

SOMOS NÓS QUE MORREMOS A MORTE: ACERCAMENTO A *DA MORTE. ODES MÍNIMAS*, DE HILDA HILST

FERNANDO DE SOUSA ROCHA*

RESUMO

Este artigo analisa o tema da morte no livro de poemas *Da morte. Odes mínimas*, de Hilda Hilst, a partir da noção de que há uma vivência na morte e que somos nós que, de diferentes maneiras, morremos a morte. O percurso crítico-analítico deste ensaio está dividido em três momentos: primeiro, o de uma (re)nomeação da morte; segundo, o de um chamado da morte com o corpo, tendo como pano de fundo o clássico tópico da morte e da donzela; e terceiro, o de uma virada do espelho que se interpõe entre a mulher-poeta e a morte.

PALAVRAS-CHAVE: morte; (re)nomear; corpo; erotismo; Hilda Hilst.

Somos nós que morremos a morte; somos nós que lhe insuflamos de finitude, que lhe regalamos um corpo que vem se decompondo, desde já algum tempo – do momento que tracei a primeira palavra deste ensaio, em meu caderno; do momento em que Hilst lançou a primeira palavra do que viria a ser *Da morte. Odes mínimas*, talvez nalguma folha de caderneta também, ou numa folha que datilografava, pressionando sobre uma materialidade alguma tinta, alguma marca que a tirasse de sua objetividade, vazia para aquelas que se querem sujeitos e, acima de tudo, merecedoras trágicas de sua subjetividade. Nesta ficcionalidade humana – que não pode deixar de ser também uma ficção do humano – o significar seria um contra-morrer, seja por um adiamento *ad aeternum* da morte, seja por uma suspensão da morte pelo ato criador de uma voz, renitente, justamente por ganhar corpo ao ser desencarnada. Sim, trata-se de uma

* Professor Associado de Estudos Luso-Hispânicos, Departamento de Estudos Luso-Hispânicos, Middlebury College, Middlebury, Estados Unidos.
E-mail: frocha@middlebury.edu. Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-3150-3378>.

voz, não apenas de um texto ou sinais textuais. Não somente projeção de uma identidade individualizada na imemória de tempos vindouros, mas, sobretudo, um absoluto enganar a morte, o qual constitui a manutenção de uma corporealidade na fisicalidade da voz.

Dizer que nós morremos a morte implica num reconhecimento de que a alteridade, todo o Outro (ou o Outro todo que nos envolve) é a vida, pulsante, continuidade nas mais diversas descontinuidades, incrustada numa biotemporalidade não teleológica. Cientes de nossa finitude física (tanto quanto da corporealidade de nossa finitude), projetamos uma morte, nossa, num tempo futuro. Em algum momento ela virá; não sabemos quando, o que – a nosso ver – nos permite cortejá-la, enamorarmo-nos dela, rejeitá-la, desejá-la etc. Ou seja, tratamo-la como se objeto fosse. E isto implica não somente que ela seja recipiente de nossas mais diversas ações – tais como nossos frequentemente trágicos (se não cruéis) intentos de preservar algum resquício de vida, mesmo quando, admitimos, vivemos vegetativamente –, mas também que, enquanto objeto, poderíamos convertê-la em abjeta, ou seja, em objeto ansiosamente, desejosamente negado, como um cadáver. Conforme observa Julia Kristeva (1980, p. 11-12, tradução minha), “[o] cadáver, visto sem Deus e fora da ciência, é o cúmulo da abjeção. Ele é a morte infestando a vida. Abjeto”¹. No entanto, ao depararmo-nos com a morte, damos de cara com este Outro, completamente vivente, que nos indaga: por que me trazes a morte?

Para além de uma obviedade biológica, esta afirmativa – somos nós que morremos a morte – diria eu contida na poética da morte em *Da morte. Odes mínimas*, impõe-nos um outro encontro com a morte. Nele, visões antropocêntricas se esvaem à medida em que abraçamos a morte enquanto experiência calcada numa existência cuja temporalidade é pós-humanista e não teleológica. É preciso, portanto, fazer (mas também deixar) que esta afirmativa se aprofunde lógico-existencialmente em nós, o que procuro realizar por meio de um corpo a corpo com o texto

¹ Texto original em francês.

hilstiano, esses quarenta poemas nos quais a autora traça um acercamento entre a mulher-poeta e a morte. Na minha leitura de *Da morte. Odes mínimas*, sigo três momentos: o primeiro, de uma (re)nomeação da morte; o segundo, de um chamado da morte com o corpo, tendo como pano de fundo o clássico tópico da morte e da donzela; e o terceiro, uma virada do espelho que se interpõe entre a mulher-poeta e a morte. Estarei enfocando-me, principalmente, nos dois primeiros poemas de *Da morte. Odes mínimas*, pois introduzem, de maneira bastante aprofundada, dois tópicos fundamentais – o nomear e o erotismo – que ressurgem ao largo do livro, merecendo portanto uma leitura mais detalhada e atenta.

