

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

Da morte da metamorfose à morte como metamorfose: endereçamentos extra-humanos de Hilda Hilst

João Guilherme Dayrell

<https://doi.org/10.1590/2596-304x202628e20261129>

Submetido em: 2026-08-12

Postado em: 2026-08-12 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

10.1590/2596-304x202628e20261129

Varia

Da morte da metamorfose à morte como metamorfose:

endereçamentos extra-humanos de Hilda Hilst

From the death of metamorphosis to death as metamorphosis: extra-human
addresses by Hilda Hilst

João Guilherme Dayrell

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, Brasil.

<https://orcid.org/0000-0002-9941-7708>

joaogdms@gmail.com

Submissão: 05/01/2026

Aceite: 17/07/2026

Declaração de disponibilidade de dados de pesquisa:

Os conteúdos subjacentes ao texto da pesquisa estão contidos no manuscrito.

Declaração de conflito de interesses:

Os autores declaram não haver conflito de interesse.

Declaração de uso de IA:

Não houve utilização de ferramentas de Inteligência Artificial.

Editor-Chefe: Andrei dos Santos Cunha

Editor Executivo: Anderson Bastos Martins

Editoras Associadas: Germana Henriques Pereira; Rachel Esteves Lima

RESUMO: Este trabalho toma por objeto o livro *Da morte. Odes mínimas*, publicado por Hilda Hilst em 1980 para, num primeiro momento, mapear, segundo as balizas de Jonathan Culler em *Theory of the lyric*, o endereçamento do poema à morte e o modo de mobilizar, para tanto, a apóstrofe, o que gera um descentramento do humano. Focando especialmente no poema “XVI”, no qual o travessão rompe com o “eu lírico”, tornando-o um “tu” para o outro, examinaremos o diálogo da obra com a tradição lírica brasileira, notadamente Augusto dos Anjos, Cruz e Souza e Machado de Assis. Em conclusão, recorreremos a autores como Emanuele Coccia e Maurice Maeterlinck para demonstrar como Hilst matiza a morte como *metamorfose* na qual o humano adquire posição simétrica à natureza, sendo concomitantemente sujeito e objeto, em contraponto ao trato histórico da morte no capitalismo, na qual ela chega a ser negada.

PALAVRAS-CHAVE: Hilda Hilst; morte; endereçamento; poesia brasileira

ABSTRACT: This work examines Hilda Hilst's 1980 book *Da morte. Odes mínimas* to first map, according to Jonathan Culler's *Theory of the Lyric*, the poem's address to death and the way it employs apostrophe, which generates a decentering of the human. Focusing especially on poem XVI, in which the dash breaks with the lyric self, making it a “you” in relation to the other, we will examine the work's dialogue with the Brazilian lyrical tradition, notably Augusto dos Anjos, Cruz e Souza, and Machado de Assis. In conclusion, we will refer to authors such as Emanuele Coccia and Maurice Maeterlinck to demonstrate how Hilst nuances death as a metamorphosis in which the human acquires a symmetrical position to nature, being simultaneously subject and object, in contrast to the historical treatment of death in capitalism, in which it is even denied.

KEYWORDS: Hilda Hilst; death; addressing; brazilian poetry

I

Pode-se dizer que quase todos poemas, ou as modernas “odes” que compõe *Da morte. Odes mínimas*, obra publicada por Hilda Hilst em 1980, possuem um esquema similar: um “eu”, numa espécie de monólogo, se endereça a uma segunda pessoa, no caso, a própria morte. Essa referência, sobretudo nos momentos mais reflexivos e/ou introspectivos do “eu-lírico”, também é realizada na terceira pessoa; além disso, por diversas vezes ela se vale de termos ora metafóricos, ora disparatados ou metamórficos, tais como “leão-rei”, neste caso; e “nada”, “tempo”, “breu”, naquele. Tais designações, aliás, estão na parte de abertura livro, pois na seção subsequente e que recebe, por sua vez, o mesmo nome da obra, o uso da segunda pessoa se intensifica, tornando-se hegemônico e sistemático, e a busca por formas de nomear a morte é elevada à condição de mote do fazer poético, como lemos no poema de abertura: “Te batizar de novo./ Te nomear num traçado de teias./ E ao invés de Morte/ Te chamar/ Insana/ Fulva/ Feixe de flautas/ Calha/ Candeia” (Hilst, 2017, p. 316). Sintomaticamente, a terceira subdivisão tem no título a possibilidade de variação ou equivalência na designação, a saber, “Tempo

– Morte” (Hilst, 2017, p. 343) e, na quarta e última, finalmente, a segunda pessoa é, mais uma vez, posta em relevo: “À tua frente. Em vaidade” (Hilst, 2017, p. 348).

