

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Faculdade de Letras**  
**Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários**

Cíntia Paula Maciel

**“AFINAL TUDO DEIXA UM CERTO RASTRO”:  
questões da poética do pensamento em Hilda Hilst**

Belo Horizonte

2023

Cíntia Paula Maciel

**“AFINAL TUDO DEIXA UM CERTO RASTRO”:  
questões da poética do pensamento em Hilda Hilst**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Belo Horizonte

2023

H655c.Ym-a Maciel, Cíntia Paula.  
"Afinal tudo deixa um certo rastro" [manuscrito] : questões da poética do pensamento em Hilda Hilst / Cíntia Paula Maciel. – 2023.  
1 recurso online (114 f. : il., color.) : pdf.

Orientadora: Silvana Maria Pessôa de Oliveira.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 110-114.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Hilst, Hilda. – Com os meus olhos de cão – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 3. Filosofia na literatura – Teses. 4. Animais na literatura – Teses. 5. Deus na literatura – Teses. 6. Morte na literatura – Teses. I. Oliveira, Silvana Maria Pessôa de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.341



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada "*Afinal tudo deixa um certo rastro*": questões da poética do pensamento em Hilda Hilst, de autoria da Mestranda CÍNTIA PAULA MACIEL, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Silvana Maria Pessoa de Oliveira - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto - FALE/UFMG

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes - CEFET/MG

Belo Horizonte, 11 de agosto de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Silvana Maria Pessoa de Oliveira, Professora do Magistério Superior**, em 15/08/2023, às 16:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Carlos Gonçalves Lopes, Usuário Externo**, em 17/08/2023, às 09:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Aline Magalhaes Pinto, Professora do Magistério Superior**, em 17/08/2023, às 13:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 21/08/2023, às 08:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2537503** e o código CRC **BB7FC5E1**.

*Ao desconhecido, sempre por vir.*

## AGRADECIMENTOS

À professora Silvana Pessôa, pela acolhida e abertura ao diálogo, pela atenta orientação e, sobretudo, pelo incentivo constante.

À Faculdade de Letras e à CAPES.

Aos amigos Pedro e Alice, pelo apoio e pelas conversas sobre o significado de *estar sendo ter sido*.

À amiga Nicole, pelas trocas sobre a vida acadêmica.

À minha família pelo suporte na caminhada.

Ao Diego, pela confiança inabalável, que tanto me suspendeu as intranquilidades.

Ao Bruce, com seus belos olhos de cão, pela leal companhia.

Viver é ser outro. Nem sentir é possível se hoje se sente como ontem se sentiu: sentir hoje o mesmo que ontem não é sentir – é lembrar hoje o que se sentiu ontem, ser hoje o cadáver vivo do que ontem foi a vida perdida.

*Fernando Pessoa*

A natureza é envolvente: ela me enovela toda e é sexualmente viva, apenas isto: viva. Também eu estou truculentamente viva – e lambo o meu focinho como o tigre depois de ter devorado o veado.

*Clarice Lispector*

Devo viver entre os homens  
Se sou mais pelo, mais dor  
Menos garra e menos carne humana?  
E não tenho armadura  
E tendo quase muito do cordeiro  
E quase nada da mão que empunha a faca  
Devo continuar a caminhada?

Devo continuar a te dizer palavras  
Se a poesia apodrece  
Entre as ruínas da Casa que é a tua alma?  
Ai, Luz que permanece no meu corpo e cara:  
Como foi que desaprendi de ser humana?

*Hilda Hilst*

(eu poderia ter escrito tudo isso e agora dava um tiro na têmpora, mas não o fiz. então tenho que continuar, dizendo é isso ó)

*Hilda Hilst*

## RESUMO

Esta dissertação parte das inquietações e dos questionamentos que surgem da leitura da obra de Hilda Hilst, tendo como referência principal o livro *Com os meus olhos de cão*. Parte-se das figurações da alteridade no texto hilstiano e do conceito de *literatura pensante*, formulado por Evando Nascimento (1999), para colocar em cena as relações existentes entre literatura e pensamento. Toma-se como rastros a serem seguidos a figuração do divino, do animal e da finitude na poética de Hilst e a partir deles desenvolve-se a hipótese de que, ao fundar a sua escrita literária na interrogação e na procura pelo Outro, a obra de Hilda Hilst engendra novas formas de sentir e pensar.

PALAVRAS-CHAVE: Hilda Hilst; animalidade; pensamento; literatura e filosofia; desenhos e poesia.



## **ABSTRACT**

This dissertation is based on the concerns and questions that arise from the reading of Hilda Hilst's work, having as main reference the book *Com os meus olhos de cão*. The reflections in this work stem both from the figurations of alterity in Hilst's text and from the concept of “thinking literature”, formulated by Evando Nascimento (1999), in order to put into scene the existing relations between literature and thought. Traces considered as footprints to be followed were the figuration of the divine, of the animal, and of finitude in Hilst's poetics. From these traces the following hypothesis was developed: that Hilda Hilst's work engenders new ways of feeling and thinking by founding her literary writing on the questioning and the search for the Other.

**KEYWORDS:** Hilda Hilst; animality; thought; literature and philosophy; drawings and poetry.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Hilda Hilst. 1977. Aquarela acompanhada dos versos: “Rinoceronte elefante/ Vivi nos altos de um monte/ Tentando trazer teu gesto/ Teu horizonte/ Para o meu deserto” (HILST, 2003a, p. 12)..... 87
- Figura 2 – Hilda Hilst. 1977. Aquarela acompanhada dos versos: “Um peixe raro de asas/ As águas altas/ Um aguado de malva/ Sonhando o Nada.” (HILST, 2003a, p. 14)..... 91
- Figura 3 – Hilda Hilst. 1977. Aquarela acompanhada dos versos: “Fui pássaro e onça/ Criança e mulher./ Numa tarde de sombras/ Fui teu passo.” (HILST, 2003a, p. 16)..... 95
- Figura 4 – Hilda Hilst. 1977. Aquarela acompanhada dos versos: “E descansavas nos meus costados/ Um ramo verde minha bandeira/ No meu vestido uns encarnados/ Docilidade tua/ Eu tua inteira.” (HILST, 2003a, p. 18)..... 98
- Figura 5 – Hilda Hilst. 1977. Aquarela acompanhada dos versos: “Montado sobre as vacas/ Meu duplo e eu./ E guarda-sóis de fogo/ E um sol de fráguas./ Mas cérebro e cascos/ No breu.” (HILST, 2003a, p. 20)..... 102
- Figura 6 – Hilda Hilst. 1977. Aquarela acompanhada dos versos: “Sonhei que te cavalgava, leão-rei./ Em ouro e escarlate/ Te conduzia pela eternidade/ À minha casa.” (HILST, 2003a, p. 22)..... 105

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
1.1 O encontro com Hilda Hilst.....	11
1.2 Literatura e pensamento .....	14
<b>2 “DEUS PODE SER UM FLAMEJANTE SORVETE DE CEREJAS”: A DESCONSTRUÇÃO DO DIVINO EM HILST</b> .....	<b>18</b>
2.1 “eu corpo palavra”: buscar, dispersar, escrever.....	23
2.2 Ecos do surrealismo em Hilst: um espaço de questionamento das dualidades .....	30
2.3 O deus-porco de Hilst e a entrega à totalidade da existência .....	41
2.4 “isso de se saber mil outros”: a desestabilização do princípio de identidade.....	50
<b>3 “TAMBÉM NOS ANIMAIS AS CENTELHAS SE MOSTRAM”</b> .....	<b>52</b>
3.1 Seguir os rastros: um passeio pelo bestiário de Hilda Hilst .....	53
3.2 Um passeio pela teoria: animalidade, literatura e cultura.....	61
3.3 Animalidade e ficção: imanência, corpo e finitude .....	68
3.3.1 Animalidade e imanência .....	68
3.3.2 Animalidade e finitude .....	73
3.4 “Porco-poeta que me sei”: a vinculação entre animalidade e escrita .....	78
<b>4 RESPIROS: OS DESENHOS DE HILDA HILST</b> .....	<b>82</b>
4.1 O peso e a leveza .....	87
4.2 Pássaro-poesia .....	91
4.3 Ou o traço contínuo .....	95
4.4 <i>Tu não te moves de ti</i> .....	98
4.5 <i>“Eu é um outro”</i> .....	102
4.6 Intensos devires .....	105
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>109</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>111</b>

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 O encontro com Hilda Hilst

Conheci a literatura de Hilda Hilst quando estava na graduação, no segundo semestre do meu primeiro ano de curso e a experiência das primeiras leituras se resumiu ao espanto. Aquele que já se aventurou pelas palavras da autora sabe que é um percurso do qual não se consegue sair incólume. Como bem descreveu Ana Chiara, “o encontro com Hilda Hilst pode ser de recuo assustado, abandono do desafio ou de mergulho no fluxo de uma escrita INAPELÁVEL” (2015, p. 99). Isso porque Hilst praticou uma escrita vertiginosa e desestabilizadora dos lugares comuns do pensamento.

Nos textos da autora, encontram-se personagens que se preocupam com os abismos da existência, com os mistérios e as perguntas sem resposta, enquanto o mundo, por sua vez, lhes exige que realizem as atividades cotidianas: os encontros sociais, o trabalho, a rotina. Localizados em espaços nos quais percebem que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos e onde a imagem de caos permeia a realidade, esses personagens frequentemente se negam a seguir os padrões convencionados e isolam-se, assumindo atitudes que são publicamente entendidas como loucura. Em geral, são narradores personagens – e muitas vezes escritores – que se lançam a uma busca desenfreada de um sentido que organize a existência, ainda que, no mais das vezes, a procura pareça inútil e conduza a lugar nenhum. A busca desses sujeitos, seja ela a do sagrado ou a de formas de narrar, parece conduzir, no que diz respeito à leitura dos livros de Hilda Hilst, a uma experiência literária visceral, suscitada por formas que têm sido chamadas de híbridas.

