

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS**

Rodrigo Santos de Oliveira

Cantos da morte em Henriqueta Lisboa e Hilda Hilst

**BELO HORIZONTE
2010**

Rodrigo Santos de Oliveira

Cantos da morte em Henriqueta Lisboa e Hilda Hilst

Dissertação de mestrado apresentada
ao Programa de Pós Graduação em
Letras Estudos Literários da
Universidade Federal de Minas Gerais.

Área de Concentração: Teoria da
Literatura.

Linha de pesquisa: Literatura,
história e memória cultural.

Orientador: Prof. Dr. Wander Melo
Miranda.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS

Belo Horizonte

2010

Dedicatórias

Para a minha mãe
Rosa rasurada no jardim do esquecimento.

Para o meu pai
Porque o canto dos pássaros só se apruma na solidão dos cantos.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq pela bolsa concedida.

Ao orientador Wander Melo Miranda, por ter compreendido e aceitado minha autonomia na escolha dos objetos de uso desta pesquisa.

Às palavras docentes de Ruth Silviano Brandão, Reinaldo Marques, Leda Martins, Maria Esther Maciel, Haydée Ribeiro Coelho, Edson Nascimento Campos, Edna Magalhães, Mariângela Paraizo e Constância Lima Duarte.

À velha guarda do Acervo de Escritores Mineiros UFMG, Ângela, Vânia, Luciana, Márcio, Alvany, Amanda, Milena, Thaís e Ananda, em especial.

Às vozes primas de Ana Paula, Thaís e Marcelle.

A Renata Cabral, quem ofereceu o mote-motivo deste trabalho.

A Manuela Barbosa, leitora, co-orientadora.

Aos de casa, Carlota Damêane Militar, Marquito, Mari, Marcela, Lizziane, Ed Kawa, Érika, Marina, Bruno, Leo Celestino, Heloíza, Cice, Tio Paulo, Tia Ju, Henrique, Thiago, Douglas e Cristiano.

Aos das letras, Kelly, Victória, Rosário, Sheila, Roberto Carlos, Ana Luíza, Bruna Daniele, Andrette, Carol Antonaci, Bia Vaz Leão, Marisa Riso, Éder, Gerlane, Luciara, Flávias, André Leão, Sumaya, Lira, Giovanna, Tim, Vanessa, Joana, Igor, Alison, Luiz, Hellen, Fátima e Josi.

A Eunice de Piero, companheira transpoética, porque “a nossa casa é onde a gente está, a nossa casa é em todo lugar”. (Arnaldo Antunes)

Aos moradores da Casa do Sol, José Luiz Mora Fuentes (na memória), Olga Bilenky e Narjara Medeiros.

Ao pessoal do Centro de Documentação Alexandre Eulálio CeDAE/UNICAMP, em especial ao Cristiano Diniz, pela prosa hilstiana.

Ao Vaga-lume, pelos apagos musicados e clarões silenciados.

Aos cantos dissonantes de Henriqueta e Hilda.

A Henrique Teixeira, o fototanágrafo.

À morte, personagem principal.

A morte obriga a um canto, um canto à vida ou a um encanto que talvez a morte esconda, não na sua escuridão, mas na sua silenciosa transparência.

Ruth Silviano Brandão

RESUMO

Este trabalho propõe analisar os conceitos de morte associados ao canto e à máscara em *Flor da morte*, de Henriqueta Lisboa, e *Da morte. Odes mínimas*, de Hilda Hilst. Esses elementos temáticos são considerados a partir de sua conversão em operadores metafóricos comparativos para se ler não apenas objetos e documentos, mas a própria prática arquivística das poetisas, seu fundo literário documental e mesmo os túmulos das escritoras. Para o estudo das obras, focalizou-se metodologicamente o contexto de recepção veiculado predominantemente em jornais pertencentes ao Acervo de Escritores Mineiros/UFMG e ao Centro de Documentação Alexandre Eulálio/UNICAMP, bem como os formatos coleção e inventário que os respectivos livros encenam. Para os pressupostos teóricos sobre acervos e biografia, são utilizados os conceitos de arquivo e discurso, de Michel Foucault; arquivo e autobiografia, de Phillipe Artières; mal de arquivo, de Jacques Derrida; cantos poéticos de Gaston Bachelard e o biografema de Roland Barthes.

Palavras-chave: Henriqueta Lisboa, Hilda Hilst, cantos, morte e máscara.

RESUMEN

Este trabajo propone analizar los conceptos de muerte asociados al canto y a la máscara en *Flor da morte*, de Henriqueta Lisboa, y *Da morte. Odes mínimas*, de Hilda Hilst. Esos elementos temáticos son considerados a partir de su conversión en operadores metafóricos comparativos para leer no sólo objetos y documentos, sino la propia práctica archivística de las poetisas, su fondo literario documental e incluso los túmulos de las escritoras. Para el estudio de las obras, se focalizó metodológicamente el contexto de recepción difundida predominantemente en periódicos pertenecientes al Acervo de Escritores Mineiros/UFMG y al Centro de Documentação Alexandre Eulalio/UNICAMP, así como los formatos de colección e inventario que los respectivos libros representan. Para las bases teóricas sobre acervos y biografía, son utilizados los conceptos de archivo y discurso, de Michel Foucault; archivo y autobiografía, de Phillipe Artières; mal de archivo, de Jacques Derrida; cantos poéticos de Gaston Bachelard y los biografemas de Roland Barthes.

Palabras-clave: Henriqueta Lisboa, Hilda Hilst, canto, muerte y máscara.

SUMÁRIO

1	UM CANTO: DUAS ENTRADAS	8
1.1	Motivações	8
1.2	Encontros vocálicos e hiatos	10
1.3	Metodologia	14
2	HENRIQUETA LISBOA: DA MORTE DESPETALADA	16
2.1	A recepção e a unidade	16
2.2	O canto e a melancolia	21
2.3	A flor e a máscara	28
2.4	A coleção despetalada	36
3	HILDA HILST: DA MORTE (DES)FIGURADA	44
3.1	Da recepção	44
3.2	Dos duplos e máscaras da morte	49
3.3	Da face desfigurada	63
3.4	Do inventário	67
4	A MORTE NOS CONDUZ A UM CANTO	83
4.1	O arquivo e a memória	83
4.2	Casas da palavra	88
4.3	As máscaras e a face da casa	93
5	UM TÚMULO ENTREABERTO	115
	REFERÊNCIAS	118

1. UM CANTO, DUAS ENTRADAS

Duas fortes mulheres
Na sua dura hora.

Hilda Hilst

A paisagem do morto é sem limites.
Henriqueta Lisboa

1.1 Motivações

Este texto originou-se a partir do trabalho desenvolvido como bolsista de iniciação científica no Projeto Integrado Acervo de Escritores Mineiros/AEM/UFMG, no período de 2004 a 2006. Tal pesquisa compreendeu a organização/manutenção dos fundos pertencentes ao acervo, além da pesquisa em literatura relacionada aos estudos culturais e à preservação memorialística.

Os recortes dessa memória surgiram como manuseio de páginas de um álbum de fotografias, 1- o velho rádio acinzentado ligado na Inconfidência nas horas de trabalho braçal e os reclames dos usuários da biblioteca por causa da música e conversa em alto tom, 2- os mexericos e dublagens performáticas de Márcio Pimenta, dignos de um personagem almodovariano, 3- o garoto com uniforme escolar que escondido num canto, longe da professora, admirava o mapa de mulheres nuas de Oswaldo França Júnior. 4- O pássaro fantasmático que bicava todas as tardes a janela de Murilo Rubião, com gana de romper aquela gaiola ao avesso e invisível e sobrevoar outros ares. 5- Uma manhã chuvosa de goteiras que alagaram uma parte do acervo e que Vânia registrou: hoje Henriqueta amanheceu em azul profundo. 6- Uma apresentação de trabalhos de iniciação científica em que eu não pude comparecer por motivos de força em lá menor e o professor Reinaldo disse que eu havia exalado a flor da morte e desaparecido pra sempre. E tantas outras narrativas que ali se amareleceram como páginas de um livro agora localizado numa estante.

Escolhi estudar o Fundo documental de Henriqueta Lisboa e, respectivamente, *Flor da morte* (1949) por empatia pelo título, que me aludia intuitivamente a *Flores do mal*, de Charles Baudelaire, e pela familiarização com o escritório, obras de arte e objetos da poeta. Havia, concomitantemente, o “trabalho braçal” de deslocamentos dos Fundos, pois o AEM seria transferido de uma sala do 4º andar da Biblioteca Central/UFMG para o espaço museográfico planejado para receber tais suportes arquivísticos. A primeira atividade era desempacotar e

organizar em estantes os livros nas respectivas bibliotecas. Outra atividade era identificar e ordenar as pastas de recortes de jornais compostas por críticas feitas à escritora, que continham desde a aparição em eventos, colunas/vida social até a recepção das obras e premiações via mídia jornalística.

Outra função era contabilizar, enumerar e avaliar o acervo de poesia pertencente à biblioteca Henriqueta Lisboa. Nesse passeio, encontrei inúmeros poetas ainda desconhecidos pela crítica e muitos livros com a temática da morte. O assunto me inquieta desde a infância, período em que um dos meus passatempos era visitar o cemitério da cidade onde nasci e cultuar memórias de pessoas desconhecidas e ausentes. E as perguntas vinham, por que se levam flores aos mortos? Por que a aridez existencial do povoado se diluía repentinamente diante da morte? Por que arquivar o que já não existe mais?

O que mais chamou minha atenção na biblioteca de Henriqueta foram as três obras da escritora paulista Hilda Hilst, *Da morte. Odes mínimas* (1980), *Poesia* (1959/1979) e *Cantares de perda e predileção* (1995). Ao folhear o primeiro item, cuja capa é um rosto-esboço de mulher sem pupilas, senti-me seduzido, ao longo da leitura, pelas aquarelas em tom amarelo girassol e pela beleza, leveza e estatuto minimizado da morte no projeto. Ao ler a dedicatória de Hilst para Lisboa percebi que aqueles escritos formais de admiração poderiam acarretar uma correspondência entre as autoras. Possivelmente haveria alguma carta, bilhete, ponto de aproximação entre elas, que os acervos iluminariam. E essa senda, pista “arqueológica”, foi o ponto de partida para visitar o Centro de Documentação Alexandre Eulálio/UNICAMP, onde se encontra o Fundo Hilda Hilst e, logo em seguida, a Casa do Sol, sítio onde Hilst viveu por muito tempo e onde ela escreveu grande parte do seu legado literário. Por sugestão da amiga Renata Cabral, resolvi escrever o projeto comparativo desta dissertação ao mapear e analisar os dois livros sobre a morte e, conseqüentemente, os devidos espólios¹.

¹ Utilizo as abreviaturas H.L e H.H para me referir às escritoras, pois tal economia aparece na própria catalogação dos Fundos Documentais.



FIGURA 1 – Primeiras edições de *Flor da morte* (1949) e *Da morte. Odes mínimas* (1980). Acervo de Escritores Mineiros/AEM/UFMG. Foto: Henrique Teixeira.

1.2 Encontros vocálicos e hiatos

O primeiro ponto de convergência entre os livros foi a concepção plural da morte numa perspectiva literária. Distanciadas por quase trinta anos, as duas produções revelam estágios de maturidade poética de Lisboa e Hilst. As obras foram aclamadas pela crítica e coincidentemente realizadas quando cada uma delas aproximava-se dos cinquenta anos. Inclusive “Maturidade”, de H.L, e a ode XL, de H.H, demonstram a preocupação das poetisas, mesmo pertencentes a gerações distintas, sobre a chegada da morte próxima ao que se concebia como velhice. Em seguida, foi considerada a dimensão musical da poesia por advento das tendências temáticas em fins do século XIX que resgatavam o gênero lírico.

Também foi possível pensar em dois expoentes da poesia lírica modernista que cultivaram a temática da morte atrelada ao canto, Manuel Bandeira e Cecília Meireles. São muitos os textos de Bandeira em que a morte aparece filiada à ausência e à música como dispositivo de sublimação, saída lírica e cômica, enfrentamento. “Pneumotórax”, em que há a encenação de uma consulta médica cujo diagnóstico final é “tocar um tango argentino”. É válido considerar ainda a notória “indesejada das gentes” do poema “Consoada”, que Hilda Hilst, de certa maneira, propõe adulterar em *Da morte*, ao compor a Morte como “desejada das gentes.” No poema “Preparação para a morte” observam-se alguns componentes (flor, pássaro, memória)

da poesia de Henriqueta Lisboa, sendo que a palavra “milagre” poderia ser substituída por “mistério”, conforme o conjunto temático de *Flor da morte* a concebe:

A vida é um milagre.
Cada flor,
Com sua forma, sua cor, seu aroma,
Cada flor é um milagre.
Cada pássaro,
Com sua plumagem, seu vôo, seu canto,
Cada pássaro é um milagre.
O espaço, infinito,
O espaço é um milagre.
O tempo, infinito,
O tempo é um milagre.
A memória é um milagre.
A consciência é um milagre.
Tudo é milagre.
Tudo, menos a morte.
- Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres. (BANDEIRA, [1995], p.268)

Em, *Viagem* (1939), Cecília Meireles aborda a morte associada a temas significativos que serão decantados pelas duas escritoras. Dentre eles, a flor e a máscara, ainda que haja em Meireles, mais a busca de uma face perdida do eu do que disfarces da/para a morte, como sugere o notório poema “Retrato”. Outro ponto de contato lírico é a referência à música: são inúmeros os textos denominados canção, cantigas, serenatas, modinha, etc. Dentre eles, “Motivo” serve de acorde, elo entre essas vozes poéticas, sobretudo a última estrofe, por abordar o conhecimento do sujeito lírico acerca da finitude e, ao mesmo tempo, a certeza da imortalidade garantida por meio do canto, vôo poético que se estende e que perdura.

Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
- mais nada. (MEIRELES, 2006, p.13)

Nos livros estudados, cada autora declara seu próprio motivo poético. Hilda o relê por “Em alguma parte/Monte, serrado, vastidão/E Nada/Eu estarei ali/Com a minha canção de sal.” (HILST, 1998, p.77). Henriqueta, o define como “A música, muito além/do instrumento/ [...] Ficou o selo, o remate/da obra” (LISBOA, 2004, p.23). Sendo ambas de formação educacional católica adquirida em escolas de freiras, tal contexto possivelmente contribuiu para a experiência

do culto ao canto e do sagrado como questão literária em cada trajetória. Henriqueta Lisboa estudou no Colégio Sion, de Campanha (MG) e Hilda Hilst no Colégio Santa Marcelina, de São Paulo (SP). Enquanto Lisboa projeta a imagem íntima e individual de Deus, conforme ressaltou Blanca Lobo Filho (1973), Hilst a concebe a partir de uma busca em torno de algo multi-denominado e ao mesmo tempo estrangeiro, longínquo, sem face.

Elas diziam não ser compreendidas e lidas pelo grande público, Hilst devido ao isolamento na Casa do Sol, ao fato de não se filiar a nenhum grupo estético e à longa ausência de suas obras no mercado editorial, conforme pontuou Edson da Costa Duarte (2007). Sabe-se, pela opinião de Yeda Prates Bernis, que Lisboa “dizia preferir ser compreendida por poucos, a ter que simplificar suas emoções” (BERNIS, 1992, p.14). Assim, o item distintivo entre elas nesse quesito é busca incessante de Hilst em escrever em vários gêneros literários para atingir o leitor e a “popularização” temática das obras, ao retratar o erotismo de maneira crua por meio de vocabulários explícitos, o que aumentou ainda mais seu distanciamento em relação ao público em geral e alguns acadêmicos mais conservadores.

Quanto à criação artística, as duas escritoras eram partidárias da escrita como trabalho. Abominavam a alcunha de “poetisa” por essa estar agregada aos valores domésticos e familiares, atributos das chamadas “mulheres prendadas”, rótulos rejeitados por essas mulheres que elegeram a biblioteca como espaço de grande circulação e reclusão. O recolhimento espacial e a solidão dos cantos – intimista para Henriqueta e restrito à Casa do Sol para Hilda – foram pré-requisitos para a dedicação à literatura, objetivo primordial de cada uma delas. E, entre os formatos e dicções literárias, ambas elegeram a poesia como elo estrutural e condutor de cada herança artística. Henriqueta Lisboa até conceitou tal jornada cotidiana num artigo denominado “Poesia: minha profissão de fé”. Por opção, reserva ou por outros motivos que não cabem aqui analisar, ela não se casou; já Hilda separou-se do marido Dante Casarini em nome do ofício, da dedicação criativa, pois para ela era impossível conjugar matrimônio e poesia.

As duas lecionaram em instituições de ensino superior; Hilst de maneira informal no projeto Artista residente da UNICAMP (chegou a proferir palestras com os físicos Mário Schenberg e Newton Bernardes e aulas esparsas no curso de teatro) e Henriqueta na Escola de Biblioteconomia da UFMG, onde ministrou História da Literatura. E, coincidentemente ou intencionalmente, a memória arquivada de cada uma delas permanece nessas universidades.

Em termos de fundamentação técnica, há algumas semelhanças constitutivas no exercício da escrita observado nos livros selecionados. Destaca-se o uso do verso partido, da idéia cindida, do sentido construído no desenrolar da estrofe ou do texto em geral; o uso de parênteses dentro do verso para marcar algo explicativo ou disperso; a repetição de palavras específicas como elementos intrinsecamente musicais, geradores de sentidos múltiplos para cada texto. Além disso, há escolhas vocabulares próximas, por exemplo, o adjetivo “lívido” e suas nuances, componente representativo das duas vozes ao retratar a morte. E “frêmito”, ao se tratar de música e de canto poético como legado e garantia da imortalidade autoral.

Num plano distintivo de caracterização poética, tem-se a nomeação dos textos por Lisboa e a enumeração feita por Hilst. Existe nas duas obras certo teor dramático, no sentido de encenação discursiva, para a fabulação da morte. Em *Flor da morte*, além das exclamações, “Ai”, “ó” marcadoras desse viés, há o tom de celebração em referência à morte, o excesso dos moldes mortuários. Hilda opta pela performance lírica, pela versatilidade polimorfa e minimizada das imagens do sujeito lírico, pelo uso de máscaras para definir, confundir e embaralhar os papéis do “eu” e da Morte.

O motivo de comparação entre as escritoras, entre as obras e entre os acervos não visa, nem considera a noção de influência e “árvore genealógica” literária, pois há elementos dissociativos referentes ao processo de formação e gestão artística de cada intelectual. Henriqueta escreveu potencialmente poesia, ensaio e foi tradutora de Dante, Góngora, Leopardi, Gabriela Mistral, entre outros. Foi leitora da poesia de fins do século XIX e influenciada, sobretudo, pela apreciação estética e musical dos Simbolistas, em especial as palavras de Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Sousa. Contudo, também transitou entre os modernos Mário de Andrade, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura; e sua poesia revela esse processo de traslado. Hilda escreveu poesia, teatro e prosa multiforme. Leu Nikos Kazantzakis, Simone de Beauvoir, Franz Kafka, Federico García Lorca, Georges Bataille em meio à familiaridade com estudos de físicos, matemáticos e diversas biografias. Não se filiou a nenhuma escola literária específica, suas obras iniciais são influenciadas por poemas de Vinicius de Moraes e Fernando Pessoa. Como poetas de predileção em comum para ambas, os nomes de Rainer Maria Rilke e Carlos Drummond de Andrade parecem ser os únicos.

Um ponto de convergência analítica para este estudo é a evidência da morte nas duas poetisas sob o advento de máscaras que se distanciam de temas já bastante abordados e explorados

em torno da morte, como o suicídio; ainda que em “Ofélia” e “O saltimbanco”, Henriqueta Lisboa resgate essa concepção. Outro ponto distintivo é a presença de poemas que deslocam a morte do lugar ocidentalmente apropriado a ela, o cemitério. Portanto, pretende-se cotejar morte e espaço, buscando compreender como esses elementos possibilitam uma extensão investigativa entre cantos poéticos (ou celebração da memória) e canto como espaço mortuário (ou esquecimento).

1.3 Metodologia

A dissertação é desdobrada num plano comparativo na medida em que relaciona duas obras poéticas de autoria feminina pertencentes ao século XX – *Flor da morte* e *Da morte. Odes mínimas* – ligadas pelo tema da morte configurado pelo canto e sob o viés da máscara. A extensão associativa aos espaços de memória das escritoras faz-se necessária devido às relações entre morte e espaço propostas pelos livros.

A pesquisa é desenvolvida num plano interdisciplinar, pois implica a colaboração de disciplinas afins aos estudos literários, tais como história, filosofia e psicanálise num nível teórico-crítico, a partir dos conceitos relacionados à morte e ao arquivo.

Para o estudo das obras, focalizou-se prioritariamente o contexto de recepção veiculado predominantemente em jornais pertencentes ao Acervo de Escritores Mineiros/UFGM e ao Centro de Documentação Alexandre Eulálio/UNICAMP e leituras suplementares em torno da vida e da obra de cada uma. Procura-se ler *Flor da morte* e *Da morte. Odes mínimas* como planejamento das escritoras em torno do tema que já circulava de maneira esparsa em outros livros. Concomitantemente considera-se o exercício autobiográfico arquivístico e atividade artística das autoras (H.L, recortes de jornais e pintura do quadro; H.H, agendas e pintura das aquarelas), pois tais elementos também configuram os conceitos de coleção despetalada e de inventário poético que os respectivos livros encenam. Outro ponto articulatório e metafórico foi considerar os livros associados às aquarelas pintadas pelas poetisas. Optou-se por não trabalhar todos os poemas devido à seleção estabelecida no eixo comparativo (máscara e canto). Em Henriqueta Lisboa, sobretudo, alguns poemas foram recortados, devido à natureza cindida de metáforas isoladas e o aspecto compósito da obra.

Para o estudo dos acervos, são utilizados os seguintes conceitos regentes: o “a priori histórico” (prática discursiva relativa aos arquivos) de Michel Foucault; a noção de “mal de arquivo”, por Jacques Derrida; o “arquivamento do eu”, de Phillipe Artières; “cantos poéticos”, de Gaston Bachelard e o “biografema”, de Roland Barthes. Pretende-se observar como conceitos operacionais de morte presentes nos livros aparecem figurados nos arquivos literários. Busca-se também investigar, a partir dos conceitos teóricos sobre a prática discursiva no arquivo, como a seleção arquivística contribuiu para uma persistência memorialística das poetas.

Os cantos aqui evocados não circunscrevem somente os arquivos e as metáforas de ordem musical no plano geral dos contextos abordados. Eles se referem às múltiplas instâncias agregadas ao estudo biográfico e crítico acerca de Henriqueta Lisboa e Hilda Hilst: crítica difundida em jornal, crítica acadêmica, elaborações plásticas das escritoras em torno do tema da morte, imagem do intelectual construída em entrevistas, exercício autobiográfico da prática arquivística, máscaras poéticas da morte, facetas mortuárias dos arquivos e túmulos das escritoras como baús de silêncio enunciativo. Conta-se também com rastros deixados por leituras anteriores das vidas e das obras, outros cantos.

2. HENRIQUETA LISBOA: DA MORTE DESPETALADA

O amor é como a rosa no jardim
A gente cuida, a gente olha
A gente deixa o sol bater
Pra crescer, pra crescer
A rosa do amor tem sempre que crescer
A rosa do amor não vai despetalar
Pra quem cuida bem da rosa
Pra quem sabe cultivar.
[...]
Eu sei que o amor não tem que se apagar.
Gilberto Gil

2.1 A recepção e a unidade

Durante a leitura da poesia de Henriqueta Lisboa percebe-se que a morte é um tema recorrente; por essa razão, muitas vezes a escritora foi nomeada “poeta da morte”, rótulo que lhe causava repulsa. Essa temática apresenta-se reunida em *A face lívida* (1945) e, substancialmente, em *Flor da morte* (1949), conjunto de poemas escritos entre 1945 e 1949.

A recepção crítica do livro, difundida inicialmente ao longo de 1950, é composta por cerca de onze recortes de jornais selecionados/arquivados pela poeta. São resenhas de críticos e escritores renomados como Alphonsus de Guimaraens Filho, Sérgio Milliet, Fábio Lucas, Sérgio Buarque de Holanda, Carlos Drummond de Andrade, entre outros.

O primeiro texto encontrado no arquivo, possivelmente o primeiro veiculado em jornal, foi publicado no *Estado de Minas* por Marco Aurélio de Moura Matos. Nota-se um comentário mais frívolo e condicionado ao gosto do resenhista.

Flor da morte não é o livro que desejávamos. Não é o livro que Henriqueta devia nos lançar à face, nessa altura dos acontecimentos – em que a poesia moderna, plena de responsabilidade e segura de todos os seus meios de expressão, já nos pode desvendar a máscara, o mistério do mundo, sem perder-se nos compromissos convencionais e vazios. Há poemas excelentes neste livro, não há dúvida. Mas o que leva a justificar as restrições ditas acima é uma certa frouxidão emotiva, observada em poemas como “Evanescente”, por exemplo, em que a autora está aquém de si mesma. [...] *Flor da morte* parece não ter sido um livro vivido, como o foi, sem dúvida *Prisioneira da noite*. O livro não compromete a autora, e eis aí seu lado negativo. (MATOS, 1950, s.p)

A análise feita por Matos revela certo teor mais opinativo que crítico, pois os itens contestados sobre a relação da poesia de Henriqueta com relação à poesia moderna não são sistematizados, exemplificados de forma mais esclarecedora. Ao considerar a marca biográfica como elemento analítico imprescindível para a validade da obra, o discurso do autor apresenta-se equivocado, pois a escritora atravessou um período de sucessivas perdas durante a elaboração de *Flor da morte*, como a do pai João Lisboa, em 1947 e a do amigo Mário de Andrade, ocorrida em 1945. O artigo considera, no plano constitutivo da tessitura literária, apenas o processo “tal vida, tal obra”, além de ser pautado somente por aspectos subjetivos do leitor.

O segundo recorte de jornal foi assinado por Wilson Castello Branco e, também, publicado no *Estado de Minas*. O autor não considera o aspecto biográfico, porém evidencia o tema ao qual a obra se encerra, a morte numa concepção cristã “a mais cristã das mortes, a mais evangélica, a que aqui se canta” (CASTELLO BRANCO, 1950, s.p). A leitura mais apurada da obra permite enxergar a variedade de temas que estão atrelados à morte como perda, celebração e beleza. Assim, no plano analítico, a resenha é reducionista.

As duas afirmações listadas até então permitem pensar no suporte em que a crítica foi difundida, em seu contexto historiográfico. Ao abordar a representação da crítica literária no jornal, Silviano Santiago questiona certo fenômeno de “desliteraturalização” contido nesse veículo comunicativo desde seus primórdios, porque “isso a que se chama tradicionalmente literatura vem perdendo, de maneira sistemática e no correr dos últimos séculos, o seu lugar, função, prestígio e poder na imprensa diária e semanal” (SANTIAGO, 2005, p.159). Para o autor, há possíveis hipóteses e características relacionadas a esse processo (em fins do século XIX e princípios do século XX), tais como “crítica pouco especializada”, “perda de rigor científico nas indagações de caráter teórico metodológico”, “o papel da imprensa pouco reflexiva e mais informativa” e da pouca relevância da literatura em relação aos demais fatos divulgados no jornal.

Os textos mencionados foram escritos por não especialistas em literatura, fator que, de alguma forma, influenciou os comentários impressionistas construídos. É a partir da opinião de Sérgio Milliet que outros desdobramentos sobre *Flor da morte* são evocados. O autor ressalta a coesão como elemento de natureza compósita do livro: “O livro de Henriqueta é todo construído não sobre idéias ou sentimentos, mas sobre a experiência, na sua síntese de emoções e

sensações. *Flor da morte* é um monólogo que exprime a mais dolorosa das experiências, a única que ninguém escapa, a única universal.” (MILLIET, 1950, s.p).

Milliet é um dos primeiros a observar a unidade estrutural e coesa da obra, o que é reforçado por Fábio Lucas ao enfatizar seu teor plural “depois de uma benéfica meditação, a autora lança novos prismas ao tema [...] O livro se realiza num mesmo clima, apesar do crescente de emoções que se acentua página a página” (LUCAS, 1950, s.p). Caráter múltiplo também assinalado por Alphonsus de Guimaraens Filho “F.M é um só poema que se distribui em muitos de vários ritmos, abrangendo cada qual um pouco de mistério que se intenta perscrutar”. (GUIMARAENS FILHO, 1950, s.p).