No entanto, há uma interessante exceção a tal lógica. Trata-se do poema indicado em algarismos romanos pelo número vinte e seis, incluído na seção “Da morte. Odes mínimas” – a existência de três subdivisões intituladas, sendo a primeira delas com o mesmo nome do livro, confere grau de importância a ela e aspecto introdutório, na forma de preâmbulo, à anônima primeira parte, se adotamos uma visada mais linear/hierarquizante do conjunto; embora devemos notar que, se o “nome” ou ato de nomear é questão fundamental para *Odes*, a presença de uma seção sem título é especialmente relevante, assim como o fato de ser nela na qual a autora intercalou os poemas com as aquarelas de sua autoria nas quais, grosso modo, figuras humanas, animais e vegetais, em tonalidade vivas e vibrantes, fundem-se. Em tal poema, a atividade da morte é dividida entre o dia e a noite: naquele, ela constrói um muro de girassóis para se disfarçar e, neste, ao ser encharcada pelas rosas e esfriada pelas águas, ela passa a olhar o “eu” lírico, que, talvez por se sentir interpelado pela mirada, pergunta sobre suas intenções. É quando, finalmente, há a única ruptura com o “eu” em *Da morte. Odes Mínimas* e o olhar volta a ser protagonista. Enfim, lemos no poema “XXVI”:

XXVI:

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

– Olhar a vida. (Hilst, 2017, p. 332)

Ora, se durante quase toda obra o endereçamento foi produto de uma atividade intencional, deliberada do eu lírico, aqui, no entanto, as posições se invertem, e o remetente, ao hipoteticamente receber uma resposta, torna-se destinatário de outrem. Ao comentar a *Ode* de William Wordsworth (cujo subtítulo é “prenúncios/indícios de imortalidade”) em seu recente tratado acerca de uma *Theory of the lyric* (2015), Jonnathan Culler elege justamente o endereçamento como sua principal característica. Geralmente

evocado pela apóstrofe, uma vocalização por vezes feita por um “ó”, o endereçamento “não é a descrição ou interpretação de um evento passado” – ou futuro que, no caso, seriam objeto ou história ou da ficção –, “mas uma performance interativa e *iterable* de um evento no presente lírico, um ‘agora’ especial (...)”¹ (Culler, 2015, p. 226) no qual o movimento temporal de “A para B” se torna uma “alternância reversível entre “A’ e B” (Culler, 2015, p. 227). Interação que produz “um jogo de presença e ausência governados não pelo tempo, mas pela força ou engenhosidade poética”² (Culler, 2015, 227).

A morte ser esse elemento com o qual o “eu” da poesia de Hilda Hilst interage corroboraria a proposta de Culler, uma vez que, segundo seu estudo, o objeto do endereçamento apostrofico é não somente um outro humano, mas, especialmente, extra-humano, como uma montanha, um animal, uma divindade ou um vegetal. Isso produziria não exatamente uma resistência ao mundo desencantado da “racionalidade secular”, como quis Heinz Schlaffer, mas, sobretudo, uma tensão contumaz entre “encantamento e desencantamento” (Culler, 2015, p. 229), segundos as ponderações Culler sobre as considerações do germanista. Não à toa, as apóstrofes se espalham em *Da morte*, muito embora estejam restritas à seção homônima, na qual a vocalização do ato exortatório não se dá por meio de um “ó”, mas sempre evocando, curiosamente, um “ah”.

Ah, negra cavallinha
 Franco 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 para qual desgosto?
 Há luz? Há um deus que me espia? (Hilst, 2017, p. 333-334)

Lemos no poema XXVIII, no qual o endereçamento apostrofico vem acompanhando de uma vacilação de eu-lírico, em vias que está de perder as rédeas de si

¹ Traduzido livremente de: “The fundamental characteristic of lyric, I am arguing, is not description and interpretation of a past event but the iterative and iterable performance of an event in the lyric present, in the special ‘now’, of lyric articulation.”

