OS GESTOS DA MORTE EM HILDA HILST

por Maira Moreira Mesquita/USP

INTRODUÇÃO

Na nota introdutória à edição de 2003 da obra *Da morte. Odes mínimas*, Alcir Pécora afirma que "as odes deste livro se compõem basicamente como a construção de uma interlocução da morte. Isto implica testar o vocabulário capaz de celebrá-la adequadamente" (HILST, 2003, p.9). Dessa forma, nos propomos a refletir acerca das gestualidades e nomeações do corpo do eu lírico e de sua morte a partir do vocabulário utilizado. Em nosso percurso de análise, observamos a correlação entre o plano formal e o semântico de três odes da obra.

Os poemas de *Da morte. Odes mínimas* foram criados, ao que tudo indica, entre 1978 e 1979, aproximadamente. Em 1980, ano do cinquentenário de Hilda, publicou-se pela primeira vez. *Da Morte.* divide-se em três partes: a primeira, cujo título é homônimo ao da obra, é composta por quarenta poemas; a segunda, "Tempo-Morte", por cinco; e a terceira, "À tua frente. Em vaidade", também por cinco.

Hilst parece buscar nos clássicos a matéria de seus poemas, reelaborando a estrutura do texto antigo. É comum em suas obras a retomada de "parte significativa da tradição literária, dialogando com várias formas fixas – a ode, a trova, o soneto, a balada, a elegia, os cantares e as fábulas – às vezes aceitando-as, normalmente inovando-as" (Grando, 2014, p. 6).

A remissão ao clássico – denunciada no título da obra e na primeira parte do livro a partir do uso do "Da", comum na escritura clássica latina, que no português é transcrito como "sobre" – é feita de maneira inovadora, uma vez que é inserido o termo "mínimas", pois, como sabemos, a ode clássica não se pretende mínima. A construção sintática do título parece propor implicitamente a idéia de que o livro seria composto de odes mínimas sobre a morte, de modo que comporta ao menos duas possibilidades: 1) o mínimo que um texto pode apresentar para ser uma ode e 2) o mínimo que se pode dizer sobre a morte.

RECORPORIFICAÇÃO

Na primeira série, o eu lírico convida a Morte a participar de um ritual de renomeação e recorporificação, no qual a convidada será ressiginificada. É sugerida a

substituição das ideias comumente apresentadas sobre a morte; revela-se uma nova forma de se experimentá-la – aposta-se na dissociação de tudo o que se diz e se pensa sobre a morte.

Nesse convite, o sujeito, numa tentativa de fazer-se notado, mostra-se diminuto, subserviente – alçando o corpo da Morte como que num altar. Repetidas vezes tenta estabelecer um diálogo, questionando, por exemplo, o nome secreto da Morte, como surgirá vestida num futuro encontro, e assim por diante. Entremeadas a essas tentativas de aproximação – que por vezes se convertem em gestos de repulsão – há entrepausas reflexivas nas quais o sujeito indaga a si mesmo o porquê de sua obsessão, em certo momento se dando conta da inevitabilidade do encontro.

A recorporificação, por seu turno, se dá na medida em que o corpo criado se metamorfoseia, como veremos, em diferentes seres, formas, simbioses, materialidades e imaterialidades (sensações, pensamentos), numa gestualidade contínua, incessante, em que os corpos (do sujeito, da morte) cavalgam, rastejam, voam, alimentam-se.

Se a morte normalmente é associada ao fúnebre, retira-se dela tal característica. A Morte entra na arena/palco e em cada ato se transfigura de diferentes formas, ganha um figurino, um corpo, enfim, ações diferentes.

A voz lírica abre suas odes convidando o leitor a lançar-se numa cerimônia, numa ágora ritualística. Trata-se do rito do batismo escolhido para apresentar novos nomes e ações para a Morte, que, a partir da unção, associa-se à vida e à poesia:

I

Te batizar de novo.