Hilda Hilst produziu a maior parte de sua obra nos fins do século XX, tendo publicado seu primeiro livro de poesia, *Presságio*, em 1950. Após a estreia bastante jovem no cenário literário nacional, lançou-se à dramaturgia e, posteriormente, à prosa. A partir de então, até a década de 90, dedicou a sua vida para a criação literária tendo publicado mais de 40 títulos e praticado os três gêneros literários tradicionais: poesia lírica, dramaturgia e prosa narrativa. Reconhecida pela crítica especializada como uma autora que obteve “resultados notáveis”<sup>1</sup> nesses três campos, Hilst estabeleceu uma grande “anarquia de gêneros”<sup>2</sup> ao escrever mediante

---

<sup>1</sup> ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: Poeta, Narradora, Dramaturga. 1970. Disponível em: <https://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>.

<sup>2</sup> PÉCORA, Alcir. Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst. In: HILST, Hilda. Da Prosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, vol. 2, p. 408.

uma hibridez das formas, na qual abarca-os e desestabiliza-os, inscrevendo sua obra em um espaço de ambiguidade. A autora distinguia os processos de cada gênero dizendo que o sentimento de cada um era diferente, sendo a poesia semelhante a um “dom divino”, uma “febre física”, um “êxtase”<sup>3</sup>, enquanto a prosa lhe exigia mais trabalho.

Ainda ao comentar sobre a sua experiência com a criação literária, a autora afirma em 1986, em entrevista à Sônia Mascaro, que na tentativa de se aproximar de um mundo que é notavelmente paradoxal e cruel “escrever é essa explosão de dizer as coisas como eu acho que elas têm que ser ditas, completamente, para passar para o outro a intensidade, a perplexidade do ser humano completamente incendiado de emoções, de procuras, perguntas e buscas”<sup>4</sup>. Muitas vezes, dessa tentativa de passar intensidade e perplexidade para o outro, emana uma grande dificuldade de narrar, de modo que os textos hilstianos são muito distintos daqueles da tradição realista.

Levando-se em conta tais aspectos gerais da prosa de Hilst, toma-se como ponto de partida do percurso desta dissertação a novela *Com os meus olhos de cão*, publicada em 1986, texto de destaque no conjunto da obra de Hilda Hilst por conjugar vários dos temas fundamentais abordados pelos textos da autora. Alternando entre o discurso em primeira e terceira pessoa, a narrativa se concentra na figura de Amós Kéres, um matemático que, após uma experiência epifânica, passa a se questionar sobre a limitada condição humana em contraste ao caráter ilimitado do sagrado, e se vê tomado pela autoconsciência de que o sujeito não é uma identidade fixa e completamente constituída, mas sim uma multiplicidade de máscaras e desejos fraturados que se alternam e se interrelacionam na constituição subjetiva. Tal consciência e a reflexão sobre a condição humana conduzem, na novela em questão, aos temas da busca pelo sagrado, da figuração das animalidades e da interlocução com a morte.

Tais temáticas são abordadas segundo uma ótica da mistura e do contágio, na medida em que a busca pelo sagrado se confunde com o entendimento sobre o sujeito e com a valorização da imanência; a figuração das animalidades se dá em interrelação com o humano e a interlocução com a morte acontece ao se destacar a exuberância do viver. Nesse sentido, Hilst pratica uma literatura que coloca em contato, a todo momento, espaços tradicionalmente entendidos como separados e até mesmo opostos – transcendente e imanente, animal e humano, vida e morte. Daí o caráter de um texto desestabilizador e capaz de gerar incômodos nos leitores,

---

<sup>3</sup> FELINTO, Marilene. Hilda Hilst, 69, para de escrever: Está tudo lá. In: Diniz, Cristiano (org). Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013, p. 185.

<sup>4</sup> MASCARO, Sônia. Hilda Hilst, uma conversa emocionada sobre a vida, a morte, o amor e o ato de escrever. In: DINIZ, Cristiano. Op. cit, p. 87.

suscitando questionamentos acerca do que convencionalmente se entende como norma ou padrão. Assim, pode-se afirmar que Hilst praticou uma literatura capaz de engendrar pensamento e desestabilizar as convenções da sociedade ocidental atual. Talvez seja justamente em função disso, que a autora tenha sido tão pouco lida enquanto produzia a sua obra e apenas recentemente tenha ganhado reconhecimento por parte da crítica e dos leitores.

Ainda que se ressentisse da falta de leitores, Hilst não apresentava em seus textos apaziguamento de questões complexas e nem pasteurizava sua escrita para agradar ao público – embora tenha justificado assim a sua tetralogia pornográfica nos anos 1990. Segundo a própria autora, o que buscava com a literatura era “voltar a algum estado original”, “falar das coisas com pura emoção”, especialmente “emoções que são proibidas, porque vastas demais”<sup>5</sup>. Como consequência, em seus textos há uma constante desestabilização de conceitos cristalizados e uma incessante reflexão acerca deles, o que faz com que sua obra possa ser considerada, em certas linhagens críticas, “filosofia pura”<sup>6</sup>. Em síntese, Hilda Hilst proporciona uma experiência radical de linguagem, visto que escreve rejeitando categorias objetivas e desconfia de explicações unívocas do discurso cientificista, criando uma obra que não se enquadra numa identidade fixa. Desse modo, a autora tenta manter viva a experiência no texto – com uma escrita visceral, feita de sangue, como aquela descrita por Nietzsche (2018, p. 38) em *Assim falou Zaratustra*. Lê-la é vivenciar esse espaço onde o mundo e o sujeito são apresentados em suas fissuras e ambiguidades angustiantes.

Assim, pode-se afirmar que Hilst produziu uma literatura capaz de desarranjar as convenções do pensamento. A fim de sustentar a hipótese de que Hilst praticou uma *literatura pensante*, esta dissertação é organizada em três capítulos. No primeiro, discute-se a desconstrução da figura divina cristalizada pela cultura judaico-cristã feita por Hilst por meio da construção da figura do deus-porco em sua obra. Num primeiro momento, discute-se como o divino em Hilst pode ser associado à experiência vivida pela escritora ao se colocar a escrever; posteriormente, traçam-se relações de aproximação entre a obra de Hilst e o surrealismo com o objetivo de demonstrar como a destituição da figura divina configura-se também em um questionamento das dualidades do pensamento convencional. No segundo capítulo, aborda-se a figuração das animalidades na obra de Hilst e discute-se também como a perturbação das fronteiras entre o humano e o animal conduz a um questionamento das purezas e separações

---

<sup>5</sup> MAFRA, Inês. Hilda Hilst: um coração em segredo. In: DINIZ, Cristiano (org). Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013, p. 149.

<sup>6</sup> ZENI, Bruno. Hilda Hilst. In: DINIZ, Cristiano. Op. cit., p. 180.

construídas entre natureza e cultura. Por fim, no terceiro capítulo, ao comentar-se a interlocução com a morte praticada pela poeta, demonstra-se como a hibridização das formas e dos conteúdos na obra literária de Hilst se estende para a produção artística da autora que, durante a sua vida, manteve uma extensa produção visual, embora tenha publicado em vida apenas seis desenhos, que são o tópico do capítulo.

## 1.2 Literatura e pensamento

Abordar o universo literário de Hilda Hilst implica deparar-se com uma literatura que engendra pensamento. Conforme veremos, todos os personagens e narradores de Hilst têm a “mania de pensar”. Nesse sentido, é possível aproximar a literatura da autora com a filosofia, ainda que tal aproximação não aconteça sem algumas ressalvas.

Não se trata de associar a literatura de Hilst a temáticas de interesse filosófico – embora seus textos tratem incessantemente de questões caras também à filosofia – e nem de afirmar que há uma filosofia na obra da autora. Trata-se, na verdade, de perceber como o universo literário de Hilst engendra novas formas de pensar e sentir, bem como altera certos paradigmas de vida consolidados. Para isso, partiremos da noção de *literatura pensante*, conceito formulado por Evando Nascimento, com base nas reflexões derridianas sobre a desconstrução, o qual ajuda a entender as complexas ligações existentes entre os domínios literário e filosófico.

Para Nascimento (1999), uma literatura pensante seria “aquela que pensaria o impensável”, sendo esse “um conteúdo substantivo que foi condensado e deslocado para algum lugar, e que se devesse simplesmente procurar des-recalcar ou relembrar” (p. 272). Nesse sentido, a literatura pensante tem pouco a ver com a literatura filosófica ou filosofante.

Uma tal diferenciação se daria sobretudo pela potencialidade do literário de trazer à cena a alteridade radical. Enquanto nossos regimes de significação foram circunscritos em uma matriz binária que procura sempre a identidade, uma literatura pensante traria à cena a diferença, construindo pensamento somente *na medida em que se dá o advento da alteridade*.