² Tradução nossa de: “Apostrophes displace this irreversible structure by removing it from linear time and locating it in a discursive time. The temporal movement from A to B, restructured by apostrophe, becomes a reversible alternation between A’ to B’: a play of presence and absence governed not by time but by poetic ingenuity or power.”

e do seu destino, então guiada pelo cavalo sobre o qual monta e que, no caso, é a própria morte. Imagem, aliás, com grande recorrência na cultura: um exemplo seria estudo de 1958 de Alfred Métraux sobre o vodu haitiano, no qual a possessão daquele que dança por um espírito é relacionada a uma montaria sobre o animal³; ou a saga da narradora de Clarice Lispector em *Onde estivestes de noite*, publicado seis anos antes das *Odes* de Hilst e com a segunda pessoa logo no título, no qual a narradora sinaliza atender o chamado do animal, com o qual passa a se confundir: “eu sei que de noite, quando ele me chamar, irei. Quero que ainda um cavalo conduza meu pensamento.” (Lispector, 1974, p. 57) Enfim, na sequência do poema XXVIII, a interjeição vocálica reaparece na penúltima estrofe do poema trinta: “Ah, duas gargantas/ Dois gritos/ O mesmo urro/ De vida, morte./ Dois cortes./ Duas façanhas. E uma só pessoa.” (Hilst, 2017, p. 335). E, finalmente, a vocalização abre o poema mais longo, de número trinta e cinco:

Ah, se eu soubesse de nuvens
 Como te sei no hoje, morte minha,
 Diria que me perseguem
 Para escurecer
 Essas caras de neve.
 Diria que se detêm
 Sobre a minha casa
 Para ensombrar a alma. A minha.
 E espalhadas
 Diria que se avizinha
 O cerco. A paliçada.
 Que estou muda no além
 Num sofrido perfil.
 Nítida. Sozinha.

Se eu soubesse de nuvens
 Como te sei
 Não diria o que disse
 Nem faria o poema. Olhava apenas. (Hilst, 2017, p. 338)

Todavia, há uma radicalização no poema XXVI porque, nele, tem-se uma “natureza responsiva que, de fato, responde” (Culler, 2015, p. 241) ao apelo do eu lírico, tal como se passaria nos poemas de Louise Gluck, segundo Culler. Ora, se a apóstrofe indica um notável grau de secularização ao substituir consciência transcendente do narrador em

³ Paráfrase da tradução do trecho: “Le rapport qui existe entre le loa et l'homme dont il s'est emparé est comparé à celui qui unit un cavalier à sa monture. C'est pourquoi on dit du premier qu'il 'monte' ou 'selle' son choual (cheval). La possession étant étroitement associée à la danse, on la conçoit sous l'image d'un 'esprit qui dense dans la tête de son cheval'. Elle est aussi un envahissement du corps par un être surnaturel qui s'en approprie; d'où l'expression courante: 'le loa saisit son cheval'”. (MÉTRAUX, 1958, p. 106)

terceira pessoa, que tudo observa e descreve, pelo diálogo⁴, notamos que a resposta desse outro, em caso não haver ruptura com o autor do endereçamento, só pode dele depender, configurando, com isso, uma mistura entre uma voz individual com a de um eu lírico elevado, então, à condição de narrador, por meio da qual adquiriria certo caráter suprapessoal (Moretti, 2003, p. 29). Processo que Franco Moretti chamou de discurso *indireto livre* e do qual emerge uma terceira voz, qual seja, a do contrato social firmado, do indivíduo socializado. Como outro de Gluck é a natureza, ou de Hilda Hilst é a morte, seria como se a voz de uma natureza/morte fosse enquadrada no interior de uma mediação feita somente por um dos agentes da relação, a saber, os humanos e sua linguagem, resultando num contrato unilateral que poderia ser colocado na conta de um antropocentrismo ou de tornar o mundo natural objeto do capitalismo etc.

Todavia, o travessão indica uma ruptura com voz enunciadora a partir da qual o discurso migra de sujeito e, aquele que antes falava, só pode, agora, situar-se à escuta que, como formulou Jean Luc-Nancy, é uma posição na qual não mais há “sujeito (de sentido)”, uma vez que este fora lançado para se colocar a responder “a um ímpeto, a um apelo, a uma convocação de sentido” (Nancy, 2014, p. 53). Nos casos analisados por Culler, o apelo ou a convocação de sentido é feito por uma flor ou por uma divindade; já no de Hilst, pela própria morte que, portanto, retira o eu-lírico da posição de explicação ou esclarecimento, convidando-o a compreender o que quer que seja.