A. RENOMEAR

I
Te batizar de novo.
Te nomear num trançado de teias
E ao invés de Morte
Te chamar Insana
 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 percíveis:
 Palha
 Corça
 Nula
 Praia
Por que não?
(HILST, 2018, p. 16)

No primeiro poema de *Da morte. Odes mínimas* (doravante referida de forma abreviada como *Odes mínimas*), deparamo-nos com uma disseminação da percepção que o *eu* poético tem da morte, transferindo-a de uma cessação de vida num corpo (e, conseqüentemente, do fim de uma individualidade) a uma gama ampla de objetividades e subjetivações no mundo. De qualificativos, como “insana” ou “nula”, passamos a cores –“fulva”–, objetos, como um “feixe de flautas”, “calha”, ou “candeia”, para finalmente chegarmos a matéria vegetal –“palha” ou “palma”– e animal –“corça”– bem como um espaço, ao mesmo tempo natural e social, a praia.² Neste ato de renomear a morte, enquanto possibilidade de um novo acercamento a esta, Hilst se vale de dois processos, também nomeados no poema. O primeiro seria criar um “trançado de teias”, que ela realiza com a enumeração de qualificativos, objetos, vegetais, animais e espaços, mas também com a escritura do próprio poema. Ou seja, a escrita, o deitar palavras sobre o papel, e a textualidade que dela emerge seriam possíveis realizações do próprio trançar e das teias, do modo e da obra por meio dos quais a morte se torna compreensível. Sendo escritora, Hilst incrusta a morte na linguagem para aí poder observá-la, aproximar-se dela e indagá-la. Nomear a morte seria também inseri-la no sistema linguístico no qual existimos. Entretanto, é preciso também ressaltar o fato de que, ao elegir a teia como objeto que encapsula este renomear a morte, fica aberta a possibilidade da tessitura de textualidades extralinguísticas, situadas na objetividade do mundo.

Se é a língua que lhe fornece a Hilst a materialidade para sua teia, posto que escritora, outros tipos de materialidades se fazem emergir no próprio texto que ela compõe, materialidades estas disponíveis no mundo físico a tantos seres, humanos e não humanos. Do poema de abertura, podemos mencionar as cores (e os materiais naturais dos quais os pigmentos são produzidos) ou os objetos fabricados, bem como as

² “Palma” é palavra de significado ambíguo aqui, pois há pouco contexto que possa nos ajudar numa limitação. Devido à concentração de objetos nas enumerações, pareceria lógico situar esta palma dentro do universo vegetal. Resta sempre, no entanto, a possibilidade de outra interpretação, como veremos adiante.

matérias usadas (metais, barro, cimento etc.). Seja num ou noutro caso (de materialidades linguísticas ou não linguísticas), é a técnica aplicada a uma matéria (e a especificidade daquela engendrada a partir da especificidade desta) que constituem a possibilidade de localizar a morte, fincá-la num lugar onde possamos voltar sempre e afirmar (ao mesmo tempo incrédulos e aliviados): “*Aí* está ela”. Não é por acaso que a tessitura da teia, realizada por Hilst, termine num outro lugar, embora haja uma clara distinção entre a praia e a teia. Ambas se situam, por um lado, num entrelaçado de uma natureza culturalizada e de uma cultura naturalizada, servindo portanto como lugares de localização da morte, situada esta no entroncamento do fato natural (mas culturalizante) e da significação cultural (mas naturalizável). No entanto, a praia invoca liberdade, enquanto espaço natural idealizável (praias inacessíveis, bravas, ermas, inabitadas etc., onde podemos nos desvincular das vidas que nos tolhem); já a teia, aprisionamento, uma vez que é tecida para isso e funciona, por definição, como uma espécie de armadilha. Sendo assim, o ato de “[t]e nomear num trançado de teias”, que a poeta propõe no segundo verso, equivaleria a um cair na teia, emaranhar-se nela e ver-se – a morte, neste caso –incapaz de libertar-se. É preciso que a morte caia na teia da linguagem, seja por ela capturada, para que a nomeadora possa defini-la em seu lugar, ainda que momentaneamente: *aí*. Tal qual a apreensão que a aranha realiza, nomear a morte seria a possibilidade de um adiamento, como a aranha reserva sua presa para depois. Ademais, se formos seguir o desenvolvimento lógico da analogia, devemos concluir sermos nós os predadores da morte. Neste sentido, a afirmativa “somos nós que morremos a morte” termina por se traduzir como: somos nós que matamos a morte; nós que sofremos de um desejo angustioso de estancar a morte.

O segundo processo do ato de nomear a morte estaria ligado à proposta da poeta de “recriar [a morte] nuns arco-íris / Da alma, nuns possíveis”. Mas o que seriam estes “arco-íris da alma” ou, ao revés, o que seriam as tempestades da alma, levando-se em conta que todo arco-íris assinala o fim de uma tempestade? E, mais especificamente, de que maneiras estas estariam vinculadas à morte e ao momento mesmo em

que se morre? Esta junção entre o momento da morte e as possíveis tempestades (ou arco-íris) da alma encontra suas raízes na tradição católico-cristã. Para esta, o momento da morte é crucial, pois é durante o processo do morrer quando as pessoas ou entes espirituais do bem e do mal estão em luta pela alma de quem morre, daí a ideia e a prática da boa morte. Absolutamente crucial é o levarmos em conta o conceito de eternidade da alma e suas consequências para o que vem após a morte. Tomemos como exemplo as concepções de José de Santa Maria de Jesus (bispo de Cabo Verde de 1721 a 1736), para quem a boa ou má morte poderia nos levar à felicidade eterna ou à pura desgraça, à “Gloria para sempre, ou tormento sem fim; de vida, que sempre ha de ser, ou de morte, que nunca ha de acabar; e de hum bem, que encerra em si excessivamente todos os bens, ou de hum mal, que excede incomparavelmente a todos os males” (1735, folha iii). Historicamente, a tradição católico-cristã resolve a problemática da batalha final por meio, por um lado, de práticas religiosas ligadas à *ars moriendi*, tais como as rezas e as invocações à Virgem Maria, aos anjos e santos por sua proteção e intercessão ou as orações que deveriam ser ditas em resposta aos assédios dos diabos. Por outro, há uma economia da morte, na qual se conflagra um predominante gerenciamento desta pelo clero e pelas comunidades eclesíásticas (RODRIGUES, 2008). Aparelhar-se para a morte incluiria, assim, um acerto de contas final por meio da escritura de um testamento, realizando, conforme afirma o jesuíta Estevão de Castro em seu famoso guia de 1621 sobre o bem morrer, um “bem aparelhar no de fora”, por meio do qual se deveria “dispor de sua casa, pagar o que deve, fazer seu testamento, restituir o mal ganhado, satisfazendo ao proximo qualquer dâno, ou injuria que lhe tenha feito” (1627, folha 76). Em suma, acertavam-se as contas tanto a nível espiritual quanto terrenal.