Dentre os itens apontados pela crítica, forma e conteúdo foram os mais contemplados. Para J.Guimarães Alves, a articulação entre eles é fator qualificativo da obra, pois “poucos poetas em nosso país podem, nesse território, apresentar uma coletânea tão perfeita na forma e no fundo [...] Na revelação de um admirável senso da forma, a poetisa conseguiu plasmar seus versos com um perfeito equilíbrio” (ALVES, s.d, sp). Sérgio Milliet acentua o atributo comunicativo do livro a partir da relação entre esses operadores, além de agregar outros matizes, “a forma límpida, cristal sem jaça de sua poesia, a agudeza das imagens, a densidade das palavras, a segurança do ritmo, sua humildade, constituem sua força expressiva e comunicativa”. (MILLIET, 1950, s.p).

O método formal defendido por Tynianov, Eikhenbaum e Chklovski, além de pesquisar especificidades da linguagem literária em oposição à chamada linguagem cotidiana – ao vasculhar o aspecto intrínseco de uma obra – buscou também especular sobre particularidades da linguagem poética em relação à prosaica. A chamada primeira fase desta corrente teórica buscou ressignificar as relações entre ritmo e sons do verso com o objetivo de associá-los a um sentido que merecia estudo exclusivo. Tal proposição – fundamentada e inicialmente regida pelas propriedades advindas da lingüística – apresentava-se como contraponto aos estudos simbolistas que primavam pela plasticidade e metrificação do verso. Outro ponto, que retoma o estudo intrínseco da obra, é a relação que os formalistas atribuíram ao par “forma e fundo” que para eles era indissociável e produzia uma relação de integridade no plano da significação, como aborda Eikhenbaum: “A noção de forma adquiriu um novo sentido, não é mais um invólucro, mas uma integridade dinâmica e concreta que tem em si mesma um conteúdo, fora de toda correlação” (EIKHENBAUM, 1971, p.13). Ao conceberem a noção de forma como próprio fundo, os

formalistas abriram caminho para uma análise mais minuciosa dos elementos constitutivos de uma obra.

As nuances de tal contribuição, mesmo que historicamente desvencilhadas de um valor de influência, podem ser reconhecidas de maneira imbricada nos discursos elaborados sobre *Flor da morte*. Como exemplo de costura e correlação entre forma e fundo destacamos o comentário de Alphonsus de Guimaraens Filho,

Da beleza de todos os poemas, integrados num bloco, engrandecidos pela unidade, ressalta a especial significação de alguns. Dos que ferem diretamente o tema “Acalanto do morto”, de ritmo por assim dizer vertiginoso, revelando, por meio de uma variação de metros curtos, o mais profundo sofrimento. (GUIMARAES FILHO, 1950, s.p).

Outro ponto contido nas resenhas – que pode ser reconhecido atualmente e de maneira indireta como marcador conceitual formalista – foi o conceito de evolução literária. Eikhembaum, em *A teoria do método formal*, traça um panorama histórico dessa atividade teórica e destaca o elemento evolutivo como item processual na análise de uma obra por ser isento do psicologismo e biografismo, o que muitos estudos da história literária evidenciavam. Pretendia-se romper a noção de linearidade, progressividade e encadeamento que a palavra “evolução” expressava. Para Tynianov, “toda sucessão literária é antes de tudo um combate, é a destruição do todo já existente é a nova construção que se efetua a partir dos antigos elementos” (TYNIANOV, 1971, p.33). Esse conceito possibilita, de maneira indireta, a inserção do papel da tradição na análise de uma obra, pois segundo o mesmo autor, “a existência de um fato literário depende de sua qualidade diferencial (isto é, de sua correlação seja com a série literária, seja com uma série extraliterária), em outros termos, de função” (TYNIANOV, 1971, p.109). Tal consideração revela certa abertura dessa tendência crítica em associar, por exemplo, as obras de um mesmo autor.

É a partir desse viés que se reconhece em algumas críticas de *Flor da morte* o realce crítico em torno da inauguração de uma nova fase da poesia de Henriqueta. Como se pode observar a partir do comentário de Aires da Matta Machado Filho, “a autora mudou profundamente depois do terrível encontro com a morte. Bem pode ser que esteja iniciando outra fase de sua vida literária, já misteriosamente antecipada no livro anterior” (MACHADO FILHO, 1950, s.p). Ou como salienta Alphonsus de Guimaraens Filho, “*A face lívida* inicia nova fase para uma poesia que ia aos poucos se submetendo ao útil processo de depuração, se libertando por assim dizer do jugo dos adjetivos” (GUIMARAENS FILHO, 1950, s.p). Ou, ainda, como

ressalta Sérgio Buarque de Holanda que contextualiza o livro em relação a todo projeto literário de Henriqueta.

Flor da morte continua, amplifica e enriquece os temas que insistentemente vêm dominando essa poesia. Mas ao mesmo tempo que lhes assegura continuidade, é como se iluminasse mais vivamente o que antes aparecera apagado e mofino, de modo que o todo ganha timbre novo e novas dimensões (...) a voz do poeta chega mais unida e harmonizada. (HOLANDA, 1950, s.p).

Percebe-se, a partir dos tópicos assinalados (unidade, forma e fundo), que o referido livro apresenta de forma condensada o tema da morte, que já aparecia esparsamente e figurativamente na escrita da poeta mineira, em livros como *Velário*, *Prisioneira da noite* e *A face lívida*. Ao ser rotulada por alguns críticos de “poeta da morte”, Henriqueta contestou: “Parece-me [...] que a fixação da morte está menos na minha poesia do que na impressão do leitor que terá lido, talvez, dois dos meus livros. A menos que sejam esses dois os mais lembrados, então se comprova que o motivo da morte nos emociona e envolve a todos nós”. (s.a, 1974, s.p)

Se for considerado o percurso literário da escritora, o comentário de Sérgio Buarque de Holanda corrobora e amplifica o conceito de tradição. Sérgio Milliet demarca a influência da poesia de Rilke no livro em questão. Carlos Drummond de Andrade, num texto publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais* vinte anos depois da publicação de *Flor da morte*, aponta a referência da poesia de Alphonsus de Guimaraens para a poesia de Henriqueta Lisboa, “Não haverá em nosso acervo poético, instantes mais altos que os atingidos por esse tímido e esquivo poeta, que a seu modo, e sem qualquer repetição de uma atitude estética ou religiosa, se inscreve na tradição de Alphonsus de Guimaraens”. (ANDRADE, 1970, p.3)

Sérgio Milliet compara a dicção poética de Henriqueta Lisboa com a de Rilke para evidenciar o conceito de poesia como sinônimo ou expressão da experiência. A partir do discurso inicial desse crítico, observamos que ele traz à tona, novamente, o debate em torno da questão “experiência”, que Fábio Lucas nomeia por “experiência poética”. Para Alphonsus de Guimaraens Filho, a obra espelha a dor sofrida por quem a escreveu, pois “só mesmo um contato íntimo com as fontes do mistério e uma intuição muito rica do que se oculta nos seus meandros, poderia levar a poetisa a compor um livro denso e sofrido” (GUIMARAENS FILHO, 1950, s.p). Já para Aires da Matta Machado Filho, a construção literária é indissociável do existencial “para se dar toda à arte, no angustioso sofrimento, essa poetisa depurou a expressão, impregnou-a do mais íntimo e singular de sua personalidade”. (MACHADO FILHO, 1950, s.p).

O traço biográfico também é assinalado por Drummond que conceitua a obra como “tratado poético da morte”, ponderando: “É, contudo, uma só a matéria do livro, como é única a sua essência, a inspiração que o ditou, o clima espiritual em que foi elaborado, única a preocupação de quem o viveu. O livro de Henriqueta é uma persistente, ondulante e apaixonada meditação sobre a morte”. (ANDRADE, 1970, p.3)

Além de rever e questionar tal legado opinativo em torno de *Flor da morte*, este capítulo pretende avaliar os temas de maior expressão convertidos em artifícios e máscaras, canto e flor, com o intuito de se driblar a perda, a dor e o lamento que a temática em geral estabelece. Procura-se, a partir das relações entre forma e conteúdo explicitadas pela crítica pioneira, construir um operador metafórico para ler o livro selecionado segundo o formato coleção.

2.2 O canto e a melancolia

Alusões à música no conjunto poético de Henriqueta Lisboa são manifestadas desde a sua estréia com *Enternecimento* (1929). No poema “Serenidade”, prenuncia-se o convite para se pensar nas relações entre poesia e ausência. “Ouve! O silêncio vai falar!” (LISBOA, 1985, p.21). Em *Flor da morte*, as figurações mortuárias são conectadas ao canto de maneira estrutural e temática a partir de três matrizes: cantigas de ninar, cantos simbólicos dos pássaros e referências a textos de formação clássica musical.

O advento da cantiga de ninar aparece em “É uma criança” e “Acalanto do morto”. Em ambos, a morte é transfigurada pelo sono, pelo ato de repousar. Como canção levemente macabra, no primeiro poema o sono serve de imagem eufemística para o luto. Por meio do culto e do festejo de outras crianças em torno do cadáver infantil e pelo estatuto onírico, a morte é concebida como bela.

Por que tantos soluços?
É uma criança. Brincou
e adormeceu.
Os anjos estão presentes
(não soluçais)
Com delicados pés de lã
E asas de neve.
[...]
Dancem de modo tão perfeito
(nos lábios coral e pérola)

Que a criança dormida sonhe
E murmure consigo: a morte,
Como é bela. (LISBOA, 2004, p.22)

Já em “Acalanto do morto”, o vocábulo “dorme” garante pela sua repetição ao longo das estrofes, como refrão, a musicalidade do poema. Para o sujeito lírico, o atributo do sono é saída para se ressignificar a composição devastadora e apocalíptica do juízo final.

Com a violência de hordas
tua morte avança.
Dorme, dorme, dorme,
para que não vejas
Esta sombra informe
crescendo dos vales,
subindo com as águas,
nivelando abismos.
Próximo dilúvio,
perdida palmeira! (LISBOA, 2004, p.13)

Além da repetição do “dorme”, as aliterações em “r” (horda, morte, dorme, informe, perdida) e do “v” (violência, avança, vejas, vales, nivelando, dilúvio) garantem pela enunciação do eu-poético a impressão de um ir e vir e de um movimento que carrega, mobiliza e sobressalta.

Também relacionado ao movimento, o pássaro é elemento itinerante no grupo de poemas de *Flor da morte*, sendo responsável pelo canto dolente e solitário da voz poética. Em “Canção”, o vôo metaforicamente direciona a busca do eu-lírico em torno do encontro, da busca existencial. Alegoricamente, e de maneira geral, ele representa a elaboração do luto, da perda e da dor.

Passarinho não canta,
passarinho não come,
passarinho não bebe.

Passarinho anda triste.

O que foi, passarinho?
Mudas as penas, tens febre?
Não te dou alface, alpiste,
água clara? O companheiro? ...

Passarinho quieto, quieto,
nas próprias asas se esconde.

O companheiro levou-te
a voz, a garganta, o bico?

Enterraram-se com ele
no lodo negro as escalas
aéreas de trampolim,
as teclas, o arco, o violino
e o piano de tua música?

Era dele que te vinha
a auréola, o entono, o donaire
com que a cabecinha erguias
a esfuziar azougue, prata
líquida, com volutas
e arabescos de medalha?

[...]

O arrepio de carícia
longo fino, contagioso
de lua, de cisnes, de água
descendo, em fio, a colina?

Era dele que te vinha
tudo isto, o sol, as estrelas,
o brilho do canto, as quentes
auroras na areia, ao vento
as espigas ondulando,
musgos nascendo nas pedras,
campos abertos, batidos
de lavoura, nas soalheiras?

Era dele que te vinha
aquele vinho furtivo
na espessura da folhagem,
verde-jade chuva, arco-íris
de paina tênue, delícia
de malvas brotando, sombra
de cílios no rosto, espera
do que vem trêmulo e próximo? ...

Passarinho quieto, quieto. (LISBOA, 2004, p.45-46)

Ao se estender até a quinta estrofe, a cadeia anafórica de abertura do poema ecoa versos com apontamentos reflexivos de natureza quase pueril, exercício poético cultivado por Henriqueta Lisboa em *O menino poeta* (1943), fase anterior à poética mortuária mais relevante. O excesso de imagens presentes simboliza a externalização totalitária da ausência para o companheiro do pássaro morto. Perda relacionada ao canto, ao estímulo de vida “O companheiro levou-te/a voz, a garganta, o bico?” e “Era dele que te vinha/tudo isto, o sol, as estrelas,/o brilho

do canto”. Por sua vez, a solidão, o silêncio, o recolhimento, a sustentação do luto pelo pássaro ausente são retratadas pelas estrofes de apenas um verso, “Passarinho anda triste” e “Passarinho quieto, quieto”. A imagem da ave também está presente em “Pássaro de fogo”, em que o eu-poético reconhece a figura do outro como disseminador da morte figurada, apesar de atribuir ao seu vôo o estatuto de beleza/leveza.

Era um canto, uma dança, um vôo,
o exercício da liberdade,
era porventura a descoberta
do espírito? (LISBOA, 2004, p.56)

Pássaro e sujeito lírico se transmutam em duplos no processo metapoético. São representados pela resignação engendrada sob o viés do canto, elemento que move o processo criativo do verso, pela melodia dilacerada da escrita enquanto composição, que confere à obra certo teor dramático. Como esse poema de estrofes dissonantes enuncia:

Esta é a graça dos pássaros:
cantam enquanto esperam.
E nem ao menos sabem o que esperam.

Será porventura a morte, o amor?
Talvez a noite com uma nova estrela,
a pátina de ouro do tempo,
alguma cousa do precário
assim como para o soldado a paz?
[...]
E minha voz perdura neste concerto
Com a vibração e o temor de um violino
Pronto a estalar, em holocausto,
As próprias cordas – demasiado tensas. (LISBOA, 2004, p.43)

O ato de tocar o violino explicita o sofrimento do sujeito poético enquanto produção musical, de maneira que o próprio instrumento é dilacerado: “As próprias cordas – demasiado tensas”. Nessa atividade, a dor manifesta-se por meio da melancolia, por uma tristeza não definida.

Sigmund Freud ao tratar das relações entre luto e melancolia, como perdas relacionadas a determinado “objeto”, aborda o primeiro como perda insubstituível de um ente querido, o indivíduo diante da “morte real”, e reclusão do mundo, já a segunda estaria

relacionada a algo não demarcado, não definido, “morte simbólica”. O autor utiliza o conceito *inibição melancólica* para diferenciar as relações entre luto e melancolia.

a melancolia, a perda desconhecida resultará num trabalho interno, e será, portanto responsável pela inibição melancólica. A diferença consiste em que a inibição do melancólico nos parece enigmática porque não podemos ver o que é que o está absorvendo tão completamente. (FREUD, 1996, p.251)

Essas manifestações apontadas por Freud são encenadas em *Flor da morte* no processo de travessia do sujeito poético consternado pela perda do outro. No ciclo de reformulação mortuária, o eu lírico cumpre a trajetória de integridade e identificação em relação ao que se perdeu. Como enfatizam, respectivamente, esses trechos dos poemas “Acalanto do morto” e “Comunhão”.

Viverá comigo
tua morte. Dorme.
Tua morte é minha,
Não a sofras. Dorme
Dorme.
Dorme. (LISBOA, 2004, p.14)

Ângulos e curvas se ajustam
Formando um volume, um todo:
somos uma cousa única,
eu e a lembrança do morto. (LISBOA, 2004, p.26)

Norbert Elias, ao investigar os papéis sociais de coletivização e individualidade em torno da morte – sobretudo ao mencionar a jornada de isolamento e solidão pelas quais passam os moribundos – destaca a relação especular estabelecida entre os moribundos e vivos diante do terror da finitude. Para o sociólogo, tanto no âmbito social quanto pessoal, há certo “recalcamento” da morte, seja pelos recursos tecnológicos da medicina que tentam prolongar a vida, seja pelo simples ato de se evitar falar da morte em família e para as crianças. Dessa forma, há na sociedade contemporânea não apenas o repúdio, mas o (re)conhecimento da morte devido ao caráter mortal do outro, pois “a morte do outro é uma lembrança da nossa própria morte” (ELIAS, 2001, p.16-17). Sobre a relação entre perda do outro e “morte” de si, o poema “Sofrimento” evidencia esse caráter.

No oceano integra-se (bem pouco)
uma pedra de sal.

Ficou o espírito,
mais livre que o corpo.

A música, muito além
do instrumento.

Da alavanca,
sua razão de ser: o impulso.

Ficou o selo, o remate
da obra.

A luz que sobrevive à estrela
e é sua coroa.

O maravilhoso. O imortal.

O que se perdeu foi pouco.

Mas era o que eu mais amava. (LISBOA, 2004, p.23)

Nota-se a economia descritiva do poema não somente na disposição dos versos – que vão aos poucos ocupando um por estrofe – mas também pelo conteúdo temático inicialmente proposto, ressaltado pelos parênteses, “No oceano integra-se (bem pouco)/uma pedra de sal”. Durante sua leitura, observa-se que o valor do significado (perda) é sobreposto à estrutura do significante (morte): “Ficou o espírito,/mais livre que o corpo./A música, muito além/do instrumento.”

Os últimos versos –“O que se perdeu foi pouco./Mas era o que eu mais amava.” – apresentam, por uma estratégia discursiva de expressão melancólica, uma tentativa de minimizar a perda, apesar de considerar a ausência como uma saída poética para “rimar amor e dor”. Dessa maneira, a inibição melancólica freudiana pode ser lida no âmbito da poesia de Henriqueta Lisboa como contenção, economia lírica.

Para Reinaldo Marques (1998), o tema da melancolia associado à condição do sujeito na modernidade é recorrente na poesia de um expressivo grupo de escritores mineiros nas décadas de trinta, quarenta e cinquenta do século XX, entre eles Carlos Drummond de Andrade, Abgar Renault, Octávio Dias Leite e Henriqueta Lisboa. Ao contrário do que postula Freud acerca da melancolia associada à patologia – distinta do luto que é algo demarcado e motivado

pela perda específica de um objeto –, Reinaldo Marques opta por considerá-la não como enfermidade, mas resposta positiva e produtiva em relação ao desencanto e questionamento dos intelectuais acerca dos efeitos da modernidade. Para o pesquisador, o canto solo evidencia a manifestação crítica dos poetas diante de um mundo provisório, movido e regido por relações mecânicas e pela incomunicabilidade que os tornam heróis melancólicos ao refletirem sobre tais aporias.

No caso de Henriqueta, é possível pensar a *inibição melancólica* freudiana ou a contenção lírica de maneira depurativa e transformadora. Conforme sugere Ítalo Calvino na proposta sobre leveza, na qual o escritor cria com os próprios mecanismos da linguagem os tons de leveza e peso. Em Lisboa, observam-se na imagem do pássaro e da flor figurações para esses valores. Para autor, “a melancolia é a tristeza que se tornou leve”. (CALVINO, 1990, p.32)

Além de pertencer aos principais grupos temáticos e de funcionar como peça importante na recepção “ensimesmada” acerca da morte, a música aparece de forma orgânica, enquanto canto coral na composição poética de H.L. Segundo Cyro Pimentel (1995), há citações clássicas de maneira intrínseca em *Flor da morte*. “Vem, doce morte”, por exemplo, é título da Cantata de Bach, “A ilha dos mortos”, poema sinfônico de Rachmaninoff, e “Pássaro de fogo”, balé de Strawinski. Ademais de “Residência do morto” que resgata a *Flauta Mágica*, de Mozart.

Estruturalmente e de maneira metaforizada, “Sofrimento” figuratiza um dos estilos musicais mais apreciados por Henriqueta Lisboa, a música de câmara. Gênero econômico no que diz respeito aos conjuntos de instrumentos utilizados, freqüentemente por pares, como um piano e um violino. Originalmente, esse estilo era executado também para um público reduzido, em ambiente reservado e intimista. A construção de imagens do poema é, até a sexta estrofe, configurada por pares como se houvesse dois instrumentos, duas formações de sentido. Contudo, a partir da sexta estrofe, quando é evidenciada a exclusividade da memória do que foi perdido, um verso ocupa cada estrofe.

“Intermezzo” apresenta-se simétrico estruturalmente por ser composto por cinco dísticos. No conceito artístico, a palavra significa o entreato, uma peça apresentada no intervalo de óperas ou peças teatrais. Desse contexto, retira-se a exposição de cinco cenas um pouco dissociadas entre si que acabam por condensar, reagrupar e alinhar conceitos, imagens já exploradas nos poemas antecedentes.

Do mar escuso da morte
para moradas mais livres.

Não me faleis de resíduos
nem de enredos pelas grotas.

Dai-me violinos e pianos
pelo sem-fim deslizando.

Das cores da tarde o leve
tom de cinza, cinza-pérola.

Das flores a rosa branca
descansada sobre o mármore. (LISBOA, 2004, p.37)

O primeiro par de versos encena os conceitos amplos de espacialidade e morte, contidos de maneira evidenciada em “Paisagem do morto” e “Residência do morto”. Já a segunda e quarta simbolizam pontos de alternância, pois não recuperam explicitamente alegorias anteriores, embora encenem o cenário que, em poemas subseqüentes, se evocará (“Sant’Ana dos olhos d’água”, “Nossa Senhora da Pedra Fria”, “A caudal no escuro” etc). Na terceira estrofe, os instrumentos “piano” e “violino” demarcam a musicalidade como soberana em relação à morte, em inúmeros poemas e alusões reafirmadas, o dístico final retoma a flor do túmulo, de “Trânsito” e o poema de abertura “Flor da morte”.

Assim, é válido afirmar que o canto em *Flor da morte* simboliza certa saída lírica para a dor e para a perda apresentadas, em geral, por tons leves, como elementos de sublimação e orquestração melancólica pela via artística: “Ficou o selo, o remate/da obra./A luz que sobrevive à estrela/e é sua coroa./O maravilhoso. O imortal.”

2.3 A flor e a máscara

Ao estudar a poesia e biografia de Henriqueta Lisboa comparada com a de Emily Dickinson, Blanca Lobo Filho (1973) define interfaces similares no que diz respeito às técnicas e conceitos demarcados pela inspiração poética, preocupação estética e conceito de valor humano, além do freqüente conjunto de temas como amor, natureza e morte de ambas as poetas. Para a pesquisadora, essa última é marcada pelo advento da personificação ou prosopopéia na poética de H.L. Opta-se por considerá-la neste estudo como máscara.

A projeção imagética inicial da face do outro para quem o sujeito poético se dirige é enunciada nas orações destinadas a duas imagens sacras, “Sant’Anna dos olhos d’água” e “Nossa Senhora da Pedra Fria”. A primeira representante chora rios, lagos, lágrimas supostamente devido à dor diante das atrocidades humanas. No segundo poema, nota-se a rejeição, rigidez e não ação interventora da personagem. É válido notar que os símbolos “água” e “pedra” são, de um certo ponto de vista, elementos opostos no conjunto da obra, no que diz respeito à aceitação e recusa da morte. Em “Diante da morte”, fica bem marcada essa alusão.

Diante da morte não sou de água
nem sou de vento, mas de pedra.
Órbitas frígidas de estátua,
boca cerrada de quem nega.
[...]
Diante da morte sou espessa
rocha de oceano – desconheço
que espécie de onda ou mar se atira
contra meu peito empedernido.
[...]
levai-me fora de meus âmbitos,
amortecei-me com propícios
bálsamos, óleos e suspiros,
até a aparição da lágrima. (LISBOA, 2004, p.12)

Maria Luiza Ramos, ao estudar a poesia da autora mineira, identificou certa negatividade em sua concepção, que é constituída pelo culto da perda, melancolia e recordação dolorosa. Segundo Ramos, existe “nessa evolução literária algo que resiste, do mesmo modo que insiste no texto algo que rejeita, traduzindo-se pela elaboração do negativo” (RAMOS, 1992, p.74). Esse conceito, jogo paradoxal entre expressão e resistência, enunciação e silêncio pode ser identificado nos poemas “Diante da morte” e “O mistério”. No primeiro, a noção de negativo se dá de maneira visível, bastante ilustrativa. Como se observa a partir dos seguintes versos: “Diante da morte não sou de água/nem sou de vento, mas de pedra./Órbitas frígidas de estátua,/boca cerrada de quem nega.” Já no segundo, sob a forma de aforismo, o sujeito poético frisa:

Na morte, não. Na vida
Está na vida o mistério.
Em cada afirmação ou
abstinência.
Na malícia
das plausíveis revelações,

no suborno
das silenciosas palavras.

Tu que estás morto
esgotaste o mistério. (LISBOA, 2004, p.10)

Fábio Lucas detecta a insistente recorrência de poemas de Henriqueta iniciados pela negativa. Para o crítico literário, a oscilação entre “sim” e “não” é um modo de contrastar/ contestar uma afirmação final. Representa “a premissa de um silogismo de epifania lírica”. Dessa maneira,

o eu-lírico, no relato emocional, vai registrando as modalidades repelidas na enunciação, aquilo que se recusa. Depois do processo cumulativo, invertendo o seu sentido, o enunciado lírico se concentra naquilo que a poeta deseja enfatizar como efeito construído, buscado desde o início. Curiosamente, em determinado poema, Henriqueta Lisboa inicia a composição assim: “Eu ia dizer sim, disse não. [poema “Poder obscuro” de Azul]. (LUCAS, 2001, p.27)

Em “Diante da morte” e “Na morte”, o eu-poético busca de forma discursiva, a partir da negação, a travessia de resistência à aceitação da morte. Logo, o “sim” e o “não”, a “pedra” e a “água” não são itens necessariamente opostos, pois demonstram a constante reconstrução do trabalho do luto e trânsito de sentimentos do homem diante da morte. Donald Schüller lê esse “negativo” na poesia de Lisboa associado ao “mistério”, pela ótica do não-dito, estilo por meio do qual o sujeito poético é circunscrito, “as palavras são misteriosas por sua própria natureza, ocultam o que desejam revelar, quando dizem, o não-dito as excede; quando calam, deixam suspensa a eventualidade de algum sentido.” (SCHÜLER, 1992, p.54-55).

Por sua vez, a transmutação dicotômica presente entre canto e silêncio, entre a atração/fluidez e repulsa/resistência serve como elemento para se pensar na máscara de Perséfone projetada no livro. Perséfone ou Core representa na mitologia grega a imagem de rainha ou deusa da morte. Filha de Zeus e de Deméter (deusa maternal da terra cultivada), a jovem vivia em companhia das ninfas Ártemis e Atena, até que um dia resolveu colher lírios à borda do abismo na planície de Ena, na Sicília. Ao aproximar-se da flor, a terra se abriu e Perséfone foi tragada para as entranhas do mundo ctônio e raptada por Hades, irmão de Zeus.

Segundo algumas versões do mito, o pai interferiu favoravelmente nesse encontro entre a filha e o deus dos Mortos. Desde então, Deméter passou a procurar a filha por todos os cantos da Grécia, porém Perséfone havia comido uma semente de romã, o que bastava para ela

ficar presa ao mundo dos mortos. Por decisão de Zeus, para suprir a dor da mãe, a filha permaneceria quatro meses com o esposo no Hades e oito com a mãe no Olimpo e na terra, ou seis com cada um deles, conforme algumas versões.

A alternância e conjugação de planos da personagem mitológica configuram-se nos duplos, nos pares presentes em *Flor da morte*. Desde o poema inicial, há transposição e trânsito contextualizados pela atmosfera de nascimento da flor.

De madrugada escuto: há um estalo de brotos,
de luz atingindo caules.
Difere do rumor da chuva nas lisas pedras,
difere do suspiro do vento nas grades.
É como se a alma se desprendesse da matéria.
Borboleta que deixa o casulo e se debate
contra finas hastes de ferro.
[...]
Nos caminhos sob a lua, ao ar livre, sinuosa
insinuação de víbora na relva,
há uma proximidade de flor e abismo,
com vertigem cerceando espessa os sentidos.
Flor desejada e temida, promessa do eterno
de que alguém desvende o segredo – a estas horas. (LISBOA, 2004, p.7)

Inicialmente, o desabrochar da flor é comparado ao processo de metamorfose da borboleta e, também, implicitamente, ao nascimento da palavra poética. Em “é como se a alma se desprendesse da matéria” lê-se: é como se o significante se desprendesse do significado, de um valor uno para algo polimorfo. Essa concepção permite pensar no processo concomitante de esvaziamento e ressemantização do significante “morte”, ocasionado pela elaboração poética que se dá de maneira intensamente paradoxal, ao trazer como matéria-prima antíteses que contribuem para a ressonância conotativa e denotativa de significados. Como se observa nos seguintes versos “há uma proximidade de flor e abismo,/com vertigem cerceando espessa os sentidos.” que, de certa forma, retomam o mito de Perséfone – se for considerado o ato de colher a flor próxima ao abismo, como elemento que aciona a dubiedade de planos, oscilação entre espaços e significados.