Se a analogia da série pronominal de Émile Benveniste postulou, segundo Eduardo Viveiros de Castro, o “eu reflexivo da cultura (gerador do conceito de alma ou de espírito)” e o ele como o “impessoal da natureza (marcador da relação com a alteridade corpórea)”, haveria “uma posição faltante, a do tu, a segunda pessoa, ou o outro tomado como outro sujeito” (Viveiros de Castro, 2002, p. 396). No caso, o antropólogo refere-se ao mundo ameríndio, no qual tal sujeito é “uma perspectiva não-humana”, como a de uma onça. Em que pese o abismo entre tal universo a poética de Hilst – embora, como veremos, ela também solicitará a onça como metamorfose da morte –, a lógica das posições enunciativas se assemelha, afinal, o predomínio da segunda pessoa no poema XXVI chega ao limite de o próprio eu-lírico se tornar uma segunda pessoa para outrem, ser um “tu” para o outro, que, então, responde à pergunta por ele colocada: “olhar a vida”.

⁴ Vale notar que isso também seria a base da constituição do drama moderno, segundo Peter Szondi, isto é, a substituição de toda intervenção externa como “prólogo, o coro e o epílogo” (Szondi, 2011, p. 30) pelo diálogo entre as personagens, configurando, com isso, um processo de secularização.

II

A morte como sorte de protagonista que chega a ter o homem na posição de objeto da relação – na *Fenomenologia do espírito*, de 1807, Georg W. F. Hegel afirmava que a consciência escrava é levada à tal condição por ter sentido “medo da morte, do senhor absoluto.” (Hegel, 2011, p. 149) – é recorrente na lírica, embora abrandada pela promessa de eternidade da religião ou da metafísica. O que tende a se desfazer na lírica moderna, sobretudo por ela ter como ponto decisivo a deformação do “eu” em detrimento do ideal de belo, obliterando não apenas a “pessoa particular, mas também a humanidade normal” (Friedrich, 1978, p. 65), como salientou Hugo Friedrich em seu estudo.

O caso brasileiro mais imediato seria, talvez, do eu lírico de Augusto do Anjos, que em *Eu*, de 1912, eleva o verme à figura de um “deus” por reconhece-lo como “fator universal do transformismo” devido à sua “diária ocupação funérea” (Anjos, 2011, p. 100), isto é, como agente da morte, o único fim possível. Inclusive, em “Psicologia de um vencido”, devido à atividade devoradora do animal, que “à vida geral declara guerra”, o eu lírico, tal como o de Hilst, sente-se por ele observado: “está a espreitar meus olhos para roê-los” (Anjos, 2011, p. 94). Mas doze anos antes, a morte como “senhor absoluto” sem qualquer transcendência capaz de superá-la produz consequências políticas: trata-se do poema “A ironia dos vermes”, incluído por Cruz e Souza em *Faróis*, de 1900, no qual o enterro sublime, metafísico, cheio de pompas e matizados por cores alvas e aromas refinados de uma princesa é descrito até vocalizar o endereçamento apostrofico:

Mas ah! quanta ironia atroz, funérea,
Imaginária e cândida Princesa:
És igual a uma simples camponesa
Nos apodrecimentos da Matéria”. (Cruz e Sousa, s/d, p. 160)

Alfredo Bósi caracterizou o Simbolismo como continuador do Parnasianismo especialmente por manter a tarefa de “transfigurar a condição humana e dar-lhe horizontes transcendentais capazes de redimir-lhe os duros contrastes” (Bósi, 1973, p. 302), o que, visivelmente não acontece no supracitado poema, por sua vez, pertencente a uma fase tardia de Cruz e Souza. Tendo a ironia do verme plebeu como protagonista, a morte não se dá como fatalidade que, no entanto, será sobrepujada pela pelo martírio que conduz à redenção legada pelo alcance da forma ideal e eterna, como constava no poema manifesto de Olavo Bilac – “Caia eu também, sem esperança,/ Porém tranquilo,/ Inda, ao

cahir, ao cair, vibrando a lança,/ Em prol do Estylo” (Bilac, 1902, p. 6), escrevia o poeta parnasiano em 1886. Ao contrário, nela tudo se mistura com tudo, evidenciando a ausência de hierarquia que há na natureza, o que impele o eu-lírico de Cruz e Sousa a questionar relações sociais que se querem imutáveis – especialmente por hipoteticamente serem chanceladas por seres imortais, que vencem a morte, como Deus – configurando, finalmente, sorte de liberalismo revolucionário do poeta simbolista.

