uma “ode sacra”, tradicionalmente esse tipo de forma fixa remete a cantos de feitos heroicos, sendo aproximada tematicamente da épica ou do drama. A ode de Hilda Hilst não é fixa. O que fica da ode é, de fato, o tom de solenidade. Pécora lembra ainda que essas odes dirigem-se diretamente a um interlocutor: a morte. Não são apenas poemas *sobre* a morte, mas poemas *para* a morte.

Formalmente, a obra é dividida em quatro partes: “Aquarelas”, “Da morte. Odes mínimas”, “Tempo – Morte” e “À tua frente. Em vaidade”. Quanto à primeira parte, é importante lembrar que não se trata apenas de uma obra de poesia – cada poema é acompanhado de uma aquarela com a qual dialoga. As primeiras questões apontadas a respeito tanto por Pécora quanto por outros comentadores são, primeiramente, a utilização de cores fortes, associáveis muito mais à alegria do que à morbidez: amarelo, laranja e vermelho. Em segundo lugar, aponta-se o uso, nas aquarelas, de imagens de seres surreais, duplos, sem separação evidente (Rinoceronte elefante, peixe de asas, “meu duplo e eu”, etc).

O poema que abre o livro em “Aquarelas” (“Rinoceronte elefante/Vivi nos altos de um monte/Tentando trazer teu gesto/Teu Horizonte/Para o meu deserto”) é acompanhado da imagem de um ser humano que cavalga o animal duplo. Já vimos que, para Bataille, a fusão – representada aqui no duplo – envolve uma continuidade de ser, pois apaga o abismo entre os seres descontínuo-distintos. A palavra “horizonte”, enfatizada pela maiúscula, é um desejo: trazer



o horizonte para o deserto do *eu*. Deve-se lembrar que o horizonte (a linha do horizonte) só existe diante do ponto de vista humano. Ele não é físico, mas uma demarcação de até onde a vista alcança, e move-se à medida que tentamos – em vão – alcançá-lo. Do alto, cavalcando um ser duplo que eleva o *eu* sobre o chão, há uma busca do limite, um desejo de trazer o limite para o deserto metafórico que é a condição do *eu*. Entretanto, é busca impossível, já que esse limite existe apenas a partir do ponto de vista do *eu* (o horizonte, afinal, varia de acordo com a posição do observador). O verbo *viver* no pretérito perfeito (“Vivi”) indica a ação terminada – o ato frustrado de tentar trazer o inalcançável é, neste poema, objetivo de vida. A morte, afinal, é conhecida em vida, porém seu desvelamento absoluto, quando vem ao poeta, rouba-lhe a possibilidade de cantá-la.

O sexto e último poema de “Aquarelas” (“Sonhei que te cavalgavas, leão-rei./ Em ouro e escarlate/ Te conduzia pela eternidade/ À minha casa”) permite uma leitura que reforça a aproximação da visão-de-mundo de *Da morte. Odes mínimas* e as teorias de Bataille. Aqui, o *eu* domina e conduz esse símbolo da independência selvagem que é o leão, rei da selva, pela eternidade. O objetivo, aqui, é a casa. Porém, o sonho apresenta o momento de dominação da natureza, da fusão, neste tempo irreal que é, para o ser mortal humano, o tempo eterno. Afinal, para Bataille, “Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração deste perecível [a vida], temos a obsessão por uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser” (BATAILLE, 2004, p. 26).

O primeiro poema da segunda parte “Da morte. Odes mínimas” inicia-se com o verso “Te batizar de novo”. O *eu* procura renomear como poeta – na psicanálise, nomear é conhecer e, portanto, resolver. Entretanto, a voz poética dá inúmeros nomes para a morte, em um “trançado de teias”, “Insana”, “Fulva”, “Feixe de flautas”, etc, através de inúmeras sugestões sonoras, em que ecoam a vogal aberta “a”, reconhecendo que só pode recriar a morte “nuns arco-íris/ Da alma, nuns possíveis”. As possibilidades são muitas, a coincidência do fenômeno físico de luz e cores que é um arco-íris – um acaso da natureza. Renomear é possível, mas não definitivo. Resta à poeta o projeto de “cantar” os “nomes perecíveis” da morte. O poema termina com uma indagação (“Por que não?”). As interrogativas, aliás, vão crescendo no livro, culminando na grande interrogação que é a série de cinco poemas intitulados “À tua frente. Em vaidade”.