O aspecto movente da personagem mitológica também pode ser resgatado em “Trânsito”, “O cortejo”, “A paisagem do morto”, “Intermezzo”, “Jaulas” e “A ilha dos mortos”, poemas que aparecem ao longo do livro como marcadores das interferências e deslocamentos da morte entre dois planos, dois estágios, ora como condicionamento, ora como alternância da ação mortuária que remodela o espaço.

A deusa da morte aparece mais evidenciada em “Trânsito”. Como o próprio título revela, há o movimento de transfiguração da flor desde o exalar de seu perfume ao recolhimento deste, morte figurada. Além disso, a planta escolhida como máscara mortuária é a Dama da Noite, devido ao cheiro adocicado e momento de exuberância do efêmero somente no período noturno.

Anêmona? De nata.
Flor nascida
ao pé da morte – tranqüila.

Flor no túmulo.

Entre a aura crepuscular e o frio
da lousa, perfuma
e oscila.

Com olhos de orvalho
fixos
na suspensa abóbada,
à noite, em plena
solidão,
cintila.

Quando a alba a envolve
espessa
De carícia com bruma,
em delicado e súbito
calafrio,
sem nenhuma
queixa,
expira. (LISBOA, 2004, p.21)

Há neste texto uma metonímia significativa para se pensar em “Trânsito” como estágio de mudança, percurso de elaboração poética para Henriqueta Lisboa. Nota-se que sua poesia ainda se apresenta apegada à metrificacão, ao vocabulário hermético, a imagens grandiosas, recorrentes em linhas estilísticas de fins do século XIX. Entretanto, a exposição em torno de outras conceituações poéticas sobre a morte e a concepção múltipla de cada poema instalam a releitura diferencial dessas tradições. Dessa maneira, o trânsito revela-se como traço metafórico para uma escrita movente e oscilatória entre o lume e a penumbra, poesia que ganha corpo, brota na escuridão.

A intervenção persefoniana paradoxal acerca da travessia entre a vida e morte segundo a referência cristã é algo também refletido pelo eu-lírico em “É estranho”:

É estranho que, depois de morto,
rompidos os esteios da alma
e descaminhado o corpo,
homem, tenhas reino mais alto. (LISBOA, 2004, p.30)

Além da máscara efêmera da Dama da Noite, Henriqueta concebe o elemento flor ligado a outros disfarces mortuários pertencentes substancialmente aos poemas de *Prisioneira da noite* (1941). Há, nessa obra, a constituição predominantemente de um jardim fúnebre, na medida em que as flores revelam interfaces figurativas que oscilam entre o belo, o frágil e o trágico. “Romance” é um bom exemplo de condução desses matizes.

É Maria Flor de Maio
o nome de uma menina.
Procurai nesta cidade
a mais delicada e linda:
é Maria Flor de Maio.

Sempre de branco vestida,
tem os olhos cor de hortênsia.
Manhã cedo vai à missa,
de dia cuida de crianças
- Maria que é flor-de-maio.

E quando vem vindo a noite
espera que chegue o noivo.
Mas com tal constrangimento,
com tanto rubor à face,
que eu tenho o pressentimento
que Maria Flor de Maio
morre antes de casar-se. (LISBOA, 1985, p.66-67).

A personagem em foco, delicada, religiosa, prendada, leva o nome de flor e do mês das noivas. Contudo, sua imagem começa a ser distorcida pelo sujeito lírico por considerá-la despreparada ou recatada para o casamento. Para a voz poética, Maria Flor de Maio é o vazio do próprio nome, uma que a protagonista não concretizará a função celebrada sugerida.

Figura marcante e freqüente na maioria dos livros de H.L, a flor retorna em *A face lívida* (1945) – obra dedicada à memória do amigo Mário de Andrade – como representação da solidão, da beleza e da melancolia.

Água negra
negros bordes
poço negro
com flor.
[...]
Noite espessa
sem lanterna
espesso poço
com flor.
[...]
Risco de morte,
violenta,
árdua morte
de asfixia
veneno letal
fatal
quase que puro
suicídio
com uma
lenta
lenta
flor. (LISBOA, 1985, p.150)

As nuances levemente trágicas ou tragicamente leves se repetem excessivamente ao longo da fortuna literária da autora. Elas surgem quase sempre como aparição emblemática e ao mesmo tempo fugidia, são rabiscos, contornos ainda em processamento num entre-lugar da beleza e da delicadeza. Para Blanca Lobo Filho, essa é a imagem emblemática tecida no poema “É uma criança”, pois a imagem da criança ou bebê revela mais sutileza que pesar da morte, pois “a imagem de outras crianças trazendo flores para a morta e chorando sobre a criança provoca um sentimento de simpatia e compaixão no leitor, mais do que ressentimento ou horror.” (LOBO FILHO, 1973, p.76).

Em *Flor da morte*, a flor também assume a dimensão plástica, presente nos poemas “Rosa príncipe negro”, “Trânsito” e “Flor da morte”. Para Décio Pignatari (1989), a manifestação das artes plásticas e da música como recursos literários aproximam-se, pela projeção concisa das imagens, mais da linguagem poética que da narrativa prosaica.

Ao conceder entrevista para a revista *Atlântida*, Henriqueta mencionou a origem da pintura em sua vida. Para a pergunta, “Se não fosse poetisa o que gostaria de ser?”, ela respondeu “Tenho um pouco de pintora, sabe? Quando menina, desenhava na areia figuras curiosas, que chamavam a atenção de todos”(s.a, 1946, p.15).

Na coletânea de ensaios nomeada *Presença de Henriqueta*, Ana Elisa Lisboa Gregori (1992), sobrinha da escritora, recordou o hábito esporádico da tia em pintar, ao mencionar a confecção de um quadro na casa da família Lisboa em Lambari, cuja imagem era a de uma corça. A questão plástica também aparece por meio de adjetivos reveladores de nuances em *Azul profundo* (1956) e *A face lívida* (1945). Em *Flor da morte*, esse exercício artístico pode ser reconhecido e associado ao quadro pintado por Henriqueta.



FIGURA 2 - Quadro pintado por Henriqueta Lisboa. Acervo de Escritores Mineiros/ AEM/UFMG. Foto: Henrique Teixeira.

A aquarela é composta por rosas contidas num vaso com água. As flores apresentam-se em estado de decomposição, apesar das tonalidades fortes utilizadas pela escritora. Tais observações possibilitam ler a obra de arte como transposição pictórica do conceito “Flor da morte”, tentativa de materialização/projeção plástica, pois as flores representadas encontram-se no estágio fronteiro e processual de vida e morte e as cores fortes esboçam o fulgor desse evento.

No entanto, a “flor” não pode ser analisada na poesia de Henriqueta apenas no sentido literal. Como sugere a canção “Metáfora”, de Gilberto Gil, “Uma lata existe para conter algo/ Mas quando o poeta diz: ‘Lata’/Pode estar querendo dizer o incontível”. Além das citações literais: Verônicas, Camélia, Dama da Noite, Lírio, Magnólia, Papoulas, Rosa Príncipe Negro, o significante comporta a não-flor, a “inefável”, “a inacessível”. Tais considerações apontam para a conotação plural da morte figurada em flor, construída desde a introdução/justificativa do plano literário de Henriqueta Lisboa.

2.4 A coleção despetalada

Ao identificar aqui a diversidade de elementos mortuários em conjugação reunidos em *Flor da morte*, faz-se necessário revisar o formato da obra pensado criticamente pela ótica do grupo crítico pioneiro. Para Sérgio Milliet, o livro consiste em “um monólogo” sobre a morte; para Carlos Drummond de Andrade, há “um só poema” ou “um tratado sobre a morte”; para Alphonsus de Guimaraens Filho, “um poema de vários ritmos.”; Sérgio Buarque de Holanda, por sua vez, menciona que “a voz da poeta chega-nos mais unida e harmonizada”; Finalmente, J.Guimaraens Alves a nomeia como coletânea.

Se a morte for considerada no plano dos conteúdos e conceitos temáticos abordados, a noção de unidade, retorno, fechamento de ciclo é válida. Sobretudo e explicitamente nos poemas intitulados, “Restauradora” e “Retorno”, que ratificam de certa forma a concepção cristã do “vens do pó e ao pó retornarás”. Em “Na morte”, por exemplo, é definido o “tempo de consórcio e vínculo”. Em “O mistério”, o próprio encontro do humano com a morte ocasiona comunhão e completude:

Agora estás poderoso
de indiferença, de equilíbrio.
Completo em ti mesmo, forro
de seduções e amarras.
Nada te açula ou tolhe.
És todo e és um, apenas.
A plenitude da água,
da pedra, tens. (LISBOA, 2004, p.11).

Como não há dicotomias fixas resultantes dos eixos temáticos utilizados por Lisboa, mas migrações semânticas, traslados de sentidos, o conceito de “coleção”, concebido por Jean

Baudrillard (1973) e Kristoff Pomian (1984) deve ser repensado, uma vez que denota agrupamento de objetos afins em disposição harmônica ou como retirada de um material de seu uso cotidiano, de sua função utilitária. Se o foco unitário for considerado atrelado ao agrupamento temático todos os poemas apresentam acepções mortuárias. Contudo, no que se refere a um planejamento mais apurado e sistematizado, formulação arquitetônica, composição em série dos conjuntos (pássaros, flores, pedras, água etc), intencionalidade planejada, a obra não disponibiliza de maneira “harmônica” e como “único poema” tais marcadores, porque ela se caracteriza devido a sua natureza polimorfa e movente. O próprio poema intitulado “As coleções” é bem ilustrativo para se pensar nessa dimensão orquestrada de *Flor da morte*.

Em primeiro lugar as magnólias.
com seus cálices
e corolas: aquarela
de todas as tonalidades e suma
delicadeza de toque.
Pequena aurora diluída
com doçura – nos tanques.

Depois a música: frêmito
e susto de pássaro.
As valsas – que sorradeiras. E as flautas.
As noites com flauta sob a janela
inaugurando a lua nascida
para o suspirado amor.

Mais tarde os campos, as grutas,
a maravilha. E o caos.
Com seus favos e suas hidras,
o mundo. O mar com seus apelos,
horizontes para o éter,
desespero em mergulho.

Com o tempo, o ocaso. As lentas
plumas, os reposteiros
com seus moucos ouvidos,
a tibia madeira para
o resguardo das cinzas,
as entabulações – e com que recuos – da paz.

Finalmente os endurecidos espelhos,
os cristais sob o quebra-luz,
dos ângulos o verniz,
o ouro com parcimônia, a prata,
o marfim com seus esqueletos. (LISBOA, 1985, p.202)

Se for considerada a lógica do colecionador e, conseqüentemente, o poema como coleção, a primeira estrofe causa certo efeito ilusório de que todo o texto falará de flores: “Em primeiro lugar as magnólias”. No entanto, o primeiro verso da estrofe seguinte – “Depois a música: frêmito/e susto de pássaro” – rompe a cadeia catalográfica esperada. Num outro nível de vínculo, os versos resgatam dois símbolos importantes constituintes do conjunto, “música” e “pássaro”. Pelos adjetivos usados na primeira estrofe, como “delicadeza”, “doçura”, “pequena aurora”, o sujeito lírico parece referir-se à infância. No verso seguinte, “As valsas”, “As noites com flauta sob a janela”, “a lua nascida para o suspirado amor” retoma a fase juvenil, o fato de cortejar, o amor idealizado. A terceira estrofe reverbera o trânsito entre as fases, estágio de maturidade, a partir do elemento “água”, também presente ao longo de *Flor da morte* e das configurações espaciais abarcadas. Já a penúltima estrofe, “Com o tempo, o ocaso”, representa a fase equivalente à velhice, do corpo em processo de desgaste, demarcado por “lentas plumas” e “moucos ouvidos”. Por fim, a morte simbolizaria o fim da coleção da vida, “o marfim com seus esqueletos”.

Ao se pensar numa intencionalidade da obra, ele poderia ser o poema de síntese e ponto de convergência conceitual. Há, porém, o ilegível “Rosa Príncipe Negro” que parece sinalizar algo circular, pois *Flor da morte* é finalizado com a imagem de uma flor híbrida em sua constituição, pois ela nasce escura devido ao excesso da tonalidade vermelha e, ao desabrochar, torna-se aveludada. Assim, não há preocupação com uma coesão sistematizada entre a seqüência expositiva das imagens, mas há pequenos marcadores que alinhavam o sentido uno de *Flor da morte* como “Intermezzo”, “As coleções” e “Na morte”, que servem de pausas e recolhimento dos assuntos abordados. Ademais, eles garantem a noção fractal do conjunto.

Se for considerada a aquarela pintada por Henriqueta em conjugação com “As coleções”, o aspecto difuso de organização e catalogação dos disfarces mortuários, tais aparatos configuram alegorias estruturais de uma coleção despetalada. Pois, além da transferência pictórico-conceitual de *Flor da morte*, do quadro para a temática poética, há o entrelaçamento das pétalas-poemas em um buquê composto de várias nuances que se repetem (flores, pássaros, pedra, água) guardadas num mesmo suporte, “flor das gavetas”. As pétalas fora do vaso, presentes no quadro, servem de indícios representativos para se pensar os textos não pertencentes aos grupos em série, tais como “Ofélia”, “Restauradora” e “O saltimbanco”.

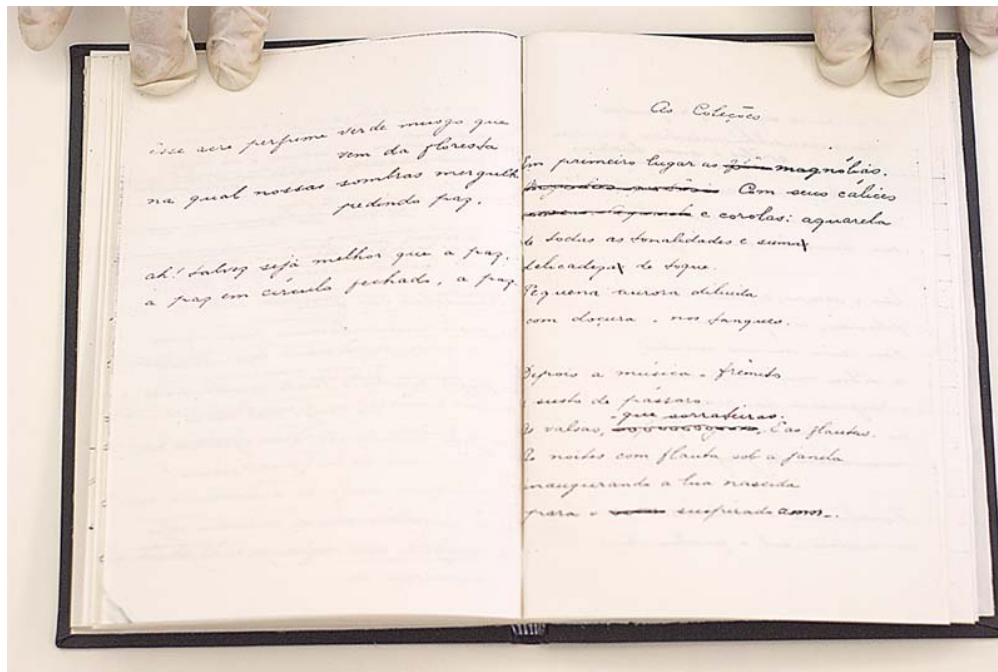


FIGURA 3 – Manuscrito do poema “As coleções”, de Henriqueta Lisboa. Acervo de Escritores Mineiros/AEM/UFMG. Foto: Henrique Teixeira.

Além da unidade da obra, outro aspecto assinalado pela crítica é a recorrência ou não de marcadores autobiográficos em *Flor da morte*. Alguns a nomearam por experiência, “livro não vivido” (MATOS, 1950, s.p), “experiência poética” (LUCAS, 1950, s.p), etc. É observado que, passados alguns anos, para os críticos ainda existem impasses em torno do envolvimento pessoal da autora presente na poesia.

Para Melânia Silva de Aguiar, não há impressões pessoais nos poemas de Henriqueta Lisboa, fator silenciador de uma memória do vivido, pois “longe de transpor para a criação poética fatos ou vivências do passado, (Henriqueta) toma-os como um impulso ou motivação inicial, transubstanciando-os ou, dito de outro modo, transportando-os para o plano das realidades eternas, absolutas.” (AGUIAR, 2003, p.28). E ainda ressalta,

Em Henriqueta, ainda que o histórico não se apresente claramente evidenciado, o sentimento ou atitude que está na base e na concepção de uma poesia que silencia o particular e o efêmero e alardeia o eterno e a essência é o da humildade, de escuta, de encolhimento do eu, diante da realidade maior, incomensurável, de todos os tempos e lugares, repassada a todos os seres como um legado de infinito e de beleza. (AGUIAR, 2003, p.28)

Fábio Lucas, contrariamente, assinala “o que mais importa em H.L é a sua intimidade. Na verdade, toda a sua obra documenta precisamente a sua intimidade, em que o confessional ora se disfarça, ora se explicita” (LUCAS, 1992, p.18.). Além da temática mortuária, o autor salienta o amor como outro elemento recorrente na obra de H.L. Esse bloco é composto por variações que sugerem o amor idealizado, o amor ausente, o amor não correspondido, a solidão, entre outros. É possível encontrá-lo também associado ao erotismo, para tanto, Lucas faz a ressalva: “(esses assuntos) somente poderão ser tratados através de uma luz indireta, talvez para que o fulgor da mente entrasse em contraste com a zona do mistério.” (LUCAS, 1992, p.21). Tal afirmação pode ser encontrada no poema “Noturno”, no qual o desejo e o amor se desnudam a partir da imagem de uma libélula que circula em torno da morte.

Meu pensamento em febre
é uma lâmpada acesa
a incendiar a noite.

Meus desejos irrequietos,
à hora em que não há socorro,

Dançam livres como libélulas
em redor do fogo. (LISBOA, 1985, p.57-58)

No plano da análise biográfica, Ângela Vaz Leão compõe, como ela própria nomeia, “uma história de amor e morte, talvez lida pela minha imaginação, talvez criada pela sensibilidade invulgar de Henriqueta ou talvez realmente vivida por ela própria, porém sublimada através da palavra poética.” (LEÃO, 2004, p.104). Destacam-se na análise, as mortes de Mário de Andrade e de João de Almeida Lisboa, sendo os pontos cruciais das grandes perdas vivenciadas por Henriqueta no período de 1945 a 1947. Nesse foco, o artigo também costura a trajetória da escritora com os poemas cujo foco é a morte.

Em relação à imagem de Mário de Andrade, Ângela Vaz Leão utiliza o termo “amizade platônica” para se referir à correspondência entre Mário e Henriqueta. Porém, o termo ecoa estranho, ao se pensar nas missivas trocadas entre os escritores, na liberdade e espontaneidade do amigo ao comentar os textos de Lisboa; enfim, aos elementos que revelam a construção de uma amizade em vias factuais, apesar dos poucos encontros entre os dois. Talvez, por procedência respeitosa e cuidadosa, a pesquisadora não quis ler a admiração, afetividade presente nas cartas como marcadores de um amor idealizado da poeta mineira para com o escritor

paulista. Há, inclusive, uma análise suspensa – lida supostamente em “Sofrimento” – ressaltada por essa crítica literária, “(em flor da morte há) um morto especial que Henriqueta não nomeia, mas a quem se vê que ela ama” (LEÃO, 2004, p.104).

Num depoimento proferido em virtude dos 70 anos da Semana de Arte Moderna, Alaíde Lisboa de Oliveira, irmã de Henriqueta, discorre sobre os intimismos que a correspondência dos amigos propagou ao se tornar pública:

É comum dizer-se que amamos os pais, os irmãos, os filhos e até amamos o povo, mas se a amiga diz que ama o amigo, a conotação de amor se modifica; por quê? Realmente a amizade entre homem e mulher se reveste de muita sutileza, muito requinte e se toma difícil traduzir a amor-amigo. E como será esse amor-amizade entre dois intelectuais? Como serão as nuances desse culto-afetivo à distância? As dedicatórias ao lado das cartas denotam esse bem-querer - e na associação coração e espírito. [...] Cartas envoltas em belezas reformuladas pela inteligência, irmanadas na sensibilidade. Nas trocas de cartas eles talvez nem sabiam que se amavam, mas sabem que se admiram, que se respeitam, que confiam, um no outro. (OLIVEIRA, 1993, p.126-127)

Para Eneida Maria de Souza, a amizade literária define-se pelos relacionamentos afetivos entre os escritores, bem como pelas afinidades imaginárias entre o fazer literário ou a comunicação dos escritores com outros contemporâneos, distanciados pelo tempo. Segundo a autora de *Crítica cult*, há trechos da correspondência trocada entre Mário e Henriqueta que metaforizam “um relacionamento intelectual vivido como se fosse um romance epistolar” (SOUZA, 2002, p.3).

Na dissertação intitulada *Histórias de vida e amizade: as cartas de Mário, Drummond e Cecília para Henriqueta Lisboa* (2006), Kelen Benfenatti Paiva aborda as intercessões comunicativas e trocas culturais de Henriqueta Lisboa por meio da correspondência com os referidos escritores modernistas. A pesquisadora faz um extenso e significativo mapeamento de inúmeras cenas presentes no convívio epistolar da poeta mineira. Desde questões de afetividade e comunhão a questionamentos em torno da política cultural vigente, sem contar as discussões em torno da representação da mulher na sociedade. Sobre o amor missivo ou “romance epistolar” entre Mário e Henriqueta, Benfenatti enumera várias passagens das cartas de Andrade que endossam o carinho demonstrado pelo amigo direcionado à autora de *Flor da morte*. Mário a nomeava por “querida Henriqueta”, “irmãzinha”, “ser de passarinho”. A autora reforça a concepção de “amizade amorosa” ao considerar, além do carinho manifesto entre eles, o zelo de

Henriqueta em guardar exclusivamente as cartas numa caixa de madeira ao lado do porta-retrato do escritor paulista, que se tornaram públicas a partir da existência do fundo documental da poeta no Acervo de Escritores Mineiros/AEM/UFMG.

Mais que as dubiedades poéticas engendradas na vida e na morte, carne e espírito, céu e terra, Carmelo Virgílio ressalta o amor como item temático regente, pois esse “é utilizado na composição como síntese da visão do mundo e da profissão de fé de Lisboa.” (VIRGÍLIO, 1992, p.30). Ao considerar imbricamentos afetivos entre o discutir a poesia, expor intimidades, por meio de um despojamento comunicativo entre os amigos escritores, é interessante pensar num trecho da canção “Língua”, de Caetano Veloso para se pensar nesse amor missivo: “A poesia está para a prosa, assim como o amor está para a amizade. E quem há de negar que esta lhe é superior?”

Além de comentar criticamente o cenário político da época, Mário também opinava de maneira criteriosa sobre os textos literários que Henriqueta lhe enviava. Como ponto significativo para este estudo, cabe considerar como o poema “Dama de rosto velado” oferece aparato analítico para se pensar sobre a projeção do assunto na obra *Flor da morte*.

Dama de rosto velado
Sempre de esquelha a meu lado.

Ainda a verei pela frente.
Talvez na próxima esquina,
talvez no fundo dos tempos.

Dama de rosto gelado
sustenta-se dos meus gastos.

Seiva de que vivo é o campo
De que recolhe as espigas.

Dama de luto fechado
Caminha pelos meus passos.
Um dia nos deteremos:
Eu estarei estendida,
Ela será fratricida.

Dama de rosto velado
Sempre de esquelha a meu lado. (ANDRADE, 1990, p.189).

Devido ao papel de leitor detalhista e exigente, Mário tece os seguintes comentários e sugere reformulações no texto: “Acho o título um engano. Não é preciso ele pra gente saber do

que se trata. Mas esclarece demais. E fixa. A morte é realmente uma coisa imensamente maior que a palavra ‘morte’. Mude o título desse poema lindo, por favor.” (CARVALHO, 1991, p.67). Henriqueta aceitou a sugestão do amigo e trocou o título para “Dama de rosto velado”. A troca ratifica a alegoria de máscara mortuária aqui definida em *Flor da morte* encontrada nos poemas sob os símbolos de pássaro e flor. Além de “Vem, doce morte”, que sugere pelo adjetivo “doce”, a figuração feminina para a morte.

Pousada do ser (1980), título figurativo para uma obra de desfecho, parece resgatar a morte associada ao espaço. Na entrevista concedida a Carmelo Virgílio, talvez a última concebida por Henriqueta Lisboa, o livro foi declaradamente definido como despedida, fim da palavra poética: “Encerrei minha carreira literária com a publicação de *Pousada do ser* e não pretendo escrever nenhuma obra mais. Esta é uma resolução melancólica pra mim, no entanto aceitável como sinal de prudência.” (VIRGÍLIO, 1985, p.8). O conceito de *resolução melancólica*, pelo viés da leveza, parece dialogar com os versos de “Restauradora”, que anunciam “A morte é limpa/Cruel mas limpa”. (LISBOA, 2004, p.25). Ou seja, o término, a aposentadoria poética é dolorosa, triste, mas é aceitável e justa.

Assim, é errôneo buscar qualquer conceito fixo para se classificar *Flor da morte*, pois ali não se encontra a “morte” presa às polaridades, mas as mobilidades de sentido e aparições, a morte engendrada no duplo, no “não” afirmativo, num véu semântico que a despe e a revela despetalada de sentidos precisos.

O amor pela escrita e a dedicação da poeta em torno do tema demonstram o exercício de contenção e sublimação pela via da melancolia e delicadeza, como elementos modificadores para se vencer a morte cotidiana, a “indesejada das gentes”. Como os versos sugerem, “ficou o selo/o remate da obra”.

3. HILDA HILST: DA MORTE (DES) FIGURADA

Minha música quer estar além do gosto
não quer ter rosto, não quer ser cultura
minha música quer ser de categoria nenhuma
minha música quer só ser música.

Adriana Calcanhotto

3.1 Da recepção

O legado literário de Hilda Hilst destaca-se no cenário da literatura brasileira devido à multiplicidade de formatos enunciativos (poesia, prosa, dramaturgia) e, sobretudo, ao hibridismo entre essas dicções literárias, cujos resultados são notáveis, como ressaltou o crítico Anatol Rosenfeld (1970). Contudo, a produção acadêmica em torno do universo artístico hilstiano iniciou-se tardiamente no decorrer dos anos 1990. Uma das causas se deve à pequena tiragem e, conseqüentemente, à pouca circulação de seus livros no mercado editorial. Somente em 2001, por iniciativa da Editora Globo, seus textos começaram a atingir o público em geral em grande escala. Atualmente é possível encontrar teses, dissertações, monografias e outros trabalhos acerca de sua palavra poética em diversas áreas como tradução, psicanálise, crítica genética, comunicação social, teatro, música, dentre outras.

Como elemento de valor inesgotável para a crítica comparada, faz-se necessário sublinhar em seu repertório a freqüente incidência de temas universais como Deus, loucura, erotismo e morte. Esta última aparece de forma embrionária nos primeiros livros de Hilda Hilst. Em *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951) e *Balada do Festival* (1955), a morte é representada predominantemente como perda, ausência e desilusão amorosa, acompanhada ainda de reflexões existenciais a respeito do viver e da solidão. Curiosamente, o elemento “flor” associado à morte também é encontrado nessa fase da autora. Nesses poemas, a flor serve de metáfora para leveza, delicadeza e fragilidade, mas também como transfiguração, como produto da ação mortuária que simboliza renovação do ciclo da vida:

Acreditariam
se eu dissesse aos homens
que nascemos

tristemente humanos
e morremos flor?
(HILST, 2003, p.74)

A morte surgiu
intocável e pura.
Depois, teu corpo se alongou
inteiro sobre as águas.
Dos teus dedos compridos
estouraram flores
e ficaram árvores
ao sol

Escorreguei meus braços
no teu peito sem queixa
e cobri meu corpo
com teu corpo de espuma.

.....