Nos termos de Nascimento:

A diferença entre a filosofia e uma literatura pensante estaria justamente na interpretação para essa experiência. Se o literário pôde incomodar tanto o fundador da República foi porque, de uma certa maneira, ele trata de uma mesma experiência como modo aporético de *deixar vir o totalmente diferente*, de aceitar essa vinda irruptiva de um anfitrião fantasmático (*g-host*), nos convidando a deixar o lar da tradição. A inquietante estranheza (*unheimlichkeit*) da filosofia para com a literatura estaria nesse partilhar – e, todavia, recusar a partilha de uma experiência imemorial (NASCIMENTO, 1999, p. 338)

O encontro com a alteridade seria o modo pelo qual a literatura se torna capaz de engendrar um saber diferente ao da Filosofia. Ora, o que faz a literatura de Hilst se não colocar em cena o outro? Seja na figura de deus, do animal ou da morte a literatura hilstiana se fundamenta na interrogação e na procura pelo outro, isto é, pela alteridade.

É precisamente o atravessamento por imagens do outro, que ocorre nos textos de Hilst, que conduz os personagens e os narradores a um perguntar-se sem fim. É o deparar-se com o outro que impulsiona o pensar de todos os narradores hilstianos que se questionam sobre os sentidos do *eu* e do outro. O que veremos nesta dissertação é que tais questionamentos nunca conduzem a uma resposta fixa, antes o que se encontra é a movência do pensar, jamais a fixidez de uma verdade. O não encontro com uma verdade é também o que diferenciaria uma literatura pensante do âmbito filosófico. Não interessa tanto encontrar as respostas, mas criar outras formas de pensamento e, no limite, interrogar “o modo mesmo de se colocar uma questão no horizonte do saber metafísico” (NASCIMENTO, 1999, p. 270) e, assim, questionar as matrizes binárias fundadoras de nossas significações.

Há na obra de Hilst uma animalidade irreduzível ao antropocentrismo de modo que a palavra literária, circunscrita em uma vida animal, engendra pensamento. O texto de Hilst desloca as dualidades e coloca em cena contaminações. É o que faz uma literatura pensante que, ainda segundo Nascimento, seria aquela que “permite pensar, por exemplo, nossa relação com a lei, com sua loucura original, indecível entre vida e morte, masculino e feminino, atividade e passividade, escritor e leitor” (NASCIMENTO, 1999, p. 297). Uma literatura que, em termos derridianos, consiste em uma espécie de desconstrução, a qual “inverte e desloca os sentidos tradicionais do géno, do gênero, da genialidade, da geração, da genealogia e da generalidade” (DERRIDA, apud NASCIMENTO, 1999, p. 297).

Uma literatura pensante seria, pois, aquela que coloca em cena a contaminação de âmbitos tradicionalmente pensados segundo a noção de oposição, como o divino e o humano, o animal e o humano, a vida e a morte, a prosa e a poesia, a filosofia e a literatura. Hilst parece-nos mestra em fazer isso, em suspender a divisão e apresentar o contágio, sempre indecível entre um e outro: Amós é um homem ou um cão?

Em Hilst o humano é contaminado pelo animal e vice versa, a vida pela morte, o sublime pelo grotesco, o divino pelo animal, a prosa pela poesia, o verbal pelo pictórico, e não há o estabelecimento de formas fixas. O pensamento engendrado nos textos da autora questiona as percepções por demais naturalizadas que nossa cultura estabeleceu como o “normal” em relação ao existir. No limite, o universo literário de Hilst convida a pensar sobre as multiplicidades e



abre a forma humana – bem como a divina e a literária – para modos não humanos de subjetividades, de modo que seus textos abrem espaço para a criação de novos territórios e de novas subjetividades.

A indeterminação das figuras que habitam o espaço literário hilstiano – o homem-cão, o deus-porco, a negra cavalinha – se assemelha, em alguma medida, à indefinição dos textos da autora: desde que começou a produzir, a obra de Hilst inquieta a crítica no sentido de dificultar a classificação dos textos em gêneros. *Com os meus olhos de cão* é uma novela ou um conto? É prosa ou poesia? É uma prosa-poética? E os desenhos que aparecem no texto se enquadram em qual classificação? O texto de Hilst não atinge uma forma, está sempre em construção, em vias de se constituir. Sua literatura nega o que veementemente afirma: é um espaço de indecisão, de movência, de pensamento. Tanto seus textos quanto os personagens e narradores que os habitam encontram-se em uma zona de vizinhança, sendo contaminados pela alteridade.

Pensar na multiplicidade desses personagens e desses textos implica o encontro com o *devenir*. Segundo Deleuze, “devenir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula” (DELEUZE, 2011, p. 11). Pensar em um devir-animal, nos ensinam Deleuze e Guattari, é aprender a pensar as multiplicidades e perceber que o “Universo não funciona por filiação” (DELEUZE E GUATTARI, 2012, p. 24), mas por contágio.

O devir é possível quando, por meio de uma zona de vizinhança, o “homem” – e outras categorias – se modifica e suas partículas entram em outra relação de movimento e repouso. É uma espécie de desterritorialização das formas cristalizadas em nossa cultura. Amós, indeterminado entre sua vida de homem e sua vida de cão, vive uma outra subjetividade. Não se reconhece mais como um *eu*, mas sim como “vários eus”, como uma multiplicidade. A multiplicidade que o fascina ao observar as formigas não indica que há uma multiplicidade que habita dentro de nós? Amós, em seu abandono progressivo do trabalho, do casamento, da linguagem, perde suas definições e parece afundar-se na consciência de sua existência e, no entanto, parece ainda “saber que não é mais um ser definido distinto dos outros seres, nem distinto de todos esses devires” (DELEUZE E GUATTARI, 2012, p. 21) que o atravessam.

“Escrever é um caso de devir” (DELEUZE, 2011, p. 11). Subsiste na literatura hilstiana uma intensa reflexão sobre o literário. Se seus textos em prosa e em verso permitem o tipo de diálogo que será feito nessa dissertação e se seus livros parecem todos interligados é porque “a literatura está antes do lado do informe, do inacabamento” (DELEUZE, 2011, p. 11). A

literatura produz uma abertura e uma rasura na forma – do gênero textual e do gênero humano ou divino. O inacabamento indica o movimento, o dilaceramento da forma, o contágio.

Os textos de Hilst permanecem indecidíveis entre o performativo e o constatativo, de modo que aquilo que advém performa a estrutura do evento. Os textos da autora são como um acontecimento, uma inauguração. E, para assim o serem percebidos, é preciso que se abdique de algo, é preciso “desamparar a memória, desarmar a cultura, saber esquecer o saber, incendiar a biblioteca das poéticas” (DERRIDA, 2001, p. 115), é preciso sacrificar os sentidos cristalizados para se chegar ao literário e entendê-lo como *acontecimento*: “o poema cai, benção vinda do outro” (DERRIDA, 2001, p. 115), é como um acidente, aquilo que ocorre sem que haja previsão, sem que possa ser dominado pelo logos e por um sistema puramente racional. O outro que nos chega pelo literário pode ser o outro que nos habita, tudo aquilo que não é costurado pelo eu. Tudo aquilo que escapa: deus, a morte, a escrita.

A estranheza do literário remete a algo há muito esquecido pelo racionalismo: a renúncia da certeza, do saber exato e fixo. Uma literatura pensante como a de Hilst evidencia que só podemos *ler* quando nos colocamos ao lado do informe, do inacabado; quando estamos abertos ao que poderá advir dessa experiência com a palavra literária. Tal renúncia ao saber só pode ser entendida como uma abertura ao outro, ao informe, ao que ainda não está pronto, mas que incessantemente se constrói. Abertura à alteridade, advento do outro. A literatura pensante de Hilst implica lermos com estranheza e infinita atenção, de modo a escancarar para nós o valor desmedido que subitamente têm as palavras, mesmo que, em vários momentos, elas se mostrem insuficientes e precárias.

Hilda Hilst, constituindo sua obra sob os rastros de ausências – o deus que nunca veio; a morte, sempre por vir – e na busca pela alteridade – os *outros* do humano – escreveu uma literatura pensante. Seus textos não possuem uma essência reconhecível, pois se furtam, por meio de inúmeras estratégias, ao papel representativo que lhe impôs uma tradição que remonta ao diálogo platônico. A sua linguagem se vê posta em suspenso no horizonte metafísico. Ao repensar o papel da linguagem, o sentido do humano e de seus outros, Hilst engendra pensamento por meio da palavra literária. Em seus textos não há pureza, apenas contaminação. Pensamento.

## **2 “DEUS PODE SER UM FLAMEJANTE SORVETE DE CEREJAS”: A DESCONSTRUÇÃO DO DIVINO EM HILST**

*as coisas mais importantes são aquelas que falam de Deus, eu tenho  
mania de Deus<sup>7</sup>*

---

<sup>7</sup> HILST, Hilda. Fluxo Floema. In: Da prosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, vol. 1, p. 55

A produção literária de Hilda Hilst é atravessada pela busca por Deus. Nos estudos hilstianos, a temática do sagrado tem sido lida por diferentes óticas quais sejam: a transgressão entre o alto e o baixo, o desejo de transcendência, a vinculação da obra com predileções da autora<sup>8</sup>, entre outros. A hipótese ensaiada neste capítulo e que também guia a dissertação é a de que a figuração de um “Deus”, na obra de Hilst, está intimamente vinculada com uma determinada experiência de criação poético-literária, além de evidenciar traços de uma *literatura pensante*. Essa hipótese se estende para as demais temáticas recorrentes na extensa produção hilstiana, a saber: a animalidade, o corpo, a finitude, o erotismo, a velhice, a solidão e a condição humana, considerando, portanto, que tais temas constroem uma relação circular entre o processo de criação e a obra tal como foi publicada. Nesse sentido, os textos de Hilst se apresentam na forma de uma busca infinita por sua própria origem, tentativa na qual a linguagem e o sujeito são apresentados em seus limites e fronteiras.