Algo similar teríamos não na poesia, mas no romance: ao endereçar suas memórias aos vermes e se declarar um defunto-autor, isto é, que escreve enquanto morto e não como alguém que, através da anotação das memórias, eterniza a vida já vivida, Brás Cubas se descola de qualquer continuidade em relação a Machado de Assis que, por sua vez, assina o livro “Memórias póstumas de Brás Cubas”, publicado em 1881. Todavia, mesmo com a posição pequeno burguesa e senhor de escravizados, Brás Cubas também se torna um “tu” para o outro, por exemplo: prestes a morrer, em pleno delírio no qual era guiado por um hipopótamo, o bicho a ele se dirige: “– engana-se – replicou o animal – nos vamos à virada do século” (Assis, 1982, p. 23). É quando encontram Natureza ou Pandora, mãe e inimiga, cuja fala também é indicada por um travessão, em ruptura com a voz do narrador Brás Cubas, que, então, põe-se à escuta: “– Sim, verme, tu vives” (Assis, 1982, p. 24). Aliás, Pandora é não somente a vida, mas “também a morte, e tu”, ela completa, “estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada” (Assis, 1982, 25). Ora, igualmente a morte, aqui, não é suplício teleológico, isto é, martírio necessário à transcendência póstuma, no campo da idealidade, mas compreendida de maneira perfeitamente secularizada, a saber, como nada.

A alternância da posição enunciativa faz com que Brás Cubas seja tanto sujeito como objeto para um outro. Ele faz o que bem entende com os escravizados e as mulheres; Pandora faz o que bem entende com ele, assim como Machado, seu criador, que, dele distanciado, usa-o como estereótipo de pequena burguesia escravocrata, a qual, então, se opõe⁵. (Em tempo, lembramos que três anos depois as *Memórias póstumas*, Machado traduzia *O corvo*, poema de Edgar Allan Poe, no qual, ao ser indagado pelo eu lírico, tal animal responde “*nevermore*”, marcando, entre outros, o caráter inelutável da morte de sua amada Lenora). Enfim, Machado questiona a classe dominante e, Cruz e Souza, a aristocracia; enquanto que Augusto dos Anjos parece não retirar grandes consequências

⁵ Para um maior aprofundamento em tais perspectivas de abordagem, cf. os estudos já canônicos de Roberto Schwarz sobre Machado de Assis, em especial “O sentido da crueldade em Machado de Assis” e “As ideias fora de lugar”.

políticas do transformismo da matéria, talvez pelo fato de o cientificismo, além de um certo naturalismo, exibido em seu vocabulário e em algumas abordagens, funcionar como justificativa por tratar de um objeto tão baixo como os cadáveres.⁶

E Hilda Hilst? Haveria alguma especificidade histórica em suas odes à morte ou elas teriam caráter arquetípico, oriundo de certa posição social e ou de um suposto escapismo da autora, então isolada em seu sítio? Não é exatamente o intento deste trabalho responder tal pergunta, mas poderíamos entrever alguns caminhos para sua resposta numa ocasião futura. Para tanto, seria de grande interessante as considerações sobre a morte feita pelo filósofo Emanuele Coccia num tratado de 2018:

(...) apesar do que aprendemos com Darwin, “ser alimento nos confronta duramente com realidades da encarnação, com nossa inclusão na ordem animal como alimento, como carne, como parentesco com aqueles que comemos, com nossa participação na festa e não apenas como uma espécie de espectador, como um olho desencarnado que filma a festa dos outros”? Por que a consciência de que “somos a festa” para outros animais se traduz numa “experiência humilhante e muito perturbadora”?

Para isso, devemos libertar-nos do mito que nos obriga a pensar em nós mesmos como radicalmente diferentes de tudo o que nos rodeia. Essa recusa em reconhecer que nossa vida é a mesma que aquela que passa por qualquer outro corpo não é apenas teórica: a reivindicação de sermos “diferentes e superiores às outras criaturas”, de sermos feitos de “matéria mental”, não só nos impulsionou a provocar a verdadeira extinção de todos os grandes predadores e a transformar a predação em “algo que fazemos aos outros, os inferiores, mas que não sofremos jamais”. Acima de tudo, isso nos levou a repetir infinitamente a ilusão de superioridade e de estarmos à parte. Assim, na escolha do enterro em um caixão sólido, pode-se ver a necessidade de impedir que o “corpo humano ocidental (pelo menos suficientemente rico) torne-se alimento para outras espécies”. Mesmo a cremação nos dá a ilusão de que nosso corpo permanecerá intocável, enquanto ele será, neste caso também, alimento para outros – principalmente árvores, que sequestram todo o carbono que irá ser liberado de nosso corpo. Nada podemos nos tornar senão outros seres vivos. A morte se torna, assim, o pretexto para subtrair nosso corpo do ciclo de reciprocidade que toda a existência terrestre pressupõe. Como se, até à morte, fingíssemos nos separar pela nossa humanidade do fato de não sermos nada mais do que uma metamorfose da carne e da vida de outros seres vivos, necessariamente destinados a nos metamorfosearmos em outras formas de vida. Há uma vontade cultural difusa de “se proteger invejosamente e de se distanciar, de recusar, até mesmo, a se conceituar como comestível, e de resistir a dar algo em troca, mesmo aos vermes e à Terra que nos alimentaram”. (Coccia, 2020, p. 120)

⁶ Caberia realizar um inventário na literatura brasileira acerca do trato à morte, especialmente em autores como Murilo Rubião e Jorge Amado.