Te nomear num trançado de teias

E ao invés de Morte

Te chamar Insana

Fulva

Feixe de flautas

Calha

Candeia

Palma, por que não?

Te recriar nuns arco-íris

Da alma, nuns possíveis

Construir teu nome

E cantar teus nomes perecíveis:

Palha

Corça

Nula

Praia

Por que não?

O verso "Te batizar de novo.", inaugurador do poema e anunciador do rito, nos põe em contato com a primeira ação, que será reincidida sobre um interlocutor, como nos revela o pronome pessoal "te", e cuja identidade é revelada apenas no terceiro verso ("Morte"). A respeito do ser que batiza pouco nos é informado, uma vez que o verbo encontra-se no infinitivo, não sendo possível, dessa maneira, identificá-lo. O que se pode notar pelo advérbio temporal é que se trata da repetição da ação de batizar.

A partir do batismo, o ser ungido tem a possibilidade da vida eterna, não à toa para muitas religiões é um dos sacramentos mais importantes.

Estamos diante de uma imagem que sugere, entre outras possibilidades, o caminho dos povos que vinham a João Batista, confessavam seus pecados e por ele eram batizados nas águas do rio Jordão. Assim, o rito de imersão e emersão nas águas tornou-se símbolo de purificação e renovação.

Diferentemente dos cristãos, entre os maia-quichés, povo ameríndio das terras altas na era pré-colombiana, o batismo é realizado também no momento da morte. Nessa cultura a unção ancora-se também na crença de que o indivíduo que morre precisa ser batizado para chegar renovado à outra vida. Em suas tradições funerárias, não só o morto é lavado com água virgem como também sua tumba. Esse ato assegura ao morto a sua regeneração. A água é instrumento de purificação ritual, é fonte de vida e morte, criadora e destruidora; reveste-se de um sentido de eternidade e leva a outros devaneios: é o que limpa, o que lava, o que apaga. Para chegar ao mundo dos mortos, bebe-se a água do rio Letes, a qual apaga o que havia de terreno e humano em quem morreu (CHEVALIER, 2008).

Já para as religiões afro-brasileiras, o dia-do-nome é o momento em que o sujeito é transformado. Como em inúmeros outros processos desse tipo, o neófito permanece recolhido e segregado por muitos dias, eventualmente por vários meses, sendo que, no decorrer desse período, recebe instrução esotérica e é introduzido ao

conhecimento dos mistérios. Após a reclusão, seu corpo torna-se receptáculo de seu orixá. Invocados pelos atabaques e cantigas, de acordo com as hierarquias de preceito, os deuses montam os seus "cavalos". Os deuses — incorporados cada um em um indivíduo — vêm dançar uma vez mais em homenagem ao recém-chegado, e, como nas côrtes antigas, tudo passa a girar em torno do baile (VOGEL, 2007).

Embora trilhado em diferentes caminhos, apresentando algumas modificações nas diversas crenças, seja as dos maia-quichés, dos cristãos ou muitas outras, há algo que parece ser compartilhado nos ritos iniciáticos: uma gestualidade corporal interna elaborada pelos processos de imersão e emersão do corpo.

Nessa vertente, parece-nos justo pensar que o sujeito do discurso elege um rito de renovação, transformação e eternização para realizar reflexões líricas sobre a morte. Compõe-na como que num processo de transe, no qual se joga uma cena em que a Morte sofre o processo de descodificação para o renascimento do corpo novo (GIL, 1997).

Nesse cenário são remexidas todas aquelas associações que já se fizeram acerca dela, e pelo rito do batismo se restabelece a ordem dos códigos simbólicos em torno da Morte e se prioriza, no momento da recodificação, as palavras, os vocábulos relacionados aos elementos essenciais da natureza, aos movimentos mínimos dos animais e dos vegetais; vocábulos que, por isso, acabam por simbolizar os mínimos pulsos da vida.

O batismo do corpo não é inaugural, o que é demonstrável pela locução adverbial "de novo": a Morte vivenciará um tipo de rito do qual já participou.

