

NO CAMINHO DAS MÁSCARAS: UMA LEITURA DE *DA MORTE*. *ODES MÍNIMAS* (2003) DE HILDA HILST

Arlene Leite de Almeida (UNIR)¹

Resumo: Este artigo pretende analisar alguns poemas que nomeiam a morte no livro *Da morte. Odes mínimas* (2003) de Hilda Hilst, considerando as reflexões questionadoras que se instalam de maneira precária, pois ao tentar dizer a morte, o eu lírico, ao instalar-se como “ato fundador”, dá-lhe um sentido que muitas vezes lhe escapa. A morte se disfarça (se mascara), o poema torna-se um espaço de apreensão, em que a voz e a palavra poética se amarram a nomes que se revelam perturbadores do indizível, permanecendo a palavra da incompreensibilidade e muitas vezes a voz do silêncio. Tudo é fronteiro. A insuficiência da linguagem diante da morte torna-se reflexão e o desejo de captar os mistérios insondáveis da morte torna-se (im) possibilidade de “perfazer a viagem de retorno da alma ao pó”. Desse modo, o trabalho em questão irá promover um estudo, nos poemas XIX e XXIII, sobre a nomeação da morte nestes, esperando perceber os elementos representativos da morte.

Palavras-chave: Hilda Hilst; Morte; nomeação; máscara.

Dona de uma escrita desconcertante, reconhecida como um dos principais nomes da literatura brasileira contemporânea, Hilda Hilst (1930-2004) criou uma obra singular e multifacetada, perpassando pelos insondáveis caminhos da existência. Ao abandonar o exercício da advocacia, cede lugar a uma obra densa e erudita, pois ao interrogar sobre as coisas a poeta transita pelos opostos, sagrado/profano, alto/baixo, puro/impuro, demonstrando a busca por um sentido. Ao revisitar velhos temas da literatura, a poesia hilstiana é palco para os

¹Mestre em Estudos Literários UNIR (Universidade Federal de Rondônia), Licenciada em Letras-Português/Inglês pela UFAM (Universidade Federal do Amazonas). E-mail: cantorinha_star@hotmail.com.

questionamentos mais angustiantes da alma. O amor, a vida, a morte adquirem novas roupagens e se tornam a obsessão da poeta.

Considerado a “hora dos trombones”, *Da morte. Odes mínimas*, livro selecionado para o desenvolvimento deste trabalho, é um dos livros mais importantes de Hilda Hilst; foi publicado pela primeira vez em 1980, pela editora Quiron / Instituto Nacional do Livro. Além das seis pinturas de autoria da própria Hilst, anexadas aos poemas iniciais, é dividido em três partes: *Da morte. Odes mínimas*, *Tempo – morte*, e *À tua frente. Em vaidade*. Composto por 50 poemas trata-se, segundo Alcir Pécora (2003) de um diálogo, cujo principal interlocutor (se não único) é a própria morte.

No decorrer do livro, a condição humana é questionada de diversos modos e convém dizer que, de certa forma, morte e poesia se encontram, dialogam e se envolvem. Desta maneira, a autora iguala a poesia ao mesmo plano da morte, já que esta é impalpável, indizível. Assim, o esforço em apreender o estado poético, em comunicar, é também o esforço em busca de conhecer o mistério da morte, que está muito longe de ser esquecida e/ou pensada. A morte na obra em foco é uma companheira; desincumbida da palavra obscura, é o centro de todas as coisas e está colada no próprio existir como também no mundo circunvizinho. É um procedimento que faz lembrar o que afirmou, em outro contexto, Octavio Paz (1982: 157): “a morte é inseparável de nós. Não está fora: é nós. Viver é morrer”.

É possível afirmar que as odes de *Da morte. Odes mínimas* giram em torno de uma obsessão temática: a busca pelo nome verdadeiro da morte, pois dos cinquenta poemas inclusos no livro, dois querem saber da morte (V- Como virás, morte minha? - XXVIII - Tem rosto?), quinze insistem em nomeá-la (I - Te batizar de novo. [...] Insana, Fulva, Feixe de Flautas - IV- Amada/ Torpe/ Esquiva - VI - Ferrugem Esboçada/ Perfil sem dracma/ Um cisco, um nada - VIII - Linhos e cal tua cara - IX- Amante - XII - Velhíssima- Pequenina/ Menina - Morte - XVI- Cavalo, búfalo, cavalinha - XVII - Vida - XVIII - Semente de som - XX - Teu nome é Nada - XXIII - Te batizo Ventura, Prisma, Púrpura - XXV- criança/ Velhíssima - XXXII - minha irmã - XXXVI - Um peixe lilás e malva - I - Tempo - IV- Tempo- Morte/ Nada) e cinco perseguem sua cara e carne, mas findam reconhecendo-a como indefinível. (XIV- Persigo tua cara e carne/ Imatéria - XV - Tento prender teu corpo - XIX Se eu soubesse/ Teu nome verdadeiro - Não compreendo. Apenas/ Tento - II - Tem nome de ninguém - IV- Indefinível como criatura.).