Em 1993, após 43 anos de produção literária, quando perguntada se ainda sentia algum pânico diante da folha em branco, Hilst respondeu: “Muito. Me dá uma tremedeira, apesar de que quando eu pego a folha as coisas já estão muito delineadas”<sup>9</sup>. A experiência da criação literária aparece aqui como uma espécie de horror perante o vazio. Mas, para construir o que o desejo impõe ao escritor, é preciso que se destrua o branco da página; e, esse horror perante o vazio não é paralisante, ao contrário, o escritor incessantemente escreve. Escreve para perseguir o rastro de uma ausência<sup>10</sup> que jamais consegue captar com palavras precisas. E, no entanto, o relativo fracasso dessa experiência não faz com que o escritor abandone a prática da escrita: ele continua a perseguir a presença incômoda de uma linguagem ausente. Segundo Blanchot (2011), o escritor que sente esse vazio, o horror perante o branco da página, escreve incessantemente porque “o que quer terminar continua sendo o interminável” (p. 13), de modo que escrever se torna o incessante.

---

<sup>8</sup> Destacam-se as inúmeras afirmações de Hilst de que sua obra se direcionou para Deus, um exemplo: “Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus” (Vários autores. “Das sombras - entrevista”. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles, São Paulo, n.8, out. 1999. In: DINIZ, C. (org.). Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. p. 197)

<sup>9</sup> MAFRA, Inês. “Hilda Hilst: um coração em segredo”. *Nicolau*, Curitiba, n. 51, ano VII, nov.-dez. 1993. In: DINIZ, C. (org.). Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. p. 153

<sup>10</sup> “Acho que tudo o que eu escrevi foi em direção a essa coisa da busca, (...) é como se fosse a nostalgia de alguma coisa que perdi”. *Ibidem*.

A natureza da criação literária parece ser a busca incessante de uma *estância*<sup>11</sup> que paira sobre o escritor. Assim como a linguagem e o imaginário invocam presenças de ausências, o texto em seu estado originário aparece para o escritor como um “quê” indeterminado, cujo modo de ser é incompatível com o discurso. A iminência do texto se apresenta ao escritor e a sua tentativa é a de traduzir em palavras a presença que intuiu de uma linguagem ausente. Algo nessa experiência de criação, marcada pelo horror e pelo vazio, evidencia uma falta de controle do sujeito que se coloca a escrever. Uma fala se impõe ao escritor que, por sua vez, silencia a *fala errante*<sup>12</sup> ao tentar pronunciá-la apenas para tão cedo voltar a ouvi-la e a novamente escrever:

O poema – a literatura – parece vinculado a uma fala que não pode interromper-se porque ela não fala, ela é. O poema não é essa fala, é começo, e ela própria jamais começa mas diz sempre de novo e sempre recomeça. (...) E aquele que escreve é igualmente aquele que “ouviu” o interminável, o incessante, que o ouviu como fala, ingressou no seu entendimento, manteve-se na sua exigência, perdeu-se nela e, entretanto, por tê-la sustentado corretamente, fê-la cessar, tornou-a compreensível nessa intermitência (BLANCHOT, 2011, p. 29).

A experiência da criação poética aparece, então, marcada por uma ausência. Essa parece uma afirmação com a qual Hilst concordaria, uma vez que, na mesma entrevista citada anteriormente, a autora também afirma que a atitude de escrever parte de “uma vontade de voltar a algum estado original”<sup>13</sup> e de reencontrar um objeto perdido. Este “voltar a algum estado original” pode ser entendido como o desejo de sustentar a presença dessa ausência que incessantemente se mostra ao escritor na experiência literária. A experiência de criação, além disso, parece ser algo que ultrapassa o *eu* do sujeito que escreve, na medida em que ele se direciona ao desconhecido e busca o centro dessa ausência que lhe paira sobre o corpo: “escrever é ir em direção a muitas vidas e muitas mortes”<sup>14</sup>. O movimento da mão que se coloca a escrever parece a tentativa de dar corpo ao que não tem sentido e ao que não tem uma existência.

---

<sup>11</sup> Refiro-me aqui ao termo usado por Agamben em *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental* (2007), entendendo como estância uma região fantasmática com a qual o escritor pode se relacionar.

<sup>12</sup> Blanchot referiu-se à obra de diferentes formas ao longo de seus livros, sempre associando-a a uma fala misteriosa. Ora chamada de “fala errante”, ora de “linguagem sem entendimento”, ou ainda de “fala secreta” e “obscura exigência”, essa obra inatingível é completamente diferente da obra enquanto produto de uma escrita.

<sup>13</sup> MAFRA, Inês. “Hilda Hilst: um coração em segredo”. *Nicolau*, Curitiba, n. 51, ano VII, nov.-dez. 1993. In: DINIZ, C. (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 149

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 151.

Para o escritor a obra é, assim, comparável a um fantasma; daí a associação frequente, no Ocidente, entre os homens de gênio e os tipos melancólicos, como bem mostrou Agamben (2007) em *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Segundo Agamben, uma caracterização típica da “psicologia” medieval é a de que o tipo melancólico sofre de uma perversão específica que “quer o objeto, mas não quer o caminho que a ele conduz e ao mesmo tempo deseja e obstrui a estrada ao próprio desejo” (AGAMBEN, 2007, p. 29). Pode-se pensar que é em função deste aspecto que a melancolia esteja relacionada à criação estética e à filosofia, uma vez que os seus objetos são conceitos puros, imaginários, negativos, experiência livre com a linguagem que se aproxima dos objetos somente por um gesto de afirmação da negação. Seguindo essa indicação, pode-se considerar que o “objeto” próprio que o escritor busca ao longo do seu processo de criação é este querer e não-querer simultâneo do objeto. Nesse sentido, tem-se a figuração de um “gesto que pretende abraçar o inapreensível” (AGAMBEN, 2007, p. 42). O modo de ser próprio deste gesto é a busca pela “coisa presente em sua ausência” (BLANCHOT, 2011, p. 279), na medida em que o sujeito tem a sensação de que algo foi perdido sem saber exatamente o que se perdeu.

O modo de ser próprio deste gesto que deseja o inapreensível provoca o encontro com um limite. A obstrução do encontro com o objeto desejado implica que há um limite no caminho do sujeito, o qual, a um só tempo, o impede de reencontrar o seu objeto e o impulsiona a seguir em busca dele. Nesse sentido, a única coisa que o desejo entrega – para o melancólico e para o escritor – é uma imagem fantasma, sendo a obra, para o escritor, comparável a um fantasma. Em seu vir a ser, ela se apresenta como uma imagem fantasmática para a qual o escritor precisa criar um corpo. Mas, nessa tentativa, há sempre o encontro com um limite ou com uma negatividade em que o desejo afirma a negação do objeto e em que a linguagem se mostra insuficiente. O escritor, então, permanece em busca de um objeto perdido. A obstrução do encontro com o objeto implica uma circularidade em que o sujeito e a obra literária retornam a si.

A obra de Hilda Hilst, considerando-se tanto todo o conjunto de sua produção literária quanto os textos de modo independente, apresenta um caráter de circularidade. Os textos orbitam em torno de determinadas temáticas<sup>15</sup> e, muitas vezes, apresentam eles próprios uma estrutura circular, em que no fim da narrativa reencontramos o começo, como é o caso da novela

---

<sup>15</sup> Na apresentação a *Ficções*, Léo Gilson Ribeiro afirma que as ficções de Hilst “formam um círculo, um fluxo diante dos quais não há meio-termo, — ou o leitor percorre a mesma indagação metafísica ou se cansa às primeiras páginas, incapaz de preencher os brancos deixados pela autora” (RIBEIRO, 1977, p. 9).

*Com os meus olhos de cão* (1986).<sup>16</sup> Hilst sempre demonstrou ter um alto grau de consciência sobre a sua própria obra, ainda que não gostasse de falar sobre ela e, muitas vezes, se recusasse a tal tarefa. No entanto, em 1986, em entrevista a Sônia Mascaro, Hilst afirma que sua obra é construída em torno dos mesmos temas: “Tenho a impressão de que todo o meu trabalho é mesmo um círculo buscando as mesmas coisas. A pergunta é sempre a mesma”.<sup>17</sup>

O centro desse círculo é o que a escrita hilstiana parece buscar, e nunca consegue atingir. Poder-se-ia pensar que o centro buscado é uma experiência sagrada, tendo em vista as inúmeras afirmações de Hilst de que sua literatura busca Deus. No entanto, parece possível pensar que o centro buscado é a própria literatura, a experiência da criação poética – esse objeto que jamais pode ser apreendido senão pela afirmação de sua negação. Segundo Blanchot (2011), “toda vez que o pensamento colide com um círculo, é porque toca em algo original de que aquele é parte e só pode ultrapassar para logo aí retornar” (p. 96). Nesse sentido, a obra é apenas parte de uma originalidade maior a qual não se pode ultrapassar completamente. A transcendência da vida que se experimenta na escrita – e talvez também na leitura – só pode ocorrer no interior da linguagem. A obra sai da linguagem para logo retornar a ela. A obra sai de si para logo retornar a si.

É o gesto do desejo que afirma e nega o objeto que parece indicar uma possível ligação entre a palavra poética e a palavra filosófica. Agamben, no prefácio de *Estâncias*, menciona a cisão que se produziu na cultura ocidental entre poesia e filosofia, entre palavra poética e palavra pensante. Nessa velha questão do ocidente, a poesia seria aquela linguagem que possui o objeto sem o conhecer e a filosofia a linguagem que conhece o objeto, mas sem o possuir. No entanto, segundo Agamben, o que se suprime nessa cisão é o fato de que “toda autêntica intenção poética se volta para o conhecimento, assim como todo verdadeiro filosofar está sempre voltado para a alegria” (AGAMBEN, 2007, p. 13) e de que há uma correlação formal entre as escritas filosóficas e literária, na medida em que ambas são entendidas enquanto práticas que se sustentam sobre a negatividade da fantasia.