A ideia da repetição do batismo nos é reativada na memória pela multiplicação da estrutura sintática, compondo um movimento cíclico: "Te batizar", "Te nomear", "Te chamar": os verbos são praticamente sinônimos na medida em que o batismo é um ato de nomeação e o chamamento está relacionado ao ato de dizer o nome de alguém.

O verso "num trançado de teias" nos faz imaginar o corpo num emaranhado, como as fibras das raízes. Nas linhas seguintes, a Morte parece ser despertada da quietude, do sono, do vazio da pós-descodificação; é retirada do estado de repouso e reclusão com um chamamento. O sujeito lírico nos propõe uma cena dúbia: estaria ele apenas declarando quais serão os próximos chamamentos a que a Morte deve atender ou estaria de fato chamando a Morte pelos seus novos nomes? A partir da verificação desse corpo vazio, destituído de sentido, é feita uma tentativa de que a Morte se dê conta de sua nova identidade.

Ela é acordada de seu sono transformador e a partir de agora esquece tudo o que era; já não é a mesma de outrora, seu corpo é outro, seu significado também. Aos sons de seus novos nomes o novo corpo vai sendo despertado: "Insana", "Fulva", "Feixe de flautas", "Calha", "Candeia", "Palma".

À primeira nomeação, "Insana", somos transportados para o universo da mentalidade. E aqui chegamos a um ponto basilar de nossas reflexões: são nos movimentos desordenados do ser insano que reconhecemos as primeiras marcações corporais propostas pela voz lírica. Temos, então, um corpo constituído, por meio (e a partir) da enunciação poética, afinal, não seria a reverberação da perturbação mental no corpo uma das formas de identificar a insanidade? Nesse sentido, pincela-se num quadro dinâmico um ser cuja base dos movimentos encontra-se no caos.

A segunda nomeação inicia, seguindo nosso raciocínio, a descrição do corpo representado. Ficamos a saber sua coloração: "fulva" (amarelada). No aspecto formal, tal palavra junto às demais traz o movimento de fechamento e abertura das vogais, indicando o abrir e fechar, movimentos poéticos internos do texto que parecem se assemelhar à pulsação, na medida em que há a dinâmica de ir e vir.

Temos a construção da materialidade de um sujeito por meio de imagens que reportam aos elementos essenciais da natureza, como o fogo – utilizado, como sabemos, na "candeia" (sexta nomeação apresentada no verso oito) e portador, além do vermelho e do azul, da cor amarela, fulva. Sobre o fogo deve-se enfatizar que simboliza a destruição, mas também mudança, renovação, algo caro ao batismo.

A reforçar a relação entre corpo e natureza, a quarta nomeação remete-nos ao elemento água, "Calha", e a aliteração dos fonemas /p/, /c/, /f/ presentes nas nomeações aludem, quiçá, ao elemento ar, visto que quando pronunciados expelem ar pela boca.

Na terceira nomeação surge a locução "Feixe de flautas", imagem que remete à música. Não sem certo risco poderíamos pensar aqui em uma espécie de metalinguagem: o sujeito que batiza, assim como o poeta, utiliza a música em seu ritual de renomeação.

A voz lírica recorre à imagem da "Palma" (vocábulo polissêmico que tanto pode ser a folha da palmeira como parte do casco do cavalo onde se assenta a ferradura). Daqui depreendemos outro aspecto fundamental: a metamorfose de um corpo que tanto pode ser vegetal, animal ou mineral.

Em "Te recriar nuns arco-íris" o verbo escolhido vem confirmar o que já havíamos inferido ao discorrer sobre o batismo: trata-se da recodificação, representada

por meio de uma espécie de variedade (de cores) do arco-íris, e, além disso, desnuda um corpo constituído não só pela matéria como também pelo espírito.