A nomeação da morte é uma constante em *Da morte. Odes mínimas*. Apesar de sua personificação existir em muitas sociedades, desde o princípio da história, normalmente reconhecida na cultura ocidental, como um “ceifador sinistro”, com uma figura esquelética, vestindo um manto preto com capuz e tendo em mão uma foice, a morte na obra em foco é desassociada de uma imagem obscura. O eu lírico expõe a cara da morte por meio de seu mundo exterior/interior, criando um clima de curiosidade em torno da morte: será ela apenas um fenômeno? Ou é dotada de olhos que vigiam, mãos, corpo?

A representação da morte, nas odes, na verdade, consiste na representação de mundo daquele que deseja representá-la, uma vez que somos limitados a nossa própria percepção de linguagem/ imagem, somos internamente ou externamente ligados ao que vemos e conhecemos, assim, Hilda se utiliza da linguagem para

exercer a renomeação da morte. E por meio do gênero ode expõe seus sentimentos mais íntimos, num fio condutor que vai de “eu” a um “tu”, que se envolvem e se enlaçam como num cenário sublime de um romance.

Uma vez percebidos os questionamentos que envolvem a obra *Da morte. Odes mínimas*, percebemos outro registro que individualiza a obra da autora: as odes – o gênero da interlocução com a morte em *Da morte. Odes mínimas*. Ao reviver os textos clássicos da tradição literária, Hilda Hilst dialoga com várias formas fixas de poemas como: ode, trova, soneto, balada, elegia, cantares e fábulas. Muitas vezes partilhando das suas essências, normalmente inovando-as.

A palavra ode deriva do termo grego *oidê*, que significa por sua vez qualquer forma de canto triste ou alegre, ou o próprio ato de cantar. A princípio a ode consistia num poema destinado ao canto, que era interpretado pelo próprio autor ao som de uma lira, ou de qualquer instrumento semelhante a ela. No século VI a. C. a ode é constituída por uma forma poética que tem em sua essência versos metrificados, de diferentes formas dispostos em quartetos. Com a ampliação e desenvolvimento do lirismo coral, em lugar da lira usa-se a flauta e nessa fase de evolução a ode é semelhante à atividade teatral (Moisés 1978: 372-375).

Abandonada durante a idade média a ode renasce com o humanismo, abolindo a tripartição primitiva na rima e na métrica. Com o romantismo a ode submergiu, perdendo o seu fascínio, mas continuou a ser cultivada. Em Horácio, poeta que se destacou no Classicismo europeu; as odes eram comumente classificadas como cívicas, pastoris, privadas e anacreônicas. As odes cívicas cantam louvor de um acontecimento público ou de uma pessoa, as pastoris cantam louvor ligado ao bucolismo e à vida campestre, já as privadas, apontadas por Pécora como sendo as odes de Hilda Hilst, se dirigem a pessoas pelas quais o poeta tem pleno conhecimento pessoal, fazendo também reflexões de caráter moral, e as anacreônicas, conhecidas como báquicas ou amorosas, que se deleitam nos sentidos (Moisés 1978: 372-375).

Conforme Pécora o gênero ode revisitado por Hilda Hilst, na construção do livro *Da morte. Odes mínimas*, aproxima-se das odes privadas apontadas por Horácio, tendo em vista o tratamento de Hilst em relação ao tema da morte, ou seja, não são apenas poemas sobre a morte, mas poemas direcionados à morte. Assim, a ode da autora não é fixa, o que permanece da ode de fato, é o tom de solenidade. A reinvenção de formas clássicas é uma constante na obra hilstiana. Em *Da morte. Odes mínimas* percebemos a reinvenção da ode, pois segundo afirma Alcir Pécora (2003: 7), a “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”.