III

De modo que o “olhar a vida” dito pela morte ao “eu” lírico de Hilst poderia ser compreendido e ao menos três direções: o que a morte faz é olhar a vida porque ela, como um *voyeur*, é sua exterioridade, seu outro, que a contempla sem dela participar. Mas também remeteria ao fato de que a finitude é a possibilidade de se tomar consciência da própria vida – nesse sentido, vale menção ao conto “O imortal”, incluído por Jorge Luís Borges em *O Aleph*, de 1949, no qual o narrador conta ter conhecido trogloditas de vida infinita, “capazes de perfeita quietude” devido à indiferença que tinham do mundo exterior por não compartilharem da mortalidade que impele, por sua vez, e como explica, os demais humanos à comoção pela sua “condição de fantasma” na qual “cada ato tem o valor irrecuperável e do inditoso” (Borges, 1999, p. 603). E, finalmente, há algo de conselho no enunciado responsivo da morte, como se se recomendasse ao vivo prestar atenção na vida não apenas pelo seu caráter finito, mas também pelo fato de que a morte de um é a vida do outro na forma de alimento, como todos nós seremos para os vermes. Logo, a diferença entre morte e vida é uma questão de perspectiva, ou, se quiser, de posição enunciativa, já que na natureza é um universal transformismo no qual todos, princesas, plebeias e burgueses, são iguais nos apodrecimentos da Matéria.

Ora, ao permanecer ao longo de toda a obra diante da morte, dedicando-lhe diversas odes, até o limite de ser por ela interpelado com um apelo, um ímpeto, uma convocação, qual seja, “– olhar a vida”, o eu-lírico de Hilst não apenas atende ao chamado, colocando-se à escuta, assim como parece radicalizá-lo e levá-lo às últimas consequências. Afinal, ele não somente nos dá o testemunho de estar a observar a vida em suas diversas manifestações e impressionante multiplicidade, como passa a se metamorfosear, fundindo-se em toda sorte de forma natural, especialmente animal. Num dos últimos poemas da seção homônima, por exemplo, declara que a morte se apresenta na forma de “um peixe lilás e malva/ Num claro cubo/ De sons e água” para, posteriormente, confundir-se com o animal: “Então ajusto/ Para o mergulho/ Cores e máscara./ Sou eu. Um peixe rubro/ E um outro lilás e malva” (Hilst, 2017, p. 339).

Porém, é justamente na seção sem título, no qual as aquarelas intercalam a escrita, que tudo se funde e, entre o polo vida, representando pelo eu lírico, e a morte, temos uma ampla gama de formas de vida, e não só: conforme Eliane Robert Moraes, “o bestiário de Hilda Hilst compõe-se dos bichos mais próximos da espécie humana, como o cachorro, o porco, a vaca, a galinha, o cavalo ou o jumento” (Moraes, 2023, p. 260), gerando uma

“identidade entre homem e bicho em sua dimensão mais prosaica” (Moraes, 2023, p. 261). Com isso, diferir-se-ia de “outros bestiários da literatura moderna”, tal como os de Lautréamont ou dos Surrealistas, “que concedem primazia às espécies mais selvagens e aberrantes do reino animal, como o orangotango, o caranguejo, o ornitorrinco, o hipopótamo ou o rinoceronte” (Moraes, 2023, p. 260). A tal “afinidade bestial” (Moraes, 2023, p. 261), Hilst chega a se opor. Ora, lemos no poema de abertura de *Da morte*:

Rinoceronte elefante
Vivi nos altos de um monte
Tentando trazer teu gesto
Teu horizonte
Para o meu deserto (p. 302)

Talvez pela radicalidade da alteridade representada pela morte, estamos, logo, mais próximos da mencionada afinidade bestial, completamente estranha à domesticação e à familiaridade, sendo o primeiro animal a constar no livro justamente um rinoceronte. E mais: ainda que a vaca, geralmente caracterizada pela sua obediência ao homem, figure entre a onça, o leão, peixes e pássaros, toda a matização aqui possui fortes ecos surrealistas devido às fusões entre as formas e o aspecto inverossímil de diversas delas. O que se intensifica nos poemas seguintes, num dos quais um peixe ganha asas e sonha:

Um peixe raro de asas
As águas altas
Um aguado de malva
Sonhando o Nada (Hilst, 2017, p. 304)

Fui pássaro e onça
Criança e mulher
Numa tarde sombra
Fui teu passo. (Hilst, 2017, p. 306)

E descansavas nos meus costados
Um ramo verde minha bandeira
No meu vestido uns encarnados
Docilidade tua
Eu tua inteira.