O segundo poema, contrastando com a “boa vontade” em relação à morte apresentada no primeiro, começa com um pedido: “Demora-te sobre minha hora”:



II

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. (HILST, 2003, p. 30)

Há aqui uma oposição entre feminino e masculino. A morte é outra – como o *eu*, uma mulher forte, e elas devem encontrar-se na “dura hora”. O *eu* pede à morte que se demore, que permita que ela a conheça em vida. Porém, quando a hora chegar, não deve haver piedade, mas volúpia – associada ao feminino. O encontro é feminino, solene, respeitável. Porém, na última estrofe, o eu afirma que, conhecendo a morte, se fará carne (oposta a espírito) e *posse* – associada ao masculino. Conhecer é possuir, é dominar. Já ser tomada pela morte indica uma passividade. Importante ressaltar que a voz poética não assume *um* dos polos dessa oposição (passivo/dominado/feminino X ativo/dominador/masculino), mas *ambos*. O encontro com a morte traz as duas conotações – a morte vence ao tomá-la, mas o *eu* vence ao conhecê-la. Embora haja uma certa ironia em dizer que os homens, numa atitude petulante, *possuem*, o *eu* identifica-se também com essa petulância. Afinal, deve-se lembrar que, embora durante todo o livro haja um reconhecimento de que conhecer plenamente a morte em vida é ilusão (humildade diante da morte), há também um desejo de renomeá-la e, por que não, ultrapassá-la (arrogância diante da morte): “À tua frente. Em vaidade”.

A dinâmica entre dominado e dominador perpassa toda a segunda parte do livro. O poema VIII reconhece a morte o tempo todo:

VIII

Lenho, olaria, constróis
 Tua casa no meu quintal



E desde sempre te espio
 [...]

 Vezenquando te volteias
 Para que eu não me esqueça

Do instante cego
 [...]

 A qualquer tempo te reconheço. (HILST, 2003, p. 36)

Sempre à espreita, a morte constrói de costas sua casa ao lado do *eu*, e se volta para ser observada. Se deixa ver para lembrar a inescapabilidade da cegueira final. Já no poema seguinte, a morte escapa ao canto, sempre avessa ao nome que lhe é dado:

IX
 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, 2003, p.37)

A morte possivelmente superaria as expectativas. Seu aspecto se modifica, dependendo do aspecto que o *eu* espera dela: se espera que venha em silêncio, vem “criança”, barulhenta, quebrando tudo. Arisca, a morte é um objeto avesso ao canto – não dominável. E o poema tenta preencher suas arestas para que uma visualização seja possível. No entanto, a única visualização que o poema dá é a ausência de possibilidade de visualização. Conhecer demais é vedado ao humano, como o conhecimento era vedado a Adão e Eva, para citar um exemplo da limitação humana como tema. Imprevisível, a morte engana. No poema XII, a voz poética pergunta: “Por que não me esqueces/ Menina-Morte?”. Mas, ao ver a inutilidade de convencer a morte a deixá-la, é golpeada com uma última surpresa: “E por que soberba/ Se te procuro/ Te fechas?”. Mas a possibilidade de nomeação é tão somente possibilidade:



XIX

Se eu soubesse
Teu nome verdadeiro

Te tomaria
Úmida, tênue

E então descansarias.

Se sussurrases
Teu nome secreto
[...]
Te prometo, morte,
A vida de um poeta. [...]

Se me tocares [...]

Ao invés de Morte
Te chamo Poesia
Fogo, Fonte, Palavra viva
Sorte. (HILST, 2003, p. 47)

Ou ainda:

XX

Teu nome é Nada.
Um sonhar o Universo
No pensamento do homem:
Diante do eterno, nada [...]. (HILST, 2003, p. 48)

O tom do poema XIX é de imprecisão e lamento. Há um pedido, um desejo endereçado à morte. Já no poema XX, o tom é de posse novamente – a nomeação ocorre (embora ela seja apenas uma das nomeações possíveis). Aliás, essas variações de tom e tratamento são constantes nessa segunda parte. No poema XXVI, por exemplo, a morte é personificada a fim de o *eu* demonstrar uma relação de intimidade com ela. Não só os vivos olham-na com curiosidade, como ela também pouco sabe:

XXVI

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. (HILST, 2003, p. 54)

A morte constrói seu muro durante o dia. Um muro de girassóis, aparentemente vivo, mas na realidade um disfarce: ela vai cercando até fechar sua presa. Mas a noite, no sono – esse pequeno aperitivo da morte – ela aproxima-se, curiosa diante de seu oposto.