Contudo, a ode – o gênero da interlocução da morte em Hilda Hilst – serve de palco para o eu lírico celebrar a morte, por intermédio de uma intensa relação de erotismo que permeia toda a obra e que serve como força lírica exercitada no mais profundo desejo do eu pelo outro. Por meio da linguagem que registra o ritmo envolvente das odes, o eu lírico cria uma relação íntima com a mais temida figura para a maioria da humanidade, com a finalidade de se aproximar. Apesar de ser conhecida pela sua violência, a morte, nos poemas do livro, é convidada a ser amante, “Te reconheço amada” (Hilst 2003: 34). É essa aproximação que faz brotar o

tom erótico nos poemas. Nesse sentido, o poema XIX apresenta o erotismo como um apelo que transita entre o limite do conhecimento e a relação amorosa:

XIX

Se eu soubesse
 Teu nome verdadeiro

Te tomaria
 Úmida, tênue

E então descansarias

Se sussurrases
 Teu nome secreto
 Nos meus caminhos
 Entre a vida e o sono

Te prometo, morte,
 A vida de um poeta. A minha:
 Palavras vivas, fogo, fonte.

Se me tocares,
 Amantíssima, branda
 Como fui tocada pelos homens

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

Este poema postula, já de início, o não saber sobre o verdadeiro nome da morte. O nome “morte” soa falso para o eu lírico, que afirma a morte como desconhecida (Se eu soubesse/ Teu nome verdadeiro). Pelo fato de não o saber, nem que seja, ao menos, para criar uma ilusão de conhecimento que satisfaça o intelecto, o eu- lírico representa uma distopia, isto é, uma distorção do nome da morte (Te chamo Poesia), ele fica a querer significá-la e a contá-la. Isso se dá, segundo Octavio Paz, em *O arco e a lira*, porque “a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la [porque] aquilo que ignoramos é o inominado” (Paz 1982: 37).

No poema XIX, a morte se apresenta num espaço de insatisfação. O eu lírico lança-se à procura do reconhecimento da figura poética da morte, pois para ele a palavra morte não soa com total veracidade. (“Se eu soubesse/ Teu nome verdadeiro”) A este respeito, a ausência de significação nos revela que a morte se disfarça por entre máscaras, ela revela um nome que se esconde em meio a mistérios.

Nos ensaios que compõem a coletânea *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura* (São Paulo: Ateliê Editorial/Belo Horizonte: PUC Minas, 2008), organizada por Lélia Parreira Duarte, vemos a máscara como um elemento mitológico que esconde, mas ao mesmo tempo desvenda o que está escondido na face da realidade. Na literatura, a morte se mascara por meio de temáticas que dilatam um questionamento infindo sobre a existência.

Em *De Orfeu e de Perséfone*, Perséfone é a literatura que renasce, é ela que determina textos que gritam, ditando as (im) possibilidades. Perséfone representa a máscara de uma escrita que, por meio de palavras, revela as angústias que povoam nossos dias. Mesmo que errática, as palavras declaram um espaço mortífero como lugar de reflexão. Orfeu é símbolo de fragilidade e insatisfação, como a obra literária. “A obra é Orfeu – escreve Blanchot – mas é também a potência adversa que a rasga e que reparte Orfeu. [...] A obra só é obra se é a unidade dilacerada” (Blanchot 1987: 227). Orfeu é o poeta-cantor, ele canta a morte e a dissolvência da realidade.

Assim como Orfeu, o eu lírico do poema XIX quer cantar a morte e mais que isso quer experienciá-la (Se sussurrases/ Teu nome secreto/ Te prometo, morte,/ A vida de um poeta. A minha). Entretanto, ao querer saber da verdade da morte, o eu lírico cria um movimento erotizante de aproximação que leva não somente a um erotismo do plano do natural, mas a um erotismo poético, elevando o eu lírico de um estado de descontinuidade para um nível de continuidade, uma vez que, como aponta Georges Bataille (1987: 24):

A poesia leva-nos ao mesmo ponto a que nos conduz cada uma das formas de erotismo: a indistinção, a confusão dos objetos distintos. Conduz-nos à eternidade, conduz-nos à morte, e, pela morte, à continuidade.

E é em busca de tal continuidade que o eu lírico sacrifica a sua vida, anulando-se à procura de uma correspondência (Se sussurrases/ Teu nome secreto/ Te prometo, morte,/ A vida de um poeta. A minha), de uma completude da morte, ainda que seja sob essa condição, ele se arrisca numa entrega incessante e busca na morte um nome que preencha aquilo que lhe falta: a ausência do objeto amado. Dessa forma, centrado no poeta (A vida de um poeta) o eu- lírico busca em si a verdadeira imagem da vida de um poeta e o seu possível lugar no mundo.