A partir dessas intuições, parece-nos possível entender o tema da transcendência, no conjunto da obra hilstiana, como uma poética, visto que a busca por deus não significa exatamente apreender um objeto metafísico exterior, mas sim uma abertura da linguagem à

---

<sup>16</sup> A novela é iniciada com a frase “Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso” e também é finalizada com essa mesma frase, seguida de alguns desenhos e da assinatura de Amós Kéres – protagonista-narrador da novela.

<sup>17</sup> MASCARO, Sônia de Amorim. “Hilda Hilst, uma conversa emocionada sobre a vida, a morte, o amor e o ato de escrever”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jun. 1986. *Jornal da Tarde*, Caderno de Programas e Leituras. In: DINIZ, C. (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013, p. 93.

negatividade. Nesse sentido, parece haver uma relação entre a obra publicada e a sua origem, isto é, o seu processo de criação, experiência a qual não pode ser completamente acessada, senão pela afirmação de sua ausência.

## 2.1 “eu corpo palavra”: buscar, dispersar, escrever

*Respiro e persigo  
uma luz de outras vidas.<sup>18</sup>*

*Existe um deus qualquer  
nas minhas entranhas.<sup>19</sup>*

“Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome” (HILST, 2001, p. 17): são essas as palavras iniciais de Hillé, que abrem a narrativa de *A obscena senhora D* (1982). Os personagens de Hilst voltam-se frequentemente para um estado primeiro. Habita-lhes um desejo de retornar a uma temporalidade anterior na qual intuem que perderam algo que precisa ser resgatado. Na maior parte dos escritos em prosa da autora, encontramos personagens em intensa relação com o passado: rememoram suas vidas em busca de algo que possa abrigar o sentido do existir. Não encontram. Quando encontram, a descoberta é sempre a mesma: “existir é fundamentalmente ser objeto de desdém, de desprezo: é ser apenas um corpo envelhecendo”<sup>20</sup>.

Neste processo anamnésico mantém-se uma tensão entre passado e presente, entre atualidade e anterioridade. Conflita-se a desordem da vida – interior e exterior – dos personagens com a possível ordem que acreditam existir em um outro momento ou em um outro espaço, num *centro do qual se afastaram*. Diante da desordem vivida e da ordem desejada, encontramos subjetividades angustiadas em relação à existência e empenhadas em experiências com as quais os outros que os cercam não compactuam: a busca por Deus, a tentativa de entender “isso de vida e morte, esses porquês” (HILST, 2001, p. 18), a busca do encontro com algo mais original. Se a maioria dos personagens de Hilst guarda alguma semelhança com a autora, não é tanto por uma disposição meramente autobiográfica de sua obra; mais determinante é a originalidade metaliterária<sup>21</sup> que sua escrita tenta captar. Daí que seus personagens sejam subjetividades angustiadas em relação à existência, solitários e reclusos que

<sup>18</sup> HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

<sup>19</sup> HILST, Hilda. Balada de Alzira. In: *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

<sup>20</sup> PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. HILST, Hilda. *Estar Sendo. Ter sido*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2006. p. 8

<sup>21</sup> O termo metaliterário foi utilizado na tentativa de caracterizar uma obra que, além de pensar a si mesma nos próprios textos literários, tenta manter viva no texto a experiência da criação poética.



falam constantemente consigo mesmos, reservando para si a chance de uma liberdade da experiência filosófica e poética.

Essas subjetividades angustiadas são, por vezes, personagens-escritores que se questionam sobre o sentido da vida, da morte e do ato da escrita. E, todos eles, até mesmo os dos livros ditos pornográficos<sup>22</sup>, aproximam-se de uma busca incessante por Deus. Essa busca, no entanto, não se realiza por uma plena afirmação da divindade. Muitos desses personagens se revoltam contra um Deus criador e cruel que abandonou os homens à perdição mundana. Nota-se a revolta de Hillé:

Desamparo. Abandono, assim é que nos deixaste. Porco-Menino, menino-porco, tu alhures algures acolá lá longe no alto aliors, no fundo cavucando, inventando sofisticadas maquinarias de carne, gozando o teu lazer: que o homem tenha um cérebro sim, mas que nunca alcance, que sinta amor sim mas nunca fique pleno, que intua sim meu existir mas que jamais conheça a raiz do meu mais ínfimo gesto, que sinta paroxismo de ódio e de pavor a tal ponto que se consuma e assim me liberte, que aos poucos deseje nunca mais procriar e coma o cu do outro, que rasteje faminto de todos os sentidos, que apodreça, homem, que apodreças, e decomposto, corpo vivo de vermes, depois urna de cinza, que os teus pares te esqueçam, que eu me esqueça e focinhe a eternidade à procura de uma melhor ideia (HILST, 2001, p. 36).

Esse voltar-se contra um deus cruel originador do caos explicita a ambiguidade dos personagens que tanto desejam um encontro com a divindade, mas que também a negam, de modo que o desejo nega, e ao mesmo tempo, afirma o seu objeto. A busca desses personagens nunca finda. Segundo Agamben (2007, p. 11), toda autêntica busca consiste não em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir as condições da sua inacessibilidade. Os personagens de Hilst, cada um a seu modo, respondem à impossível tarefa de se apropriar daquilo que deve, de qualquer modo, continuar inapreensível.

A imagem de Deus ou a busca por uma anterioridade aparece para esses personagens como a possibilidade de reencontro com uma determinada ordem perdida. Tal qual o desejo dos personagens de encontrar uma anterioridade implica um conflito, a experiência da criação literária parece proveniente de uma tensão, de modo que a criação jamais se furta a um conflito, caos e cosmos<sup>23</sup> encontram-se nela. Inevitável não citar a entrevista de Hilda Hilst a Caio

---

<sup>22</sup> Os livros em prosa publicados por Hilst na década de 90 ficaram conhecidos como a tetralogia obscena da autora e foram classificados por alguns críticos do período como livros pornográficos. Os livros que compõem a tetralogia são: *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990); *Contos d'escárnio – Textos grotescos* (1990); *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992). Veja-se o trecho de uma das cartas do narrador de *Cartas de um Sedutor*: “Teve gente pensante no planeta, mas tudo continua igual. Onde estarão esses deuses? No nada, na luz? Irmã, sinto-me morto quase sempre. Só o tesão, o brilho, o cintilante, o pó é que me arranca da mesmice” (HILST, 2018, vol. 2, p. 237).

<sup>23</sup> Em *O sagrado e o profano* (2018), Mircea Eliade nos apresenta a uma introdução geral ao estudo fenomenológico e histórico dos fatos religiosos. Conforme evidenciado por Eliade, o Sagrado é ato fundante. É a criação de tudo: Mundo e Tempo. O Sagrado é a origem. O momento a partir do qual o informe e desorganizado

Fernando Abreu em que a autora afirma que, em sua experiência com a criação poética, a literatura vem de um conflito entre a ordem desejada e a desordem existente:

A ordem sempre teve uma grande importância para mim. Eu queria uma certa geometria, isso me emocionava, eu achava bonito. Ao mesmo tempo, havia uma desordem muito grande dentro dos seres humanos e de mim mesma. Eu queria saber a raiz dessa desordem. (...) Então eu acho que a literatura vem desse conflito entre a ordem que você quer e a desordem que você tem.<sup>24</sup>

Assim, para Hilst, o impulso para a criação parte de um desejo de ordenação que se impõe para o escritor, de modo que ele “cede a pressões internas” e quando está escrevendo “não tem segurança nenhuma”.<sup>25</sup>

Ao vincular-se essa tensão originária entre ordem e desordem com a problemática do divino, é possível que a ideia de Deus, na obra hilstiana, esteja associada fundamentalmente à ideia de poesia. Deus permanece sempre uma questão na obra de Hilst, de modo que a divindade é um tipo de apelo, espécie de possibilidade de reorganização de tudo aquilo que parece desorganizado e, ao mesmo tempo, é causa da desorganização porque ela é efeito de um Deus cruel. Há, no entanto, a indicação de que pode haver um fio que conduza a uma reorganização de tudo, indicação que apenas se sustenta caso seja vinculada a um ato poético. Fora da ação poética, a busca por Deus na obra hilstiana não encontra razão em uma perspectiva metafísica própria. Nesse sentido, as questões temáticas da obra de Hilst podem ser consideradas metáforas de base do problema da criação literária. E, na obra hilstiana, a base de toda a criação literária, a ideia decisiva, é a própria poesia<sup>26</sup>. Nesse sentido, sobretudo nos textos em prosa, há uma

---

*Caos* transformou-se em *Cosmos*, em um espaço organizado, um Mundo criado. O *homem religioso*, que percebe a sacralidade em tudo, deseja viver o mais próximo possível dos deuses e pela repetição dos atos do mito cosmogônico aproxima-se da criação do Cosmos, isto é, da criação do mundo e do tempo. O homem religioso, por meio de seus ritos e rituais, consegue um retorno à origem, ao momento em que foi criado. Ele começa outra vez a existência, nasce de novo. A vida é periodicamente recriada pela repetição simbólica da cosmogonia. O homem religioso recria a origem, volta ao início, ao momento em que o Mundo se fundou, no início do tempo, no início de tudo. Considerando-se esse constante movimento da recriação do mito cosmogônico e as ações de construir e destruir realizadas ritualisticamente pode-se novamente comparar a temática do divino com a experiência de criação poética, na medida em que ela também pressupõe um pendular entre ordenação e desordenação; e que busca aproximar-se da origem.