E se, às vezes, a morte interessa em vida – “Te sei. Em vida/ Provei teu gosto./ Perda, partidas/ Memória, pó [...]” (HILST, 2003, p. 57) –, em outros momentos aparecem os anseios do depois da morte: “[...] Há luz? Há um deus que me espia? [...]” (HILST, 2003, p. 57). Ainda há momentos em que fica a certeza de um tipo de permanência, de metamorfose e integração ao sagrado: “Não me procures ali/ Onde os vivos visitam/ Os chamados mortos/ Procura-me/ Dentro das grandes águas/ Nas praças/ Num fogo coração [...]” (HILST, 2003, p. 50). Resta ainda a permanência através da palavra: “Em alguma parte/ Monte, serrado, vastidão/ E Nada,/ Eu estarei ali/ Com a minha canção de sal” (HILST, 2003, p. 55) ou “Eu estarei// Nas grandes luas/ Nas tardes/ Nas pequeninas canções/ Nos livros” (HILST, 2003, p. 66). E, em uma espécie de discussão com a morte sobre o que deve ser carregado da vida, o *eu* rejeita olhos, boca, ouvidos e nariz, mas implora “[...] E minha voz e cantiga?/ Meu verso, meu dom/ De poesia, sortilégio, vida?/ Ah, leva-os contigo./ Por mim”. A permanência do canto, possível (mas não garantida), está no horizonte da vitória sobre a morte. Entretanto, há a angústia de não dizer ou fazer tudo: “As grandes palavras/ Trancadas e vivas/ No meu peito baço” (HILST, 2003, p. 59) e “Um pensar duas palavras diante da Graça:/ Terias tido” (HILST, 2003, p. 48).

Na dinâmica entre possuir ou ser possuído, o último poema dessa segunda parte apresenta-se como testamento endereçado à morte: “Lego-te os dentes/ Em ouro, esmalte e marfim/ [...] Procura, na minha hora,/ Entre sarrafos e palha// O que restou de mim/ À tua procura” (HILST, 2003, p. 68). À morte, o *eu* não entrega apenas seu corpo, mas sua capacidade de cantar. O canto do poeta, que é legado à morte, é o que fica. Entende-se aqui que a procura da morte, a tentativa de compreendê-la, é a própria poesia. E, por mais que essa busca seja inútil – a morte revela-se só na extinção do canto – o que fundamenta a obra, o testemunho que sobrevive



à vida humana e que rege a atividade do poeta nada mais é que tal tentativa de entender a mortalidade:

XXXII

Por que me fiz poeta?
 Porque tu, morte, minha irmã,
 No instante, no centro
 De tudo o que vejo.

No mais que perfeito
 No veio, no gozo
 Colada entre mim e o outro.
 No fosso
 No nó de um ínfimo laço
 No hausto
 No fogo, na minha hora fria.

Me fiz poeta
 Porque à minha volta
 Na humana ideia de um deus que não conheço
 A ti, morte, minha irmã,
 Te vejo. (HILST, 2003, p. 60)

Guardada no centro do poema, a segunda estrofe apresenta um ritmo bastante distinto das estrofes das extremidades. A dificuldade de analisar essa espécie de recurso rítmico está no fato de que ele escapa. São criados mecanismos de ritmo que apenas insinuam-se, mas são abandonados. Ecoam sons que não se propagam só por repetição, mas também por contraste. “No mais que perfeito” e “No veio/ no gozo” são, além de redondilhas menores – metro comum à poesia de língua portuguesa, de muitas cantigas populares e do canto de morte do tupi de “I-Juca Pirama” – acentuados duplamente. “Colada entre mim e o *outro*” é um verso mais longo, mas ainda diversifica a redondilha, além de reiterar o som do “o” de “gozo”. O som de “o” desaba para “fosso” e “fogo”, além de repetir-se monotonamente nos “no” que iniciam todos os versos – com exceção de “Colada entre mim e o outro”, que inicia-se ainda com o mesmo som, já que a primeira unidade rítmica é “Co-”. Embora os substantivos “*hausto*” e “*laço*” contrastem com o som do “o”, ele ainda ecoa fantasmagoricamente nas sílabas fracas. Até morrer em “na minha hora fria”, que o substitui completamente pelo som de “a” insinuado em “hausto” e “laço”, além dos “i”s de “mim” e “ínfimo”. A ausência de frases verbais (bastante comum à poesia de Hilda Hilst) é, nessa segunda estrofe, uma enumeração de adjuntos que representam os lugares em que a morte pode ser localizada. Ela é encontrada colada entre os



amantes, no gozo, no beber, na união representada pelo nó, como uma sombra permanente. A esta altura, não é demasiadamente cauteloso relembrar a tese de Bataille: há, no momento da união erótica, a experiência de continuidade que se assemelha à morte.