Sugestivamente, a segunda estrofe está ligada ao sentimento de posse, que é avigorado pelo verbo tomar e pelas expressões conotativas que remetem à sensação física do tato (Te tomaria/ Úmida, Tênu). O erotismo dos corpos é evidenciado pelas imagens claras do convite erótico “úmida, ténue”, pois a umidade parece envolver aspectos eróticos, uma vez que o prazer umedece e satisfaz o devaneio, que ligado ao termo ténue indica a suavização do contato, ou seja, se o eu lírico soubesse o nome verdadeiro da morte, a tomaria delicadamente e como se pode notar na terceira estrofe, o outro (morte) descansaria, situação ocorrida após a satisfação sexual.

É, portanto, um poema que trata da união erótica *eu - outro*, poeta - criação poética, em que o eu entrega o amor da criação poética à morte em troca do seu nome, como também a união erótica física quando o eu faz uma analogia com

imagens sensoriais (úmida, tênue), simbolizando a vontade de intimidade do eu com esse objeto, o nome da morte. Segundo Sade *apud* Bataille (1987: 10) “não há maior meio de se familiarizar com a morte do que associá-la a uma ideia libertina”. O eu lírico associa a morte a uma ideia libertina com o intuito de aproximação e compreensão, ele quer saber o nome da morte, que a liga à poesia e à posse da carne, trazendo-a para uma das maiores pulsões de vida: o erotismo, inscrevendo a morte como parte integrante da vida. Assim, o esforço em aproximar-se da morte é também um pretexto para a nomeação.

O ritmo presente em todo o poema, porém intensificado no primeiro verso da quarta estrofe, soa em tom de sussurro, (Se sussurrases/ Teu nome secreto/ Nos meus caminhos [...]), que, além de evocar a sensualidade do momento, pressupõe a proximidade e a troca de segredos. Com efeito, a morte revela seu nome e o eu lírico entrega-lhe a vida, como quem revela ao outro suas vontades íntimas. No entanto, tudo se expressa como possibilidade, já que é parte integrante dos versos condicionais (Se eu soubesse/ Se sussurrases/ Se me tocares).

Ao querer saber o nome verdadeiro da morte (“Se eu soubesse/ Teu nome verdadeiro”) o eu lírico exprime que as palavras não são materialmente a verdade, pois o nome “morte” apresenta o silêncio da sua própria significação, “uma palavra que não denomina nada, que não representa nada, que em nada sobrevive, uma palavra que nem mesmo é uma palavra e que desaparece maravilhosamente, por inteiro e de imediato, em seu uso” (Blanchot 1980: 33).

Se a morte é antes de tudo palavra e ausência “O pensamento da morte não nos ajuda a pensar a morte, não nos dá a morte como alguma coisa a pensar” (Blanchot 1980: 07). Ela se instala no espaço interdito e nos afasta de qualquer possibilidade de pensá-la, dada sua própria palavra: morte. Ela nos distancia do seu referente, pois se “A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é” (Blanchot 1997: 311). Por isso, nenhum pensamento daria conta de pensar a morte.

Assim como a poesia, a morte experimenta elementos intrincados reveladores de dois mundos, em que se agrupam o concreto, o abstrato, o racional, o intuitivo, o impalpável, o imaterial. E é por isso que o eu lírico ao invés de morte chama-a de poesia, fogo, fonte, palavra viva, sorte. Ir de encontro com a morte, para o eu lírico, é ir de encontro para o que é incógnito, algo que foge a toda e qualquer conjectura. O que resta são apenas conjecturas, que não atingem a morte em sua totalidade. Por isso a relação morte/ poesia. A poesia diz o indizível, a morte é o indizível. Lêdo Ivo (2011: 12) arrisca dizer que a poesia é “a arte de ver e saber ver o que, mesmo sob os nossos olhos, só pode ser distinguido pelo uso da iluminação da linguagem”. E diz que “há algo, no mundo e sobre o mundo, que só a linguagem poética tem condições de dizer” (Ivo 2011: 13).

Contudo, a morte como poesia é linguagem revelada a nós, é vida. Por este viés, a morte pode ser interpretada, numa relação inspiradora entre o mundo interior do poeta, que não possui fórmulas, mas excede-as. Octavio Paz, por exemplo, conjuga um mundo em que a poesia consiste na indefinição e na subjetividade, tendo em vista que é grandiosa possuidora de camadas profundas. De tal modo, buscar a interpretação totalizante do subjetivo é expandir as possibilidades de entendimento.

Portanto, a poesia torna-se um incansável manobrar a procura de seu significado, pois “como captar a poesia, se cada poema se mostra como algo diferente e irreduzível?” (Paz 1982: 22). A verdade é que, contrariamente à morte, a poesia instala-se na incompletude, mas que é possível à interpretação desse secreto lugar.