Ainda ontem
os homens colheram rosas
que nasceram de nós. (HILST, 2003, p.80)

No “Poema do fim”, um dos poucos nomeados por Hilst, o pronome possessivo “teu”, referente a interlocutor não explicitado, pode ser associado à própria morte corporificada num outro figurado (possível amante), o que assinala suspensão e ambigüidade alusiva. Justificado pelo título, o encontro com a morte é simbolizado pelo elemento flor como resultado desse contato “os homens colheram rosas/que nasceram de nós”. Por esta ótica da transmutação do signo morte, percebe-se que, em ambos os textos, o mito de Narciso é suscitado, devido ao aparecimento da rosa metamorfoseada ao término do processo mortuário e, no segundo poema, ao espelhamento das imagens/junção do duplo nas águas. Tal qual o mito, é como se a voz poética cedesse de forma deslumbrada ao convite da morte.

Para Edson da Costa Duarte (2007), essa fase inicial da escritora prima pela racionalidade dos sentimentos para se atingir uma “realização estética mais apurada”, acompanhada de “momentos de densidade, ao lado de poemas que ainda não se resolveram poeticamente”. Ao fazer uma retrospectiva crítica dos textos sobre Hilst que circularam nos anos 1950 e 1960, o autor ainda destaca: “fala-se de ‘lirismo manso’, ‘encantadora simplicidade’,

‘vida vivida e sofrida e etc. Aí estão as marcas de uma mansidão da poesia reveladora de uma linguagem que não tem corpo estruturado ainda’. (DUARTE, 2007, p.9). E finaliza “é ainda bastante ingênua a poesia desta mulher inteligente, audaz e desconcertante”. (DUARTE, 2007, p.10).

Para o crítico, a fase de maturidade poética de Hilda Hilst é atingida em *Da morte. Odes mínimas* (1980). Todavia, é pertinente considerar a fase transitória entre esses livros. Em “Trajetória poética do ser” (1963-1966) – parte atualmente integrante da coletânea *Exercícios* (2002) – a escritora apresenta o possível esboço do seu futuro projeto poético sobre a morte.

É sempre a morte o sopro de um poema.
Entre uma pausa e outra ela ressurgue
Ilharga de sol. Ah, diante do efêmero
Hei de cantar mais alto, sem o freio
De uns cantares longínquos, assustados. (HILST, 2002, p.49)

Os versos demonstram a insistente presentificação da morte no processo criativo da escritora e a necessidade de concebê-la como algo próximo, como celebração – “Hei de cantar mais alto” – e luminosidade – “ela ressurgue/Ilharga de sol”. Os versos “sem o freio/De uns cantares longínquos, assustados” parecem reelaborar as imagens negativas projetadas inicialmente pela escritora em relação ao foco preterido. Em 1975, ao ser entrevistada por Delmiro Gonçalves, Hilda Hilst afirma ser a morte o eixo central de sua escritura:

parece-me que o tema mais constante, o que aparece mais em minha obra, é a problemática da morte. Quer dizer que ela esteve constante, presente, em toda minha poesia, em todos os homens e mulheres, meus personagens; todos eles, em muitos momentos, se perguntam ou meditam sobre a morte. Porque eles não estão conformados. Também eu não estou conformada com esse conceito da maioria das pessoas de que a morte é definitiva, é um acabar completo. É, portanto, um tema, uma preocupação que irá perdurar em minha obra futura, e que vou repetir até a exaustão. (GONÇALVES, 1975, p.2)

A convergência desses itens rascunhados concretiza-se, potencialmente, em 1978 quando Hilst inicia seu projeto literário denominado *Da morte. Odes mínimas*. O livro foi publicado em 1980 quando ela completou 50 anos; por isso decidiu compor 50 poemas. O conjunto constitui-se de três partes: “Da morte. Odes mínimas”, “Tempo – Morte” e “À tua frente. Em vaidade”, além de apresentar aquarelas pintadas pela poeta acompanhadas de

pequenos poemas – possivelmente pensados a partir das iluminuras. Diferentemente das obras que a antecedem, a morte é apresentada como interlocutora do eu-poético. Há uma busca de conhecimento sobre a morte manifestada por indagações da voz poética que, além de atribuir-lhe inúmeras representações mutantes e de questionar o valor onipotente da sua presença, nomeia-a e faz dela sujeito enunciador.

Como recurso metodológico para este trabalho é válido agrupar e revisar a recepção crítica da obra difundida em seu contexto de publicação (jornais e periódico). Em comparação à *Flor da morte*, a obra hilstiana recebeu o crivo avaliativo de uma crítica mais especializada composta por pesquisadores de literatura, professores universitários e críticos consagrados do jornalismo cultural, dentre eles: Bella Josef, Nelly Novaes Coelho, Donaldo Schüler, Cláudio Willer, Leo Gilson Ribeiro e Fernando Py. Serão também considerados, ao longo desta investigação, os estudos acadêmicos relativos à obra concebidos por Fátima Ghazzoui e Edson da Costa Duarte.

Dentre os itens assinalados pelo grupo pioneiro, o grau de maturidade poética da escritora foi o mais ressaltado, fator contabilizador para a manutenção do tom elogioso dos críticos em relação ao livro, como por exemplo o de Nelly Novaes Coelho: “Em raros poetas contemporâneos, empenhados na dialética Vida/Morte, vista como algo inerente ao viver, encontramos tão nitidamente equacionados os dois fenômenos”. (COELHO, 1981, p.10). A obra, na concepção dos especialistas, apresenta-se inovadora por suscitar um olhar mais aproximativo entre sujeito lírico e acepções diversificadas sobre a morte, uma vez que esta é concebida de forma avessa aos conceitos originários do senso-comum a ela apregoados, tais como dor, perda e finitude.

Outro elemento encontrado no conjunto crítico é o jogo comunicativo estabelecido entre eu-lírico e o outro figurado (morte). Há nessa relação, por parte do primeiro, certa apreensão poética diante do caráter aniquilador e íntimo da morte. Para Nelly Novaes Coelho, o encontro face a face se dá de maneira amorosa e familiar, pois reverbera uma “comunhão indissolúvel e vibrante” (COELHO, 1981, p.11). Fernando Py, ao definir o rótulo “amiga/amante desconhecida” para se ler a morte num plano especular e íntimo assumido pela voz poética, é partidário da mesma diretriz aproximativa. Segundo Py: “O tema central da morte é visto de maneira inesperada, como se tratasse de uma amiga desconhecida que virá, não se sabe quando – grande incógnita, esfinge a quem cumpre devorar para não ser decifrado.” (PY, 1981, p.12). Já

Cláudio Willer aposta num trâmite enumerativo de inúmeros moldes figurativos destinados ao significante morte, denominado por ele de “empolgante cortejo de imagens”:

O tema indicado no título é tratado como relacionamento amoroso, ritual, duplo do corpo, máscara tripla a ser arrancada, montanha e abismo, rio, caracol de sumos, cavalo, búfalo, cavalinha a ser montada, acróbata de girassóis, fonte, haste, pata, corpo de ar e marfim, ventura, unguento, duna e outros figurantes”. (WILLER, 1981 p.4)

Bella Josef ratifica essa multiplicidade ao definir composições acerca de morte instaladas num limiar em que fronteiras dicotômicas entre vida e morte são dissipadas, pois “nas *Odes mínimas* não há definições, apenas transmutações” (JOSEF, 1981, p.9). Porém, ao destacar a diversidade de formatos atrelada aos liames enunciativos entre a voz poética e seus duplos, a pesquisadora afirma que existem nesses jogos inversões conceituais fixas, porque a obra “converte a vida em seca mortalha e a morte em força vital” (JOSEF, 1981, p.9). Cabe aqui promover um balanço analítico em relação a este ponto lacunar da crítica inicial para que este trabalho possa esquadrihar outros horizontes avaliativos acerca de *Da morte. Odes mínimas*.

O comentário de Bella Josef acerca da troca semântica entre os conceitos de vida e morte é passível de contestação. Ao afirmar que “a vida é convertida em seca mortalha e a morte em força vital” a autora se contradiz, já que reforça o teor dicotômico, inicialmente questionado por ela, e separatista entre as concepções temáticas. Josef acaba por definir instâncias estanques. Donaldo Schüller, ao contrário, não menciona a permuta entre os conceitos de vida e morte de maneira sistematicamente transferencial. Ele apenas aponta o ato de nomear do sujeito lírico como prática que “desperta na morte a vida” (SCHÜLER, 1982, s.p). Assim, essa concepção é mais plausível se for considerado o foco estrutural da obra analisada, mas para exemplificar o verso dessa proposição são necessárias análises mais minuciosas que intentaremos elaborar.

Apesar de a maioria desses artigos de recepção ainda circular num espaço restrito e de formato mínimo nos jornais e periódico, suas leituras são significativas por selecionarem pontos cruciais enunciados no texto hilstiano. Como saldo avaliativo dessa geração de leitores, cabe enumerar os temas mais abordados, tais como o teor multiforme da morte, enfrentamento por parte do eu-poético, apropriação íntima e as intercessões comunicativas entre eu e outro.

Devido ao recorte estipulado, este capítulo não pretende abarcar todas as faces do livro. Tem como intuito apenas investigar, a partir dos rastros analíticos do legado primordial,

algumas máscaras e jogos de duplos engendrados em “Da morte. Odes mínimas”, além de analisar os pontos de confluência desses tópicos com a poesia de Henriqueta Lisboa. Ademais, pretende-se considerar o rigor construtivo e artístico de Hilda Hilst na produção arquitetural do conjunto, fator provavelmente constitutivo do formato inventário.

3.2 Dos duplos e máscaras da morte

Em relação ao caráter figurativo do duplo na atmosfera poética, torna-se necessário, ainda que muito brevemente, abordar a origem das especulações entre sujeito e identidade na Grécia arcaica. Diante da construção de uma *polis*, a sociedade grega dos séculos VIII e VII a.C inicia o processo de se pensar a consciência do humano em relação a si mesmo, ao outro e ao mundo. Embora esse cenário contribua para a disseminação da escrita como mecanismo gradativamente substitutivo dos registros até então propagados pela voz e pela memória do povo grego, a tradição oral ainda era regente, pois o poder da palavra proferida em praças públicas e sua proeminência em cantos, recitais e danças consolidaram-se como manifestações favoráveis para o surgimento da poesia lírica.

É nesse período que o termo subjetivismo será caro à lírica por representar o discurso emotivo do “eu”, elemento importante para se pensar numa individualização do humano em sobreposição à noções de coletividade. Ao adentrar nesse universo, a poesia deixa emergir temas recônditos e reflexivos, por isso são recorrentes nesse ciclo textos relacionados ao amor e à morte. O ato de amar, além de perpetuar a prática da procriação como manutenção da espécie, faz alusão ao processo de (auto)conhecimento, de “conhecer uma verdade transcendente que escapa aos limites do próprio homem” (SANTOS, BRANDÃO, 1984, p.119). Já a morte, simbolizava a descoberta do sujeito acerca de sua finitude, uma vez que dentre os seres vivos apenas o ser humano tem consciência e espera a chegada desse evento.

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

(SANTOS, BRANDÃO, 1984, p.131). É efetivamente esse matiz encontrado e difundido discursivamente em *Da morte*.

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
É posse
Como fazem os homens. (HILST, 1998, p.27)

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

Desde a lírica arcaica é comum encontrar textos endereçados de um “eu” para um “tu” com o único intuito de manter laços íntimos e comunicativos entre o “nós”. Em algumas odes de Safo, única voz feminina desse momento, há um conteúdo afetivo-amoroso destinado às amigas em forma de canto, como se observa neste excerto “agora às minhas companheiras estas coisas prazerosas belamente cantarei”². Nota-se que as primeiras “Baladas” poéticas hilstianas contêm referência explícita às amigas da poeta, a exemplo de Gisela Guimarães, bem como dedicatória à sempre amiga Lygia Fagundes Telles. Nessas obras, o sujeito poético apresenta

² Observa-se que a obra de Safo apresenta-se fragmentada por ter sido concebida numa civilização praticamente ágrafa. Dessa forma, as ruínas textuais só reafirmam o caráter dúbio da referência às amigas.

Stela, Maria, Cristina, Alzira e direciona a elas um canto dolente ritmado por complacência ou pesar e, portanto, desprovido de qualquer teor homoerótico. Na obra safiana, as tais “amigas” são excessivamente julgadas pela crítica, ainda em vigor e tendenciosamente biografista, de amantes da poeta. A ode hilstiana, aqui citada, parece reencenar, homenagear essa poeta lírica. Em tons oriundos de uma crítica biografista, ambas parecem portar o estigma de poetas pornográficas.

Apesar de reconhecer o poema como pertencente a uma trajetória histórico-temporal ascendente, Octavio Paz (1982) afirma que a palavra poética busca mais que reverenciar um passado a que pertence ou apontar para a uma existência futura, pois a poesia se instala num presente em rotação e engendra a *consagração do instante*. A consideração do escritor mexicano é prudente se pensamos na encenação performativa da poesia lírica desde sua eclosão, pois ela era proferida e só se realizava em tempo presente. Considerações que põem em xeque a questão de influência literária, não necessariamente evidenciada pela referência explícita, contextualizada e resgate obrigatório da origem.

Dessa maneira, Hilda reproduz e reelabora ecos da poética de Safo e – pelo desejo de ser tomada pela morte de forma concomitantemente leve e intensa, em *consagração do instante* – presentifica a poética de Henriqueta Lisboa, como em “Vem, doce morte”:

Vem, doce morte. Quando queiras.
Ao crepúsculo, no instante em que as nuvens
desfiam pálidos casulos
e o suspiro das árvores – secreto –
não é senão prenúncio
de um delicado acontecimento.

Quando queiras. Ao meio-dia, súbito
espetáculo deslumbrante e inédito
de rubros panoramas abertos
ao sol, ao mar, aos montes, às planícies
com celeiros refertos e intocados.

[...]

Tenho o corpo tão leve (quando queiras)
que a teu primeiro sopro cederei distraída
como um pensamento cortado
pela visão da lua

em que acaso – mais alto – refloresça. (LISBOA, 2004 , p.28)

Ao nomear a morte de “doce”, a poeta mineira sinaliza o que a poeta paulista, anos depois, desenvolve como mote para seu projeto artístico – adjetivar e buscar o significante morte

pelo seu avesso. Nota-se, nos poemas de ambas, um insistente tom de súplica “Que me tomes sem pena” (H.H). “Quando queiras” (H.L), referente à necessidade de posse livremente concedida à morte. Em Hilda Hilst, apesar da leveza “Que tu me percorras cuidadosa, etérea”, a voz poética exige ser detentora da morte “Que eu me faça/Carne e posse”; o encontro, portanto, está atrelado ao valor carnal, erotizado. Em Henriqueta Lisboa, o desejo de ser tomado é proferido pelo eu-poético associado a um valor cosmogônico, pois o eu discursivo cede seu corpo à morte num âmbito de confluência espacial e comunhão com os elementos naturais que o circunscrevem.

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

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

- Olhar a vida. (HILST, 1998, p.75)

Essa ode é a única em que aparece potencialmente a imagem da flor. Ela alude às máscaras assumidas pela morte, simbolizadas de maneira dúbia: lume (girassol) e obscuridade (rosas negras). O terceiro possível disfarce ou componente de todos os outros, em “Vestida de flor e fonte?” parece se referir e, novamente, corroborar o papel da morte como fonte criadora para a poesia hilstiana. Este é o único texto do livro em que a Morte responde às indagações do sujeito poético; “- Olhar a vida” justifica o observar cotidiano, perspicaz, supostamente despretensioso da outra figurada diante do eu-poético. Se pronunciada em voz alta ou talvez cantada, a frase se converte em “olhar ávida”, o que reforça discursivamente a forma intensa e interpelativa da observadora.

A máscara “rosa negra”, uma das figurações da ode anterior, é arquivada por Henriqueta Lisboa no encerramento de sua coletânea, como em “Rosa Príncipe Negro”:

Rosa Príncipe Negro, sepultada
nos tempos. De que mundo
ressurges
- ônix, ébano e púrpura?

Que anjos de moura estirpe resguardaram
tuas formas no escuro?
Que Saara adensou
tua seiva?
Que coluna susteve
teu longo talhe débil contra os ventos,
para que teu resplendor de sùmula
fosse – ancestral – de treva ao sol?

Vens de alquimias sábias, de raros
processos, de lutulência e rubis.

Entre duas tangentes, desespero
e êxtase, assomas.
Com teus veludos
à soleira da morte.

Decantou-te não sei que oráculo.
Da quinta-essência
para o breve declínio. (LISBOA, 2004, p.58)

Esse poema pode ser identificado com as odes hiltianas por se referir às insistentes perguntas tecidas de forma interlocutória em torno da presença enigmática da morte. Convertida em máscara de flor, a rosa Príncipe Negro, “sepultada nos tempos” – ou seja, com locação perene, resistente aos tempos – é metáfora vislumbrada para a idéia que se tem de morte. As indagações acerca da origem dessa rosa persistem até o fim da segunda estrofe. Em “Que coluna susteve/teu longo talhe débil contra os ventos,/para que teu resplendor de sùmula/fosse – ancestral – de treva ao sol?”, o sujeito poético formula essas elucubrações com o objetivo de vasculhar uma imagem oriunda da morte ou em que ela ocidentalmente seja reconhecida por meio das vestes habituais da outra figurada (imagem feminina, capa preta, presença sombria). Esse jogo imagético se reforça em “Com teus veludos/à soleira da morte”, uma vez que os veludos parecem se relacionar às pétalas aveludadas da flor citada e duplamente à vestimenta, figurino, figuração utilizada para a morte.

A imagem “Treva ao sol” é aplicada à origem da rosa Príncipe Negro que, em botão, apresenta-se com a tonalidade escura e ao desabrochar-se assume o tom púrpura aveludado. Esta metamorfose é significativa, pois é recorrente na ode XXVI. Observa-se pelo datiloscrito que havia no sétimo verso “Molhada de ~~dálias~~ negras” e a escritora rasurou as “dálias” substituindo-as por “rosas”, por justamente a rosa referida representar, no campo cromático (lume e penumbra) e semântico (presença e ausência), os disfarces mortuários. Outra mudança se refere ao verso “Olhar a vida”, acrescido de um travessão à caneta com o intuito de deixar explícita a intervenção contestadora da sua personagem. Tais reajustes demonstram o rigor do fazer poético no que se refere à escolha lexical (flor) para se adquirir o teor ambíguo desejado e a atitude de demarcar o discurso peremptório da morte.

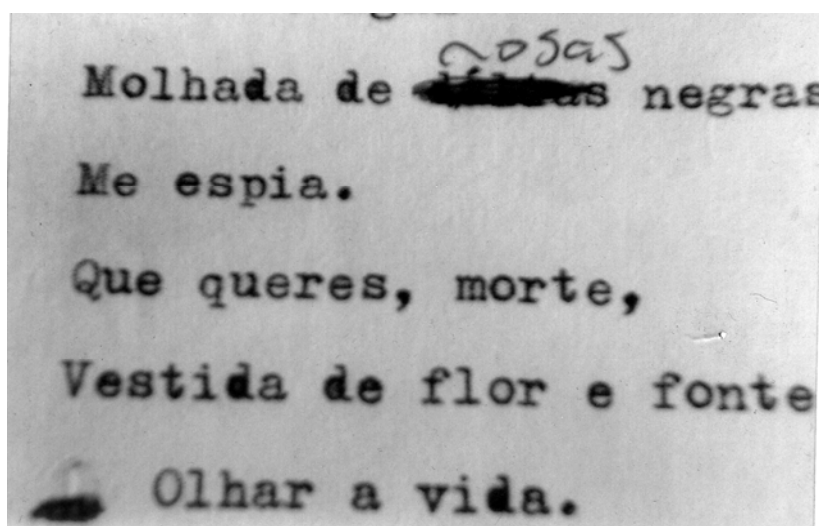


FIGURA 4 – Datiloscrito de *Da morte. Odes mínimas*. Centro de Documentação Alexandre Eulálio CEDAE/UNICAMP. Foto: Rodrigo Oliveira.

Há, assim, uma definitiva depuração da flor articulada à morte na poesia lírica de Hilst. Distinta da fase inicial, esse símbolo deixa de ser resultado de uma ação mortuária, adereço funeral, resquício substitutivo da ausência do outro figurado (amigo/amante) e passa a significar uma das máscaras mutantes da morte. Se a flor representava um elo entre o sujeito poético e a desilusão presentificada decorrente de uma ação passada, nas *Odes mínimas* ela é transfigurada como símbolo da morte presente em vida.

Além dos atributos femininos, a morte assume em algumas odes a roupagem de múltiplos animais. Desde a abertura do livro são expostos peixes, onças, pássaros, vacas. Esse

micro zoo pictórico e verbal acaba por se configurar num emaranhado de “metamorfoses ambulantes”. Para Fátima Ghazzaoui (2003), essas “narrativas miniaturizadas”, como ela nomeia esse item aparentemente suplementar, “preparam o sujeito lírico para um diálogo com a Morte”, pois:

O modo como os seis poemas trilham tal caminho, com suas figurações imagéticas traduzidas em duas linguagens, a poética e a pictórica, uma o duplo da outra: a forma como essas imagens tingem-se de um fundo crepuscular, onde não faltam referências à entrada, aos duplos, aos contrastes de claro-escuro, à incerteza do que está em foco, expressam que, antes de haver o enfrentamento, ambíguo e paradoxal, o que está em questão é em qual espaço e em qual dimensão ele se efetivará. (GHAZZAOUI, 2003, p.8)

Os comentários de Ghazzaoui acerca do formato do livro e a inclusão desses poemas como parte integrante cumprem um ritual de passagem, recurso de análise estrutural, itinerário de leitura/tessitura da obra, marcado pelo passo, pela carne e pela posse. O passo estaria arraigado ao movimento da voz poética, concomitantemente ao das aquarelas, em (en)caminhar, querer dar sentido e forma ao que se enuncia. Para a pesquisadora, palavras e imagens oblíquas representam “a necessidade da escritora de multiplicar a potência da linguagem para dizer e falar do e com o indizível” (GHAZZAOUI, 2003, p.16)

Com o intuito de ratificar essa abordagem, observa-se que ao longo desses textos miniaturizados, os animais híbridos são personalizados progressivamente – explicitamente pela sucessão das imagens – em animais quadrúpedes e terrestres e que, sobretudo nas aquarelas, a figura humana é mesclada à do animal. Trânsito para essa travessia contínua do sujeito lírico, “passo com” e “passo a passo” em direção ao que se quer definir. Dentre os animais quadrúpedes de maior resolução e circulação ao longo da parte “Da morte. Odes mínimas”, o cavalo, ou a “cavalinha” é o mais cultuado.

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

O coruscante vermelho do teu couro

Como quem não quer. (HILST, 1998, p.55)

O poema corrobora uma das afirmações mais citadas no legado crítico pioneiro, o traçado íntimo na relação sujeito lírico com a morte, pelo verso “Te amo, amiga, morte minha”. “Cavalinha” – acepção criada pela poeta ao se referir ao animal, pois a fêmea do cavalo não condiz com esta alcunha – parece ser, no primeiro verso, o nome definitivo para o devir-animal da morte. Distinta das vestes femininas firmadas pela voluptuosidade e pelo enigma, há nessa ode certo jogo do duplo, delineado pela sedução, no que se refere a aceitar ou não montar a morte, ser conduzido por ela. Há o interesse pelo passeio “Ver a colina, o prado, o outeiro”, mas a dubiedade é representada pelo verso “Como quem quer e não quer” modificado ao longo do poema. Na sexta linha, por exemplo, em “como quem quer”, o verso é cindido e só se observa a resposta definitiva na linha seguinte: “E não ousa”.

É válido associar o jogo de enfrentamento ocorrido entre voz poética e cavalo (como figuração da morte) com o cenário da Idade Média. Surge nesse espaço o típico representante da sociedade medieval: o cavaleiro. Geralmente participante das cruzadas, ele era um homem destemido, trajava armadura, andava com lança e espada montado sobre um cavalo em busca de melhores condições de vida ou, ainda, fugindo da Peste Bubônica ou Peste Negra, como foi assim chamada a pandemia que dizimou cerca de um terço da população da Europa neste período, uma das imagens históricas mais marcantes da morte no Ocidente.

Como um dos emblemas mortuários firmados na memória cultural do século XX que resgata esse período medieval, *Det sjunde inseglet* (1956), de Ingmar Bergman – traduzido para o português por *O sétimo selo* – apresenta a trajetória do cavaleiro Antonius Block que retorna das cruzadas descrente do poder e da intervenção divina. Por ansiar conhecimento sobre aquilo que não pode ver, acaba por convidar a Morte para uma partida de xadrez. Esta, travestida de monge, ouve as estratégias do cavaleiro para vencê-la no jogo. Antonius Block mesmo se esquecendo da presença da “indesejada das gentes” ou até derrubando algumas peças do tabuleiro, acaba por perder a jogada e, conseqüentemente, é levado pela Morte.

Uma das metáforas propostas pelo filme é simbolizar a morte enquanto soberana, vigilante implacável e responsável pelo destino final dos homens. Na última cena, a Morte conduz o cavaleiro e seus amigos à dança de despedida mundana e, duplamente, ao ritual de entrada em outra atmosfera. Assim, de mãos dadas, o grupo faz a passagem, sendo que o último da fila leva uma lira e a mestre da cerimônia, uma ampulheta e uma foice.

Claude Blum, ao investigar as alegorias da morte na Idade Média, lista duas categorias salientes nesse contexto, sendo a morte associada à figura do louco e a “Morte em pessoa” descrita como “esqueleto ou cadáver descarnado, a pé ou montado num animal munido de uma arma, sendo a mais conhecida a foice.” (BLUM, 1996, p.278).

Esse resgate possibilita perquirir algumas aproximações entre o clássico de Bergman com a poesia de Hilst. Ainda que no texto fílmico a morte seja simbolizada por feições masculinas e nas odes ela adquira traços femininos, o advento do disfarce como recurso de aparição está inferencialmente contido nos dois suportes. Se na obra do cineasta sueco, cavaleiro e morte constituem estaticamente um duplo opositor, na poética hilstiana, os pares se alternam em cavalgar e ser cavalgado:

Pertencente te carrego:
Dorso mutante, morte.
Há milênios te sei
E nunca te conheço. [...]
Caminho candente a tua sorte
A minha. Te cavalgo. Tento. (HILST, 1998 , p.29)

Te vi
Atravessando as muradas
Montada no teu cavalo
Acróbata de guarda-sóis. (HILST, 1998, p.59)

Ah, negra cavalinha
Flanco de acácias
Dobra-te para a montaria
Porque me sei pesada
De perguntas, negras favas
Entupindo-me a boca
E no bojo um todo averso
Uns adversos de nojo:
Que rumos? Que calmarias?
Me levas pra qual desgosto?
Há luz? Há um deus que me espia?
Vou vê-lo agora montada alma
Sobre as tuas patas? Tem rosto?
Dobra-te mansa
Porque me sei pesada. De vida. [...] (HILST, 1998, p.79)

O conjunto de odes acima reitera o revezamento entre as funções do cavalo e as do cavaleiro. O segundo excerto ressignifica a alegoria “Morte em pessoa” numa concepção resplandecente “Acróbata de guarda-sóis” distinta da imagem assustadora e obscura proveniente

da era medieval. A estrofe inicial assinala a apresentação ainda indefinível da morte “Dorso mutante” e a necessidade de apreensão “Te cavalgo. Tento”. Os versos “Há milênios te sei/E nunca te conheço” coincidem com o diálogo inicial travado entre Morte e cavaleiro no filme de Bergman.

ANTONIUS: - Quem é você?
MORTE: - Sou a Morte.
ANTONIUS: - Veio me buscar?
MORTE: - Ando com você há muito tempo.
ANTONIUS: - Eu sei.³

O que ratifica o conceito “morte em vida” circunscrito em ambos, ainda que na concepção bergmaniana a morte apresente um disfarce único e cumpra o papel exclusivo de inquisidora. Dessa maneira, ao lidar com esse protótipo mortuário, o cavaleiro direciona inúmeras perguntas ao seu algoz com o intuito de obter conhecimento sobre o que se pode nomear, mas não se pode ver.

MORTE: - Agora quer morrer?
ANTONIUS: - Sim, quero.
MORTE: - E pelo que espera?
ANTONIUS: - Pelo conhecimento.
(Olha a face de Cristo pregado na cruz)
MORTE: - Quer garantias?
ANTONIUS: - Chame como quiser.
ANTONIUS: - É tão inconcebível tentar compreender Deus? [...]
ANTONIUS: - Por que, apesar de Ele ser uma falsa realidade...
ANTONIUS: - eu não consigo ficar livre? Você me ouviu?
MORTE: - Sim, ouvi.
ANTONIUS: - Quero conhecimento, não fé ou presunção.
ANTONIUS: - Quero que Deus estenda as mãos para mim ...
ANTONIUS: - que mostre seu rosto, que fale comigo.
ANTONIUS: - Mas Ele fica em silêncio.
ANTONIUS: - Eu O chamo no escuro...
ANTONIUS: - mas parece que ninguém me ouve.
MORTE: - Talvez não haja ninguém.
ANTONIUS: - A vida é um horror.
ANTONIUS: - Ninguém consegue conviver com a morte. E na ignorância de tudo.
MORTE: - As pessoas quase nunca pensam na morte.⁴

³ Transcrição feita por mim, a partir das legendas da Versátil Home Vídeo (2003).