A estrofe central escapa do poema tanto formalmente quanto com relação à linha argumentativa. Embora seja estranho falar em linha argumentativa em um poema, há, como verso de abertura desse 32º poema, uma indagação que espera resposta. A resposta vem na terceira estrofe apenas. A segunda estrofe somente lança uma série de imagens de união (e incluem-se aqui muitas imagens de liquidez, encontradas ao longo não só desse poema, mas de muitos do livro) e identifica, nelas, a presença incômoda de um terceiro: a mortalidade. Ao perguntar-se “Por que me fiz poeta?”, o *eu* inicia uma tentativa de resposta: “Porque tu, morte, minha irmã...”. Entretanto, após os vocativos “morte” e “minha irmã”, não vem o esperado “tu fazes isso” ou “tu és aquilo”. O verbo é eliminado para dar lugar à presença que cresce “no instante”, “no centro”, no interior do ato – e do poema. A resposta fecha-se sem completar-se: “Porque tu lá, aqui, ali... Ponto final”.

Quando a impressão da morte cresceu tanto na segunda estrofe, subitamente, a terceira estrofe retoma a estrutura prosaica/retórica/argumentativa: “Me fiz poeta porque te vejo”. Porém, antes da afirmação final “Te vejo”, há a escolha de um verso enorme em relação ao resto do poema: “Na humana ideia de um deus que não conheço”. O *eu* vê a morte à sua volta, na humana ideia de um deus desconhecido. Não se trata necessariamente de uma negação de um deus, porém a falta de conhecimento de um deus, a falta de capacidade humana de conceber racionalmente uma forma não-mortal criadora, guarda em si uma absolutização da morte. Sem eternidade (a não ser na fé, no horizonte do possível), ou seja, sem uma contraposição à mortalidade, o que sobra é apenas mortalidade. Estar vivo, ser, é sempre ser em oposição ao momento de finitude – condição implícita do que se conhece como humanidade. E, na humana ideia de um deus que é possibilidade (em oposição à certeza) de vencer a morte, o *eu* se faz poeta para conhecê-la. E, insistindo num ponto, embora conhecê-la totalmente seja impossível, a poesia nada mais é que tentativa inesgotável de entender a condição humana – condição que guarda o fado da mortalidade.

Fechada a segunda parte, inicia-se o terceiro estágio da obra, intitulada “Tempo-Morte”, em que é inaugurada uma nova apreensão da morte, agora totalmente inserida na vida, a ponto de confundir-se com ela. O tempo ainda é a morte, porém não é mais um Outro. Trata-se



da própria vida. Na terceira parte, o tratamento do tempo incorpora uma série de imagens de dissolução, de escuro e de lentidão. Além disso, crescem imagens mais concretas: “Passará/ Tem passado/ Passa com sua fina faca” (HILST, 2003, p. 72). O tempo será, tem sido e, especialmente, é. Transitando pelas possibilidades formais de expressão de tempo através da linguagem, sua dimensão é de um agora constante, preciso e cortante como a “fina faca”. É “Calmoso, longal e rês/ Tu não o sentes/ Nem vês” (HILST, 2003, p. 73). Transforma-se o adjetivo “calmo” no inexistente “calmoso” (derivação sufixal presente em “frondoso”, “maravilhoso”), “longo” em “longal” (como em “mortal” e “infernai”) e, na necessidade de adjetivação, faz-se a absurda derivação imprópria do substantivo “rês”, que é usado aqui como um adjetivo: o tempo não é uma rês, ele é rês – como animais pastando vagarosamente. O tempo perpassa a vida concreta: “[...] Teus dentes. Teu sapato novo./ O branco da tua casa./ Tua voz adolescente./ Ele carrega memória e concretude [...]” (HILST, 2003, p. 73). Sendo a própria vida, o tempo é invisível: “Nunca te sei inteiro” (HILST, 2003, p. 75), “Até quando teu capuz/ Diante de um cego?” (HILST, 2003, p. 75), “Procurar-te/ É estar montado sobre um leopardo/ E tentar caçá-lo” (HILST, 2003, p. 74), “Fecha feridas, é unguento/ Mas pode abrir a tua mágoa” (HILST, 2003, p. 72). Esse tempo, que é morte e é vida, é matéria que alimenta a chama para depois se consumir, extinguindo o fogo:

I
Corroendo
As grandes escadas
Da minha alma.
Água. Como te chamas?
Tempo.

Vívda antes
Revestida de laca
Minha alma tosca
Se desfazendo.
Como te chamas?
Tempo.