A morte como linguagem está situada em um “não lugar” entre a voz e a voz, por isso o que estaria em jogo não seria a representação de um significado, mas a pura intenção de significar, o puro querer-dizer, a partir do qual podemos identificar o “ter-lugar” da linguagem (Blanchot 1980: 53-55). Resta então apenas procurar no mundo da literatura a compensação do que na vida minguiu: a morte como possibilidade acessível, a morte sem máscaras, nua e crua, com nome verdadeiro, assim como o seu real significado.

Ao querer ouvir o sussurro entre a vida e o sono, o eu lírico ignora a existência de um mundo. O caminho que o conduz é um caminho desconhecido, pois ainda que a morte faça parte de sua intimidade, até de forma erótica, esta é, todavia, inacessível, pois como diz Blanchot (1980: 133-134): ainda “que ela (a morte) seja a minha forma invisível, o meu gesto, o silêncio do meu segredo mais escondido... é a parte de mim que não ilumino, que não atinjo, e da qual não sou senhor” (Blanchot 1987: 135).

Neste poema, o eu lírico quer fazer da morte a sua morte, e faz isso por meio do erotismo (“Se me tocares, Amantíssima, branda/ Como fui tocada pelos homens”), para atingir a propriedade da nomeação (“Ao invés de morte/ Te chamo Poesia”). Nas palavras de Bosi (1977: 163), “o poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia”.

No contato íntimo com a morte (“Se me tocares, Amantíssima, branda/ Como fui tocada pelos homens”), o eu lírico atinge a propriedade da nomeação (Ao invés de Morte/ Te chamo Poesia). O nome, contudo, é “Fogo, Fonte, Palavra viva”, ambígua, polissêmica. É “Sorte”, tanto encerra o bem, quanto o mal. Neste sentido, a voz poética expressa o seu mundo interior, o erotismo, quando surge nos versos, frequentemente simula o encontro sexual, mas o transcende, pois direcionado à figura da morte, parece ser mais um artifício poético para dotar a morte de beleza e poesia. Ao ser associado com a morte, o erotismo parece alcançar uma dimensão existencial. Percebe-se nos poemas analisados que o erotismo assume uma força metafísica, uma vez que se refere à transcendência do ser. A pulsão de vida representada por Eros prevalece sobre a morte e gera Poesia.

Desta forma, o erotismo nesse poema torna-se um recurso erótico, que aproxima Eros (vida) e Tanatos (morte), e, é essa aproximação que faz brotar a intimidade com a morte. A ode é cenário perfeito para que haja o conhecimento total da morte, pois por meio da aproximação que o diálogo oferece, o eu poético não celebra publicamente o funeral, a perda, ou algo relacionado à morte, mas celebra a própria morte, que se faz familiar à medida que se manifesta sua intimidade, o contato íntimo do eu lírico com a morte, ligado à sua personificação, abre caminho para que se possam trocar segredos, como o nome verdadeiro da morte.

Portanto, ao pensar o ser da morte como o ser da poesia, o eu lírico traz a morte para a sua revelação, pois como afirma Paz (1982:161-162) “o poeta revela o homem criando-o”, ele a traz para o seu interior, ao seu próprio ser, para criar o ser da morte. Assim, a morte como poesia se torna possibilidade, uma vez que:

A poesia nos abre a possibilidade de ser que decorre de todo nascer; recria o homem e o faz assumir sua verdadeira condição, que não é a alternativa vida ou morte, mas uma totalidade: vida e morte num único instante de incandescência (Paz 1982: 163).

Ao dialogar com a morte sendo poesia, o eu lírico dialoga com a possibilidade de experiência e de quebrar com o silêncio que a morte produz; ao ser arremessado no nada ele é aquele que quer nomear e criar o ser da morte. Nesta tentativa, vemos, também, o eu lírico do poema XXIII arriscando desmascarar a nossa condição:

XXIII

Porque conheço dos humanos
 Cara, crueza,
 Te batizo Ventura
 Rosto de ninguém
 Morte-ventura
 Quando é que vem?

Porque viver na terra
 É sangrar sem conhecer
 Te batizo Prisma, Púrpura
 Rosto de ninguém
 Unguento
 Duna
 Quando é que vem?

Porque o corpo
 É tão mais vivo quando morto
 Te batizo riso
 Rosto de ninguém
 Sonido
 Altura
 Quando é que vem?
 (Hilst 2003: 51).