Na poética de Hilst, entretanto, há implicitamente uma aceitação da irresolubilidade da morte, que não pode ser enquadrada num finalismo salvacionista. Neste sentido, o *a posteriori* lógico – vemos o arco-íris porque houve uma tempestade – não deve ser entendido teleologicamente, como se passássemos pelas tempestades (a vida terrena) como uma

forma de se chegar aos arco-íris (a vida eterna). Contrariando o rigor lógico (homólogo ao *rigor mortis*), seu foco nos arco-íris, se entendidos como pós-eventos, configura-se como um ato deslocável num campo de percepção espaço-temporal. Os arco-íris da alma, pós-tempestades, mas ao mesmo tempo desvinculados da momentaneidade do morrer (assaz bélica na visão católico-cristã), multiplicam-se tanto no arquivo de memória de uma trajetória de vida individual quanto na especularidade humana de uma infinidade de arquivos. Assim, os arco-íris da alma projetam-se, interconectam-se, ecoam-se etc., em meio a memórias individuais e coletivas. Inserido nesta especularidade de experiências, o projeto de renomear a morte requer um possibilitar os arco-íris da alma, sem o qual estes estariam fadados a permanecer atrelados a uma outra momentaneidade: a da fala. A afirmação deste possibilitar, na poética de Hilst, implicaria em “cantar teus [da morte] nomes perecíveis” – e alguns destes, a poeta os enumera: “palha / corça / nula / praia”. Disseminados por um mundo de possíveis, objetual, os diversos nomes da morte, todos, apontam para sua ubiquidade. Entranhada numa infinidade de objetos e seres que, em sua materialidade, perecem, a morte nos deixa ver, quando ela se faz mais concreta, a possibilidade de uma abstrata beleza no ilusório da morte – os arco-íris da alma –, o objetual desenhando o espiritual. Tal trajetória linguística de renomear a morte, que vai de sua qualificação abstrata – “insana” – a suas traduções objetivas, poderia se simplificar num jogo specular entre a morte e suas materializações encarnadas ou objetificadas (tal jogo, esquematizado, correria o risco de uma dicotomização) não fosse pela presença de “nula” em meio à enumeração de objetos perecíveis num mundo que não deixa nunca de morrer.

Sem nenhuma intencionalidade, reinsere-se no falar à e da morte um desejo de legislar sobre ela, na medida em que “nulo”, aplicado ao campo semântico do direito, indicaria uma invalidez de leis, sua perda de valor e, portanto, de aplicabilidade. Assinamos nossos testamentos e, antes mesmo de morrer, regulamos a vida que a morte nos impedirá de viver. Redatamos atestados de óbito e, deste modo, declaramos que a morte, de fato, se concretizou, controlando, por meio deste conhecimento

institucionalizado, os impactos da morte sobre a sociedade dos vivos. Não se pagam aposentadorias aos que já se foram; tampouco se pode permitir que alguém mexa em contas bancárias sem que se verifique o falecimento de seu titular etc. Sobreposta à lei natural que a morte implica, as leis dos homens a regulam, controlam, limitam e, ao fim e ao cabo (mesmo que apenas em nível de desejo), nulificam. Reconhecida a morte, logo a desconsideramos. Em uma de suas cartas a Fernando Sabino, Mário de Andrade observa, ao refletir sobre a morte de seu pai, que o mais difícil fora dar-se conta da impossibilidade de se permanecer no sofrimento. “Na verdade” – diz Andrade (1981, p. 60) – “o que eu sentia era que estava no dia seguinte de um fato extra-quotidiano e que tudo estava continuando no seu terra-à-terra normal”. Traímos os mortos não morrendo, não sendo capazes de permitir que a morte se faça dona absoluta de nosso corpo. Pareceria então que a morte só aos mortos pertence; o viver, enquanto esquecimento, anularia a morte.

Não obstante, é preciso que se leia esta “nula” também em seu contexto, ou seja, enquanto item nesta enumeração dos “nomes perecíveis” da morte. Tal qual a palha, a corça ou a praia – todas perecíveis, ainda que, no caso da praia, não o seja a olhos humanos, restritos a sua temporalidade –, também a nula, outra das tantas metonímias da morte, perece. A nulidade perece. Dita assim, esta asserção condensa uma ambiguidade que deve ser explicitada: o que perece é tanto o legislar sobre a morte quanto a perenidade que a morte impõe ao mundo material. Em outras palavras, é o anular legalmente a morte que, por um lado, em algum momento deixa de ser e, por outro, é a nulidade própria da morte que, operando também sob o caráter de perecibilidade que a morte exige, cessa. Num caso, a morte adentra novamente o mundo em toda a sua materialidade – acima de tudo aquela que nós humanos construímos em nosso viver social –; noutro, retrai-se, como se a morte se revivificasse.

Até aqui aponte para a perecibilidade da morte enquanto processo observável no mundo físico, material. Entretanto, também se faz mister explicitar o fato de que “nomes perecíveis” implicam que a perecibilidade se aplica a estes mesmos nomes que, deste modo, autodefinem-se. Ou

seja, os nomes perecíveis, por meio dos quais a poeta renomeia a morte, perecem. Daí a necessidade de se valer de enumerações, de se recorrer à multiplicidade infinita de objetos e matérias nos quais a morte se faz indefinidamente presente. Se os nomes, pelos quais se pode renomear a morte, perecem, é forçoso deslocar a fala, buscando incessantemente novos objetos, novas materialidades, cujos nomes se prestem, metonímica e temporariamente (até que também pereçam), a se falar propriamente a morte.