⁴ Idem.

O personagem bergmaniano, como provável guerreiro fiel que retorna da Terra Santa dez anos depois, percebe-se – ao se confessar – descrente diante da face de um Deus sem rosto, por isso, mesmo sem se dar conta, busca a morte. Tal qual o eu-lírico das *Odes mínimas*:

Me fiz poeta
Porque à minha volta
Na humana idéia de um deus que não conheço
A ti, morte, minha irmã,
Te vejo. (HILST, 1998, p.87)

Nas duas projeções poéticas, a tentativa de figuração da morte, como recurso substitutivo da imagem divina, surge a partir da necessidade de visualizar algo que, pensado de forma cotidiana (se vê mais morte que intervenção divina), é mais passível de representação. Em *O sétimo selo* há, no diálogo com a Morte, descrença da existência de Deus por parte do cavaleiro diante do cenário destrutivo e devastador da peste. Na poesia de Hilst, há o intento do indizível Deus fazer-se dizível como especulação/fabulação poética frente à morte⁵.

Sem deixar de se conjugar com o foco estrutural comparativo aqui proposto, nota-se na poesia de Henriqueta Lisboa, a figura do cavalo como guardião e condutor da morte, como em “O cortejo”.

Para a passagem do cortejo da morte
É que se fez a noite
Com suas tempestades líridas
E seus cabelos desnastrados.

Os cavalos da morte são negros,
poderosos e negros mais que a noite
de relâmpagos e ventos repleta.

Cristalizam-se as águas
para a passagem do cortejo da morte.
Os rios transformam-se em pistas de gelo,
mares e lagos são tablados de musgo e areia.
Os cavalos da morte são possantes,
pesados e claros
como a força das águas descendo a montanha.

⁵ Os nomes de Deus são inúmeros ao longo do legado literário de Hilst. Em poesia, “Sobre sua grande face” (1986) é a obra que desenvolve de maneira concentrada o tema. Não se pretende aqui debater este aspecto, pois a figuração de Deus na obra da poeta demanda maiores investigações.

Nivelam-se colinas e vales
à passagem do cortejo da morte.
Tudo são planícies abertas.
Deitam-se na relva as árvores
Acariciando as patas que as flagelam.

Os cavalos da morte são ágeis
e traiçoeiros como as serpentes do bosque.
[...]
Os cavalos da morte são hediondos
e lúbricos na sua fome de eternidade.

Os cavalos da morte, quem os nutre,
Senão os próprios viajores arrebatados?! (LISBOA, 2004, p.15-16)

A atmosfera sombria e apocalíptica do poema aproxima-se do tom medievalista de *O sétimo selo* – antes da dança da morte, mais próxima do convite lírico proposto por Hilst. A imagem dos cavalos segue, de forma virulenta, o formato alegórico da “Morte em pessoa”. Os adjetivos atribuídos aos cavalos “negros”, “poderosos”, “ágeis”, “traíçoeiros”, “hediondos” associam-se com as imagens metafóricas da morte construídas no cenário de Bergman. O alastramento que deforma – “Nivelam-se colinas e vales/ à passagem do cortejo da morte” – e paraliza a paisagem – “Os rios transformam-se em pistas de gelo” – talvez possa ser relacionado à disseminação epidêmica da morte, como a peste foi para a Idade Média, marcada por inchaço e deformação gradativa do corpo humano.

A alcunha “Negra cavalinha” utilizada por Hilda Hilst para simbolizar a Morte, mesmo concebida numa tensão atrativo-repulsiva, minimiza a opressora de forma eufemística, ao demarcar a possibilidade de negociação discursiva “Te cavalgo. Tento”. Ao passo que os registros em Bergman e Lisboa ressaltam o valor dominador e implacável da “indesejada das gentes”.

O que se nota nessas poéticas de cavalgada da morte é uma incessante busca do sujeito acerca de sua finitude, engendrada pela sede de conhecimento. Françoise Dastur define “saber da morte” como uma das características primordiais da humanidade, uma vez que esta “não alcança consciência de si mesma a não ser através do enfrentamento da morte” (DASTUR, 2002, p.13). Ao seguir essa vertente, somada à afirmativa de Montaigne “Filosofar é aprender a morrer”, a autora elege Édipo como protótipo do filósofo no cenário da cultura universal, pois ele é o homem que almeja e procura o saber:

Édipo é este herói trágico que, ao contrário, de Antígona, não morre, mas não termina, no decorrer de seu longo vaguear sem rumo que aguarda o cego em que ele se tornou, de viver, por assim, dizer, sua própria morte, ele, que o coro chama de *atheos*, quer dizer não “ateu” no sentido moderno que damos a esta palavra, mas “sem deus”, desterrado pelo deus que se separa e lhe volta as costas, abandona-o, deixando-o, assim, na solidão de sua consciência de estar consagrado a uma morte lenta e que demora a chegar. (DASTUR, 2002, p.28)

Esse “saber cego” edípiano, regido pelo abandono de um deus ou irreconhecimento da sua face, como vimos, está contido na poesia hilstiana e no filme de Bergman. Entretanto, o cavaleiro bergmaniano, mesmo sabendo da existência da sua inimiga e da tarefa para a qual ela foi designada, quer conhecê-la, enfrentá-la pelo viés do jogo. É, também, na perspectiva do domar morte, saber para conhecer, que o embate proposto por Hilst é instaurado. A dubiedade exclamativa-interpelativa dos versos de Lisboa “Os cavalos da morte, quem os nutre,/Se não os próprios viajores arrebatados!?” assinala, igualmente, pelo verbo nutrir, o fascínio, o desejo de conhecimento.

Em “Da morte. odes mínimas” são cerca de dezoito odes em que o verbo conhecer está presente – transmutado pelos verbos reconhecer, saber, tocar e tomar – o que define a busca sobre a Morte como eixo estrutural do conjunto. Os versos “Há milênios te sei/E nunca te conheço”, da ode III, apontam para nuances semânticas distintivas entre os verbos *conhecer* e *saber*. Etimologicamente, *saber*, de origem latina, está associado a ter sabor, ter bom paladar, ter cheiro, sentir por meio do gosto; e *conhecer* é reconhecer, examinar, inspecionar. Por meio desta referência, considera-se o conhecer hilstiano vinculado a esta investigação/ racionalização sobre a Morte, busca incessante e propósito do eu-lírico, ao passo que o saber está conjugado à experimentação lírica das pequenas mortes em vida:

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

Com a boca viva provei
Teu gosto, teu sumo grosso.
Em vida, morte, te sei. (HILST, 1998, p.81)

A ode pode ser lida como retomada reflexiva dos componentes mortuários contidos na poética hilstiana de estréia, identificados aqui como máscaras cotidianas: “Perda, partidas/

Memória, pó”. A voz poética demonstra a experiência com a morte consolidada numa dimensão pragmática, pelo uso do verbo provar no pretérito indefinido “provei” associado ao paladar (“Com a boca viva provei/ Teu gosto, teu sumo grosso”) e também ao ato de comprovar. É como se pela memória, o “eu” identificasse mortes mínimas indefinidas para afeições pretéritas definidas, certificadas pelo “Te sei” – abertura e desfecho do poema – que realça o teor etimológico da palavra atrelado ao valor sensitivo.

Além das ambivalências contidas pela seleção vocabular de Hilst, considera-se o binarismo constitutivo da obra regido pela relação “eu” com a Morte. Esse também está disseminado na relação entre “eu-lírico poeta” e outras máscaras em comunhão e matrimônio:

Porque me fiz poeta?
Porque tu, morte, minha irmã,
No instante, no centro
de tudo o que vejo. (HILST, 1998, p.87)

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

Entretanto, para a crítica inaugural – sobretudo os comentários de Leo Gilson Ribeiro e Donaldo Shüler – sujeito e objeto formam uma só dicção. Como destaca Schüler, o duplo representa “a relação do sujeito consigo mesmo [...] que permite ao eu relacionar-se com o outro sem sair de si” (SCHÜLER, 1982, s.p). Para Leo Gilson Ribeiro, a dicotomia é rasurada se for considerada “a noção clara de que em embrião já carregamos o gérmen da morte” (RIBEIRO, 1980, p.5), ou seja, a convivência com a morte é algo intrínseco, não apartado. Tal legado identifica a fusão das máscaras como suporte discursivo do eu poético:

Ah, duas gargantas
Dois gritos
O mesmo urro
De vida, de morte.

Dois cortes, duas façanhas.
E uma só pessoa. (HILST, 1998, p.83)

Depois de analisar traçados contínuos dessa multiplicidade de máscaras tecidas no âmbito da escrita poética – como a própria obra delinea “E fios e linhas/Trançando máscaras/

Para a minha cara:/Rubro mandala para um perfil” (HILST, 1998, p.97) – identifica-se no bloco dos quarenta poemas em “Da morte. Odes mínimas” os duplos e suas relações disparados por meio do ato de amar, proveniente da lírica arcaica (amar é conhecer), simbolizado pelos suportes feminino e animal, mas também a certo “saber da morte” como enfrentamento poético.

3.3 Da face desfigurada

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

Para Deleuze (1997), escrever não é impor uma forma a uma matéria vivida, mas, ao contrário, esse ato está do lado do inacabamento. E o *devenir* assinala essa transmutação, processo infinito. Trâmite gerador de um *devenir*-mulher, *devenir*-animal ou vegetal, *devenir*-molécula, e até um *devenir*-imperceptível. “*Devenir* não é atingir uma forma (identificação, imitação, mimese), mas encontrar a zona de indiscernibilidade ou de indiferenciação [...] O *devenir* está sempre ‘entre’ e no ‘meio’[...]” (DELEUZE, 1997, p.11). Segundo o filósofo, não há um processo mimético, transfusão representativa entre os meios, pois não se imita um animal ou uma planta, mas este trabalho origina-se de *linhas de fuga*⁶, na medida em que, no processo da escrita, animal, planta e homem são, de forma intercambiada e concomitante, adulterados pela palavra poética. “É, antes, um encontro entre dois reinos, um curto-circuito, uma captura de código onde cada um se desterritorializa” (DELEUZE, PARNET, 1998, p.36).

O *devenir* em questão se constitui por vias de mão dupla entre eu-lírico e Morte na poesia de Hilst. A própria metáfora-conceito “Dorso mutante” – verso da ode III – direciona-se para o trânsito de máscaras a serem (re)modeladas e transfiguradas como a enumeração deleuziana suscita. Na dimensão do jogo apropriativo entre significante e significação mortuária, nota-se certo processo de metamorfose num mesmo poema. A partir dos rótulos de natureza mais fixa apontados (feminino e animal), o eu-poético embaralha, redimensiona as vestimentas

⁶ Este conceito aponta para o ato da escrita como experimentação. Representa uma transgressão das palavras de ordem estabelecidas culturalmente.

supostamente definidas ao estatuto de máscaras provisórias. No campo do desejo, a própria “cavalinha” adquire outros travestimentos:

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

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

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

A compilação de imagens opostas “Funda”/“Rasa” e a tessitura multiforme projetada desnudam a apreensão da morte enquanto corpo camaleônico, disforme, em devires que abarcam entranhas “Fina, na tua medula” e exterioridades “pele de cobra”. O Verso final “Em tudo és e estás” corrobora a constante perspicácia observadora do eu-poético e o valor onipresente da outra figurada.

Esse advento da máscara mortuária em transfiguração pode ser encontrado na poesia de Henriqueta Lisboa, por meio da metáfora, em “O véu”:

Os mortos estão deitados
e têm sobre o rosto um véu.
Um ténue véu sobre o rosto.

Nenhuma força os protege
Senão esse véu no rosto.
Nenhuma ponte os separa
dos vivos, nenhum sinal
os distingue mais que o véu
baixado ao longo do rosto.

O véu modela o perfil [...]
acompanha o arco dos olhos,
sobe na asa do nariz,
cola-se aos lábios. O morto
respira por sob o véu. [...]
Um véu como os outros, ténue,
guarda o segredo dos mortos.
Nada mais do que um véu.

Reminiscência de outros véus,
de outras verônicas, de outras
máscaras. Símbolo, estigma.

Dos inumeráveis véus
que os vivos rompem ou aceitam,
resta para o morto, apenas,
um véu aderido ao rosto.
Entre a vida e morte, um véu.
Nada mais do que um véu. (LISBOA, 2004, p.9)

O véu é caracterizado como recurso constitutivo da máscara dos mortos, traceja o contorno da face, configura a existência, apresenta-se como divisor entre a vida e a morte. No entanto, ele revela a própria fragilidade da máscara, de maneira que há um “não saber”, palavra velada, uma parte desfigurada da morte que se instala nessa fronteira fina, linha ténue entre os dois espaços, pois “Entre a vida e a morte, um véu/Nada mais do que um véu.”. Em “Reminiscência de outros véus,/de outras verônicas, de outras/máscaras. Símbolo, estigma.” vigoram as pequenas mortes em vida como Hilst retrata (“Perdas, partidas,/Memória, pó”) representadas por um estigma, cicatriz no corpo discursivo de ambas as poetisas ao tratarem do tema. Contudo, a face proposta por Henriqueta concebe o véu como item minimizado, máscara, ainda que enigmática ou frágil, mas definitiva: “resta para o morto, apenas,/um véu aderido ao rosto”. Ao contrário, na poética hilstiana há uma motivação de ruptura do véu:

Porque é feita de pergunta
De poeira

Articulada, coesa
Procuro tua cara e carne
Imatéria.

Porque é disjunta
Rompida
Geometral se faz dupla
Persigo tua cara e carne
Resoluta.

Porque finge que franqueia
Vestíbulo, espaço e casa
Se sobrepondo de cascas
Gaiolas, grades

Máscara tripla
Persigo tua cara e carne.

Comigo serrote e faca. (HILST, 1998, p.51)

A Morte assume nessa ode feições dissonantes potencialmente mescladas “de pergunta”, “de poeira”, “articulada”, “disjunta”, “geometral”, o que lhe confere formato perecível e fugacidade representativa. O devir-animal é aqui minimizado pelos seus resquícios espaciais de circunscrição e aprisionamento “cascas,/Gaiolas, grades”. Em “Geometral se faz dupla” pode-se reconhecer os móveis fixos do animal e do feminino, símbolos insistentes como se evidencia em “Persigo sua cara e carne”, junção objetiva do sujeito poético ao intentar somar prazer e conhecimento. “Serrote” e “faca”, instrumentos cortantes, servem, respectivamente, de metáforas indumentárias para a escrita: máquina de datilografar (ruído) e caneta (furo na página) para elucidar a morte.

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

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

Essa poética desfigurativa em Hilda Hilst difere de Henriqueta Lisboa pelo uso da enumeração dos poemas em substituição ao ato de intitular, bem como pelo uso de nomes mutantes, rasuras identitárias a ela ofertados, tais como “dorso mutante”, “corpo de ar e marfim”, “Rosto de ninguém”, “Nada”, “cara de cal”. Elementos que acabam por inscrever a obra numa poética de desmetaforização de um conceito decisivo acerca da morte, que é por si própria sem face, de natureza imprevisível.

3.4 Do inventário

Na *República*, Platão definiu três tipos de gêneros discursivos que regeriam o campo literário: o épico, o dramático e o lírico. Este, por sua vez, apresentou ao longo do tempo uma maior amplitude de recursos representativos, modos de concepção e imprecisões métricas em relação aos demais. Oriunda da música, feita para ser acompanhada pela lira, a poesia lírica apresentou algumas matrizes conceituais assinaladas por Hegel, como a interioridade subjetiva, força emotiva e arrebatadora do poeta diante de um tema (celebração, amor, beleza, arte, etc), individualidade, parcialidade temática (em oposição à objetividade e totalidade épica), recorrência de diálogos (como o drama), representação instantânea do sentimento (em oposição a uma contemplação de um passado heróico proposto pelo gênero épico), além da valorização das palavras e rimas como acessórios musicais.

Contrário a postulações definitivas acerca do gênero, T.S Eliot questiona a obrigatoriedade da concisão formal deste tipo de poesia, bem como a evidência de uma verdadeira expressão sentimental do poeta. Para o escritor e crítico inglês, a musicalidade da lírica não é apartada do significado das palavras, não está apenas nas linhas, na associação entre rimas, mas no poema como um todo, pois “um poema musical é um poema que possui um esquema musical de som e um esquema musical dos significados secundários das palavras que o

compõem, e no qual esses dois esquemas são unos e indissolúveis” (ELIOT, 1972, p.53). A música, portanto, pode ser concebida como outro modo de conversar, elaboração do falar cotidiano. Ou, como pontua Octavio Paz – ao pensar numa rítmica do pensamento num discurso amoroso – “o diálogo é mais que um acordo – é um acorde” (PAZ, 1982, p.63).

As considerações de Eliot e Paz acerca de um possível dialogismo contido na poesia, permeado pela musicalidade verbal, acabam por resgatar a nuance do gênero dramático suscitado por Hegel. Para Eliot, há três instâncias enunciativas da voz poética: 1) o poeta falando para si mesmo ou sozinho; 2) o poeta dirigindo-se a um auditório e 3) o poeta tenta criar um personagem teatral que fala em verso. Para o crítico, a primeira instância pode ser problematizada, uma vez que “o simples fato de o poeta estar contido num papel, falando através de uma máscara, implica a presença de um auditório. Afinal, por que poria um homem uma máscara e fantasia, apenas para falar de si?” (ELIOT, 1972, p.139).

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

Levarás contigo
Meus olhos tão velhos?
Ah, deixa-os comigo
De que te servirão?

Levarás contigo
Minha boca e ouvidos?
Ah, deixa-os comigo
Degustei, ouvi
Tudo o que conheces
Coisas tão antigas.

Levarás contigo
Meu exato nariz?
Ah, deixa-o comigo
Aspirou, torceu-se
Insignificante, mas meu.

E minha voz e cantiga?
Meu verso, meu dom
De poesia, sortilégio, vida?

Ah, leva-os contigo
Por mim. (HILST, 1998, p.45)

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

Ao longo da obra, notam-se algumas propriedades referentes à música. De objetos musicais: bandolim, alegoria para o ato metapoético; “feixe de flautas”, que representa um dos nomes da Morte e o toque de cornetim propagado pela “desejada das gentes”. Até conceitos como “semente de som” que reforçam o teor minimizado da morte. A obra também foi classificada por Edson da Costa Duarte (2005) de “hora dos trombones”, em virtude da maturidade poética condensada atingida e do próprio conceito de poesia segundo Hilst, numa entrevista concedida a Berta Waldman e Vilma Áreas em 1989.

Além do livro aqui analisado e das *Baladas* mencionadas, há no conjunto poético da escritora outros textos com referência ao canto. Como *Cantares de perda e predileção* (1983), *Cantares do sem nome e de partidas* (1995), originados de paradigmas pertencentes aos cantares ou cânticos da Bíblia, conforme ressaltou o crítico Alcir Pécora (2002).

Além da parceria com Adoniran Barbosa nas canções “Só tenho a ti” e “Quando te achei”, a musicalidade intrínseca que a palavra hilstiana instala, levou o cantor e compositor Zeca Baleiro a musicar poemas do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). Esses foram concedidos a vozes femininas consagradas da música brasileira como Maria Bethânia, Na Ozzetti, Ângela Ro Ro, Ângela Maria além das contemporâneas Zélia Duncan, Mônica Salmaso, Verônica Sabino, Jussara Silveira, Rita Ribeiro e Bianca Byington. O projeto artístico intitulado *Ode descontínua e remota para flauta e oboé* (2005) conta, também, com pinturas da artista plástica Olga Bilenky que referenciam as multicoloridas máscaras amorosas estabelecidas entre o par Dionísio e Ariana.

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

um determinado tema. Em *Da morte. Odes mínimas* há o propósito de desfiguração da ode grega, pois o próprio título aponta para uma associação paradoxal, uma vez que a ode clássica, de aspecto célebre, cotejava a grandiosidade do tema. Já, ao longo da obra, notam-se pequenas celebrações em torno da morte ou celebrações em formato mínimo, por meio de poemas curtos.

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

a autora tateia nomes, inventa-os, os refaz, seja no intuito de renomear o sentido dos interditos – Deus/morte etc. – Seja no interior de um único verso, de uma única cadeia significativa, quando Hilst prolifera palavras, metáforas, criando várias camadas conceituais num mesmo poema. (DUARTE, 2006, p.23)

Para Octavio Paz, tudo que se explicita por meio de palavras e linguagem necessita de um credenciamento no mundo, pois “a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la. Aquilo que ignoramos é o inominado.” (PAZ, 1982, p.37). Alfredo Bosi especifica o discurso do escritor mexicano ao designar ao poeta a tarefa de atribuir nomes às coisas: “O poeta é o doador de sentido” (BOSI, 2000, p.163). Segundo a concepção do crítico, o poder poético de nomear aplica-se como forma de resistência aos discursos hegemônicos, às ideologias dominantes que tendem a silenciar a poesia num cenário de produção capitalista. Dessa maneira, a maquinária poética simboliza o espaço da reinvenção da língua, lugar de renomeação. É esse exercício da possibilidade de inversão do signo, de (re)batizar o inominado, que a palavra hilstiana se refere:

Te batizar de novo.
 Te nomear num traçado de teias
 E ao invés de Morte
 Te chamar Insana
 Fulva
 Feixe de flautas
 Calha
 Candeia
 Palma, por que não?
 Te recriar nuns arco-íris
 Da alma, nuns possíveis
 Construir teu nome
 E cantar teus nomes perecíveis
 Palha
 Corça
 Nula
 Praia
 Por que não? (HILST, 1998, p.25)

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

É válido notar que a ode I possui o número três como desenho formatado, que pode ser comparado ao conceito mortuário “máscara tripla”, presente nos versos “Máscara tripla/ Persigo tua cara e carne” (HILST, 1998, p.51.). Pretende-se, por meio dessa leitura, especular como as duas faces fixas (do feminino e do animal) são somadas a uma terceira que, supostamente, seria sombra da voz poética representada pela indagação sobre sua própria morte, ofício metapoético. Além disso, o três também ratifica o número de partes do livro.

Cristiane Grando (2003) ao estudar o processo criativo de *Da morte* – sob a ótica da crítica genética – identificou que os poemas e aquarelas de abertura não compõem o projeto inicial que previa cinquenta poemas. Para a pesquisadora, é errôneo ler a obra constituída por quatro partes e conseqüentemente composta por cinquenta e seis poemas. Já para Fátima

Gazzaoui (2003), a parte somatória entre poesia e aquarelas é integrante, pois sugere a abertura como um prelúdio, “como ensaio, um modo de afinar os instrumentos antes de iniciar efetivamente a peça e, com isso, se permite englobar variações e incertezas; um momento dedicado ao preparo, no qual o sujeito se predispõe psiquicamente à execução da obra” (GHAZZAOUI, 2003, p.5). Opta-se por lê-la aqui como suplemento.

As *Odes mínimas* foram escritas com o intuito de comemorar os cinquenta anos de Hilda Hilst, talvez por isso o gênero ode foi evocado, e a escritora optou por cinquenta poemas para a constituição geral. O rigor para cumprir com o planejamento encontra-se num dos escritos de sua agenda – arquivada no Fundo Hilda Hilst do Centro de Documentação Alexandre Eulálio – que revela a urgência, o compromisso e o trabalho compulsório da poeta em finalizar sua produção: “Não consigo escrever meus poemas sobre a morte. Só tenho 31. Faltam 19”. (Agenda Imprimo, 12 janeiro 1979) e “terminei meus 50 poemas no dia 18 de abril” (Agenda Imprimo, 21 de abril 1979). Esse duplo referencial construído (idade e número de textos) aparece inferencialmente na ode VIII:

Lenho, olaria, constróis
Tua casa no meu quintal.
E desde sempre te espio

Linhos, cal tua cara
Lenta tua casa

Nova crescendo agora
Nos meus cinquenta.
E madeirames e telhas
E escadas, tuas rijezas (HILST, 1998, p.39)

Além da concentração de um tema específico nas obras poéticas de Hilst, compreendidas entre 1974-1995, Duarte ressalta a importância do critério organizacional da escritora, pois “um núcleo temático que toma várias nuances nos poemas serve de espinha dorsal, de viga mestra para o desenvolvimento das reflexões da poeta.” (DUARTE, 2006, p.17). Numa tentativa de orquestrar blocos temáticos como amor, erotismo, morte e seus desdobramentos, a autora os agrupou em títulos/subtítulos que fazem alusão parafrásica a tratados filosóficos, *Do desejo, Da noite, Da razão, Da proporção, Da fantasia, Do amor e Da morte. Odes mínimas*.

Como ocorre com os nomes de Deus e dos órgãos genitais dentro do acervo literário de Hilst – catalogados por Alcir Pécora (2001) e Vera Queiroz (2000) respectivamente – a morte

também receberá nomenclaturas plurais: Altura, Amada, Amantíssima, Amiga, Búfalo, Calha, Candeia, Cavalinha, Cavalo, Corça, Corpo de ar e marfim, Dorso mutante, Duna, Esquiva, Feixe de flautas, Flanco de acácias, Fogo, Fulva, Insana, Palha, Palma, Máscara tripla, Menina-Morte, Minha irmã, Morte, Nada, Negra cavalinha, Nula, Palavra viva, Pequeninina, Poesia, Praia, Prisma, Púrpura, Riso, Rosto de ninguém, Sonido, Sorte, Tempo, Torpe, Túrgida-mínima, Ungüento, Velhíssima-Pequeninina, Ventura. Esses termos coletados compõem um dicionário onomástico com verbetes provisórios para a morte, configurados/lidos como máscaras efêmeras assumidas ao longo dos poemas.

Ao considerar a compilação de assuntos, lista de nomes e a reedição das obras – alteradas por Hilst em 2001 – percebe-se que algumas acabam por constituir coleções de livros, a partir da junção de temáticas equivalentes. Conforme o conceito de “coleção” – proposto por Jean Baudrillard (1973), Walter Benjamin (1987) e Kristoff Pomian (1984) – pode-se pensá-la na poética hilstiana permeada pela subversão, retirada da palavra do uso cotidiano e culturalmente construído acerca de questões interditas, como a morte.

Segundo os dicionários, a palavra “inventário” designa a listagem enumerativa e descrição sistemática de bens patrimoniais deixados por um indivíduo à posteridade. Em geral, é material de consulta e parte integrante de arquivos encontrados em museus, coleções particulares e acervos de personalidades públicas, como escritores. Contudo, se pensado a partir do radical latino *inventum*, o termo apresenta-se paradoxal por abarcar a precisão, mapeamento, agrupamento totalizador e ao mesmo tempo, em seu cerne etimológico, a dimensão inventiva.

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

Como se tu coubesses
Na crista
No topo
No anverso do osso

Tento prender teu corpo
Tua montanha, teu reverso.

Como se a boca buscasse
Seus avessos
Assim te busco
Torsão de todas as funduras.

Persecutória te sigo
Amarras, músculo
E sempre te assemelhas
A tudo que desliza, tempo,
Correnteza.

Na minha boca. Nos ocos.
No chanfrado nariz
Rio abaixo deslizas, limo
Toco, em direção a mim. (HILST, 1998, p.53)

Tal poema permite resgatar questões iniciais deste capítulo no que se refere à familiaridade da morte, representação do duplo e trocas semânticas entre os conceitos de vida e de morte legados pela crítica pioneira. O primeiro fator é combatido, de maneira concisa, por Schüller ao apontar o estranhamento contido na relação *Eu versus Morte*. Com o intuito de atualizar, ver de outro ângulo esse enfoque, faz-se necessário considerar as palavras de Simone Rossinetti Rufinoni:

A morte encontra-se dessublimada por um lado, devido à familiaridade, e ressublimada por outro, devido ao medo que desponta do fracassado contato, do blefe da relação de amizade com aquele que é inimigo por excelência. (RUFINONI, 2002, p.85)

O poeta empreende uma luta fracassada contra o mistério do não-ser: faz da morte companheira e amante, duplo do eu lírico, projeção da angústia e do mal-estar no mundo. É por não saber que não há vitória possível que o poeta procura modos de resistir: aproximação e identificação são os recursos escolhidos. (RUFINONI, 2002, p.92).