Este poema busca o máximo possível da “verdade” da morte. Por saber da morte, o eu lírico desenha um corpo físico, atribuindo-lhe adjetivos, por meio de inúmeras imagens, na tentativa de traçar um recorte que separe o ser da morte de seu infinito possível. Imerso nas perguntas em forma de refrão, o sujeito lírico faz a pergunta “quando é que vem?”. Enfatizada nas três estrofes, essa pergunta expõe a relação da morte com o tempo, pois a consciência do tempo assim como a consciência da morte leva para o pensamento da hora derradeira. Não estamos seguros no mundo. Tanto o tempo como a morte operam no silêncio e chegam de forma inesperada.

Por possuir uma essência racional, o ser humano encontra-se em meio a uma consciência angustiada. Ao ser destacado em meio à natureza, ele é possuidor de um nome e de uma história de vida, sua mente afirma-o como um deus diante da natureza, um criador que, com imaginação, coloca-se em um ponto no espaço; com uma mente ele voa alto e especula o infinito, é um eu simbólico, possuidor de uma individualidade dentro da finitude (Becker 1973). Porém, apesar de possuir destaque na natureza, o ser dotado de “uma dominadora majestade” se faz humano, pois ao mesmo tempo que ele está distante da natureza, encontra-se impregnado por ela. A verdade é que “o homem quer ser um deus, com apenas o equipamento de um animal, e por isso vive de fantasias” (Becker 1973: 67).

Este poema descobre, antes de tudo, a nulidade absoluta que a morte detém. Sendo análoga a tudo que não se pode ver, tocar, nem apalpar, o eu lírico a batiza “Rosto de ninguém”, pois, é inacessível aos vivos. Deste modo, o poema torna-se lugar de reflexão escritural e espaço em que a morte é trazida à vida pela linguagem. A morte é “Ventura”, cruel destino traçado aos humanos, que apesar de indivíduos possuidores de uma cara, não se distinguem de animal. Estar dentro da natureza implica fazer parte do que ela impõe. Mesmo como um ser dotado de superioridade, consciência, o homem é possuidor de um corpo, que sendo de carne se diluirá, ele sente dor, sangra e caminha para o destino daqueles que possuem carne, a morte. O interior da terra é o que lhe espera, o apodrecimento, o desaparecer para sempre.

O eu lírico deste poema parece saber que, ainda que a humanidade possua uma cara e um nome, ele é ciente de que tudo tem nome e ao mesmo tempo não tem. Ele é humano, parte de uma humanidade comum que corre para o mesmo lugar: a morte. “Morte -Ventura”: morte-informe que assim como o homem se desfaz em si mesma, porquanto, posteriormente a morte se esvai, apesar de ter um nome, ela é e deixa de ser.

Ao afirmar que viver na terra é sangrar sem conhecer, o eu lírico parece ignorar algo que é essencial dentro dele e foge à sua natureza reagindo, manifestando o medo da morte de outra forma, pelo mecanismo da repressão consciente. Ernest Becker fala sobre essa questão e diz que isso se dá devido o fato de que “no fundo do coração, o indivíduo não acha que ele vai morrer, apenas sente pena daquele que está ao seu lado”, é como se o homem encontrasse em seu coração a eternidade. Nesse sentido o corpo se sente organicamente falível, mas anseia por uma transcendência. Por isso o eu lírico sangra por presenciá-la tão perto e não poder conhecê-la no seu íntimo; quanto ao mito da vida interior, ao fazer uma leitura da teoria de Freud, Becker (1973: 16) afirma que “o inconsciente não conhece a morte ou o tempo: nos seus recessos orgânicos fisiológicos mais íntimos, o homem se sente imortal”.

Percebemos que, ainda que haja uma inconsciência da morte por parte do eu lírico, há também uma aceitação dela, pois ela é dirigida conseqüentemente à esfera do pensamento. Ao pensá-la, imediatamente, o fenômeno morte é associado ao ato de linguagem do homem, que evoca a possibilidade de nomeá-la por meio da linguagem, que serve como base no cotidiano humano. Conseqüentemente, o eu lírico atribui à morte traços humanos, tentando, em diversos aspectos, imitar a vida; o eu lírico concebe a ela um significado, dessa maneira, atribui sentidos fenomenologicamente humanos ou não, buscando a sua cara, o seu nome.

A fim de arrancar da morte a máscara que a esconde no silêncio, o eu lírico a batiza “Prisma, Púrpura, Rosto de ninguém, Unguento, Duna”, a associa a elementos visíveis quando agregados em suas partículas, mas quase invisíveis quando dispersas, ou seja, a morte opera no nosso campo de visão por meio dos mortos, mas ao mesmo tempo escapa a esse campo com sua feição e contornos indefinidos, porém ainda que possua rosto de ninguém é visível. O eu lírico pode vê-la e contemplar o seu perfil e a anuncia como “duna”, banco de areia, revelando o ponto em que a morte é vislumbrada, determinando a amplitude de seu conhecimento sobre a morte, que se faz esfarelada ao ser tocada, como a duna, mas que é viva, pulsante, pelo aspecto visual.