O verbo "construir" traz em sua significação "dar estrutura, organizar, arquitetar", o que nos dá uma idéia de processo, pois feito continuamente na tentativa de abarcar as novas significações da Morte.

Se até então sabíamos apenas o sujeito a ser batizado – a Morte – é no verso "E cantar teus nomes perecíveis" que ficamos a saber a possível identidade daquele que batiza: o poeta, já que o verbo "cantar" comumente é utilizado como metáfora à lira, ao fazer poético.

No fecho da ode, ao enunciar os nomes perecíveis da Morte, inicia-se aquilo que aparecerá com recorrência na obra: a idéia de oposição – se calha remetia à água doce e à idéia do úmido, praia remete ao sal, e palha, ao seco; o par opositivo tudo/nada, também recorrente, tem sua primeira aparição no uso do vocábulo "Nula". Não bastasse isso, o último verso encena a circularidade ao repetir, ao fim, uma pergunta feita no início: "Por que não?".

Nas odes seguintes, o eu lírico ornamenta-se com o discurso da sedução, num universo próprio ao jogo e à dissimulação, encenação do amor, do encanto, numa meta ambiciosa de dominação de um corpo sobre o outro:

II

Demora-te sobre minha hora.

Antes de me tomar, demora.

Que tu me percorras cuidadosa, etérea

Que eu te conheça lícita, terrena

Duas fortes mulheres Na sua dura hora.

Que me tomes sem pena Mas voluptuosa, eterna Como as fêmeas da Terra.

E a ti, te conhecendo

Que eu me faça carne

E posse

Como fazem os homens.

O verbo "demorar", conjugado na segunda pessoa do modo imperativo afirmativo, "demora", anuncia as relações de poder na discursividade. Depois, a presença do pronome possessivo "minha" e do verbo "tomar" reforçam o universo do apoderamento.

Somos levados a imaginar uma dança dionisíaca de dois corpos em que a demora incide sobre o assenhoramento. O processo de tomada corpórea tem seu tempo alongado, o que se nota pela semântica do verbo inaugural avigorada pelos sintagmas adverbiais "hora" e "antes de". De tal modo, o que se estabelece nesses versos é o domínio lascivo da carne estendido no tempo.

Já no segundo par de versos, a relação corporal anunciada é do universo do desejo. A troca do modo imperativo ("Demora-te") pelo subjuntivo ("Que tu me percorras") marca o devaneio; o que antes fora ordem torna-se, agora, clamor; trata-se da devoção ao ser amado. Jean Baudrillard (1991) acredita que se confessar enamorado pelo outro é a melhor maneira de seduzir. Nessa perspectiva, o eu poético confere à Morte o poder de senhora absoluta no espetáculo da conquista amorosa.

Por meio do dístico "Duas fortes mulheres / Na sua dura hora" são evidenciadas as formas corporais dos sujeitos do rito. O adjetivo "dura", com dupla acepção – duração e virilidade –, recupera a ideia da extensão do tempo e apresenta uma importante característica para ambos os corpos: o vigor. Nesse caso, parece remontar às figuras das Amazonas e das Valquírias, mulheres vistas como símbolo da animalidade.

As Amazonas – bárbaras, transgressoras das leis – eram guerreiras armadas com arcos que combatiam montadas a cavalo; baseavam-se no princípio da concentração máxima de força para assombrar qualquer exército e esmagá-los numa onda avassaladora; eram chamadas emissárias da morte. As Valquírias, por sua vez, eram conhecidas como "virgens com escudo" – figuras complexas que ilustram virtudes marciais, normalmente próprias aos homens.

Até o momento, então, vimos que os corpos em cena surgem ironicamente munidos de vitalidade. Ironicamente porque também o corpo da Morte está repleto de vigor, vida. As gestualidades, por sua vez, revelam-se não arbitrárias ou frutos da

distração ou despretensão, mas motivadas: gesticula-se com cortesia, mas reponta certa intenção maliciosa.