Há, segundo Rufinoni (2002), travestimentos figurativos e conceituais da Morte caracterizados respectivamente por “vulto inquisidor”, “presença sombria”, “humildade perversa”

e “suavidade cruel”. A pesquisadora lê as odes hilstianas num duplo especular crítico, uma vez que a “boa morte” ou “odes à boa morte” apresentam-se também como disfarces que são difundidos pelo eu-lírico como enfrentamento diante do horror da morte, justificado pelo ato de minimizar contido no título, estrutura (poemas curtos) e propósito da obra. Por isso, o uso da máscara circunscreve-se enquanto escudo diante de um ato inexorável.

A simbolização do duplo presente nessas críticas pode ser resignificada, se pensarmos no formato do poema de abertura, no tripé estrutural das séries e no conceito nominativo “Máscara tripla”, acorde metapoético. Por sua vez, a inversão de valores binários (morte em vida, vida em morte) proposta por Bella Josef (1981) pode ser afirmada parcialmente de acordo com este verso: “Se infinita sobre a minha Idéia./Se assemelha à Vida” (HILST, 1998, p.57). No entanto, seu efeito contrário não se estabelece, uma vez que não há conceituações definitivas e perenes no livro, apenas rostos suportes (feminino e animal) também desfigurados. O próprio conceito de morte é instável – há mais perguntas sobre/para a Morte que afirmações. O tema, portanto, encontra-se decisivamente inclassificável.

Maria Esther Maciel concebe *poéticas do inclassificável*, produções artísticas que fazem uso da ordenação como forma de questionar a precariedade e a problemática dos sistemas de classificação no mundo contemporâneo. Dentre elas se destacam: os textos de Jorge Luís Borges e Georges Perec, o cinema de Peter Greenaway e os trabalhos de Arthur Bispo do Rosário. Para a autora, “onde falha a classificação advém a imaginação. Na falta de critérios para se definir com precisão um objeto estranho, há que se inventar novas formas – sejam elas metafóricas ou não – para que ele possa ser descrito e especificado.” (MACIEL, 2007, p.158)

Como influência dessa atopia, o suplemento inicial das *Odes mínimas* – não numerado e não nomeado – desobedece à taxonomia regente das outras partes porque – como ressaltou Fátima Ghazzaoui (2003) – o tema da morte nessa seção ainda não se enuncia denotativamente. Com isso, a parte preliminar funciona como catálogo ou micro bestiário poético ou, talvez ainda, como pranchas para uma anti-enciclopédia ilustrada *Da morte*.

O inclassificável é também suscitado em uma das perguntas delegadas à Morte: “Como te emoldurar?” (HILST, 1998, p.33). Interrogativa que aponta para a necessidade pictórica do conceito, materialização mortuária. O que possibilita esboçar, de forma metonímica, figurações convergentes para um conceito geral, ainda que precível, da obra. Ao se considerar a comunicação entre sujeito poético e o devir-animal mortuário, o aspecto transitório das máscaras

e as constantes indagações acerca do tema, a ode IV de “Tempo-Morte” e a ilustração sugerem uma significativa alegoria:

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

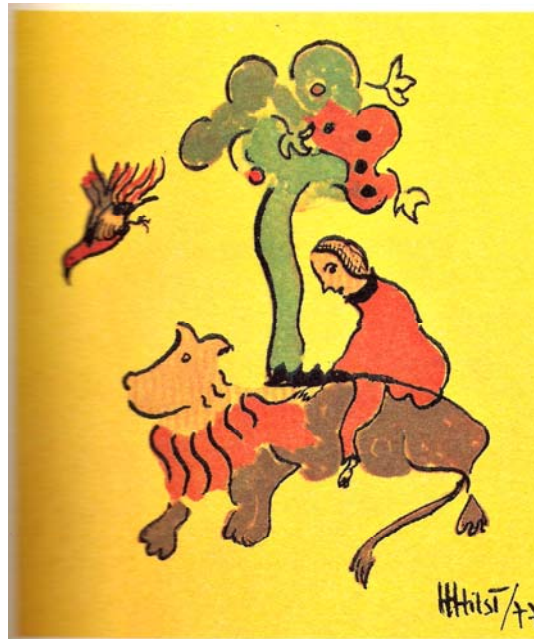


FIGURA 4 – Aquarela pintada por Hilst em *Da morte. Odes mínimas*.

A representação mortuária nessa última aquarela esquia-se, pelas cores quentes e luminosas, de um conceito fúnebre. Conforme pontuou Ghazzaoui (2003), os desenhos representam traçados de uma percepção quase infantil sobre a morte, o que endossa a lógica estrutural pautada pela leveza e (re)nomeação, concebida para o livro. No entanto, a fusão entre corpo humano e corpo animal dilui as barreiras eu-poético x objeto, o que dissolve os aspectos dicotômicos postulados por alguns críticos. Logo, as imagens são caracterizadas como mais um dos registros do inclassificável.

É justamente essa tensão entre nomear o inominável, entre a figuração e a desfiguração, entre a catalogação e a invenção que as *Odes mínimas* postulam. O que Hilda Hilst configura nesse texto é a imagem da morte feminina, animal, híbrida, cindida, e, antes de tudo, esquia a qualquer conceito estanque. Na falha de conceituações decisivas, a rasura entre Eu

versus Morte que as gravuras apontam permite considerar a extensão metapoética do conceito “máscara tripla”, segundo as relações do poeta com a temática vinculada em sua vida.

A propósito do relançamento de *Da morte. Odes mínimas* em versão bilíngüe português-francês e da publicação das crônicas dos anos 1992 a 1995 em *Cascos & carícias*. Hilda Hilst foi à imprensa, concedeu entrevistas e, com essas obras, proferiu a morte anunciada de sua literatura, o fim de uma trajetória artística: “Terminei minha obra e estou feliz.” (FARIA, 1998, p.14). “Eu terminei de escrever. É um deslumbramento tudo o que escrevi, mas já escrevi tudo o que devia.” (CADERNOS DE LITERATURA, 1999, p.32).

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

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

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

Edson da Costa Duarte (2007) considera os insistentes depoimentos em tom apelativo como espécie de vitimização de Hilst em torno do provável distanciamento travado entre ela e o leitor. Além de apontar a falha de alguns críticos que mimetizam o discurso da poeta como forma legítima e factual – e ainda outros que simplesmente a rotulam de hermética e inacessível, o

pesquisador enumera pontos significativos que influenciaram a relação obra x público-leitor e o suposto não reconhecimento da escritora em fins do século XX, dentre eles: o fato de Hilda não se filiar a nenhuma corrente literária de sua época, a ausência dos livros de Hilst no mercado editorial por muito tempo, a inexistência de uma crítica consistente e de maior alcance sobre sua produção literária e a limitação da imagem da autora aos discursos provenientes de entrevistas que agregaram – muitas vezes – o nome Hilda Hilst apenas aos aspectos biográficos. Para Duarte (2007), a incansável encenação propagada na mídia ratifica o processo de autoficcionalização da escritora nesse circuito.

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

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

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

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

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

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

Na hora da minha morte
estarão ao meu lado mais homens
infinitamente mais homens que mulheres
(Porque fui mais amante que amiga)
Sem dúvida dirão as coisas que não fui.
Ou então com grande generosidade:
Não era mau poeta a pequena Hilda.
[...]
Na hora da minha morte
estarão ao meu lado mais homens
infinitamente mais homens que mulheres.
E um deles, dirá um poema sinistro

a jeito de balada em tom menor...

Tem tanto medo da terra
a moça que hoje se enterra.
Fez poema, fez soneto
muito mais meu do que dela.
Lá, lá, ri, lá, lá, lá, lá. (HILST, 2003, p.107)

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

Dedicado a Vinícius de Moraes, com quem a escritora revelou ter tido um pequeno *affair*, a voz poética da última estrofe parece assumir o discurso do compositor, pela referência ao soneto: “muito mais meu do que dela” que explicita a influência do poeta nesta fase de Hilst, bem como pela musicalidade, “Lá, lá, ri, lá, lá, lá, lá”, item cultivado pela autora ao longo das obras poéticas. Essa referência parece suavizar em forma de canto, o momento que poderia ser temido, o fator motivador do sujeito poético em *Da morte. Odes mínimas*.

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

Em *Mortes imaginárias*, Michel Schneider se propõe a inventariar as derradeiras palavras de inúmeros escritores e intelectuais como pequenos romances. Ao invés de um tom macabro, esses últimos momentos são narrados de maneira metafórica e bem humorada. Para o crítico, muitas vezes a morte é encontrada na própria obra, pois “o escritor é alguém que passa a vida a morrer, nas frases longas e nas palavras curtas” (SCHNEIDER, 2005, p.13). Ao fazermos

uso dessa consideração, algumas perguntas se evidenciam: o que os derradeiros discursos revelam? Afinal morremos daquilo que escrevemos? Estaria na obra esta sinalização? É possível rascunhar a própria morte? Para Schneider (2005), a “autotanatografia” é impossível, porém alguns autores tentam escrevê-la, rabiscam contornos, desfechos imaginários.

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

No plano literal, a morte de Hilda Hilst é noticiada como “deficiência crônica cardíaca pulmonar”. (MACHADO, 2004, p.E1) ou “falência múltipla de órgãos”. Diagnóstico figurativo para se pensar nos formatos *sui generis* construídos pela escritora que dizem respeito ao seu organismo literário: “escrevi em todos os gêneros literários e não fui lida”. Há também referência a um instrumento musical, o órgão, ou retomada musical, como elucida o verso “Lá lá ri lá lá lá lá”, esboçado como persistência da palavra poética.

As palavras finais de Hilda Hilst, segundo o depoimento do amigo José Luiz Mora Fuentes declarado à *Folha de S. Paulo*, foram apenas para pedir um cigarro. Metaforicamente, como ruídos de um disco riscado, elas poderiam ser “Ninguém me leu, mas fui até o fim”, contudo numa das últimas entrevistas concedida ao mesmo jornal, ela afirmou “Vou morrer, mas vou continuar a fazer poemas”. (MACHADO, 2004, p.1). Portanto, pode-se pensar que o escritor traceja sua “autotanatografia” de forma coesa por metáforas turvas, já que “a morte é um editor por vezes desonesto e sempre preguiçoso. Ela edita de maneira obscura aquilo que estava em destaque no manuscrito”. (SCHNEIDER, 2005, p.23).

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

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

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

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

Assim, percebe-se na trajetória poética da escritora que a morte deixa de ser propagada como perda e lamento numa relação afetiva-amorosa, um “vir a ser”, para assumir na vida e na obra máscaras postizas engendradas numa presentificação, um “estar sendo”. Metáforas em trânsito que compõem facetas rasuradas da morte, na medida em que as próprias figurações de maior circulação são implodidas, desfiguradas, pois a morte só é possível ser catalogada, significada na esfera do dizível, sob o viés da construção artística.

4. A MORTE NOS CONDUZ A UM CANTO

Casa da palavra, onde o silêncio mora.

Milton Nascimento/ Caetano Veloso

4.1 O arquivo e a memória

Costuma-se conceber o arquivo tal qual a memória, como depósito ordenado, contínuo e íntegro de informações. Entretanto, teorias engendradas ao longo do século XX oriundas, sobretudo, da filosofia (Gaston Bachelard, Gilles Deleuze e Henri Bergson) e psicanálise (Sigmund Freud) reconhecem essa capacidade configurada e atravessada pelos interstícios da linguagem e do tempo, o que eleva o registro e a escrita às condições de apagamento, palimpsesto, resíduo e lacuna.

Ulpiano de Meneses – ao considerar o acúmulo excessivo de informações na sociedade contemporânea, sobretudo no que se refere à promoção, manutenção e veiculação de uma auto-imagem – elabora algumas considerações sobre a crise da memória na sociedade Ocidental, gerada não só pela descontinuidade do tempo como fio condutor do passado, mas pela interferência excessiva do capitalismo e pela ‘fetichização’ do consumo da informação que contribuem diretamente para o papel reificador, provisório e amnésico desse sistema. Entre os aspectos causais dessa crise, o historiador demarca a dimensão técnica (a invenção da imprensa e o aparecimento de registros eletrônicos e digitais) como responsável pela externalização da memória. Em concomitância, há a ocorrência de uma dimensão compensatória que exerce função eficaz de conservação, pois por “não existir a memória ‘espontânea’ é que seria preciso criar, fora das práticas, a memória vicária e seus ‘artificialismos’, como os arquivos, museus e monumentos.” (MENESES, 1999, p.16). Tal opinião coincide com a relação espacial entre arquivo e memória postulado por Jacques Derrida: “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (DERRIDA, 2001, p.22).

Em *A arqueologia do saber*, Michel Foucault define o arquivo como um “sistema geral da formação e da transformação dos enunciados” (FOUCAULT, 2007, p.147-148). Ao contrário de um receptáculo unificador e linear, esse suporte-significante abarca mais a dissipação, a incompletude enunciativa. Ao conceber a prática de arquivamento como construção discursiva, observa-se que a própria noção de verdade documental e, supostamente, de origem –

garantidas por essa finalidade – são postas em questionamento. Essa recorrência pode ser comprovada a partir da pesquisa de um historiador sobre prováveis interpretações informativas contidas num mesmo documento, que para uma determinada época teria valores especulativos e memorialísticos distintos de outro contexto futuro, o que justifica a mobilidade inerente ao próprio arquivo segundo formulações foucaultianas. Para o filósofo francês, o arquivo instaura-se numa multiplicidade comunicativa de maneira involuntária e descontínua, ao pôr em xeque, pela via discursiva e temporal, suas propriedades de agrupamento e delimitação: “o arquivo não é descritível em sua totalidade; e é incontornável em sua atualidade”. (FOUCAULT, 2007, p.148).

A construção do arquivo, para Philippe Artières, além de possuir funções burocráticas e pragmáticas – pois vivemos numa sociedade grafocêntrica que nos exige a lembrança e catalogação de nossas vidas, seu “passar a limpo” a partir de registros de nascimento, casamento, identidade, fichas médicas, fichas escolares, diplomas, etc – possui também uma dimensão subjetiva e íntima projetada por certo *arquivamento do eu*, transposto em diários e álbuns de família. Regido pela “intenção autobiográfica”, esse conceito aponta para uma fronteira entre a dimensão pública e particular de exposição, já que o indivíduo arquivava-se para inscrever-se no mundo e registra suas impressões, seus traços memorialísticos afetivos e funcionais neste. Segundo Artières: “o arquivamento do eu muitas vezes tem uma função pública. Pois arquivar a própria vida é definitivamente uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte.” (ARTIÈRES, 1998, p.32)

Ao propor uma especificação dessa discussão – pela via analítica dos arquivos deixados por escritores – Reinaldo Marques considera o *arquivamento do eu* no contexto dos acervos literários como mais que uma mera injunção social ou ação autobiográfica. Tratar-se-ia de um mapeamento acerca das redes de relações literárias e afinidades intelectuais promovidas por tais sujeitos, como exercício de suplementação mantenedora da memória calcada ao mesmo tempo de maneira individual, alheia e coletiva: “o escritor executa uma série de práticas arquivísticas, constituindo arquivos literários, e, ao mesmo tempo, se arquivava. Constrói sua imagem de autor e preserva a memória de sua formação e relações afetivas e intelectuais” (MARQUES, 2003, p.142).

Jacques Derrida, ao fazer uso da etimologia da palavra arquivo – a partir da raiz grega: arkhê, “começo e comando” – define três princípios que o constituem: o *princípio topológico* (relacionado ao começo e à origem), o *princípio nomológico* (relacionado à ordem e à

lei) e o *princípio de consignação*, que se refere à reunião, interligação e disseminação de dados. O primeiro, se o relacionamos aos arquivos literários, representa a casa do escritor, “casa da palavra”, lugar (supostamente) de origem por comportar documentos primários como cartas, bilhetes, fotografias e datiloscritos/manuscritos das obras. Já o segundo, representa o poder, a intencionalidade organizacional, o que deve ser selecionado e exposto ao público. O terceiro, por sua vez, será explicitado ao fim do capítulo por meio da instância comparativa entre espaços de memória aqui proposta.

Influenciado pela teoria foucaultiana, Paul Ricœur define o arquivo mais como um lugar de escritura: leitura, produção e intervenção participativa de quem o lê. Estabelece o documento, o rastro e a pergunta como tripé de base não só dos arquivos, mas também do conhecimento histórico em geral. Como uma anti-carta, o documento tornado público é esvaziado de endereçamento, explicita-se pela cisão comunicativa: “o documento que dorme nos arquivos é não somente mudo, mas órfão; os testemunhos que encerra desligaram-se dos autores que os ‘puseram no mundo’; estão submetidos aos cuidados de quem tem competência para interrogá-los e assim defendê-los” (RICŒUR, 2007, p.179). Afirmção que burla a noção de controle receptivo, que faz vacilar a ordem do que o autor quis catalogar. Indagação sugestiva para se comparar o arquivo à obra literária, matéria apartada do cordão umbilical, da autoridade de quem o gerou, filho posto no mundo, ainda que esse contenha os embriões estilísticos, impressões digitais de quem o batizou.

Se por um instante, o escritor arquiva-se por uma tentativa de manutenção e perpetuação memorialística, bem como para esquivar-se do esquecimento, observa-se nessa prática outro movimento acionado, *o mal de arquivo*, relacionado por Derrida à *pulsão de morte*, oriunda da psicanálise freudiana. Essa pulsão promove a rasura do arquivo:

ela destrói seu próprio arquivo antecipadamente, como se ali estivesse, na verdade, a motivação mesma de seu movimento característico. Ela trabalha para destruir o arquivo: com a condição de apagar, mas também com vistas a apagar seus “próprios” traços – que já não podem desde então serem chamados de ‘próprios’ (DERRIDA, 2001, p.21).

Nota-se a *pulsão anarquívica* em ação orgânica e figurada de forma recorrente nos arquivos, devido à presença de documentos incompletos, apagados, sem referência bibliográfica, que confirmam o estágio de decomposição inerente ao próprio arquivo submetido à ação do tempo e de condições de armazenamento (umidade, poeira, ação de traças, etc). *O mal de arquivo*

também está relacionado à intencionalidade com que o escritor ordena e inscreve sua vida, ou seja, “os próprios traços” de circunscrição projetam a forma indireta de arquivamento pelo viés do escape enunciativo, do invisível ao controle e à sistematização. É como se, entre o poder dizer e o poder se exhibir, algo de negativo (metaforicamente, no sentido fotográfico) fosse ativado.

Esse *arquivamento do eu* e suas implicações enunciativas “fora da ordem” possibilitam a formulação das seguintes questões: até que ponto selecionar informações de si mesmo, que serão expostas ao público, é ordenar também a narrativa ficcional do sujeito? Quais leituras, pela via do arquivamento, os versos do auto-retrato autoral permitem? O que os atos falhos classificatórios e as entrelinhas discursivas revelam?

Quanto ao ato de arquivar, Henriqueta Lisboa conservava certa prática compulsiva de armazenamento de informações sobre si, sobretudo no que se refere a sua imagem veiculada nos jornais (recepção crítica de suas obras e convívio social). Chegava a arquivar até quinze exemplares de uma mesma reportagem e circulava seu nome na página, além de carimbar sua assinatura nas obras pertencentes ao seu acervo, o que denota certo sentimento de posse em relação ao seu patrimônio intelectual, além da dominação e preocupação da escritora em torno da máscara autoral difundida sobre ela.

Ao examinar a seção recortes de jornal do Fundo Literário H.L, nota-se a predominância de artigos de cunho elogioso acerca da vida e produção da poeta mineira. São textos que endossam a imagem de delicada, frágil, leve, dócil e outros adjetivos próximos relacionados à obra e à personalidade da poeta. Entretanto, ao manusear o verso desses recortes percebe-se o material selecionado inserido em todo um contexto sociocultural, já que a folha de jornal permite esta leitura do avesso do documento. Encontram-se desde fragmentos de colunas sociais, horóscopos, classificados, anúncios de curso de corte e costura, dicas de saúde e beleza a notícias sobre crimes passionais e cartazes de filmes eróticos. Elementos dissociativos ou periféricos em relação ao projeto literário e biográfico da escritora, porém arquivados. Tal prática revela o movimento *mal de arquivo* ao projetar concomitantemente o avesso da ordem, o arquivo em comunicação com seu exterior, o fragmento desafinado e espúrio da voz totalizante e controladora do arquivista.

Hilda Hilst não manteve esse exercício sistemático de catalogação de si a partir de recortes de jornais, atividade exercida mais por amigos. No entanto, escreveu esparsamente durante o período de 1973 a 1995 em torno de 20 agendas-diário. Elas representam o auto-

inventário da escritora, arquivo biográfico à parte dentro do Fundo HH. São registros que vão desde assuntos cotidianos como consultas médicas, medicamentos utilizados, cenas da Casa do Sol referentes aos amigos Olga e José Luiz, descrição de sonhos e presságios, seus aniversários, até reflexões acerca da velhice e da passagem do tempo, anotações sobre a atividade processual de algumas obras e compromisso compulsório com o ofício literário, lançamentos e premiações, leituras feitas por ela, aniversário de morte dos pais, de escritores conhecidos, como Clarice Lispector, nascimento, desaparecimento e morte de alguns cães e o tumultuado relacionamento com o primo Wilson Hilst. Além disso, havia o gesto especulativo de querer prever a idade em que morreria:

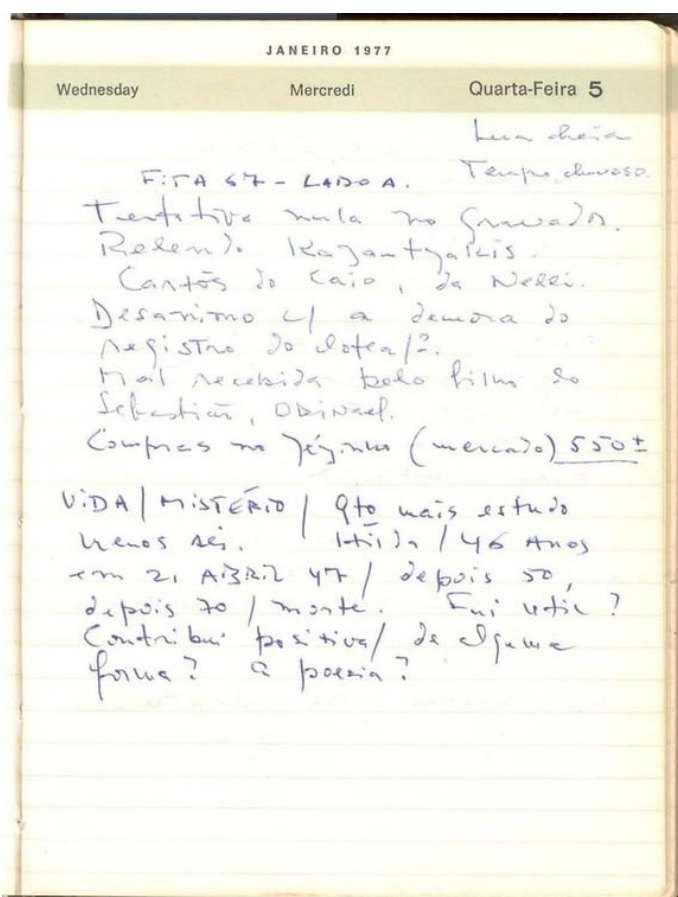


FIGURA 6 – Agenda 1977. 5 de janeiro. Lê-se “Vida/mistério/quanto mais estudo, menos sei. Hilda/46 anos. Em 21 de abril 47/depois 50/depois 70/morte. Fui útil? Contribuí positiva/de alguma forma? A poesia?”. Centro de Documentação Alexandre Eulálio/CeDAE/UNICAMP. Foto: Rodrigo Oliveira.

A lógica *mal de arquivo* instala-se nessa narrativa intermitente de assuntos variados pela revisão de Hilst do que foi escrito anteriormente e denota descompromisso em relação à escrita diária. Memória que adultera a estrutura linear e cronologia crescente do gênero agenda, por sua vez planejada no circuito sucessivo do calendário. Os saltos narrativos e as rasuras nas anotações das bordas da página de escritos anteriores operam como revisão de sua própria autobiografia esgarçada.

Dessa maneira, notam-se práticas distintas de seleção e catalogação de si. Enquanto Henriqueta Lisboa planejava a persistência de sua memória por meio da permanência e disseminação do nome (carimbos nas páginas dos livros e traço circulado nos jornais), Hilda Hilst preocupou-se mais com a divulgação do que com a recepção crítica de seu legado literário; desejou ser lida, reconhecida pelo grande público e, pelo registro ocasional nas agendas, construiu sua autobiografia descontínua.

Essa lógica cindida e mutante do arquivo permite estabelecer um encontro entre duas vozes poéticas distintas em sua expressão e que apresentam pela via de locação arquivística agregada à morte e à memória – questão poética e biográfica – pontos de convergência e de distinção que se busca aqui arrolar. A partir do pressuposto enunciativo do arquivo para Michel Foucault; do *mal de arquivo* e seus princípios de orquestração, postulados por Jacques Derrida, além das relações espaciais e conceituais entre poesia e morte presentes nas obras aludidas, procura-se observar neste capítulo como esses elementos podem ser transfigurados numa alegoria mortuária – entre o silêncio e a enunciação – por meio da pesquisa em acervos literários.

4.2 Casas da palavra

Para Eneida Maria de Souza, a crítica biográfica permite o estudo da literatura “além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção” (SOUZA, 2002, p.111), numa proposta distinta do biografismo que privilegia a totalidade do sujeito pelo viés da linearidade histórica de sua trajetória. Ao seguir essa linha de influência teórica, o estudo de fontes primárias de acervos literários articulado à produção literária dos escritores proporciona a análise e construção de peças ornamentais e polimorfos de interesse investigativo para o pesquisador, no que se refere à conjugação de múltiplos discursos entre vida e obra, além de viabilizar a conservação imortalizada da imagem autoral.

Louis Hay (2003), ao traçar um panorama histórico sobre a eclosão da crítica genética na Europa – sobretudo na França e Alemanha – aponta como essa área inicialmente vinculada à arte e à análise literária consolidou-se como disciplina em outros campos do conhecimento como história, psicanálise e semiótica. Hay afirma que os estudos de manuscritos possibilitaram – a partir da análise do processo criativo – que a literatura saísse das gavetas de acervos privados para se legitimar como saber artístico. Ademais, o estudioso acrescenta a importância da disposição desses documentos ao acesso público.

O surgimento dos acervos literários no Brasil se dá oficialmente em 1962, com a criação do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP), que possui acervos de importantes autores da nossa literatura, dentre eles Mário de Andrade, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. Uma década depois, a Fundação Casa de Rui Barbosa decidiu reunir arquivos de escritores e outros intelectuais. Localizada no Rio de Janeiro, ela dispõe de mais de 66 arquivos e 29 coleções de nomes como Cruz e Sousa, Pedro Nava, Cornélio Penna, Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira, Clarice Lispector, Lúcio Cardoso, Caio Fernando Abreu, dentre outros. Para a chefe do arquivo de Literatura Brasileira, Eliane Vasconcelos, “os arquivos são caracterizados como conjunto de documentos organicamente acumulados, cujas informações permitem a trajetória de vida do seu titular. As coleções, ao contrário, são documentos esparsos, que não permitem essa reconstituição” (VASCONCELOS, 2000, p.46).

A partir de então, universidades públicas também se interessam pela preservação da memória de seus representantes culturais. Em 1978, a Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) criou o Centro de Estudos de Murilo Mendes (CEEM), que possui uma biblioteca com mais de 2.800 volumes. Em 1984, foi a vez da fundação do Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CeDAE) na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), cujo objetivo é reunir documentos de interesse literário e linguístico. Seu espaço contém fundos documentais de Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Nestor Perlongher, Hilda Hilst, entre outros.

Em 1989, em virtude da Semana Henriqueta Lisboa na Faculdade de Letras (UFMG), comemorou-se a chegada do arquivo pessoal da escritora, seguida de outros autores que compuseram o Acervo de Escritores Mineiros (AEM): Murilo Rubião, Cyro dos Anjos, Oswaldo França Júnior e Abgar Renault e, mais recentemente, Fernando Sabino, Octávio Dias Leite, Wander Piroli e Lúcia Machado de Almeida. Tais acervos têm o intuito de recriar o ambiente de trabalho dos respectivos autores. Como espaço de investigação cultural, o AEM – por meio de

seu caráter museológico – possibilita o estudo de inúmeras trajetórias e conjugações biográficas e documentais.