Na última estrofe, o eu lírico mostra o efeito da posse que a morte consolida no corpo, distinta da imagem obscura e assustadora, o corpo morto fala por suas metáforas e metonímias, ao contrário de tristeza alegria, a conjugação do nada em um tudo, ao invés de angústia alívio, ao invés de morte vida, “riso”, uma “interminável dialética de rejeição da morte, que consiste ao mesmo tempo em viver a vida e matar a morte, em viver a morte e matar a vida” (Morin 1988: 34) é como se o corpo morto não deixasse de existir, ele apenas é libertado do aspecto terrestre de sua existência para existir em outro lugar.

O corpo morto turba a imagem do riso, que dá a ideia de alívio, um alívio que vai além do descanso do corpo, mas da consciência, alívio, no sentido de tirar o peso sobre a busca de compreender, a morte já não é mais morte, pois não existe mais para aquele que morreu, ela literalmente não tem “rosto de ninguém”, ela é perdida no aniquilamento do corpo, pois:

a morte trabalha conosco no mundo: poder que humaniza a natureza, que eleva à existência o ser, ela está em nós, como nossa parte mais humana; ela é morte apenas no mundo, o homem só a conhece porque ele é a morte por vir. Mas morrer é quebrar o mundo: é perder o homem, aniquilar o ser; portanto, é também perder a morte, perder o que nela e para mim fazia dela morte. Enquanto vivo, sou um homem mortal, mas, quando morro, cessando de ser um homem, cesso também de ser mortal, não sou mais capaz de morrer, e a morte que se anuncia me causa horror, porque a vejo tal como é: não mais morte, mas a impossibilidade de morrer (Blanchot 1997: 324).

Certo de que a morte não tomará nada mais, o corpo morto, agora, possui todos os instantes da morte, tornando a vida posse, pois, os mortos, à maneira deles continuam a viver, é como se a morte fosse “a passagem de uma forma de vida social a uma outra; ela não é o fim da vida, mas iniciação a uma nova” (Morin 1988: 43).

Apesar de o morto tirar o peso sobre a busca de compreender, percebemos que a compreensão continua aos vivos, por isso, ao descrever o corpo morto, de uma forma imagética, vemos o eu lírico a refletir sobre si e pensar o seu destino, ele, na última estrofe, batiza a morte “sonido”, a morte já não se parece com nenhuma imagem desse mundo, não se parece com uma visão, mas como uma percepção audível. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009: 957):

El conocimiento no aparece como una visión, sino como una percepción auditiva (luz auricular, dice el *Tratado de la Flor de Oro*, en donde está patente la influencia tántrica). Es la percepción de los ecos de la vibración primordial manifestada por los *mantra*, entre los cuales el monosílabo ->*Om* es el más prestigioso (->*Aum*), pues él mismo reproduce el proceso de la manifestación. Los *mantra* o fórmulas mentales, cuyo origen es atribuido a Manu, el Legislador primordial, están cargados de todo el poder de la ->*shakti*, poder que se ejerce incluso en el plano físico. Pero permiten sobre todo obtener la audición en el corazón (*anahata*) de los sonidos inaudibles, lo que corresponde en otros términos a la visión de Brahmã por el ojo del corazón. Existen numerosas técnicas hindúes de percepción del sonido interior, comparado al son de la campana, de la caracola, etc., e incluso un yoga del sonido (*shabda-yoga*). Tales audiciones a veces también están ligadas a la práctica musulmana del *dhikr*.

O eu lírico rompe com os limites do apreensível pelo humano para chafurdar no absoluto do som, se permitindo olhar não para o externo, mas para o interior, para a audição do coração, “para o olho do coração”, pois ele percebe que a morte é altura, é inapreensível e inalcançável e apesar de tecer vários nomes, para enfim chegar a uma cara, a busca acaba por tornar-se um esgotamento em si mesmo, no somido que vem de dentro, que está em nós no momento em que nascemos, é como se o eu lírico buscasse em si mesmo o somido da morte, ele é a morte e a morte é ele.

Torna-se perceptível que o movimento vital impulsionado pela necessidade de decifração do mistério da morte revela uma frustração do eu lírico, que parece saber ter falhado em sua vida, uma vida gasta em sua procura, pois o inominável escapou-lhes pelos “vãos dos dedos”, ela é altura. No fim ele assume, na sua tentativa de entender e nomear o incognoscível, que a morte não tem rosto de ninguém e rende-se ao Sem-Nome, reconhecendo na ilusão e na busca o próprio sentido para o “estar no mundo”.