B. O CHAMADO DO CORPO

Pareceria, pelo que vimos até aqui percorrendo, que os nomes da morte habitariam todos corpos e matérias não humanos. Contudo, conforme já observei em nota, “palma” é de significado ambíguo, podendo apontar tanto à folha da palmeira ou uma espécime de palmas quanto à palma da mão. Dado o caráter não humano de todos os demais itens da enumeração, o mais lógico seria supormos que “palma”, no poema, refere-se ao vegetal, seja ele parte de planta ou planta. Não obstante, não se pode apagar a ambiguidade inscrita, mesmo que involuntariamente. Uma outra leitura, embora menos harmonicamente encaixada no arcabouço lógico do poema, insiste em se fazer visível, desrespeitando a divisão entre o corpo humano da poeta, até então intocado pela morte, e todo o restante do mundo físico, material, que é perecível. A palma da mão se imiscui no nosso desejo de presenciar, na alteridade do mundo (porém não em nós mesmos), a agência da morte e, até mesmo, a possibilidade do ser da morte, não enquanto entidade, mas como o cerne da in/existência – precisamente o processo do perecer que a poeta vê a sua volta. Tal processo culminaria no momento da morte, ainda que este seja de difícil precisão, haja vista o horror suscitado pela ideia de um enterro prematuro e a preocupação médica em se determinar quais os sinais que indicariam a morte de modo indubitável (ALEXANDER, 1980). Com o avanço da tecnobiomedicina, o temor já não diz respeito a um falso negativo, levando possivelmente a um enterro prematuro, mas sim a um

falso positivo, configurado pelas tecnologias, cada vez mais avançadas, de prolongamento da vida (ALEXANDER, 1980, p. 31). A morte seria atualmente assombrada pela possibilidade de uma “vida crônica”, para usar a feliz expressão de Vargas e Ramos (2006, p. 140), sem que os limites entre vida e morte, suas definições, sejam realmente demarcados de modo a separá-las indubitavelmente. Pelo contrário, vida e morte, adquirindo significados cada vez mais específicos (tais como morte encefálica e vida dos órgãos), tornam-se cada vez mais imbricadas.

Não haveria então, no levantar a palma da mão, no observá-la, um deslize poético por meio do qual emerge um corpo-inconsciente no qual a morte in/existe? Que a palma da mão seja também nome perecível pareceria jogar-nos novamente na ambiguidade já mencionada, havendo aqui um forte impulso para controlar a morte. Inscrita e lida numa das linhas da palma da mão – a da vida –, a morte não nos pegaria de surpresa. Brevidade ou longura da linha, de acordo com manuais de quiromancia, indicaria longevidade ou abreviação daquela vida vivida por quem observa a própria mão como se fora um objeto alienado, ao mesmo tempo corpo e não corpo, onde se imprime, em algum ponto da linha, o momento da morte.³ Ao se levantar a palma da mão, propiciadora da escrita inscultora da morte, corre-se o risco, no entanto, de que a mão converta-se em espelho. Conforme o historiador Philippe Ariès (1983) aponta, a arte europeia, desde fins do século XV, apresenta o espelho como revelador da verdade – a morte, o esqueleto – que se esconde por trás da ilusão – a vida, a carne de que somos feitos. Enquanto verdade, a morte apodera-se da própria especularidade. No retrato de Hans Burgkmair e sua esposa Anna, pintado por Lucas Furtenagel em 1529, os crânios do casal, reflexos dos esposos no espelho, parecem saltar da superfície deste, ganhando a mesma dimensionalidade que os corpos vivos. Já na gravura “O espelho da vida e da morte”, anônima do século XVII, a dicotomia corpo/reflexo se desfaz,

³ Em tratado de quiromancia de final do século XIX, por exemplo, a linha da vida é tida como “a única que exatamente determina datas”, podendo-se fazer “cálculos aproximativos, lembrando-se que, quando esta linha forma um semicírculo ao redor do polegar, anuncia cem anos de vida” (BESZTERCZE-NASZÓD, 1892, p. 61; tradução minha). Texto original em espanhol.

na medida em que não há separação entre corpo e esqueleto. Ao contrário, “passa-se, sem solução de continuidade, por um *dégradé* invisível do corpo ao esqueleto; o invólucro de carne torna-se simplesmente transparente, não havendo uma verdadeira mudança” (ARIÈS, 1983, p. 204; tradução minha).⁴ Finalmente, no poema de Hilst, não é só a dicotomia corpo/esqueleto que se desfaz, mas também aquela entre objeto revelador – o espelho – e objeto enganador – o corpo de carne – e, conseqüentemente, entre verdade e ilusão. Se o espelho quem nos dá é nossa carne, então a própria especularidade, sujeita à morte, também vai se desfazendo, no seu processo de perecimento. Sob os auspícios de uma morte onipresente, seria uma ilusão crermos na possibilidade de nos iludirmos, uma vez que a morte é despida de qualquer moral cristã – indicadora da verdade da morte (e, por conseguinte, da verdade da vida eterna por meio do corpo simbólico de Cristo) frente à ilusão da vida terrena. A ambígua palma-espelho hilstiana radicaliza a conclusão moral contida na gravura anônima: “ao se começar a viver, começa-se também a morrer”. À diferença da gravura, na poética de Hilst não se trata apenas de uma relação simbiótica entre vida e morte – a medida em que vamos vivendo, vamos também morrendo –, pois tal relação mantém uma diferenciação entre vida e morte, as quais seriam dois processos distintos, embora simultâneos e correlacionados. No lugar de uma relação simbiótica, ou correlação, haveria uma equação de identidade: a vida é a morte. Sendo assim, o mundo só se apresenta a quem vive enquanto in/existência e o que nos resta é sempre a morte, nem mesmo como verdade (inútil diante da ausência de ilusão), mas sim como ser.