Na terceira e quarta estrofes, essa intenção surge de modo mais explícito na medida em que vem à cena o desejo, a posse carnal de um corpo em relação ao outro. Num processo de desumanização, os corpos animalizam-se, notemos o vocábulo "fêmea" utilizado como substituto da palavra "mulher".

Na troca entre essas mulheres não há lugar para a piedade ou o puritanismo. O que se apresenta é a volúpia, atributo da mulher terrena, e o que emerge é a selvageria. Tal qual as Valquírias, que, em suas sagas, eram capazes de executar os mesmos gestos dos heróis, e, por isso, chamadas de mulheres-homens por Homero, o sujeito lírico, embora assumidamente mulher, deseja igualar-se aos homens.

Mais do que recobrir-se de movimentos sensuais, as gestualidades desse sujeito mulher/homem parecem continuamente tentar capturar não só a atenção do outro corpo a que se dirige – no caso, o da Morte –, mas também realizar a captura de seus afetos (para então nublar sua razão).

Diante dessa tentativa de sedução e consequente apoderamento atentemos para a dinâmica estabelecida entre os corpos:

III

Pertencente te carrego:

Dorso mutante, morte.

Há milênios te sei

E nunca te conheço.

Nós, consortes do tempo

Amada morte

Beijo-te o flanco

Os dentes

Caminho candente a tua sorte

A minha. Te cavalgo. Tento.

Essa ode, como podemos ver, abre-se com um adjetivo que dá a ideia de pertencer a alguém ou a algo. Ou seja, reporta-se ao assenhoramento de um corpo sobre o outro – no caso, o eu lírico faz-se propriedade da Morte. Todavia, contrariando as

expectativas de que o proprietário carregue sua propriedade, é a propriedade que está carregando seu proprietário: "Pertencente te carrego".

Numa espécie de despersonalização, o eu lírico, por assim dizer, assume-se enquanto ser humano e, sob essa perspectiva, afirma ter entrado em contato com a morte através de milênios, ainda que, nessa prolongada convivência, o mistério da morte não tenha sido desvelado.

Temos, assim, uma tríade de corpos: o do eu lírico, o da morte e o do tempo (cônjuge dos dois outros). Nesse triângulo amoroso, reponta pelo chamamento a ternura ("Amada morte") e pelos gestos as carícias ("Beijo-te o flanco") e até mesmo a luxúria ("Te cavalgo.").

A descrição anatômica dessa morte em processo de recorporificação é aqui posta em prática, seja em sua constituição material ("flanco", "dentes"), seja em outros de seus aspectos, como a temperatura ("candente"). Além disso, para além da mera descrição, o corpo da Morte começa a ter aos poucos suas sensibilidades enunciadas, como ocorre com a degustativa, que surge plasmada na ode IV ("Ou pegajosa lambendo"). O corpo construído surge metaforizado nos mínimos gestos e coisas ("Um cisco, um nada", "Brevíssima contração:", ode VI).

E o que dizer das gestualidades, movimentação mesma, dos corpos não só nessa ode como também nas outras seis que a sucedem?

Ao rês do chão, os passos de um (eu lírico) parecem perseguir os do outro (a Morte).

Nessa locomoção, é na própria gestualidade de "ir atrás do outro" que o sujeito marca estrategicamente seu interesse. Executa, junto aos passos de procura, uma constante interpelação sobre o figurino a ser utilizado pelo outro corpo numa implícita tentativa de capturar sua atenção.

CONSIERAÇÕES FINAIS

Como visto, nosso estudo procurou pensar as gestualidades do corpo e o vocabulário utilizado para nomeá-lo.

Nas Odes mínimas, a Morte ganha inúmeros nomes, formas, gestos, comportamentos, temperaturas, texturas e cores. Os poemas não têm tom fúnebre, ou seja, não inspiram sentimentos tristes, sombrios. Ao contrário, o eu lírico surpreende o leitor com o lirismo: canta e encanta-nos com a criação incessante de imagens e nomes para a Morte.