Percebemos o eu lírico pondo de lado as suas máscaras, se permitindo pensar na morte, integrando-a a intimidade de sua compreensão. Ele vai ao caminho das máscaras, tentando desmascarar a “senhora das máscaras”. A presença da morte, nomeada de diversas formas, atravessa todos os poemas adentrando no domínio do (i) nominável e do imponderável. O eu lírico, nesses dois poemas, percorre o caminho para uma aproximação mais familiar com a “indesejada das gentes”, apossando-se da linguagem para descrever a figura da morte, seja como o final de todas as coisas, seja como a ultrapassagem dos seus limites no tempo. À procura de decifrá-la, ele tateia os possíveis nomes da morte por meio de vocábulos direcionados. Os nomes vagueiam entre os limites do concreto e do abstrato, parecendo não ser capazes de apreender ou de nomear aquilo que está mais fundo.

Entretanto, a tentativa de materialização por meio da linguagem e da palavra poética mostra-se fracassada, o que faz com que o eu lírico, insatisfeito, parta para uma renomeação e um batizar de novo a morte. Para isso chega às últimas consequências, entregando a sua vida de poeta, pelo nome da morte. Ao querer construir novos conceitos em torno do nome da morte, tece vários nomes que a

aproxime do ser e que acaba por criar uma espécie de ritual imagético a partir do processo que vai da palavra à imagem e da imagem à expressão verbal, de tal modo, nome e imagem ampliam a compreensão da ideia de morte para o eu lírico ou não. Nas odes à morte, analisadas aqui, o eu lírico lhes dá nomes percíveis que sempre designam o inapreensível. Por vezes, a morte é até reconhecida, mas esquiva-se às inúmeras perguntas.

Contudo, apesar de tentar construir um conceito concreto-abstrato, que mesmo parecendo dizer, ainda não diz, o eu lírico encontra-se fadado ao fracasso de “renomear”, como a verdade não se força aos olhos, a poesia não afirma numa palavra toda sua verdade: a morte se mostra na potência da língua que é impotente para lhe dizer, mas que fixa nesse campo magnético-textual, entre o dito e o não dito, sua essencialidade (Badiou 2002: 39). Desta forma, o eu lírico manifesta seu caráter interrogativo à morte, refletindo seu mundo interior conturbado de sentimentos de angústia e desejos. Por meio de elementos semânticos, rítmicos e sonoros o eu lírico canta a sua intimidade mais significativa, expressando a sua vontade de comunicar-se em meio a um cenário luminoso. Entendemos que a ode subsidia o grito do eu lírico diante do silêncio irracional do absurdo da existência. Pelo seu caráter elevado, as odes tornam-se um lugar perfeito para que haja o conhecimento total da morte, portanto, o contato íntimo do eu lírico com a morte, ligado a sua personificação abre caminho para que se possam trocar segredos, como o nome verdadeiro da morte.

ON THE WAY OF THE MASKS: A READING OF DA MORTE. ODES MÍNIMAS (2003) OF HILDA HILST

Abstract: This article intends to analyze some poems naming death in the book *Of death. Minimum odes* (2003) by Hilda Hilst, considering the questioning reflections that settles in a precarious way, because when trying to say the death, the lyrical I, when installing as "action founder", gives to it a sense that a lot of times had escaped. The death disguises (it disguises), the poem becomes a deadly space, where the voice and the poetic word attaches to names that are revealed disturbing of the unspeakable, remaining the word of the incomprehensibility and the voice of the silence. Everything is frontier. The inadequacy of the language before the death becomes reflection and the desire of capturing the unfathomable mysteries of the death becomes (im) possibility of the "to redo the return trip of the soul to the powder". In this way, this work will promote a study, in the poems XIX and XXIII, about the nomination of the death in them, hoping to notice the representative elements of the death.

Keywords: Hilda Hilst; Death; nomination; mask.

REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. 2. ed. Trad. Luiz Carlos Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 1973.

BLANCHOT, M. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

_____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DUARTE, Lélia Parreira. *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial/Belo Horizonte: PUC Minas, 2008.

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

IVO, Lêdo. *O vento do mar*, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras e Contra Capa, 2011.

MOISES, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.

MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Trad. João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues, Mem Martins, Publicações Europa América, 1988.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PÉCORA, Alcir. Notas do organizador. In: HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Globo, 2003.

ARTIGO RECEBIDO EM 11/03/2015 E APROVADO EM 29/06/2015