Mas como trazer a morte para o ser que somos nós, se o próprio chamá-la constitui uma problemática, uma vez que, conforme já apontamos, os próprios nomes pelos quais se poderia chamá-la, perecem? Não havendo objeto que, ainda que aparentemente, resista ao perecer da morte, deste modo refletindo-a, por que não experimentar o corpo enquanto o chamar próprio à morte? No segundo poema de *Odes mínimas*,

⁴ Texto original em francês.

a poeta oferece seu corpo, eroticamente, à morte. Tal atitude não é nova na arte ocidental. Em meio ao tópicos artístico da morte e da donzela, algumas obras já contemplam, no século XVI, a possibilidade de uma erotização deste encontro. Em “A morte como serva da guerra abraça uma jovem mulher” (Der Tod als Kriegsknecht umfasst ein junges Weib; 1517), de Niklaus Manuel, por exemplo, vemos a morte beijando uma jovem e, ao mesmo tempo, metendo sua mão ossuda por debaixo de sua saia, como se a estivesse excitando sexualmente com os seus dedos. Como interpretar, no entanto, a mulher nesta cena? Como decifrar suas ações, suas sensações e sentimentos se o quadro nos mostra apenas o *flash* de um momento, sem que possamos saber o que viria depois? Ela continuaria beijando e deixando-se beijar pela morte ou tentaria escapar de tal beijo? Insistiria em seu prazer sexual ou estaria – revoltada, enojada ou horrorizada – a ponto de bruscamente afastar essa mão da morte?

Para Ariès, trata-se de um estupro (1983, p. 182); contudo, não me parece haver nenhuma indicação visual na obra que apoie sua leitura. Pelo contrário, a obra de Manuel diferencia-se de outras representativas de “a morte e a donzela”, como, por exemplo, as de Hans Baldung Grien (c. 1484-1545). Tanto em “A morte e a donzela” (Der Tod und das Mädchen; 1517) quanto em “A mulher e a morte” (Der Tod und die Frau; 1520/25), ambos da coleção do museu de arte da Basileia, a mulher chora e em seu rosto exprime sua dor. No primeiro quadro, os olhos avermelhados acentuam a angústia do choro, acoplada a suas mãos unidas, como se estivessem em súplica à morte; esta, segurando os cabelos da donzela, apenas lhe ordenaria, conforme vemos escrito no quadro: “HIE. MVST. DV. YN”— Hier muß Du hin, ou seja, “aqui você deve ir”, apontando para um abismo. No segundo, a mulher puxa para cima o tecido branco que cobre tão somente suas pernas, como se quisesse ocultar completamente seu corpo, protegendo-o, como observa Cummings (2013, p. 314), diante dos avanços da morte. Esta, em vez de beijá-la, parece estar a ponto de mordê-la (KOERNER, 1985). Já um terceiro quadro, “A donzela perseguida pela morte” (Mädchen vom Tode verfolgt; 1513), do museu Bargello de Florença, também mostra uma mulher em dor, tentando escapar à morte,

que se opõe ao seu intento, segurando-a, fincando pé e posicionando o peso de seu corpo mórbido em direção contrária à da mulher.

Distanciada, portanto, da mulher que sofre, se angustia e se opõe à morte, a de Manuel não parece se esquivar à morte, o que podemos observar em outra de suas obras. Em “A morte e a donzela” (Tod und Mädchen; 1517), também do museu de arte da Basileia, a moça está de pé e a morte, levantando sua saia e entrando por debaixo desta, como se lhe fosse praticar sexo oral. A donzela tem suas mãos unidas, mas desta vez acima de sua cabeça. Se as mãos unidas, na altura do peito, indicam um ato de reza ou súplica, acima da cabeça parecem repetir, embora a moça esteja em pé, uma posição cômoda na cama, e sua boca estampa um sorriso, sugestivo de prazer. Ao invés de afastar a morte, a donzela se deixa levar pelo gozo que esta poderia lhe proporcionar. Neste contexto, não é difícil ver em “A morte como serva da guerra abraça uma jovem mulher” uma mão de donzela que, em vez de repelir os avanços da morte, direciona-lhe a mão: é aqui; eis o meu prazer, diz a Donzela.

O convite erótico à morte é explícito no segundo poema das *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. (HILST, 2018, p. 18).

Nesta ode, ao invés do horror diante da morte, como nos quadros de Baldung, ou uma ambiguidade irresolúvel, como nos de Manuel, vemo-nos diante não apenas de uma aceitação da morte, mas de um claro engajamento numa experiência erótica da morte. Como a mão conhecedora do prazer em Manuel, a poeta conduz a morte por uma temporalidade sexual feminina, ordenando-lhe que se demore. Ao invés de um gozo peniano – acelerado, ligeiro e jactante –, temos um demorado gozo, no qual a hora, referida no poema, faz a morte coincidir com o orgasmo sexual, e ao mesmo tempo, devido ao demorar-se funéreo-sexual, passa metonimicamente a indicar o corpo feminino em sua excitação. Mais especificamente, a hora indica o ponto de concentração máxima do gozo erótico no corpo feminino, ponto este não explicitado no poema, mas implicitamente definido pela voz poética, como se mulher e morte, ambas soubessem exatamente onde, no corpo, reside o ponto de prazer máximo. Do mesmo modo, o tomar a que a poeta alude em seu texto indica tanto a culminância do perecer que o morrer deslancha no corpo humano quanto o tomar o corpo da outra no ato sexual. Digo aqui “da outra” porque, conforme a poeta aponta, trata-se de “[d]uas fortes mulheres”, já que, a diferença do alemão, no qual *Tod* é palavra masculina, a morte é feminina em português.