Montado sobre as vacas
Meu duplo e eu.
E guarda sóis de fogo
E um sol de fráguas.

Mas cérebros e cascos
No breu. (Hilst, 2017, p. 310)

No seu primeiro livro a ter a morte como tema central, *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo*, de 1967, Hilst adota um tom preferencialmente lamentoso pela perda inelutável do amigo, como nota Gabriel Albuquerque (2002, p. 96). Já aqui, a arte breve das odes mínimas para a vida breve, o tom quase alegre, de “calor e luz” (Albuquerque, 2002, p. 106), concordando com as cores vivas das aquarelas, o que faz com que consciência de que “somos a festa” para outros animais não se traduza numa “experiência humilhante e perturbadora” – Maria Esther Maciel também notou como há na relação com os animais um aspecto erótico, especialmente quando a mulher, que vai se animalizando a cada poema, declara seu amor à “negra cavalinha” (Maciel, 2023, p. 114). Além disso, se no endereçamento apostrofico o enunciado é trazido ao presente de sua enunciação, acontecendo sempre num “agora” do fazer poético, na citada parte anônima na qual as fusões metamórficas são sistemáticas, diferentemente, o passado é evocado. E o que a memória do eu lírico traz é precisamente de um tempo em que ele era uma outra forma de vida: “Rinoceronte elefante/ Vivi nos altos de um monte”, ou; “Fui pássaro e onça/ Criança e mulher”, por exemplo.

Porém, entre metamorfose e endereçamento, a poesia de Hilst nos coloca uma singularidade: a confluência entre erotismo e morte, tão cara ao filósofo Georges Bataille, autor que Hilst chega citar na quarta capa de *Amavisse*, de 1989, se dá porque em ambos há o fim do princípio de individuação que resulta, por sua vez, em uma continuidade em relação ao ambiente exterior, numa imanência, isto é, numa ausência de mediação entre dois agentes que hegelianamente os dividiria entre sujeito e objeto de uma relação, tornando indistintos, doravante, o eu e o outro, interno e externo. Por isso, em sua *Teoria da religião*, escrita em 1948, mas publicada postumamente, Bataille insiste no fato de um animal comer o outro sem o reduzir à condição de objeto, tal como faz a humanidade consciente, de viventes descontínuos porque individuados; além de salientar que, embora o animal possa o “ser olhado como um sujeito para o qual o resto do mundo é objeto”, ele nunca pode, entretanto, “se olhar assim” (Bataille, 1993, p. 11.) Logo, a pequena morte, como teríamos no erotismo, retomaria essa continuidade, tal como faria a poesia que, segundo *O erotismo*, de 1957, “leva-nos ao mesmo ponto a que nos conduz cada uma das formas de erotismo: a indistinção, a confusão dos objetos distintos. Conduz-nos à eternidade, conduz-nos à morte, e, pela morte, à continuidade.” (Bataille, 1987, p. 18)

Escreverá Albuquerque que o “dionisiaco em Hilda Hilst está muito perto de uma noção de rito que pode ser entendida como apagamento do ser” (2002, p. 111).

Porém, a morte como natureza responsiva, proposta explicitamente pelo poema XVI em *Da morte*, assim como sugerida pela tradição lírica brasileira que mostramos, indica precisamente que a consciência humana pode ser objeto de outra consciência, isto é, de um outro agente de sentido e, por isso, portador de linguagem. Talvez Hilst, nesse sentido, esteja mais próxima de um autor como Maurice Maeterlinck, que chega a ser traduzido por Carlos Drummond de Andrade e, em seu tratado intitulado *La mort*, de 1913, entende-a não apenas como uma transformação da vida, “uma mudança de forma”⁷ (Maeterlinck, 1913, p. 23), mas, especialmente, que nessa fusão possa haver, também, uma transformação de consciências: “Se existe consciência em algum lugar, ou algo que a substitua, estaremos”, após morrer, “nessa consciência ou nessa coisa, já que não podemos estar em outro lugar”⁸ (Maeterlinck, 1913, p. 268). Por isso, reforçamos o que postulamos via Culler, a saber: que em Hilst há um secular desencantamento geral por se reconhecer a finitude da vida, “sonhar o Nada”; ao mesmo tempo em que há, paradoxalmente, um encantamento geral, porque a vida, afinal, é transformação que anima e impulsiona outras formas de vida como leão, peixes etc, e, especialmente, de consciência sobre ela: “– olhar a vida”, diz à humana um outro não-humano.