A questão da renomeação da Morte nos reporta aos processos de categorização e recategorização por meio de expressões nominais (KOCH, 2018). O que quer dizer: reformula-se o conceito de morte pelo procedimento da renomeação. Trata-se de um processo de dissociação do que comumente esteve associado à morte e, consequentemente, uma nova associação de imagens ligadas a ela por meio de seus novos nomes, de seus novos gestos.

O tom dominante que parece atravessar a obra é o da sedução, não propriamente do erotismo. O sujeito do discurso torna lúdicos os encontros amorosos, não reduz o erotismo ao plano puramente sexual. Aos delírios do eu lírico a única manifestação da Morte é o silêncio. No decorrer do jogo de sedução, esse silêncio "pronunciado" se mantém continuamente.

Joel Birman, em *Cartografias do feminino*, nos faz crer ser normal a atitude "estática" da Morte, pois argumenta que "ao ficar imobilizado na sua suposta imagem de perfeição, sem falhas e fendas, o seduzido fica congelado na sua possibilidade de desejar" (Birman, 1999, p. 84).

Para outro pensador, Jean Baudrillard (1991),

A sedução nunca é da ordem da natureza, ela é da ordem do artifício; nunca da ordem da energia, mas da ordem do signo e do ritual. [...] Para todas as ortodoxias, ela continua a ser o malefício e o artifício, uma magia negra de desvio de todas as verdades, uma conjuração de signos, uma exaltação dos signos no seu uso maléfico (BAUDRILARD, 1991, p.8).

Por outras palavras, a sedução posta em marcha pelo eu lírico revela-se muito mais como um meio, "artificio" para atingir seu objetivo – dominar o corpo da Morte – do que interesse legítimo. Entramos no campo do blefe, da trapaça, em que cada intenção enunciada esconde uma intenção latente, cada gesto traz implícito outro gesto – numa dança de corpos, troca de afagos que ocultam o desejo de assenhoramento.

Na primeira parte a obra, aqui apresentada, temos uma espécie de oscilação constante na postura dos corpos postos em cena e na distância estabelecida entre eles. O eu lírico anuncia e se prepara para um encontro entre ele e sua Morte: temos o batismo na primeira ode, o desejo da posse dos corpos na segunda, a questão da mutação e posse do corpo na terceira.

O vocabulário, nessa primeira parte como um todo, acaba por simbolizar os mínimos pulsos de vida, e o corpo reformulado revela-se não apenas material, mas também composto pela inserção dos afetos, da mentalidade e da matéria orgânica — ganha diferentes figurinos, corpos e gestualidades. Sucedem-se imagens que reforçam a união do contrário — água e fogo; plano divino do batismo versus o plano profano do banho pré-nupcial. Assim como Deus é inominável e imaterial, a Morte ganha formas humanas e animalescas: é nomeada de formas múltiplas, como nas imagens de juventude e velhice, por exemplo. A modificação contínua desse corpo não deixa de estar ligada, em certa medida, às constantes formas de lidar com ela, a morte, ao longo da história (lembremos da fala de Philipe Ariès). No processo de renomeação, o eu lírico vai mapeando o corpo a ser rebatizado, vai tateando a estrutura desse corpo, que se materializa a partir dos quatro elementos essenciais da natureza; busca formas e palavras para descrevê-la, mas às vezes e na ausência de linguagem chama-a de sem nome.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Gabriel. *Deus, amor, morte e as atitudes líricas de Hilda Hilst*. Manaus: Editora Valer, 2011.

ARIÈS, Philipe. *História da morte no Ocidente: da idade média aos nossos dias*. Trad. Priscila Vianna de Siqueira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

_____. *O homem diante da morte*. Trad. Luiza Ribeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

BIRMAN, Joel. "Nem tudo que brilha é ouro – sobre a sedução e a captura". In: *Cartografias do feminino*. São Paulo: Editora 34, 1999.