O fato de que a morte seja feminina gera toda uma outra poética erótica da morte nas *Odes mínimas*. Levada a seu paroxismo (ou poderíamos dizer clímax), a temporalidade erótica feminina – o demorar-se sobre o corpo – sobrepõe-se à temporalidade da morte. “Que me tomes sem pena / Mas voluptuosa, eterna / Como as fêmeas da Terra” – diz a poeta. Paradoxalmente, a morte precisa deixar-se ser eterna, como as mulheres na terra o fazem e, assim, tornar-se a expressão de uma temporalidade erótica feminina. Daí a sequência poética de “voluptuosa, eterna”, na qual a relação entre os dois termos fica em aberto: um tomar o corpo feminino de maneira tanto voluptuosamente eterna como eternamente voluptuosa. A eternidade da morte converte-se assim na extensão máxima do demorar-se erótico feminino, a morte convertendo-se num gozo não pontual, mas infinitamente sentido,

percorrendo cuidadosamente o corpo da poeta. É este corpo, no fazer-se carne e posse, que confere materialidade à morte. Se a morte, no ato de percorrer o corpo feminino, é etérea, o conhecê-la – a ação que distingue a mulher e sua subjetividade – dá-se ao nível do terreno. Fazer-se carne, neste sentido, indica tanto um constituir-se como ser sexuado e objeto erótico como um reconhecimento de um ser enquanto existência precível. O encontro erótico-mortal feminino – entre o tomar o corpo da mulher, por parte da morte, e o conhecer a morte (no amplo sentido do verbo conhecer, bíblico inclusive), por parte da poeta – é que torna possível o emergir de uma carnalidade, distintiva de um ser erótico-precível.

Cabe ainda explicitar que fazer-se carne e posse (ambas mencionadas no poema) constitui um auto-gerir-se que desconstrói qualquer binarismo entre homem/mulher, masculino/feminino, ativo/passivo, vida/morte etc. A partir de uma associação com o modo de fazer dos homens – o tomar posse da mulher, do corpo feminino e, portanto, da vida –, a poeta lança o possuir sobre si mesma, já que é o seu corpo (de mulher, feminino) que vêm se constituindo, através do tempo, enquanto objeto. Ao fazer-se posse, entregando-se à morte para que a possua, a mulher não apenas possui-se, mas também implica a morte num jogo especular. A morte age como a mulher (conforme já indicara a poeta, a morte deveria tomá-la “[c]omo as fêmeas da Terra”) tanto quanto a poeta, como a morte. Tal jogo erótico-mortal, no qual as duas revezam-se nos papéis constituídos por este jogo e constitutivos do mesmo, é expressado formularmente no primeiro verso da terceira ode: “[p]ertencente te carrego” (HILST, 2018, p. 20). Enquanto ser precível, a mulher-poeta pertence à morte; mas como carne e materialidade que se torna posse da morte, é ela quem a carrega. Sendo assim, resta-nos a pergunta: quem existe em quem? Se a mulher é um ser pertencente, existiria ela, não fosse a morte? E, por outro lado, se a morte carece de ser carregada no corpo da mulher-poeta, não fosse esta, existiria aquela?

C. A VIRADA DO ESPELHO

Sem que haja horror nem blasfêmia, a mulher-poeta desdobra a temporalidade da morte ao mais que pode, reiniciando a cada ode a sua (re-)aproximação de sua hora e, agente de seu próprio corpo, é ela quem entra consciente no contato erótico, buscando a morte, incitando-a a que venha e a tome. Esforço de imaginação no angustioso prazer de entrever o aproximar-se da morte – “Como virás, morte minha?” “Como me tomarás?” (HILST, 2018, p. 24) –, sua *ars moriendi* parece tecer uma única certeza: que a morte perderá de si todas as horas porque só a tomará a uma determinada hora, conforme lemos na ode VII. Mas como é possível que a morte tenha qualquer significado se acontece apenas “[a] uma determinada hora”, sendo que todas as outras restam perdidas à morte (HILST, 2018, p. 28)? Se todos os atos, todos os sentimentos, feridas, “malassombros”, gozos, em suma, todo o universo afetivo-experiencial da mulher-poeta está contido em todas as horas que não a da morte, que sentido tem esta? O que realmente leva consigo se não o seu próprio ser mortal? Não é em vão que a poeta chega a imaginar que a morte “talvez venh[a] / Num instante de vazio / E insipidez”. É este vazio da hora da morte que re-significa o verso final desta Ode VII: “Morte, imagine-te”. Destituído do objeto que, ao longo do poema, já se deflagrara alijado da morte – todas as horas que pertencem tão somente à infinitude dos outros momentos da vida da mulher-poeta –, o verso compõe uma outra ordem: que a morte imagine-se a si mesma, já que, despegada de tudo o que lhe é inalcançável por pertencer a um tempo anterior a seu advento, é no vazio de sua hora que residiria o seu identificar-se. Tal vazio devido à trágica temporalidade da morte fica descrito na ode XX como um “Terias tido” (HILST, 2018, p. 54). O impossível da experiência da morte, que seria um espalhar-se por tudo o que a mulher-poeta vivera em todos os outros momentos de sua vida, implica num futuro hipotético já concluído em sua falha. Teria tido “o Todo no [s]eu gesto” (HILST, 2018, p. 54), como se pudesse alcançar uma onipresença divina; porém, no seu tempo

descompassado, gera-se um vazio que requer uma volta ao renomear a morte.