Logo, a morte como metamorfose é, especialmente, saber-se um tu par o outro em todas as dimensões possíveis. O que parece, finalmente, negado pelo capitalismo, que, conforme postulou Bataille (2013), em 1947, é claramente uma recusa da continuidade entre homem e mundo para que este, transformado em coisa, isto é, reduzido à condição de objeto, sirva-o para fins de acúmulo infinito. Essa forma de produção e reprodução da vida gera, obviamente, suas contrapartidas simbólicas expressas, por exemplo, na opção mencionada por Emanuele Coccia pela “escolha do enterro em um caixão sólido”, uma tentativa desesperada e fantasiosa de negar a natureza mais profunda da morte. Algo que, todavia, as *Odes* de Hilst não expõem explicitamente, mas ao qual os próprios procedimentos que engendra, alguns dos quais demonstrados no presente ensejo, opõe-se

⁷ Tradução livre de: “Elle descend parmi nous pour déplacer une vie ou en changer la forme; jugeons-la sur ce qu'elle fait et non point sur ce que nous faisons avant qu'elle ne vienne ou lorsqu'elle n'est plus là.”

⁸ Tradução nossa de: “S'il y a conscience en quelque lieu, ou quelque chose qui remplace la conscience, nous serons dans cette conscience ou cette chose, puisque nous ne pouvons être ailleurs. Et cette conscience ou cette chose où nous nous trouverons, ne pouvant être malheureuse, puisqu'il est impossible que l'infini n'existe que pour son malheur, nous n'y serons pas malheureux non plus. Enfin, si l'infini où nous serons lancés n'a aucune espèce de conscience ni rien qui en tienne lieu, c'est que la conscience ou ce qui la pourrait remplacer, n'est pas indispensable au bonheur éternel.”

crítica e radicalmente. Pois elas não apenas endereçam ao mundo exterior perguntas e questionamentos, como também se colocam à sua escuta; além de fazer, obviamente, cantos e encômios à morte que, por sua vez e finalmente, é a mais radical performance interativa que a totalidade dos viventes possuem com o planeta e com o cosmos.

Referências

- Albuquerque, Gabriel. *Deus, Amor, Morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2002.
- Anjos, Augusto dos. *Toda poesia de Augusto dos Anjos*. 4ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- Assis, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- Bataille, Georges. *A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- _____. *O erotismo*. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- _____. *Teoria da religião*. Tradução: Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- Bilac, Olavo. *Poesias*. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, Livreiro-Editor, 1902.
- Borges, Jorge Luís. “O imortal”. In: *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1999.
- Bósi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- Coccia, Emanuele. *Metamorfoses*. Tradução: Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.
- Cruz e Sousa, João da. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: José Olympio, s/d.
- Culler, Jonathan. *Theory of the lyric*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.
- Hilda Hilst. “Da morte. Odes mínimas”. In: *Da poesia/ Hilda Hilst*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- Friedrich, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução: Marise M. Curione e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Tradução: Paulo Meneses com colaboração de Karl-Heinz Effen e José Nogueira Machado. 6ª Edição. Pretópolis: Editora Universitária São Francisco, 2011.
- Lispector, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1974.
- Maciel, Maria Esther. “Paradoxos da animalidade em Clarice Lispector e Hilda Hilst”. In: *Animalidades*. Zooliteratura e os limites do humano. São Paulo: Editora Instante, 2023.
- Maeterlinck, Maurice. *La mort*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1913.
- Métraux, Alfred. *Le vaudou haïtien*. Paris, Gallimard, 1958.
- Moraes, Eliane Robert. “Hilda Hilst. Da medida estilizada”. In: *A parte maldita brasileira*. Literatura. Excesso. Erotismo. São Paulo: Tinta da China, 2023.
- Moretti, Franco. “O século sério”. Tradução: Alípio Correa e Sandra Correa. *Novos Estudos CEBRAP* N.º 65, março 2003 pp. 3-33
- Nancy, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução: Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edição Chão da Feira, 2014
- Schwarz, Roberto. “O sentido histórico da crueldade em Machado de Assis”; “As ideias fora de lugar”. In: *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
- Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.