<sup>24</sup> ABREU, Caio Fernando. “Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja”. *Leia*, São Paulo, jan. 1987. Entrevista. In: DINIZ, C. (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 96.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>26</sup> Até mesmo nos textos em prosa, o ritmo é fundamental na obra de Hilst. Talvez seja possível caracterizar a prosa de ficção hilstiana como uma espécie de *poesia expandida*.

reflexão sobre a própria palavra poética e sobre o conflito da criação, de modo que encontramos uma obra que pensa a si mesma o tempo todo.

Claudio Willer (2005) chama a atenção para o fato de que o tema da divindade aparece, em Hilda Hilst, vinculado tanto a uma postura ética da escritora quanto a uma determinada concepção da criação literária. Tendo como fio condutor a aproximação de Hilst com a gnose e com escritores malditos<sup>27</sup>, Willer analisa como os poemas de *Amavisse* (1989) indicam uma postura de revolta contra a figura tirânica de Deus. O crítico destaca como tal revolta está relacionada à busca de uma linguagem original, anterior à queda do homem, numa referência direta ao mito judaico-cristão da expulsão de Adão e Eva do paraíso:

Há um aspecto do gnosticismo que serve como metáfora da criação poética. Trata-se do *falar línguas*, a linguagem dos rituais gnósticos. (...) Feita de glossolalias, usa um vocabulário próprio, radicalmente distinto da linguagem prosaica e cotidiana. Algo como o que é proposto por Hilda Hilst: “Não cantarei cotidianos. Só te cantei a ti/ Pássaro-Poesia/ E a paisagem-limite: o fosso, o extremo/ A convulsão do Homem”. É a busca da linguagem adâmica, anterior à Queda. (...) Busca da unidade perdida, recuperação da memória primordial, também em: “Canto canções assim tão compassivas/ Na minha língua esquecida”. (...) Quer resolver a contradição entre o sujeito e seu mundo, e se volta contra o Tempo: “Que as barcaças do tempo me devolvam/ A primitiva uma das palavras”, da palavra fundante, não-instrumental, pois “o poeta preexiste, entre a luz e o sem-nome”, habitante de um mundo animado, revitalizado, onde “De cigarras e pedras, querem nascer palavras”. Há, em *Amavisse*, uma declaração de princípios e uma poética, baseada na adoção da linguagem transgressora para recuperar outro tempo (WILLER, 2005, s.p).

A busca de uma linguagem anterior e da unidade perdida, recuperação de uma memória primordial, é metaforizada nos textos em prosa de Hilst pela busca incessante dos personagens, seja a busca de Deus, de uma outra linguagem ou de alguma compreensão de si e do mundo. Essa busca infinita pode ser percebida quando nos atentamos para Amós Kéres, protagonista-narrador da novela *Com os meus olhos de cão* (1986). Amós é um professor universitário interessado principalmente na matemática pura e que experimenta, no começo da novela, um profundo tédio existencial. Sabemos pela reminiscência do professor que, em um belo dia de sol, ele viveu uma intuição metafísica quando viu, do alto de uma colina próxima da Universidade onde lecionava, uma maravilhosa composição de cores, mas sem formas ou linhas, como um “fulgor sem clarão”, uma espécie de “sol-origem” que o invadiu de vida e de “significado incomensurável” (HILST, 2006a, p. 22-3). Depois dessa experiência, Amós se afasta cada vez mais de suas atividades e deveres, mergulhando silenciosamente no que é

<sup>27</sup> Willer evidencia que a cosmogonia paradoxal presente na obra de Hilst permite estabelecer vínculos entre a autora e escritores como A. Artaud, A. Rimbaud, W. Blake, Lautréamont.

interpretado publicamente – pela sua esposa, pelo reitor da Universidade e pelos seus alunos – como loucura, mas que para ele é somente a tentativa de reconstituição da intensidade vivida naquele momento do “nítido inesperado” (HILST, 2006a, p. 21).

A vivência de Amós passa, então, a ser uma busca por retorno àquele momento vivido tão fugazmente. Esse desejo, unido ao tédio existencial que experimentava diante não apenas de sua condição de homem mortal, mas também de sua vida de professor vinculada à lógica da produção e do trabalho, o desperta para o exercício da criação poética, como tentativa de compreender a totalidade do cosmos, escapando de sua vida cotidiana. A busca por aquele momento vivido não deixa de se aproximar da busca por Deus, tão frequente nos textos hilstianos, de modo que a novela assim começa: “Deus? uma superfície de gelo ancorada no riso. Isso era Deus. Ainda assim tentava agarrar-se àquele nada, deslizava geladas cambalhotas até encontrar o cordame grosso da âncora e descia em direção àquele riso” (HILST, 2006a, p. 15). A busca de Amós é marcada pela impossibilidade. E, cômico disso, ele jamais se afasta da busca. Sendo impossível apreender o objeto que deseja – deus, a linguagem, a literatura, a compreensão, a integração com o todo? – a busca de Amós torna-se incessante, infinita e, comparando-a com a loucura, assim ele a descreve:

A loucura da Busca, essa feita de círculos concêntricos e nunca chegando ao centro, a ilusão encarnada ofuscante de encontrar e compreender. A loucura da recusa, de um dizer tudo bem, estamos aqui e isto não basta, recusamo-nos a compreender. A loucura da paixão, o desordenado aparentando ser luz na carne, o caos sabendo à delícia, a idiota simulando afinidades. A loucura do trabalho e do possuir. A loucura do aprofundar-se depois olhar à volta e ver o mundo mergulhado em matança e vaidade, estar absolutamente sozinho no mais profundo. (HILST, 2006a, p. 50-51).

A circularidade da busca de Amós, que nunca encontra o centro, aproxima-se da busca pela palavra original do escritor diante da página em branco. O “aprofundar-se” de Amós seguido pela não interlocução ao voltar-se para o mundo objetivo também pode ser aproximado da experiência de criação literária, na medida em que parece indicar o encontro com um espaço *outro* que deixa o sujeito completamente só, quase em vias de desaparecer. O encontro do escritor com a *fala errante* que o chama e o obriga a escrever é descrito por Blanchot através da imagem mítica do canto das sereias. Tal como essa voz – a fala errante – o canto das sereias é inumano, ancestral e exterior a toda lógica humana, concentrando em si elementos antípodas que, ao invés de se excluírem, convivem e contribuem para a existência paradoxal dessa irreal potência. Mais que uma fala, o canto das sereias se assemelha a um murmúrio, nunca satisfaz porque não se faz ouvir direito. É antes uma possibilidade, um “canto ainda por vir” (BLANCHOT, 2005, p. 3).

Enquanto uma possibilidade e um murmúrio incessante, o canto das sereias se encaminha para o lugar verdadeiro onde se pode ouvir o canto perfeito. Esta seria a região de fonte e origem do canto, o objetivo, o ponto central que se constitui do mais puro e profundo silêncio, é o mar onde afundam os navegantes e mesmo as sereias. Isso porque esse é o lugar da origem, o ponto solitário a que os homens querem chegar-se. É sobre tal experiência que Amós parece nos dizer, dessa solidão daquele que adentrou um espaço outro e busca formas de dizer sobre esse mais profundo que verdadeiramente só se diz no silêncio. É a experiência dilacerante da criação: ouvir o murmúrio de um ponto central e original que se constitui do mais profundo silêncio; pertencer “ao mundo dos mudos” (HILST, 2006a, p. 51) e tentar traduzir um idioma impraticável, tentar dotar de forma o entendimento da fala neutra.

“O poeta é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento” (BLANCHOT, 2011, P. 47). Ele se assemelha, assim, aos navegantes, absortos diante da misteriosa voz das fantásticas criaturas marinhas. Seu objetivo é aproximar-se dessa região de fonte e origem em que tudo, mesmo a música e as sereias, desaparece. Sua meta, no entanto, é impossível, porque ele sente a necessidade de escrever. Mas o que escreve não é nada senão a tentativa frustrada de chegar-se àquela fala ancestral. Nesse sentido, pode-se pensar que o fracasso da busca de Amós Kéres se aproxima da tentativa frustrada do escritor de chegar à fala ancestral, de se aproximar de uma temporalidade anterior. Todavia, diante do fracasso ou “da loucura da busca”, o escritor não faz nada além de aprofundar-se na tentativa de aproximação com a origem. Coloca-se iminentemente no risco de desaparecer.

Estamos, pois, diante de uma busca incessante e infinita por uma linguagem original, isto é, mais próxima da origem. Tal busca só pode mesmo se apresentar como “feita de círculos concêntricos e nunca chegando ao centro” (HILST, 2006a, p. 50), porque assim como o homem não pode escapar da própria existência senão pela morte, a linguagem poética não pode alcançar o seu ser senão pelo silêncio da página em branco.

Como se vê, os personagens hilstianos tentam se aproximar de experiências que os ultrapassam<sup>28</sup>, seja na busca pelo divino, seja na tentativa-fracasso da escrita. Amós é arrancado de si no momento em que é convidado a reconhecer o infinito. No entanto, ao se deparar com o infinito perduravelmente vazio, que entende como o vazio de Deus, ao se encontrar com aquilo totalmente diferente dele próprio, Amós percebe as suas fronteiras enquanto sujeito e intui que talvez ele também seja habitado por um vazio. O desejo de transcendência de Amós,

---

<sup>28</sup> Há uma imagem em *Com os meus olhos de cão* que poderia caracterizar a maioria dos personagens de Hilda Hilst: “Um coração minúsculo tentando/ Escapar de si mesmo/ Dilatando-se/ À procura de puro entendimento” (HILST, 2006a, p. 56)

a tentativa de encontro com uma originalidade, de transgredir o vazio que sente seria uma experiência semelhante à do sujeito diante do Nada, do vazio, do caos original: a própria potência da palavra literária vir a transgredir o espaço em branco da página.