Na ode XIX, há um desejo expresso de que se revele o nome da morte: “Se eu soubesse / Teu nome verdadeiro / . . . / Se sussurrases / Teu nome secreto” (HILST, 2018, p. 52). Cumprido ou inconcluso, tal desejo é substituído, na ode seguinte, pelo próprio ato de nomear, independentemente de ser um segredo revelado ou o entendimento da verdade. “Teu nome é Nada”—declara a poeta no primeiro verso da ode XX (HILST, 2018, p. 54). Nele, Nada aponta para um nome próprio que, apesar de seu conteúdo esvaziado, ainda assim identificaria uma individualidade existente. Entretanto, a grafia do “N” maiúsculo, indicativo da propriedade do nome, não pode borrar completamente o que a sonoridade da frase sugere: o aniquilamento do nome da morte, o qual, articulado em sua qualidade primordial, não pode senão contradizer-se. O nome da morte, embora funcione como nomeamento e até mesmo como um chamamento, não pode levar a um atender a este chamado, pois a própria condição de nome da morte – Nada –rechaça qualquer resposta. Já não se trata aqui de uma perecibilidade dos possíveis nomes da morte, conforme vimos ao princípio, mas sim de uma radicalização. No momento em que o morrer se dá, já nada existe, nem mesmo a morte. E, se assim é, onde residiria então a morte? A resposta a esta pergunta parece emergir na Ode XXII.

Posicionada quase que a meia escrita, já que se trata, no total, de quarenta odes, a XXII funciona, a meu ver, como uma virada do espelho, para aludir aqui à imagem carrolliana. “Não me procure ali / Onde os vivos visitam / Os chamados mortos”— assim começa a ode (HILST, 2018, p. 58). No entanto, por que a morte procuraria pela mulher-poeta no cemitério? Devido a sua morbidez? Por sua constante busca da morte? Mas como justificar esta associação entre a mulher-poeta e o cemitério se, nos poucos momentos em que ela se volta sobre si mesma, em vez de sua procura pela morte, o que se desvela, como vemos na ode XIII, é um estar “atada aos pertences da vida” (HILST, 2018, p. 40). A mulher-poeta afirma, na ode VII: “Eu que vivi no vermelho / Porque poeta, e caminhei

/ A chama dos caminhos / Atravessei o sol / Toquei o muro de dentro / Dos amigos / A boca nos sentimentos / E fui tomada, ferida / De malassombros, de gozo” (HILST, 2018, p. 28). Ao incitar a morte, na ode XXII, a procurá-la “Dentro das grandes águas / Nas praças / Num fogo coração / Entre cavalos, cães, / Nos arrozais, no arroio” (HILST, 2018, p. 58), etc., estaria ela reiterando o já dito? Mas por que, insisto, a morte haveria de procurar esta mulher viva entre os mortos?

Nas voltas da dança macabra que as *Odes mínimas* encenam, parece haver uma reviravolta na Ode XXII, uma virada do espelho: já não é a mulher quem se dirige à morte, mas sim esta, à mulher: “Não me procure ali / Onde os vivos visitam / Os chamados mortos” (HILST, 2018, p. 58). Ao contrário do que postulam os ritos sociais, não são os esqueletos guardados que constituem os mortos. Aqueles são meramente restos, como a última ode aponta: “Lego-te os dentes. / Em ouro, esmalte e marfim. // Entre sarrafos e palha / O baço dos meus ossos. / . . . / Procura, na minha hora, / Entre sarrafos e palha // O que restou de mim / À tua procura” (HILST, 2018, p. 94). No cemitério, apenas o resto dos restos. Se a mulher já não se encontra ali, mas tão somente um falso legado, tampouco a morte, uma vez que esta só existe em sua dança com a mulher, enquanto parte do mundo vivente, objetual. Se seguirmos, ao contrário, a possível fala da morte na ode XXII, o que temos é um outro quadro. “Pedra, semente, sal / Passos da vida. Procura-me ali. / Viva” (HILST, 2018, p. 58) – finalmente diz a morte à mulher-poeta. Não é entre esqueletos, ossos, cemitérios ou tumbas que a mulher-poeta encontraria a morte; ali, entre os restos de tudo, que também é a morte, esta já não existe, nem se encontra, como tampouco nossos mortos. Para defrontá-la, é preciso buscá-la viva. A morte, nos revela esta na Ode XXII, é sempre viva. Tal oxímoro repercute sobre alguns pontos que já traçamos. Por um lado, o Nada como nome da morte deve sua aniquilação por nossa incapacidade de ver a morte viva. Por outro, o oxímoro “morte viva” reforça a ideia de que nós, vivos, pertencemos à morte, ao mesmo tempo em que a carregamos, continuamente. O dizer que somos nós que morremos a morte implica nesta dupla afirmativa, ambigualmente: morremos a morte

por não a reconhecemos viva, mas também por a carregarmos em nós, vivos que somos. Se há que se buscar a morte viva; se somos nós que morremos a morte, então uma outra possível leitura se abre em *Odes mínimas*. Quem sabe não seria a morte quem se dirige todo o tempo à mulher-poeta, capaz, com seu corpo perecível, de brindar a morte com sua mortalidade? Não é à toa que por vezes a morte parece assemelhar-se à vida, conforme lemos na ode XVII – “Se infinita sobre a minha Ideia / Se assemelha à Vida.” (HILST, 2018, p. 48) – ou merecer o nome de poesia, como vemos na ode XIX: “Ao invés de Morte / Te chamo Poesia / Fogo, Fonte, Palavra viva / Sorte.” (HILST, 2018, p. 52). Assim, torna-se relevante, o fato de que a mulher-poeta, nos ambíguos interstícios do texto poético, dê corpo à própria morte. Diz ela, na terceira ode: “Pertencente te carrego: / Dorso mutante, morte” (HILST, 2018, p. 20) – seu dorso mutante, sobre o qual carrega a morte, seria a própria morte. Daí também que, depois da virada do espelho na Ode XXII, a dualidade entre a mulher-poeta e a morte, constantemente reiterada na Ode XXX, tenda sempre a convergir num ponto. Se são duas adagas, afinal cortam “o mesmo céu”; se dois cascos, sofrem as mesmas águas e perguntas; dois rumos, mas à procura de *um* deus; duas gargantas, dois gritos, mas “O mesmo urro / De vida, morte” (HILST, 2018, p. 74). E, finalmente, conclui: “Dois cortes. / Duas façanhas. / E uma só pessoa” (HILST, 2018, p. 74). Se são tantas as viradas do *Totentanz*, já não podemos dizer tão facilmente quando vemos a morte e quando, a mulher-poeta.