O Fundo Henriqueta Lisboa foi doado pelos familiares à UFMG quatro anos após a morte da poeta, ocorrida em 1985. Nele se encontram documentos pessoais, quadros, móveis, fotografias, periódicos, correspondências com outros intelectuais, primeiras edições de seus livros, poemas manuscritos/datiloscritos e sua biblioteca. Já o Fundo Hilda Hilst foi vendido pela escritora à UNICAMP nos anos de 1995 e 2000. É composto por correspondências, fotografias, agendas/diários, recortes de jornais, manuscritos/datiloscritos, primeiras edições de seus livros, documentários, dissertações e teses escritas sobre a poeta e parte de sua biblioteca. Objetos pessoais e grande parte do seu acervo bibliográfico, assim como documentos primários e móveis, encontram-se na Instituição Hilda Hilst Casa do Sol Viva, sítio localizado a 11km de Campinas, lugar onde a escritora viveu da década de 1960 até sua morte, ocorrida em 2004.

Ao revisar o acervo poético pertencente à biblioteca de Henriqueta Lisboa, encontrei como vestígio para esse encontro o livro *Da morte. Odes mínimas* (1980), de Hilda Hilst com dedicatória da escritora datada de 1984, o que transparece o interesse da poeta mineira em colecionar livros sobre morte e seu interesse pela literatura da poeta paulista. Pesquisando o Fundo Hilda Hilst, localizado no Centro de Documentação Alexandre Eulálio/CeDAE/UNICAMP, encontrei os livros *Vivência poética* (1979) e *Pousada do Ser* (1982), de Henriqueta Lisboa enviados como agradecimento pelo livro ofertado por Hilst. Esta troca marca certa aproximação, supostamente único contato entre as escritoras.

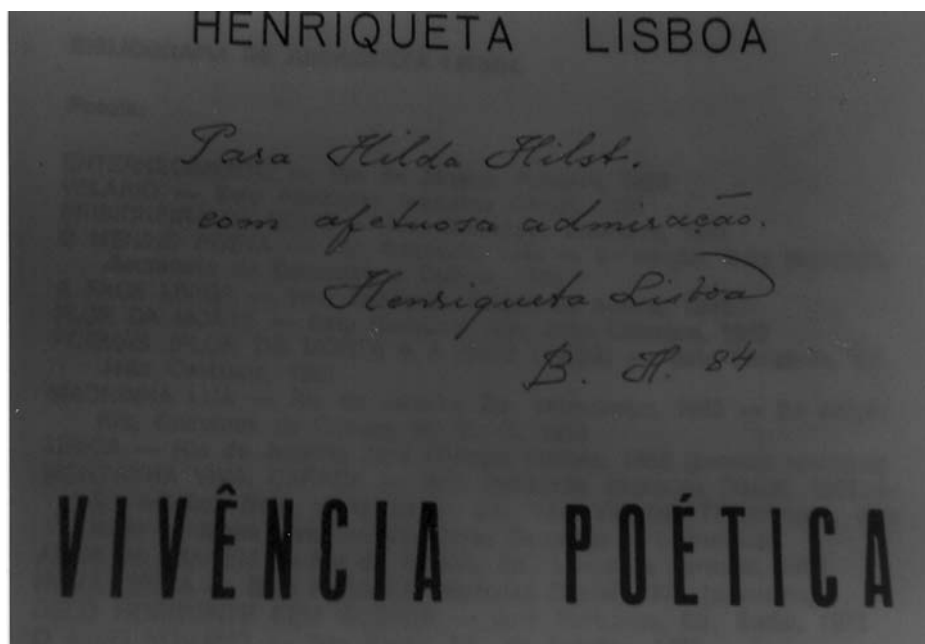


FIGURA 7 – Dedicatória de Henriqueta Lisboa para Hilda Hilst. Centro de Documentação Alexandre Eulálio/CeDAE/UNICAMP. Foto: Rodrigo Oliveira.

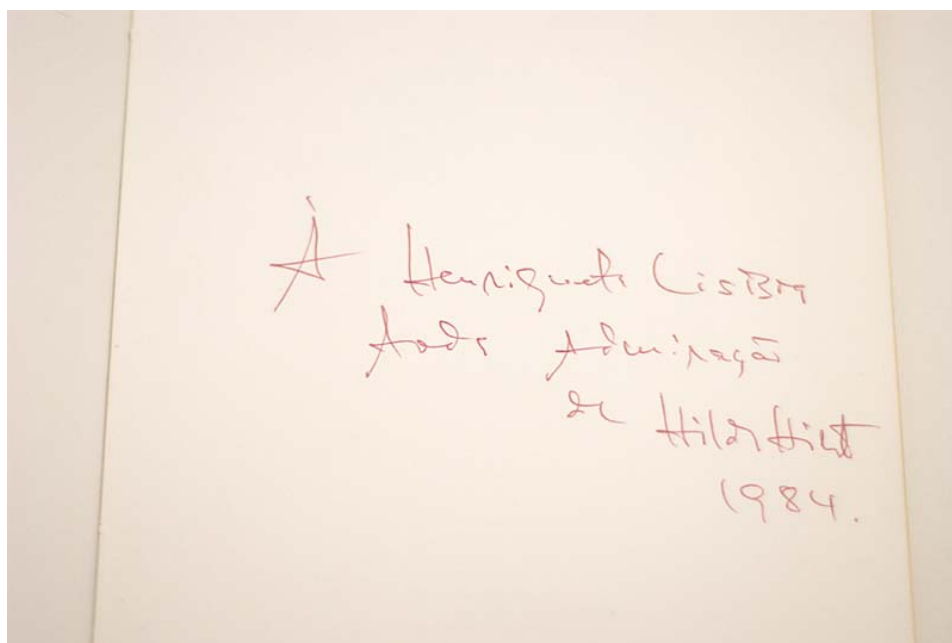


FIGURA 8 – Dedicatória de Hilda Hilst para Henriqueta Lisboa. Acervo de Escritores Mineiros/AEM/UFMG. Foto: Henrique Teixeira.

Em substituição a missivas não trocadas entre as poetisas, ambas as dedicatórias, marcadas pela palavra “admiração” – que em sua etimologia aponta para espanto, surpresa –

revelam formalidade, reverência e impessoalidade da correspondência. Afinal, tudo que é privado pertence ao íntimo? Tal representação convida a refletir sobre uma das aporias mais frequentes em arquivos pessoais tornados institucionais, considerando as interferências e consonâncias existentes entre o âmbito público e o âmbito privado.

Conforme observa Leopoldo Comitti (2000), o próprio processo inicial de doação, traslado, realocação, deslocamento de documentos pertencentes à esfera pessoal, já postula modificações contextuais no que tange a sua recepção, organização e exibição no espaço público. Como especificidade dessa prática, Terry Cook salienta a participação e interferência do arquivista não somente como protetor, arconte, guardião da memória alheia, mas também sua importância na função de mediador no circuito de divulgação e análise dos processos criativos dos documentos:

os arquivistas precisam mudar o foco primordial de sua atenção, deixando o cuidado daqueles artefatos físicos (os documentos) para passar à pesquisa e ao entendimento das funções e atividades dos criadores de documentos, e dos processos correlatos de geração de registros, para que o arquivos possam efetivamente ser criados. (COOK, 1998, p.143)

Além do controle patrimonial, do regime classificatório dos inventários e da conservação dos fundos documentais, há simultaneamente a dimensão infinita de articulações informativas que se pode produzir em arquivos e, conseqüentemente, a construção de impressões subjetivas provenientes do trabalho investigativo. Como pesquisador do Acervo de Escritores Mineiros (AEM) e membro da comissão institucional de política de acervos da UFMG, Reinaldo Marques concebe a representação cultural dos arquivos de escritores por meio de uma ótica transdisciplinar, pois esse exercício científico promove o trânsito entre os saberes oriundos da arquivologia, sociologia, história, filosofia, psicanálise, crítica literária, crítica genética, arqueologia e artes (fotografia, pintura, escultura, etc).

Além disso, a permanência e função utilitária desse espaço incluem intervenções do público visitante em geral e, diretamente, do leitor especialista, que pela via do olhar propõe articulações entre documentos esparsos, biografias descontínuas e, conseqüentemente, deixa suas “pegadas”, leituras subjetivas ao construir o seu itinerário investigativo dos elementos componentes. Para Marques, nesse campo de atuação, objetos e documentos proporcionam a poética do olhar, pois:

destituídos de sua função prática, seus elementos constitutivos se oferecem como que voluptuosamente aos nossos olhares, estabelecendo secretas relações entre o presente e o passado, entre um mundo visível e um mundo invisível – uma biografia, um contexto histórico e cultural arruinados pelo tempo – que procuramos recuperar como pesquisadores. Há um prazer voyeurístico no lidar com os arquivos e acervos. (MARQUES, 2000, p.31)

Além da possível busca do tempo perdido do arquivo literário, no que se refere à presentificação/reelaboração do passado. Wander Melo Miranda concebe esse movimento enquanto garantia e projeção de uma memória futura, pois:

penetrar no labirinto de livros há muito lidos ou folheados, velhos manuscritos e cartas, antigas fotos e objetos, é desfiar o tecido dos acontecimentos a que dão forma – resíduos, rastros –, até transforma-los numa urdidura sempre refeita, recriada, renovada: o passado como lugar de reflexão do futuro a que somos chamados a inventar. (MIRANDA, 2007, p.3)

4.3 As máscaras e a face da casa

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

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

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

cantos onde gostamos de nos encolher? Encolher-se pertence à fenomenologia do verbo habitar. Só habita com intensidade aquele que soube se encolher”. (BACHELARD, 2005, p.21). O princípio de encolhimento pode ser aplicado às imagens de depuração mortuária contidas nas obras aqui aludidas – o objetivo de minimizar e depurar a perda composto por Henriqueta Lisboa e o estatuto minimalista da morte pela forma mascarada, segundo Hilda Hilst. Bem como os lugares de memória aqui pontuados. Dessa maneira, o Fundo H.L pode ser visto como um grande escaninho e Casa do Sol onde Hilda Hilst escolheu como morada, especificamente o escritório onde ela se refugiava pela manhã para escrever. Pode-se considerar na poética dos cantos, os objetos de memória colecionados pelas poetisas.

O *princípio topológico* derridiano – relacionado ao começo do arquivo – faculta analisar o fundo museográfico de Henriqueta a partir da noção preliminar da casa bachelardiana, sendo que no acervo fundador do AEM, esse espaço encena paradoxalmente eclosão e finitude. Conforme ocorre com os demais fundos documentais, há a intenção de resgatar a atmosfera representativa do escritor por meio da recomposição do local de produção, no caso, o escritório da poeta. Topologicamente, à esquerda tem-se a estante com inúmeros livros de teoria literária, poesia brasileira e hispanoamericana, ao fundo quadros como um galo e um menino pintados por Cândido Portinari, ao lado o Cristo crucificado e as rosas vermelhas em aquarela pintadas por ela mesma. À direita, o painel com primeiras edições dos livros.

No plano central, como altar literário e afetivo, encontra-se a mesa e a cadeira. Vê-se sobre o móvel, o porta-retrato com a foto de Mário de Andrade coberta por um véu, a máquina de datilografar Olympia ao lado de um mataborrão e, em seguida, a caixa de madeira onde Henriqueta guardava as missivas do amigo. Segundo os familiares da poeta, as 42 cartas e 36 poemas comentados por Mário – cultivados entre 1940 e 1945 – representavam uns dos maiores bens materiais acumulados.



FIGURA 9 – Mesa de Henriqueta Lisboa. Acervo de Escritores Mineiros/AEM/UFMG. Foto: Henrique Teixeira.

Se for considerado o projeto poético da escritora, envolto por questões relativas à morte e à ausência, o estojo de madeira pode ser lido como mimese e alegoria de uma sepultura em miniatura, por comportar e aludir referencialmente ao passado: o recipiente abriga as cartas recebidas de Mário, porém está vazio devido aos regimes de arquivamento catalográfico e disposição para a pesquisa. Por conseguinte, o espaço global simboliza um jazigo literário por celebrar a memória e os laços afetivos mantidos entre os amigos.

Segundo Ulpiano de Meneses, o deslocamento de objetos e coleções do espaço privado culmina com a duração e resistência memorialística, por geralmente perdurarem mais que os seus proprietários. Nesse sentido, pode-se pensar na trajetória autobiográfica do sujeito também transmitida pelos seus pertences, pois a coleção é destinada ao olhar do outro e, dessa maneira, está vocacionada para a esfera pública. Eis um fator que justifica a reinterpretação e sistematização da teia retórica e contextual concebida para uma investigação “arqueológica” dos materiais preservados. Para Meneses, a neutralidade do objeto por meio da exibição é ilusória:

com efeito, o artefato neutro, asséptico, é ilusão, pelas múltiplas malhas de mediações internas e externas que o envolvem no museu, desde os processos, sistemas e motivos de seleção (na coleta, nas diversificadas utilizações), passando pelas classificações, arranjos, e disposições que tecem a exposição, até o caldo de cultura, as expectativas e valores dos visitantes e os referenciais dos meios de comunicação de massa (MENESES, 1998, p.98)

Assim, a correspondência entre os escritores desnuda a manutenção de uma memória velada devido ao intimismo e à pessoalidade dos conteúdos das cartas e à repercussão retardatária da veiculação desses registros no cenário editorial, em virtude do controle sigiloso dos titulares, bem como pela valorização tardia desse estudo no campo da crítica literária brasileira. Conforme ressaltou Fábio Lucas (1996), na amizade entre Mário e Henriqueta, além dos gestos de ternura evidenciados nos textos, havia rigorosa vigilância e acompanhamento crítico do escritor paulista em relação aos escritos literários da amiga, fator comunicativo e involuntariamente causal para a ação de velar exercida pela poeta mineira. Dessa maneira, as peças articulam-se dentro deste memorial mortuário: as cartas preservadas e reservadas durante alguns anos, a vigilância crítica de Mário de Andrade, o poema “O véu” componente de *Flor da morte*, a foto de Mário e a existência do baú de cartas.



FIGURA 10 – Porta-retrato com foto de Mário de Andrade. Acervo de Escritores Mineiros/AEM/UFMG. Foto: Henrique Teixeira.

Jean Baudrillard classifica como objetos marginais peças antigas de coleções destituídas do sistema utilitário cotidiano e que, por isso, encenam matizes de outra ordem como testemunho, lembrança, nostalgia e evasão, sendo aspectos reveladores da paixão do indivíduo pela posse via pulsão narcísica, na qual ser e objeto metonimicamente se transfiguram: o primeiro busca no segundo aquilo que lhe falta e assim “coleccionamos sempre a nós mesmos”

(BAUDRILLARD, 1973, p.99). E, inevitavelmente, não escapa a esse jogo imaginário de completude, o registro da ausência. Para Baudrillard, encontrar no ato de colecionar aquilo que nos falta evidencia uma indagação: toda coleção precisa ser completada? De acordo com o autor, a completude abarca a definição e o fechamento do conjunto; já a ausência, o silêncio descontínuo dos objetos é um mecanismo de manutenção e alimentação do desejo de se completar, atividade necessária. Nessa relação, o ato de colecionar é vinculado à atividade mortuária representada pelo luto:

o objeto é aquilo pelo qual estamos enlutados – e é nesse sentido que representa nossa própria morte mas superada (simbolicamente) pelo fato de o possuímos, pelo fato de que ao introjetá-lo em um trabalho de luto, vale dizer, ao integrá-lo em uma série onde ‘trabalha’ para que seja relançada continuamente de forma cíclica esta ausência e sua reaparição fora dela, solucionamos o evento angustiante da ausência e da morte real. Praticamos a partir de então na vida cotidiana, graças aos objetos, este trabalho de luto sobre nós mesmos e isso nos permite viver, de forma regressiva certamente, mas viver. O homem que coleciona está morto, mas sobrevive literalmente em uma coleção que, a partir desta vida, repete-o indefinidamente para além da morte, ao integrar a própria morte na série e no ciclo. (BAUDRILLARD, 1973, p.105)

De certa maneira, o “caixão” de cartas somado ao trabalho de luto evidenciado em *Flor da morte* simboliza o exercício de sublimação, convivência e superação da finitude. Ao considerar a prática de sentinela da imagem de Mário de Andrade somada ao legado poético construído por Henriqueta Lisboa, percebe-se a recorrência de palavras como véu, velório, avelório e *Velário* pertencentes ao mesmo grupo semântico que abarca conceitos híbridos, paradoxais no duplo gesto de revelar e encobrir máscaras nuas e penumbras luminosas. Portanto, são agregadas à mesma raiz estilística, ainda que elas não possuam a mesma etimologia.

Em consonância, todo o universo composto pela reunião e significação mortuária exposto ao público (quadro com transfiguração do conceito *flor da morte*, crucifixo, túmulo figurado, foto com véu, cadeira vazia, e adesivo fantasmático da imagem de Henriqueta Lisboa colado na porta de vidro do AEM) converge para a formatação do espaço sagrado de memória da escritora como um mausoléu, tumba em que as civilizações antigas depositavam suas relíquias suntuosas e sacras sepultadas com os líderes políticos e representantes abastados. No campo aqui selecionado, o fundo literário comporta as preciosidades, tesouros documentais do passado vivido pela ex-detentora.

Para Leopoldo Comitti, a exibição de objetos pessoais de escritores em museus muitas vezes reforça a concepção de um passado cristalizado e a perpetuação de uma memória definitiva. Devido a isso, é difundido mais o inventário, a memória catalográfica que a produção literária. Logo, a noção de recomposição memorialística da vida autoral pela via da exposição em vitrine pode ser comprometida, pois “despidos da inquietação intelectual do usuário, as coisas não falam mais dele, mas apenas testemunham sua permanência. Retiradas de seu contexto, não testemunham uma vida. Apenas fazem breve referência a ela.” (COMITTI, 2000, p.168).

Portanto, comprova-se por meio da coleção fragmentária e rasura arquivística (apagamento, dados incompletos, “traços da autora”) dos recortes de jornais, por meio da concepção cindida de *Flor da morte*, pelos móveis e objetos fora de uso corrente, as ruínas, os restos da casa da escritora, resíduos narrativos que se suplementados à leitura de sua poética comprovam o papel de simulacro tumular. Além disso, o mausoléu é desconstruído no que se refere à recepção, porque a fortuna embalsamada oriunda das antigas tradições é planejada para “uso” e pertencimento do titular falecido, ao passo que nos acervos a exibição de bens materiais é destinada ao olhar do público e à manipulação investigativa.



FIGURA 11 – Panorama do museu Henriqueta Lisboa. Acervo de Escritores Mineiros/AEM/UFMG. Foto: Henrique Teixeira.

Com a intenção de promover reflexões sobre as relações entre coleção e memória, Domingos Sávio Reale Pereira interferiu de maneira performática no ilusório monstruário íntegro dos escritores do AEM. A exposição é parte de sua dissertação de mestrado intitulada *Reter e dispersar – experiências de memória: fragmentos, coleções e ações*, desenvolvida na Escola de Belas Artes da UFMG e defendida em fevereiro de 2010. O conjunto exposto é composto de coleções de infância do artista (santinhos, imagens sacras, botões, broches, folhas de árvores, conchas do mar, dentre outros) suplementadas por cacos de vidros recolhidos na Lagoa da Pampulha entre 2002 e 2004 e distribuídos nas gavetas dos mobiliários expostos nas vitrines. A performance plástica também desmistifica a concepção arquitetônica do mausoléu, ao metaforicamente transparecer a memória esfacelada dessas vidas, além de romper a linha cronológica entre os autores.

É interessante a escolha de cacos de xícaras, pires, bules servirem de matéria-prima figurativa para as gavetas de Henriqueta Lisboa, pois isso metonimiza o ambiente sociocultural da autora de *Flor da morte*, regado por recitais, saraus, concertos, presença na coluna social, reuniões da Academia Mineira de Letras e encontro entre amigos, registrados nas séries recortes de jornais e fotografias. Este exercício alude igualmente aos poemas “Coleção de cacos” e “Cerâmica”, de Carlos Drummond de Andrade. No primeiro, o caco é relacionado à recomposição de uma flor, de uma vida por meio do ato de colecionar. Já no segundo, a cerâmica é metáfora para o que aqui se nomeia como coleção despetalada da obra migrada para a leitura do acervo da poeta.

Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.
Sem uso,
Ela nos espia do aparador. (ANDRADE, 1999, p.211)

Jacques Derrida, ao estudar a pulsão de morte freudiana relacionada ao arquivo, afirma que esse sistema guarda intrinsecamente certo *princípio de consignação* ao promover a comunicabilidade entre espaço interior e exterior, arquivo e contexto, “Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior.” (DERRIDA, 2001, p.22).

O *princípio de consignação* mencionado por Derrida associado à concepção de memória exterior oferece subsídios teóricos para se pensar numa possível monumentalização da

imagem de intelectual da autora nascida em Lambari, já que a Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, a partir de uma iniciativa de homenagear escritores em praças públicas, implantou em 2006 o monumento Henriqueta Lisboa na Praça da Savassi. A estátua de bronze criada pelo artista Léo Santana (que também confeccionou as estátuas de Carlos Drummond, Pedro Nava, Hélio Pellegrino, Roberto Drummond, Fernando Sabino e Otto Lara Resende) encontra-se em frente à Livraria da Travessa, e próxima ao apartamento onde Henriqueta Lisboa viveu durante alguns anos na Rua Fernandes Tourinho. Em tamanho natural, a poeta petrificada aparece de óculos, com um livro aberto em mãos e vestida em traje que alude aos notórios modelos de vestimenta feminina desenhados pela estilista francesa Coco Chanel.



FIGURA 12 – Estátua Henriqueta Lisboa. Praça da Savassi. Belo Horizonte/MG. Foto: Henrique Teixeira.

Ao mapear historicamente o percurso de reelaboração do conceito de documento ao longo do século XX, Jacques Le Goff afirma que documentos deixaram de pertencer à perspectiva positivista que os agregava à noção exclusiva de texto escrito. Devido à imensidão de outros registros considerados ilegítimos pela pesquisa historiográfica e estudos acerca da memória coletiva, fez-se necessário ampliar o conceito de documento relacionando-o ao testemunho, ao registro oral e à arqueologia de objetos e práticas mortuárias. Ao resgatar os estudos de Paul Zumthor sobre essa expansão conceitual no plano das culturas ágrafas, Le Goff cita a dimensão dominante propagada pelo documento ao se converter em monumento, pois o

texto escrito em si já configurava uma forma de manipulação e controle. Para o historiador francês, esse recurso possibilitou a concepção do documento-monumento como construção, interesse de quem o produziu, como imposição voluntária ou involuntária de futuro para uma imagem dominadora que se quer estampar.

o documento é resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. (LE GOFF, 2003, p.537-538)

Um elemento interessante neste estudo do monumento é o livro aberto que Henriqueta traz em suas mãos. Na capa aparece grafado somente o nome da poeta. Tal recurso possibilita pensar numa transposição exterior da prática exercida pela escritora que destacava, nas reportagens que lia e nos carimbos em seus livros, a sua assinatura, grife autoral. Portanto, Henriqueta Lisboa, lívida, em praça pública e próxima à sua casa, “casa da palavra” (livraria e habitação), lê sua própria (auto) biografia, inscreve-se no espaço memorialístico literário da cidade, como poeta-cidadã. Cabe ressaltar que a escritora recebeu em 1969 o título de cidadã honorária de Belo Horizonte, no mesmo ano em que tomou posse na Academia Mineira de Letras. Ela também publicou, em 1972, *Belo Horizonte bem querer*, livro de poemas em homenagem à capital mineira.

Ao vasculhar a pasta de recortes de jornais contida no AEM, observa-se numa entrevista a Edla Van Steen o próprio conceito de poesia veiculado à manutenção memorialística. Em resposta à pergunta “Valeu a pena ter dedicado sua vida à literatura?”, Henriqueta profere:

sem dúvida! A literatura, ou melhor dizendo, a poesia, preencheu minha existência, abrindo-me os caminhos de Deus. Digo poesia no mais amplo sentido de amor, entendimento, iluminação, premonição, impulso renovador, *continuidade patrimonial*, expectativa de que a luz venha a nascer das trevas. (apud GREGORI, 1992, p.5)

O arquivamento de si e a exibição monumental permitem refletir sobre o *princípio nomológico* derridiano, pois a seleção arquivística e a homenagem prestada pela Prefeitura de Belo Horizonte à escritora legitimam a dimensão de controle e disseminação do que deve ser

dito/preservado. São estratégias emblemáticas de consagração do intelectual como representante da tradição literária, como cartão-postal cultural.

O *sentido da cabana*, de que fala Bachelard em *A poética do espaço*, aponta para o recolhimento: “longe da casa atravancada, longe das preocupações cidadinas. Fugimos em pensamento para procurar um verdadeiro refúgio.” (BACHELARD, 2005, p.48). No campo de estudo do território hilstiano, a leitura de “Carta a el Greco”, de Nikos Kazantzakis mobilizou na poeta a condição de eremita, a necessidade da solidão, motivo pelo qual Hilda recolheu-se para escrever grande parte da sua literatura. A obra lida reflete sobre a necessidade de isolamento como fator para a busca de conhecimento de si, do outro e do mundo. A narrativa apresenta um homem que marca encontro amoroso com uma prostituta em Paris. Paralelamente ele queria escrever sua grande obra no monte Athos, porém ao fazer a barba percebe pústulas no rosto e interpreta essa “patologia” como certeza de que deveria mudar a sua vida repleta de vícios. Tal leitura foi o recurso encontrado pela escritora para se isolar do mundo boêmio de São Paulo e se refugiar na Casa do Sol para cumprir, segundo ela, a função iniciada pelo pai, Apolônio de Almeida Prado Hilst, também escritor, que manteve pouco contato com a filha devido à esquizofrenia e reclusão numa clínica psiquiátrica.

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

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

Este trabalho não é o primeiro a analisar as relações concomitantes entre a biografia e o espaço de memória da casa. Em *Casa do sol: um encontro com Hilda Hilst* (2005), por meio do chamado jornalismo literário, em que “o jornalista deve ter o compromisso de buscar a verdade daquele recorte da realidade sobre o qual se propôs a escrever” (MARINGONI, 2005, p.16), Juliana Maringoni aborda desde a chegada da poeta à moradia até o falecimento. A partir de depoimentos de amigos e moradores do sítio, pesquisa nas fontes documentais do CeDAE/UNICAMP, entrevistas e excertos das obras de Hilst é reconstituído o percurso biográfico da escritora. A autora conjuga vida e obra, no entanto não constrói uma crítica biográfica em torno do material selecionado.

Apesar de demandar uma extensa e detalhada pesquisa rica em pormenores biográficos também por meio de textos jornalísticos, de recepção e divulgação das obras, entrevistas, depoimentos de amigos, pesquisa no CeDAE; *Maldita, devota: episódios da vida de Hilda Hilst* (2006), de Luisa Destri e Laura Folgueira, visa traçar a narrativa da autora histórica e linearmente – desde o nascimento até a morte, num tom mais aproximado da biografia convencional. As obras literárias são apenas mencionadas, no entanto não são pontos condutores ou metafóricos da costura analítica. Ambos os estudos são resultados de monografias escritas para a conclusão do curso de Comunicação Social.

Ao pensar na teoria bachelardiana sobre casa e impressões do sujeito é inevitável se deparar com o conceito de *biografema*, construído embrionariamente por Roland Barthes em *Sade, Fourier e Loyola* e depois desdobrado como *anamneses* ou autobiografemas em *Roland Barthes por Roland Barthes*. O autor assim o conceitua:

Se eu fosse escritor e morto, como eu gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigoso e desvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: biografemas, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, como átomos epicuristas, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão.(BARTHES, 1971, p.14).

Leyla Perrone-Moisés o nomeia como pequeno elemento biográfico, resíduo integrante do campo imaginário afetivo que, por isso, não compõe a verdade objetiva sobre o sujeito. Ao contrário, integram a biografia descontínua, falha e constituinte de pormenores isolados, uma vez que “o biografema é o detalhe insignificante, fosco” (PERRONE-MOISÉS, 1985, p.15). Para Eneida Maria de Souza (2002), uma das funções da crítica biográfica é

considerá-lo como registro operatório da construção fragmentária do sujeito. Assim, por biografema também pode ser inferido o transplante figurativo de unidades mínimas de vida convertidas em escrita.