Como então colocar-se a escrever diante da limitada condição humana em contraste ao caráter ilimitado do espaço originário onde situa-se o ser da literatura? Como, diante da paradoxal condição humana, condição ambígua e grotesca: homem dotado do simbólico, do pensamento, das palavras, mas que possui, como um bicho, “o traseiro à mostra” (HILST, 2006a, p. 39), colocar-se diante da página em branco? De que maneira, diante da limitação de um corpo finito à procura do ilimitado, entregar-se a uma experiência de transcendência, isto é, a uma experiência com a linguagem? No embate com Deus e com as questões existenciais – os personagens – e no embate com o vazio da criação – o escritor – o sujeito se vê diante de experiências que o ultrapassam. Nesse contexto, o próprio pensamento pode ser entendido como um elemento que ultrapassa o *eu*, uma vez que por meio dele conjuga-se o finito e o infinito. Os questionamentos de Hillé, a senhora D, se desdobram ininterruptamente:

É que não compreendo  
 não compreende o quê?  
 não compreendo o olho, e tento chegar perto.  
 Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias,  
 nem os rostos que me olham nesta vila onde moro, o que é casa, conceito, o que são  
 as pernas, o que é ir e vir, para onde Ehad, o que são essas senhoras velhas, os ganidos  
 da infância, os homens curvos, o que pensam de si mesmos os tolos, as crianças, o que  
 é pensar, o que é nítido, sonoro, o que é som, trinado, urro, grito, o que é asa hen? (...)   
 estou encostada à parede no vão da escada, escuto a mim mesma, há uns vivos lá  
 dentro além da palavra, expressam-se mas não compreendo, pulsam, respiram, há um  
 código no centro, um grande umbigo, dilata-se, tenta falar comigo, espio-me curvada  
 (HILST, 2001, p. 21-2).

O “estado imutável do ser pergunta”<sup>29</sup> dos personagens de Hilst atesta que a obra da autora está interessada em colocar-nos diante de questionamentos, muitas vezes, irrespondíveis. A poética hilstiana coloca o leitor diante do mistério: aquilo que nunca se revela por completo.

Para onde levam o sujeito essas experiências de ultrapasse de si que estão aquém e além da compreensão? O movimento mais interessante dos personagens de Hilst é o fato de que a saída do engano da vida, isto é, a reflexão existencial que incessantemente buscam, supõe também uma meditação dura sobre o sentido de escrever, que se desdobra nas figuras do Deus criador, do corpo incompreensível, da morte terrível e do animal carente. A literatura é a meta da narrativa e não um sujeito além ou aquém dela. Para Hilda Hilst, “a literatura (e apenas ela)

<sup>29</sup> Nota-se o questionamento/caracterização de Kadosh: “o meu ser pergunta é um estado imutável?” (HILST, 2018, vol. 1, p. 179)

é a exata medida do sujeito que se procura”<sup>30</sup>. A grande e inadiável descoberta desses sujeitos é perceber que existir é fundamentalmente ser objeto de desdém, de desprezo: é ser apenas um corpo envelhecendo. Contudo, ainda assim, o sujeito não para de pensar, de se interrogar e o escritor não para de escrever:

you aprende, quando está tudo pertinho da compreensão, você só sabe que já vai morrer. que judiaria! que terror! o homem todo apurado diz de repente: quase que já sei, e aí aquela explosão, aquele vômito, alguns estertores, babas, alguns coices, um jato de excremento e pssss... o homem foi-se. escreve, filho da puta, escreve! e não vai cair babando em cima da máquina, ela não merece isso (HILST, 2006b, p. 121).

Ainda que a experiência do *eu* apareça nesses termos como trágica e perdida, vazio escuro e infinito do qual não se pode fugir, é preciso retomar algo enunciado pelo personagem Vittorio, que pode ser relacionado com toda a obra de Hilst: “isso de não ter entendido nada, isso soa penoso e sinistro mas não é... é como um grande pudim de cenoura, não-entendida insossolaranjaaguado, pior teria sido ter entendido tudo, é escuro e comprido apesar de parecer mais claro e curto” (HILST, 2006b, p. 36-7). A consciência de si é essencial; é preciso tentar se conhecer, olhar o corpo, aprender *a entender a entranha e nunca mais ser diferente*<sup>31</sup>, mas a incompreensão não é totalmente desesperadora, ela mantém vivos o mistério e o segredo da existência, impulsionando o sujeito a um incessante perguntar-se. Manter a pergunta aberta, viva, é encontrar a exatidão da resposta<sup>32</sup>.

## 2.2 Ecos do surrealismo em Hilst: um espaço de questionamento das dualidades

Na poética de Hilda Hilst, como vimos, existe uma associação entre a ideia de Deus e uma determinada concepção sobre o ato de criação literária. Entretanto, a temática do divino e da transcendência não se resume a essa correlação demonstrada no tópico anterior. Em Hilst, a inquietação sobre o divino é também inquietação sobre o humano e, mais precisamente, é inquietação e recusa das classificações do pensamento dualista.

---

<sup>30</sup> PÉCORA, Alcir. Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst. In: HILST, H. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, vol. 2, p. 410.

<sup>31</sup> Trecho de um poema de Renata Pallottini, citado por Hilst como epígrafe de *Júbilo, Memória, Noviciado da paixão* (1974).

<sup>32</sup> “A resposta autêntica é sempre vinda da pergunta. Pode-se fechar sobre esta mas a fim de a preservar mantendo-a aberta” (BLANCHOT, 2011, p. 229).

O Deus da poética de Hilda Hilst é um deus muito diferente daquele da tradição judaico-cristã, uma vez que é pensado por uma ótica própria, criada pela movimentação singular das palavras e do pensamento hilstiano. O deus de Hilst não é complementariedade oposta ao humano e, muito menos, a medida inalcançável da humanidade. O Deus de Hilst é um porco<sup>33</sup>.

É um deus falho e precário – muito próximo da condição humana – que encontramos inscrito nos poemas, contos e romances de Hilst. Não apenas nas relações entre o sagrado e o profano, mas nos escritos hilstianos de um modo geral, é evidente a intenção da autora de subverter hierarquias existentes entre planos supostamente opostos – o divino e o humano; o humano e o animal; o elevado e o grotesco; o significativo e o insignificante, etc – quando apresenta imagens que reúnem elementos díspares e desvia as palavras, as ideias e os objetos de seus sentidos “habituais”, fazendo-os escapar de suas identidades previsíveis, a fim de despertá-los para uma realidade nova e desconhecida.

Tal atitude de desconstrução<sup>34</sup> se realiza nos textos literários da autora pela utilização de formas estéticas singulares e inovadoras. Diferentemente daqueles romances organizados segundo um projeto realista, nos quais o desenvolvimento das ações e dos personagens se dá em uma relação de causalidade lógica inserida em um desenvolvimento cronológico com início, meio e fim, os textos hilstianos se assemelham mais a fragmentos de uma identidade caótica<sup>35</sup>, rompendo drasticamente com o realismo e com a noção de linearidade temporal na ficção.

Essas configurações da obra de Hilst encontram fortes ecos em algumas tendências estéticas experimentadas pela cultura europeia no início do século XX – momento de eclosão das vanguardas. Nesse sentido, muitas das características da obra de Hilst parecem completamente alinhadas às atitudes estéticas da modernidade e, em especial, às do surrealismo. O “espírito do modernismo” – para usar os termos de McFarlane<sup>36</sup> – se colocou a duvidar de tudo, a contestar o humanismo e a desconfiar dos significados usuais dos objetos e ideias. Em

---

<sup>33</sup> Abordarei detidamente essa imagem no próximo tópico deste capítulo, antes, porém, veremos de onde Hilst poderia ter tirado “inspiração” para a inserção dessa imagem em sua prosa.

<sup>34</sup> Ainda neste capítulo, relacionarei o gesto subversivo da escrita de Hilst com a ideia de um questionamento das dualidades do pensamento tradicional.

<sup>35</sup> Em entrevista Hilst afirma: “Eu pego uma situação interior do homem e persigo aquele caminho, fragmentando-o também, porque não há na vida de alguém toda uma coerência. Então eu pego um flash, um clarão inicial e procuro cercá-lo de ordem dentro da desordem daquele percurso, porque isso é que é importante: conhecer o roteiro inexplicável do homem” SALOMÃO, Marici. “‘Amavisse’, o último livro sério da autora Hilda Hilst”. *Correio Popular*, Campinas, 7 maio de 1989. *Arte e Variedades*. In: DINIZ, C. (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 103-109.

<sup>36</sup> MCFARLANE, O espírito do modernismo. IN: BRADBURY, M. MCFARLANE, J. *Modernismo: Guia geral 1890-1930*.



vista disso, antes de nos determos na imagem do *deus-porco* na obra de Hilst e comentar suas implicações para a atitude hilstiana de questionar as dualidades do pensamento metafísico, ensaiarei algumas relações entre o modernismo, sobretudo a estética surrealista, e a obra de Hilst.