Águas corroendo
Caras, coração
Todas as cordas do sentimento.
Como te chamas?
Tempo.

Irreconhecível



Me procuro lenta
 Nos teus escuros.
 Como te chamas, breu?
 Tempo. (HILST, 2003, p. 71)

Como as batidas de um relógio, o tempo marca o poema. Eco das horas, resposta aos questionamentos. Violento, o tempo passa corroendo aquilo que identifica o *eu*: alma, rosto, sentimentos. A presença dos gerúndios, forma linguística de passagem, uma espécie de presente em continuidade, dá a impressão de ato ainda não encerrado.

Porém, a despeito do tratamento do tempo como uma violência, uma força de descontinuidade que é a própria vida, mas que conduz à continuidade do ser, a quarta e última parte “À tua frente. Em vaidade”, guarda uma possibilidade de permanência. Tal possibilidade não chega a negar as partes anteriores, visto que é construída sobre interrogações, ao invés de afirmativas. Aqui as imagens concretas triunfam completamente, substituindo paradoxos anteriores. O último segmento abre com:

I
 E se eu ficasse eterna?
 Demonstrável
 Axioma de pedra. (HILST, 2003, p. 79)

As interrogações seguem-se, buscando instantâneos de vitória sobre a morte:

III
 E crivada de hera?
 Mas só pensada
 Em matemática pura. (HILST, 2003, p. 81)

Ou ainda: “ [...] Em organdi/ Entre os escombros?/ Indefinível como criatura [...]” (HILST, 2003, p. 82). Uma espécie de fusão com o mundo da matéria bruta, já que não há definição do ser, mas ainda assim uma prova, uma marca. “Indefinível como criatura”, mas comprovável, como se algo do ser, algo essencial superior à sua descontinuidade característica pudesse ser marcado a ferro no mundo material. A essência seria, talvez, a própria pergunta que caracteriza a existência perecível: o que é isso? O que é estar no mundo temporariamente? A pergunta permanece, em forma de poema, para ser matematicamente decifrada por existências posteriores? E, se permanece, formula novas perguntas? Alimenta essa poesia que é, ela mesma,



uma ontologia? E como pode escapar de ser tautologia? O que importa é que, “em vaidade”, fica a obra, possível adubo para novas reflexões sobre a existência. A última e violenta imagem de “À tua frente. Em vaidade” abre essa interpretação. Dirigida diretamente à morte novamente, uma última possibilidade de eternidade que é “Pesada como a anta/ Te espremendo/ Guano sobre a tua cara” (HILST, 2003, p. 83).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou, através da análise de temas e imagens recorrentes nos poemas de *Da Morte. Odes Mínimas*, identificar uma certa visão de mundo da obra. Segundo esta análise, haveria uma constante tensão presente no projeto de refletir sobre a morte que apresenta, por um lado, uma força de incapacidade de dizer e, por outro, uma vontade de dizer. A esta última, identificar-se-ia a própria função existencial do poético. “Em vaidade”, a poeta procura possuir o objeto através da obra, que sobrevive à autora. Porém, o reconhecimento da possibilidade de desaparecimento do ser pessoal (da existência descontínua) apresenta-se como uma força de destruição. A falta de solução dessa tensão no livro é equivalente à definição ambivalente da condição humana, que contém em si um valor e uma limitação.

O estilo de Hilda Hilst – altamente simbólico, considerado por alguns autores como barroco e hermético – é claro, não possibilita uma interpretação completamente fechada. Porém, se entendermos a mortalidade como questão maior do ser humano, fundadora tanto de sua visão do mundo quanto da estrutura de sua linguagem, há, em *Da morte. Odes mínimas*, um projeto filosófico que rege o estilo hermético. Ao invés de reafirmar as dificuldades, buscou-se na análise uma tentativa de compreensão de uma poesia que se coloca ainda como uma das mais complexas e interessantes da tradição de língua portuguesa.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Toward a philosophy of the act*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.
- COELHO, N. Da poesia. In: *Cadernos de literatura brasileira*, Instituto Moreira Salles: São Paulo, n. 08, outubro de 1999.



HILST, H. *Da morte. Odes Mínimas*. São Paulo: Globo, 2003.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de literatura brasileira – Hilda Hilst*, n. 08, outubro de 1999.

MOISES, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978. Ode. p. 372 - 375.

PANOFSKY, E. Introdução: a história da arte como disciplina humanística. In: *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PÉCORA, A. Nota do organizador. In: HILST, H. *Da morte. Odes Mínimas*. São Paulo: Globo, 2003.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa* (tomo 1). Campinas, SP: Papirus, 1984.