BRAUDRILARD, Jean. Da sedução. São Paulo: Papirus, 2004.

BLÍBIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade bíblica do Brasil, 1993.

CHEVALIER, Jean. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. "Da poesia". In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 8, Instituto Moreira Salles, 1999.

COLI, Jorge. "Meditação em Imagens". In: Folha de São Paulo, 14/06/96.

GIL, José. Metamorfoses do corpo. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

_____. Movimento Total: O corpo e a dança. Lisboa: Relógio D´Água, 2001.

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

PAZ, Octavio. "A imagem". In: Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PÉCORA, Alcir. Por que ler Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2010.

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

RAGUSA, Giuliana. Fragmentos de uma Deusa: as representações de Afrodite na lírica de Safo. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

VOGEL, Arno; MELLO, Marco Antônio da Silva; BARROS, José Flávio Pessoa de. *Galinha D'Angola: Iniciação e identidade na cultura afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Palla, 2007.

Teses e dissertações

COUTINHO, Bruno Fellipe Pedrosa. *Hilda Hilst: a poética da incompletude*. Alagoas, 2013, 148 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas.

DESTRI, Luisa. *De tua sábia ausência: a poesia de Hilda Hilst e a tradição lírica amorosa*. Campinas, 2010, 145 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

DUARTE, Edson Costa. *Hilda Hilst: Economias estéticas*. Florianópolis, 2006, 171 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária). ----, Universidade Federal de Santa Catarina.

GHAZZAOUI, Fátima. *O passo, a carne e a posse: Ensaio sobre Da morte. Odes mínimas de Hilda Hilst*. São Paulo, 2003, --f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

GRANDO, Cristiane. *A Obscena Senhora Morte: processos criativos da poesia e prosa de Hilda Hilst*. São Paulo, 2003, f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

LIMA, João Carlos Félix de. *As amantes: Uma leitura* Da morte. Odes Mínimas *de Hilda Hilst*. Brasília, 2008, 114 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Faculdade de Letras, Universidade de Brasília.

RECH, Alessandra. *Agudíssimas horas: imagens do tempo na poesia de Hilda Hilst*. Porto Alegre, 2010, 143f.. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SOBRINHO, Arnaldo Delgado. *Um amor que se anuncia:* Polas ribas *das cantigas: modos de presença da lírica medieval galego-portuguesa em* Trovas de muito amor para um amado senhor, *de Hilda Hilst*. São Paulo, 2013, 94 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SOUZA, Mailza R. T. *Do corpo ao texto: a mulher inscrita/escrita na poesia de Hilda Hilst e Ana Paula Tavares*. São Paulo, 2009, 204 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

WILLER, Claudio Jorge. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna*. São Paulo, 2007, 393 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Conteúdo Digital

BIGIO, Susana Moreira de Lima. "Vida, amor e morte em poesia: Manoel de Barros e Hilda Hilst". Disponível em

http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/48. Acessado em 29 de junho de 2013.

GRANDO, Cristiane. "Hilda Hilst e seu duplo" Texto original publicado no *jornal O Escritor. União Brasileira de Escritores (UBE)*. São Paulo, no 107, março de 2004, p.6. Disponível em:

http://www.hildahilst.com.br.cpweb0022.servidorwebfacil.com/separata.php?id=33&cat egoria=10. Acessado em 05 de fevereiro de 2014.

KOCH, Igedore. "Como se constroem e reconstroem os objetos-de-discurso". Disponível em:

http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.21.2/Ingedore_Koch.pdf.

Acessado em 03 de março de 2014.

PÉCORA, Alcir. "Hilda Hilst morreu. Viva Hilda Hilst!". Disponível em: http://revistapesquisa.fapesp.br/2004/03/01/hilda-hilst-morreu-viva-hilda-hilst/.

Acessado em: 10 de dezembro de 2013.

OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. "Máscaras Mortuárias em Hilda Hilst". Disponível em: http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46806. Acessado em 25 de junho de 2013.