Observa-se um exemplo desse pequeno resquício de vida em um detalhe peculiar. Pela galeria plural de personagens, percebe-se a transmissão da micro-unidade do nome Hilda Hilst, a letra H, no corpus literário. Na peça teatral *O rato no muro*, escrita na época da Ditadura Militar e com referências à dramaturgia de Samuel Beckett, a Irmã H quer transgredir as normas comportamentais e de clausura estabelecidas pela Madre Superiora. Em *Alcoólicas* (1990), o sujeito poético denominado hilda, com h minúsculo, dialoga com a Vida em conversações ligadas pelo culto à bebida, fluidez dos afetos e celebração. Em *A obscena senhora D* (1982), a protagonista Hillé vive no vão da escada de sua casa após a morte de seu marido Ehud. Como narrativa polifônica, as vozes, lembranças do marido surgem pelo discurso da narradora. A abreviação HH também aparece grafada nas agendas devido ao freqüente registro econômico da escritora nesse suporte. Sobre a concepção biografemática de produção, Hilst depõe em entrevista: “Você vai desdobrando possíveis personalidades suas, as personagens têm tudo a ver com uma parte do escritor que foi levada a um extremo de maldade, ou de beleza, ou de perfeição”. (apud MAFRA, 1993, p.5).

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

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



FIGURA 13 – Portal da Casa do Sol. Campinas/SP. Foto: Eduardo Simões.



FIGURA 14 – Hilda Hilst na sala da Casa do Sol. Ao fundo a lareira em formato H grande ou dois HH sobrepostos. Centro de Documentação Alexandre Eulálio/CeDAE/UNICAMP.

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

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

Como toda coleção mantida pela ordem classificatória, o critério regente da poeta era agrupar cachorros abandonados nas ruas, chegou até a usar a camiseta “Eu amo vira-latas” e acolheu cerca de cinquenta num canil ao fundo da casa, além de receber doações de vizinhos e pessoas que deixavam tais animais no portal do sítio. Há também a lógica de repetição, coleção em série, burladora da noção de exclusividade de cada elemento arquivado, pois para cada cachorro de nome Aninha que morria, tempos depois, outros recebiam o mesmo nome como manutenção e transferência afetiva. E – como no conto “Miss Dólar”, de Machado de Assis, em que uma cadelinha serve de pombo correio para o encontro de um par amoroso – um deles cumpriu a trajetória de promover a aproximação entre a poeta e o fiel amigo José Luiz Mora Fuentes, que viveu por muito tempo na Casa do Sol. Pelo caráter movente, simbólico, cíclico e renovador dessa coleção, desestabiliza-se a dimensão estática do valor memorialístico e emotivo apartado do valor de “uso”.

Krzysztof Pomian, ao mapear um panorama histórico da origem e representação dos objetos em coleções, identifica na segunda metade do século XVI o hábito dos europeus de adquirir antiguidades, objetos antigos vindo de outros países como espécie de curiosidade acerca do valor exótico desses *souvenirs* agregados aos respectivos valores culturais. Apesar do teor afetivo depositado e valor capital muitas vezes alto, o valor utilitário e “autenticamente” cultural era esvaziado, invisível diante da poética do olhar e transferência de espaço pelo colecionador.

Dessa maneira, as coleções engendram por meio do valor figurativo da linguagem um deslocamento entre o visível e o invisível.

o simples jogo com as palavras às vezes acaba por formar enunciados que, embora compreensíveis, designam todavia algo que nunca ninguém viu. Sobretudo, a linguagem permite falar dos mortos como se estivessem vivos, dos acontecimentos passados como se fossem presentes, do longínquo como se fosse próximo, e do escondido como se fosse manifesto [...] A linguagem engendra então o invisível, porque o seu próprio funcionamento, num mundo onde aparecem fantasmas, onde se morre e acontecem mudanças, impõe a convicção de que o que se vê é apenas uma parte do que existe. A oposição entre o invisível e o visível é antes de mais a que existe entre aquilo de que se fala e aquilo que se apercebe, entre o universo do discurso e o mundo da visão. (POMIAN, 1984, p.68).

Em fins dos anos 1970 – período de gestação de *Da morte. Odes mínimas* e leitura de *A negação da morte*, de Ernest Becher – Hilda Hilst foi etiquetada de louca por afirmar escutar, coletar e gravar vozes dos mortos. Segundo a escritora, essas experiências são influenciadas pelas pesquisas do músico suíço Friedrich Jurgensson em identificar e registrar vozes dos mortos por meio do barulho da chuva, das ondas do rádio e canto dos pássaros. A escritora utilizava um gravador acoplado ao telefone e também tentava captar ruídos por meio das ondas radiofônicas. Prática insólita aos olhos da ciência, porém coesa dentro da atmosfera criativa e investigativa da autora acerca da morte e da imortalidade que, de resto, ratificava a tentativa de comunicação com o outro, objetivo significativo de seu projeto literário.

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



FIGURA 15 – Relógio localizado na sala da Casa do Sol. Campinas/SP. Foto: Éder Chiodetto.

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

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

Devido ao crescente interesse pela biografia da poeta aos fins dos anos 1990 via divulgação da mídia e constante aparição em entrevistas, foi implantada a placa no portal de entrada do sítio, com os seguintes dizeres, “Cuidado: cão anti-social”. A tabuleta aqui pode ser compreendida enquanto máscara provisória da casa, desejo de privacidade, conforme a própria conceituação da escritora acerca do tema “para atrair ou para assustar”. Devido à dispersão geográfica da memória material da escritora, contida na casa e fundo arquivístico, faz-se

complicado definir outro contorno metafórico que não seja a representação de figuras residuais mortuárias.

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

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

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

Baixar ou subir
para a residência do morto?

Não há letreiro, não há número.

Um quadrilátero, dizeis, de mármore
com anjos dúbios, à direita?

Bem se vê que não conheceis o morto.

É possível que tenha escolhido o mais fundo oceano
pra nadar, toda manhã, com os peixes menores.

Talvez a estas horas esteja suspenso na estratosfera,
Puxando fios para a comunicação dos astros.

Baixar ou subir
com a Flauta Mágica de Mozart? (LISBOA, 2004, p.20)

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

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

A ode reitera inúmeros vocábulos ressonantes da poética de Henriqueta, “pedra”, “água”, “sal”, “fogo”, “cavalos”, “pássaros” que são figurações mortuárias em disfarce para Lisboa e avessas na poesia hilstiana. Em ambas, a palavra morte revela-se enquanto significante desagregado de seu sentido de logradouro da memória fixa e exclusiva dos sujeitos poéticos. Percebe-se também nos dois textos o símbolo “água” para ampliar e atribuir novas contextualizações, fluidez e imensidão ao substantivo morte. O poema de HL reitera outros de *Flor da morte* que fazem alusão ao espaço mortuário: “O cortejo”, “A paisagem do morto”, “Jaulas” e “Intermezzo”. Na ode hilstiana, o universo de animais cavalos e cães, o duplo e as máscaras disseminados durante a obra são evidenciados. Há também de maneira biografemática a referência ao lugar de encontro do sujeito lírico “pedra, semente, sal/ Passos da vida”. Ao abordar a morte numa dimensão espacial, os poemas a desterritorializam do lugar ocidentalmente planejado para os mortos, o cemitério.

O cemitério tradicional convencionalmente é espelho da cidade, por erguer lápides simuladoras e extensivas dos edifícios. Por sua vez, as quadras, as avenidas, as ruas, as placas, os números, os prédios, os jardins, a praça, a administração local, as capelas, os imóveis com assinatura dos titulares mimetizam o planejamento urbano. Além disso, há a projeção de desequilíbrio e estratificação social, da má distribuição de renda visível entre os bairros nobres e

as periferias tumulares. Para José Luiz de Souza Maranhão, as práticas de sepultamento modernas reiteram a necessidade de economia espacial dos grandes centros:

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



FIGURA 16 – Cemitério do Bonfim, ao fundo o bairro Padre Eustáquio. Belo Horizonte/MG. Foto: Henrique Teixeira.

Cemitério e biblioteca também possuem suas aproximações. Os arquivos, gavetas, números, fichas catalográficas, lombadas e inscrições, túmulos assinados, livros abertos, quadras com fileiras de estantes. Mausoléus monumentais, por sua vez, encenam-se como edições comemorativas luxuosas. Ademais, em ambos há a exigência primordial do culto ao silêncio.

Em desobediência ao conceito poético formulado por Hilst e Lisboa acerca da relação entre morte e espaço, cabe examinar aqui os túmulos das escritoras como depositários de linguagem. Henriqueta Lisboa foi sepultada no Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, arquivo mortuário pioneiro de Belo Horizonte, fundado em 1897, onde estão registrados muitos nomes da tradição política e cultural mineira. Como um museu a céu aberto, são expostas peças raras em lápide e constitui-se de mausoléus suntuosos. Na entrada, o portal monumental com a inscrição

“MORITVRI MORTVIS”, morada dos mortos. Para a consulta do espaço, é necessária a senha de acesso, nome completo e a data de morte da poeta: 09 de outubro de 1985, coincidentemente data de 92º aniversário de Mário de Andrade. Na recepção, um dos funcionários ainda indagou-me: “Ela está aqui? Me lembro de ter lido poemas dela na minha infância, a professora pedia pra gente decorar. Grande escritora de literatura infantil!”.

Nessa imensa biblioteca, foi oferecido pela administração o número de chamada, local do jazigo da família Lisboa: quadra 53, sepultura 44. Ao contrário do que se esperava em relação ao cemitério visitado devido aos seus atributos de suntuosidade monumental, o conceito de morte e espaço contido em *Flor da morte* é transferido. A sepultura apresenta-se austera – aparece apenas os nomes dos pais (João de Almeida Lisboa e Maria Vilhena Lisboa) e irmão de Henriqueta (José Carlos Lisboa) – sem anjos, sem flores, sem imagem sacra, sem porta-retratos, sem epitáfio.



FIGURA 17 – Túmulo de Henriqueta Lisboa. Cemitério do Bonfim. Belo Horizonte/MG. Foto: Henrique Teixeira.

Hilda Hilst faleceu em 04 de fevereiro de 2004 e foi sepultada no Cemitério das Aléias em Campinas/SP. Ao contrário de Lisboa, o cenário não é composto por obras arquitetônicas antigas, luxuosas e monumentais. A fachada de entrada não faz alusão à morada dos mortos, é “maquiada”, parece mais a entrada de *shopping center*, bem iluminada, com vidros transparentes e segurança uniformizado na porta. Ao me dirigir à recepcionista, que me tratou

como cliente, solicitei a localização via nome da escritora, totalmente desconhecido pela atendente. Como num hotel em que se procura por um hóspede, o sistema computadorizado rastreou o sepulcro, quadra 12, número 282. Coincidentemente, doze é o número do arquivo de Hilst no CeDAE/UNICAMP. À frente, me dirigi ao elevador e desci no segundo andar. Logo avistei seis salas de velório/recepção e atrás um vasto bosque florido, bem cuidado, com pequenas lápides em formato quadrado. A sepultura apresenta-se sem os estereótipos ilustrativos adequados ao lugar, sem flores, sem porta-retrato, sem epitáfio, sem cruz, sem vizinhos à direita ou esquerda. O espaço da escritora encontra-se minimizado, conforme o conceito depurativo de morte na obra. Entretanto, a inscrição “Homenagem da Academia Campineira de Letras e Artes” e a chamada de que ali há um morador ilustre “Hilda Hist (Escritora)” retoma a discussão do caráter nomológico derridiano e da máscara. Por que condecorar alguém que se dizia desprezada pela academia e pelos leitores? Por que o *status* distintivo “escritora” pregado na lápide? O que a distingue dos demais moradores desclassificados?



FIGURA 18 – Túmulo de Hilda Hilst. Cemitério das Aléias. Campinas/SP. Foto: Rodrigo Oliveira.

Sobre a função da máscara sepulcral servir de advento memorialístico, Henriqueta Lisboa já a questionava no poema “Visita”, de *Prisioneira da noite* (1941). O cemitério é circunscrito no texto por meio de um cenário bucólico conjugado ao repouso do poeta, porém por questões representativas da imortalidade nominativa forçosa e da recusa ao esquecimento, a paisagem é rasurada.

No alto do morro há um cemitério humilde
onde o Poeta foi enterrado.
O túmulo do Poeta é um canteiro de corolas silvestres.
E na cruz de madeira igual às outras
o seu nome se apaga.
[...]
Pois amanhã os homens farão justiça:
e substituirão por mármore alvíscos
e alegorias numerosas
isso que faz tão leve a terra
sobre o corpo do Poeta. (LISBOA, 1985, p.58-59)

Ao considerar a não influência literária explícita, a troca formal de dedicatórias e ausência comunicativa entre as autoras de *Flor da morte* e *Da morte. Odes mínimas*, inúmeras questões são acionadas. O que uma diria para a outra? Falariam sobre a morte? Discorreriam sobre Rilke (poeta lido por ambas)? Ou apenas, solenemente, cumprimentar-se-iam? Busca-se aqui intercambiar o não-dito entre elas, mas que pode ser enunciado e mediado pelo viés da poesia, numa troca de epitáfios poéticos. Escolhidos a partir de um campo imaginário em que cada uma exerce a poesia com traços estilísticos e biográficos acerca da morte emprestados à outra.

De Henriqueta para Hilda:

A paisagem do morto é sem limites. (LISBOA, 2004, p.17)
[...]
Não há letreiro, não há número.

Um quadrilátero, dizeis, de mármore
com anjos dúbios, à direita?

Bem se vê que não conheceis o morto. (LISBOA, 2004, p.20)

De Hilda para Henriqueta:

E se eu ficasse eterna?
Demonstrável
Axioma de pedra. (HILST, 1998, p.123)

E lívida
Em organdi
Entre os escombros?
Indefinível como criatura

Eternamente viva. (HILST, 1998, p.129)

Assim, torna-se impossível arquitetar “a trajetória de vida” das escritoras por meio dos arquivos, porque essa tarefa é mais próxima da montagem de um quebra-cabeças carente de totalidade, devido a peças implacavelmente consumidas pelo esquecimento, apagamento e dispersão. Tal atividade visa reconstituir retratos autorais rasgados e amarelecidos, farrapos biográficos que serão suplementados, reformulados e reinventados pelo advento da pesquisa.

Ao especular vidas e obras de Henriqueta Lisboa e Hilda Hilst, considera-se nos interstícios discursivos dos poemas, objetos, documentos, túmulos, a fenda silenciosa de corpos ausentes engendrada na pluralidade e especificidade de cada canto mortuário. Lugares em que o biografismo absoluto é encolhido, estilhaçado. Contudo, todos os cantos, cada qual a seu modo, convergem para o canônico desejo de imortalidade.

UM TÚMULO ENTREABERTO

Delinear o desfecho para este trabalho, cujo eixo central é a morte, parece tarefa de fácil apreensão e assimilação, se for considerada a parceria semântica e alegórica entre morte e finitude. No entanto, o próprio tema aliado à poesia e aos acervos literários ainda encontra-se distante de um ponto final.

Foi possível constatar que *Flor da morte* e *Da morte. Odes mínimas* encenam a morte a partir de máscaras engendradas num plano aproximativo entre o desejo e o temor, com o intuito de se agregarem outras conotações e nuances à temática. Em Henriqueta Lisboa, ela é transfigurada pelos símbolos do pássaro, da flor, da água, da pedra e revela um exercício de contenção e depuração lírica por parte da poeta mineira ao alinhar amor e dor. Em Hilda Hilst, há inúmeros travestimentos associados ao feminino, ao duplo e ao animal, o uso de máscaras postiças para se celebrar a “boa morte”, concebê-la pelo avesso, como espécie de enfrentamento lírico diante da natureza provisória do homem.

Nos dois projetos, o canto é saída motriz e primordial para a abordagem do tema. Lisboa o toma como elemento de sublimação e Hilst como suporte de minimização. É também por meio do verso, que as poetisas projetam suas próprias mortes, escrevem a despedida literária, o adeus da palavra, declaram a aposentadoria poética. Entretanto, a própria poesia enquanto canto contínuo impulsiona e almeja continuidade, permanência e extensão da voz.

A inserção da morte agregada ao espaço nas obras permitiu a inserção e coligação do estudo do texto literário aos fundos documentais e de memória das escritoras. A leitura e uso de documentos primários (manuscritos, datiloscritos e agendas) e objetos (quadros, caixa de madeira e relógio) foram significativos, pois eles possibilitam a transmutação contextual analítica e certa transferência conceitual dos componentes metafóricos contidos em *Flor da morte* e *Da morte. Odes mínimas* para os espaços.

Por sua vez, os próprios textos encenam a coleção e o inventário, elementos componentes dos acervos literários. De maneira que há formulações conceituais construídas segundo as figurações de catalogação, registro, nomeação com as quais Hilst e Lisboa utilizam para comporem a “(in)desejada das gentes”. As aquarelas pintadas por cada autora amplificam, materializam e externam fabulações mortuárias desenvolvidas em cada projeto literário, na medida em que a morte para Hilst, por sua natureza inclassificável, merece orquestração, planejamento, merece ser domada, inventariada. Henriqueta Lisboa persegue e reúne as mesmas imagens que já circulavam em sua poética, como o pássaro e a flor. Contudo, demonstra – ao colecionar recortes de jornais e compor uma obra cujo conceito mortuário é despetalado – que toda coleção também cataloga o verso, a não flor, o ato falho discursivo, a pétala fora do vaso.

Em ambos os projetos, além da contestação poética acerca de valores comumente associados à morte, questionam-se o lugar supremo da morte, o logradouro, a última pousada do ser. Se por um lado, os túmulos das autoras ratificam o processo depurativo, restaurador e de economia espacial/conceitual da morte como as respectivas obras sugerem. Por outro lado, a estátua de Henriqueta Lisboa em praça pública e os dizeres de louvor: aqui habita uma escritora, na sepultura de Hilda Hilst demonstram que há o verso de uma mera homenagem, pois tal ação revela a seleção arquivística como mecanismo de poder, como culto a determinados representantes nacionais, imposição de memória no processo de consagração dos institutos de canonização, como a academia universitária, a imprensa e o Estado.

Além de promover um encontro entre duas vozes poéticas distanciadas por correspondências estilísticas ou grupos estéticos ou, até mesmo, por afeições de amizade, este trabalho teve como intuito, ainda que intrínseco, refletir sobre o papel do pesquisador de literatura ao lidar com espólios, espaços de memória. Nesses contextos, transparecem o silêncio e a ausência como instrumentos regentes e enunciativos, produtores de lacunas e indagações para se restaurar cacos biografemáticos de vidas literárias.

Mais que a função de arqueólogo, historiador, (re)construtor de biografias, o pesquisador de acervos pessoais deve encenar a tarefa de um maestro de túmulos, que rege canções encontradas em outras vozes e outras ainda não decantadas, sombras pretéritas e fugidias, jazigos adulterados, silenciados, memórias do vazio.



FIGURA 19 – O maestro (1970), da série Viagem pelo Fantástico. Foto: Boris Kossoy.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Melânia Silva. Henriqueta Lisboa: memória do vivido/ imaginação do transcendente. *Scripta*, Belo Horizonte, v.6, n.12, p.27-36, 1º sem. 2003.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.
- _____. Um poeta conta-nos da morte. *Suplemento Literário do Estado de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n.182, 21. fev.1970, p.3.
- ANDRADE, Mário. *Querida Henriqueta*: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira (org.). 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos – Escrita de si/ Escrita da História*, Rio de Janeiro, FGV, V.11, n.21, p.9-34, 1998.
- ASSIS, Machado. Miss Dólar. In:_____. *Contos fluminenses*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1989, p.15-39.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BALEIRO, Zeca. *Ode descontínua e remota para flauta e oboé de Ariana para Dionísio*. São Paulo: Saravá discos, 2005. 1 CD, Op. 7, digital, estéreo. Acompanha livreto.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. São Paulo: Círculo do Livro, [1995].
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Sade, Fourier e Loiola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1971.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BERNIS, Yeda Prates. Depoimento. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, p.12-15.
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In:_____. *Rua de mão única*: obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p.227-235.
- BLUM, Claude. A loucura e a morte no imaginário coletivo da Idade Média e do começo do Renascimento (séculos XII-XVI). In: BRAET, Herman, VERBEKE (org.). *A morte na Idade Média*. São Paulo: Edusp, 1996. p.271-303.
- BOSI, Alfredo. *Ser e tempo da poesia*. 7.ed. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. Flor da morte. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 10 set. 1950. [s.p].

BUENO, Maria Aparecida. Hilda Hilst. In: _____. *Quatro mulheres e um destino*. Rio de Janeiro: Uapê, 1996, p.21-42.

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

CALVINO, Ítalo. Leveza. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.14-41.

CASTELLO BRANCO, Wilson. Flor da morte. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 29 jan. 1950. Crítica Literária, [s.p].

COELHO, Nelly Novaes. O não-ser, uma condição do ser. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 fev.1981. Suplemento Cultura, p.10-11.

_____. Um diálogo com Hilda Hilst. In: _____. *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: GRD, 1989, p.135-160.

COMITTI, Leopoldo. Acervos de escritores e preservação. *Ciências & Letras – Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras*, Porto Alegre, n.27, p.167-174, jan/jun. 2000.

COOK, Terry. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. *Estudos Históricos – O espaço do arquivo*, Rio de Janeiro, FGV, V.11, n.21, p.129-149, 1998.

DASTUR, Françoise. *A morte: ensaio sobre a finitude*. Trad. Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

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

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pal Pelbert. São Paulo: Editora 34, 1997, p.11-16.

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

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

_____. *Hilda Hilst: poética da agonia e do gozo*. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/hilda_hilst_poetica_da_agonia.pdf>. Acesso em 21 jun.2007.

DUARTE, Lélia Parreira (org.). *As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.

EIKHENBAUM, B. et al. *A Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto alegre: Globo, 1971.

ELIAS, Nobert. *A solidão dos moribundos*, seguido de 'Envelhecer e morrer'. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ELIOT, T.S. *A essência da poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

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

FOLGUEIRA, Laura; DESTRI, Luisa. *Maldita devota: episódios da vida de Hilda Hilst*. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2006.

FOUCAULT, Michel. O enunciado e o arquivo. In: _____. *Arqueologia do Saber*. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense, 2007, p.87-149.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. *Obras completas: a história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.245-263.

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

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

GIL, Gilberto. *Todas as letras*. In: RENNÓ, Carlos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GRANDO, Cristiane. *Obscena senhora morte: odes mínimas dos processos criativos de Hilda Hilst*. 2003. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

GREGORI, Ana Elisa Lisboa. Saudades de Henriqueta. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, p.3-10.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 2.ed. Rio de Janeiro: Difel, 1993.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. Através de uma poesia. *O diário*, Belo Horizonte, 02 fev. 1950. [s.p].

HAY, Louis. A literatura sai dos Archivos. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. (org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.65-81.

HEGEL. *Estética*. Lisboa: Guimarães editores, 1980.

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

_____. *Baladas*. São Paulo: Globo, 2003.

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

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

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

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

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

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

JOSEF, Bella. Hilda Hilst, o poeta, a palavra e a morte. *Suplemento Literário do Estado de Minas Gerais*, Belo Horizonte, Ano XIV, n.793, 12 dez. 1981, p.9.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

LEÃO, Ângela Vaz. *Henriqueta Lisboa: o mistério da criação poética*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2004.

LISBOA, Henriqueta. *A criação poética como um reflexo no espelho*. Belo Horizonte: Suplemento Literário do Estado de Minas Gerais, 1985. Entrevista concedida a Carmelo Virgílio.

_____. *Flor da morte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. *Obras completas I: poesia geral (1929-1983)*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985.

LOBO FILHO, Blanca. *A poesia de Emily Dickinson e de Henriqueta Lisboa*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1973.

LUCAS, Fábio. A lírica de Henriqueta Lisboa. *Revista Brasileira*, Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, n.28, p.25-39, Jul/ ago/ set. 2001.

- _____. Dúvida, morte e poesia. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 26 mar. 1950. [s.p].
- _____. Lembrança de Henriqueta Lisboa. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, p.17-21.
- _____. Henriqueta Lisboa e a interação com Mário de Andrade. *Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade: uma correspondência em debate*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1996, p.31-36.
- MACHADO FILHO, Aires da Matta. Lúcida poesia da morte. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 21 maio 1950. [s.p]
- MACHADO, Cassiano Ellek. Morre a explosiva poeta Hilda Hilst. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Caderno Ilustrada, 5 fev. de 2004, p.1.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas do inclassificável. *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v.6, n.15, p.155-162, 2007.
- MARANHÃO, José Luiz de Souza. *O que é morte*. 4.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.
- MARINGONI, Juliana. *Casa do sol: um encontro com Hilda Hilst*. Campinas: Ottoni Editora, 2005.
- MARQUES, Reinaldo. Acervos literários e imaginação histórica: o trânsito entre os saberes. *Ipotesi: Revista de Estudos de Literatura*, Juiz de Fora, v.4, n.2, p.29-37, jul./dez.2000.
- _____. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. (org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.141-156.
- _____. Memória literária arquivada. *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, n.18, p.105-119, jul./dez. 2008.
- _____. Tempos modernos, poetas melancólicos. In: SOUZA, Eneida Maria de. (org.). *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p.157-172.
- MATOS, Marco Aurélio de Moura. Flor da morte. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 jan. 1950. [s.p].
- MEIRELES, Cecília. *Viagem & Vaga música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações. In: SILVA, Zélia Lopes da (org.). *Arquivo, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP; FAPESP, 1999, p.11-29.

_____. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos* – Arquivos Pessoais, Rio de Janeiro, FGV, v.11, n.21, p.89-103, 1998.

MILLIET, Sérgio. Flor da morte e a lembrança de Rilke. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 25 fev. 1950. [s.p].

MIRANDA, Wander Melo. Memória futura. *Suplemento Literário do Estado de Minas Gerais*, Belo Horizonte, jun. 2007. Edição especial Acervo de Escritores Mineiros, p.2-3.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

O SÉTIMO selo. Direção: Igmarr Bergman. São Paulo: Versátil Home, 2003. 1 DVD (95 mim), Fullscreen, color., legendado. Tradução de Det sjunde inseglet.

OLIVEIRA, Alaíde Lisboa de. Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa. *Revista de Estudos Literários*. Belo Horizonte, v.1, n.1, p.126-130, out.1993.

PAIVA, Kelen Benfenatti. *Histórias de vida e amizade: as cartas de Mário, Drummond e Cecília para Henriqueta Lisboa*. 2006. 187 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

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

PÉCORA, Alcir. A moral pornográfica. *Suplemento Literário do Estado de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n.70, abr.2001, p.16-19.

_____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Cantares*. São Paulo: Editora Globo, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Biografemas. In: _____. *Roland Barthes: o saber com sabor*. 3.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p.9-19.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 2.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PIMENTEL, Cyro. Diáfana Henriqueta. *Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade: uma correspondência em debate*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1996, p.37-39.

POMIAN, Kristoff. Coleção. *Enciclopédia Einaudi*. V.1 – Memória e História. [Rio de Janeiro]: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984, p.51-86.

PY, Fernando. A grande incógnita. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 mar.1981, p.12.

QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

RAGUSA, Giuliana. *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

RAMOS, Maria Luiza. A elaboração do negativo na poesia de Henriqueta Lisboa. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, p.71-84.

RIBEIRO, Leo Gilson. A morte, saudada em versos iluminados, por Hilda Hilst. *Jornal da tarde*, [s.l], 14 fev.1981. Caderno de programas e livros, p.9.

RICŒUR, Paul. Fase documental: a história arquivada In: _____. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 2007, p.155-192.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora e dramaturga. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>>. Acesso em 23 ago.2006.

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

SANTIAGO, Silviano. A crítica literária no jornal. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p.157-167.

SANTOS, Magda Guadalupe dos, BRANDÃO, Jacinto Lins. Morte e amor: a construção do humano na lírica grega arcaica. *Ensaios de literatura e filologia*, Belo Horizonte, Faculdade de Letras UFMG, n.4, p.117-161, 1983/1984.

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

SCHÜLER, Donaldo. Hilda Hilst, vida/morte, mulher/homem. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 ago. 1982. [s.p]

_____. O poder silencioso. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, p.51-84.

SOUZA, Eneida Maria de. Cartas da amiga. *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Coleção Mulher & Literatura, v. 1. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 153-159.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: _____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p.111-120.

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

VASCONCELLOS, Eliane. Preservação da memória literária. In: SILVA, Zélia Lopes da (org.) *Arquivo, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP; FAPESP, 1999, p.41-48.

WALDMAN, Berta; ARÊAS, Vilma. Hilda Hilst: o excesso em dois registros. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 out. 1989. Ponto crítico, p.4.

WILLER, Cláudio. A luz especial que brilha nessas odes. *Isto é*, São Paulo, n.217, p.4, Fev. 1981.