D. HORA FINAL

“Eu e a minha viva morte” – este verso, da ode XXXVIII, encapsula a relação entre a mulher-poeta morrente e a viva morte, a aditiva “e” funcionando como um centro geométrico ao redor do qual ambas giram (HILST, 2018, p. 90). A morte vivendo; a mulher-poeta morrendo; a mulher-poeta regalando-lhe o morrer à morte; a morte insuflando-lhe o viver à mulher-poeta. Esta dança macabra, definidora da relação entre

o *eu* da mulher-poeta e a viva morte, justifica a noção, proposta na ode XXIII, de que “o corpo / É tão mais vivo quando morto” (HILST, 2018, p. 60), a qual, também oximoronicamente, deve ser levada ao paroxismo da hora final, da ode conclusiva. Esta última ode, a de número XL, pode ser lida como um testamento, onde se lê o que a mulher-poeta enfim deixa à morte: “Lego-te os dentes. / Em ouro, esmalte e marfim. // Entre sarrafos e palha / O baço dos meus ossos” (HILST, 2018, p. 94). Entretanto, como já vimos, não são nestes restos objetuais, materiais, onde residem nem a viva morte nem a vida morrente. O corpo vivo da morte e morrente da vida deve estar em alguma outra parte. Tanto é assim que a mulher-poeta finaliza solicitando à morte: “Procura, na minha hora, / Entre sarrafos e palha // O que restou de mim / À tua procura” (HILST, 2018, p. 94). O que importa aqui não são, repito, os restos, mas sim uma última virada do espelho. “Procura [a da morte pela mulher] // procura [a da mulher pela morte]” opera como um último giro, contínuo, onde mulher-poeta e viva morte podem estender seus passos de uma vivência mortalizada, na qual se dão tanto a construção de uma materialidade da escritura quanto a experiência de um erotismo objetificado no corpo feminino.

WE ARE THE ONES WHO DIE DEATH: ON *OF DEATH. MINIMAL ODES*, BY HILDA HILST

ABSTRACT

This article analyses the theme of death in Hilda Hilst’s book of poems *Of Death. Minimal Odes*, based on the notion that there is an aspect of living in death and that we are the ones who, in different manners, die death. The critical-analytical trajectory in this article is divided into three moments: first, that of a (re)naming of death; second, that of a calling to death with one’s body, whose background the classical topic of death and the maiden; third, that of a turning of the mirror that is interposed between the woman-poet and death.

KEYWORDS: death; (re)naming; body; eroticism; living; Hilda Hilst.

SOMOS NOSOTROS LOS QUE MORRIMOS LA MUERTE: ACERCAMIENTO A *SOBRE LA MUERTE*. ODES MÍNIMAS, DE HILDA HILST.

RESUMEN

Este ensayo analiza el tema de la muerte en el libro de poemas *Sobre la muerte. Odes mínimas*, de Hilda Hilst, partiéndose de la noción de que hay una vivencia en la muerte, y que somos nosotros los que, de diferentes maneras, murrimos la muerte. El recorrido crítico-analítico de este ensayo está dividido en tres momentos: primero, el de un (re)nombramiento de la muerte; segundo, el de um llamado a la muerte con el cuerpo, teniendo como fondo el clásico tópico de la muerte y la doncella; y el tercero, el de un giro en el espejo que se interpone entre la mujer-poeta y la muerte.

PALABRAS CLAVE: muerte; (re)nombramiento; cuerpo; erotismo; vivencia; Hilda Hilst.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Marc. "The rigid embrace of the narrow house": premature burial and the signs of death. *The Hastings Center Report*, v. 10, n.3, p. 25-31, jun. 1980.

ANDRADE, Mário. *Cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

ARIÈS, Philippe. *Images de l'homme devant la mort*. Paris: Seuil, 1983.

BESZTERCZE-NASZÓD, Loudoiska. *El carácter en la mano: tratado de quiromancia*. San Francisco: The History Company, 1892.

CASTRO, Estevão de. *Breve aparelho, e modo facil pera ajudar a bem morrer hum Christão, com a recopilção da materia de testamentos & penitencias, varias orações deuotas, tiradas da Escritura sagrada & do Ritual Romano de N.S.P. Paulo V*. Lisboa: Mattheus Pinheiro, [1621] 1627.

CUMMINGS, Brian. *Mortal Thoughts: Religion, Secularity, and Identity in Shakespeare and Early Modern Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

HILST, Hilda. *Of Death. Minimal Odes*. Edição bilíngue. Tradução de Laura Cesarco Eglin. Normal, Illinois: Coimpress, 2018.

JESUS, José de Santa Maria de. *Brados do pastor ás suas ovelhas: obra espiritual dividida em duas partes*. Lisboa: Oficina de Manoel Fernandes da Costa, [1731] 1735.

KOERNER, Joseph Leo. The mortification of the image: Death as a hermeneutic in Hans Baldung Grien. *Representations*, n. 10, p. 52-101, 1985.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.

RODRIGUES, Cláudia. A arte de bem morrer no Rio de Janeiro setecentista. *Vária história*, v. 24, n.39, p. 255-272, jan. /jun. 2008.

VARGAS, Mara Ambrosina; RAMOS, Flávia Regina Souza. A morte cerebral como o presente para a vida: explorando práticas culturais contemporâneas. *Texto & Contexto Enfermagem*, v. 15, n.1, p. 137-45, jan. /mar. 2006.

Submetido em 19 de fevereiro de 2020

Aceito em 22 de abril de 2020

Publicado em 31 de maio de 2020