Várias das discussões contemporâneas acerca das manifestações artísticas humanas deixam-se atravessar por uma questão central e incontornável: a possibilidade de a linguagem dizer o mundo, descrevê-lo, tomá-lo, tocar o real e apreendê-lo, revelando a sua verdade substancial. Isto significa dizer que o pensamento contemporâneo evidencia, cada vez mais, os limites, o alcance e as rupturas que envolvem os processos de criação e a linguagem artística em relação à representação. Até a segunda metade do século XIX – com o grande romance realista, cuja extração representacional fundamentava-se nos modelos estéticos da pintura e das artes figurativas – tinha-se como ponto pacífico a ideia de que a linguagem era capaz de apreender, em todas as suas nuances e matizes, o real imediato em seus múltiplos aspectos. A partir da modernidade estética, momento em que o mundo, os objetos e o próprio sujeito passam a ser entendidos como realidades cada vez mais descontínuas, estranhas e complexas, a ideia tradicional de representação no discurso ficcional é posta em suspeição e, assim, começa a surgir um questionamento sobre a capacidade da linguagem em afirmar a plenitude totalizante do mundo.

Em *O prazer do texto* (1973), Barthes chama a atenção para um aspecto do texto literário até então pouco discutido pelas teorias da narrativa: sua potencialidade de promover experiências dilacerantes. Conforme o pensamento desse teórico, aquelas construções linguísticas as quais ele nomeia “textos de gozo” (BARTHES, 2015, p. 20) são sempre incômodas, inquietantes e não analisáveis pela hermenêutica tradicional, uma vez que estabelecem um jogo no qual escritor e leitor se procuram. Neste jogo, funda-se uma coabitação de linguagens distintas, de códigos tradicionalmente distantes – como o sagrado e o profano, por exemplo – em que o desafio não é a destruição de um ou outro, mas antes “o lugar de uma perda, a fenda, o corte que se apodera do sujeito no gozo do texto” (BARTHES, 2015, p. 12). Nesse sentido, Barthes parece nos convidar a aceitar as aporias e as contradições dos textos modernos, os quais, segundo ele, se lidos depressa se tornam opacos e sem ação, visto que “o que ocorre à linguagem não ocorre ao discurso” (BARTHES, 2015, p. 19) sendo necessário, portanto, “não devorar, não engolir, mas pastar”<sup>37</sup> (BARTHES, 2015, p. 19).

---

<sup>37</sup> No prólogo à *Genealogia da Moral*, Nietzsche afirma que para “praticar a leitura como arte, é preciso antes de tudo uma coisa que em nossos dias precisamente melhor se desaprendeu, uma coisa para a qual é preciso ser quase uma vaca e não um “homem moderno”: o ruminar...” (NIETZSCHE, 2009, p. 14). Parece-nos que é esta ideia que

Parece-nos possível pensar os escritos hilstianos como “textos de gozo”, visto que são produções literárias com as quais vivencia-se uma experiência radical de linguagem em que o elemento fascinante “é o folheado da significância e não a extensão lógica” (BARTHES, 2015, p. 18), por meio de textos nos quais se apresenta uma fenda e um ponto de contato entre códigos antipáticos. Em *Hilda Hilst e seu pendular* (2013), recente estudo sobre *Fluxo-Floema*, Nilze Reguera afirma que ambivalência é um conceito chave para se pensar a obra da autora, a qual se caracterizaria por um jogo oscilante entre pólos opostos: “vida e morte, contenção e dispersão, ação e inação” (REGUERA, 2013, p. 20), aos quais acrescento os pares, também considerados antinômicos, de divino e humano, animalidade e humanidade, silêncio e fala, ideal e abjeto. Nesse sentido, de fato é possível observar em toda a produção de Hilst, sobretudo na prosa, um movimento de aproximação e distanciamento entre ideias contrárias sem, contudo, a adesão completa a uma ou outra, uma característica que Reguera nomeou de *adequação não-adequada* (2013, p. 21). A noção de ambiguidade não se restringe à prosa de Hilda Hilst, antes ela é uma noção muito cara à literatura, como indicam algumas das considerações de Barthes aqui citadas, e é ainda mais abordada no contexto da modernidade estético-literária.

Em *Os Cinco Paradoxos da Modernidade* (2010), Antoine Compagnon afirma que a modernidade literária se caracteriza justamente por sua ambiguidade e por seus consequentes paradoxos e com ela surge um labirinto de vocábulos que aparecem aos pares: “antigo e moderno”, “clássico e romântico”, “tradição e originalidade”, “rotina e novidade”, “decadência e progresso” (COMPAGNON, 2010, p. 15) etc. Como se vê, tais pares lexicais não são sinônimos, antes formam um paradigma e se interpenetram, são pares contraditórios, o que indica que a modernidade se preocupa menos em encontrar um caminho para resolução das contradições e se configura mais pela manutenção da aporia. A ideia de que a modernidade se constitui pela ambiguidade já havia sido bem observada por Octavio Paz (1984), quando o crítico evidencia a contradição modernista ao caracterizá-la como uma “tradição da ruptura” (p. 17), conjugando neste conceito dois outros termos antinômicos.

Além da noção de ambiguidade, outros traços de uma certa modernidade – a modernidade desencantada associada a Baudelaire – foram observados pelos teóricos e bem destacados por Compagnon. “O inacabado, a fragmentação, a ausência de totalidade ou de sentido” (COMPAGNON, 2010, p. 28) são alguns deles. A modernidade estética irá, desse modo, pôr sob suspeição a ideia tradicional de representação no discurso ficcional e em outros tipos de discurso, como o filosófico – basta pensarmos no caso da escrita fragmentária de

---

Barthes retoma, evidenciando um procedimento de leitura que, além de contemplar a lentidão, implica o trabalho paciente da volta reiterada ao texto; atitude a não desprezar a sutileza.

Nietzsche – e a capacidade da linguagem em afirmar a plenitude totalizante do mundo, principalmente ao se levar em consideração a sistemática fratura da concepção e percepção de mundo e de senso de real aberta pelas estéticas de vanguarda do início do século XX.

Por seu turno, “fragmentar, decompor, dispersar” são os termos usados por Eliane Robert Moraes (2017) para sintetizar os pontos comuns existentes em qualquer tentativa de definição do espírito moderno. De fato, uma das características fundamentais da modernidade é a atmosfera de instabilidade que domina todo o período, sobretudo entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial, quando “a Europa assistiu a uma crise profunda no humanismo ocidental, com radical impacto sobre a política, a moral e a estética” (MORAES, 2017, p. 53). Com a industrialização da produção, a burocratização dos processos, o desenvolvimento de sistemas de comunicação de massa e os avanços tecnológicos acelerou-se o ritmo próprio da vida e diferentes processos sociais da humanidade foram alterados.

Nesse contexto, McFarlane afirma que, inicialmente, a ênfase recaiu sobre “a fragmentação, o rompimento e a progressiva desintegração dos sistemas meticulosamente elaborados durante o século XIX: as leis gerais que diziam respeito à totalidade da vida, implicando os comportamentos, dissolviam-se diante da dispersão que o mundo moderno apresentava” (MCFARLANE, 1989, p. 62). Chega ao fim uma época assentada na autoridade religiosa e um mundo antes ordenado por um princípio exterior implode e se torna um mundo intensamente plural e paradoxal.<sup>38</sup> Essa atmosfera se intensifica no final do século XIX e permanecerá tangível na experiência dos sujeitos do XX, não escapando à sensibilidade estética do período. Surge, assim, a necessidade de uma prática artística que estivesse em acordo com a intensa sensação de caos e fragmentação, momento de eclosão das vanguardas.

Por sua vez, a intenção de subverter hierarquias de planos – presente na obra de Hilst – encontra ecos no surrealismo. O primado do pensamento analógico – o belo como – é aspecto fundamental do surrealismo, no qual a analogia se sobrepõe à comparação na invenção de novas correspondências entre diversos elementos do universo. Empenhados na aproximação de realidades mais ou menos distantes para criar as “imagens surrealistas”, os artistas do período detinham uma atitude determinada em duvidar dos significados usuais dos objetos e das ideias, de modo a realizar um ataque direto ao princípio de identidade. A reunião de elementos díspares seria capaz de colocar o sujeito em comunicação (misteriosa) com o mundo – tal qual acontece na experiência onírica, entendida, pelos surrealistas, como fundamento único da arte.

---

<sup>38</sup> O quadro *Circles in a circle*, de Kandinsky parece remeter a esse processo.

Nesse sentido, para os surrealistas, especialmente para Breton (MORAES, 2017, p. 47), a justaposição de realidades distintas seria a tarefa mais elevada que a poesia poderia pretender e a mais perfeita realização dessa tarefa encontrar-se-ia na frase de Lautréamont, que muito ecoou entre aquela geração: “Belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”<sup>39</sup> (MORAES, 2017, p. 38). O encontro fortuito, isto é, o contingente, o encontro casual entre elementos quaisquer da realidade passou a ser portador de um sentido, posto que possibilitaria não apenas estabelecer correspondências ao comparar diversos elementos do universo, mas principalmente inventá-las. Tratava-se, portanto, de criar novas correspondências e através de cortes e de justaposições realizados sobre elementos existentes, formar uma “nova imagem, dando acesso a mundos ainda não vistos” (MORAES, 2017, p. 43).

Nesse contexto, não era incomum encontrar imagens que apresentassem um caráter de reversibilidade e polivalência do universo, como em pinturas que mostram peixes voando em pleno céu, pássaros vivendo no fundo do oceano<sup>40</sup>. Curioso é que essa descrição também poderia dizer respeito às aquarelas pintadas por Hilda Hilst em finais da década de 1970<sup>41</sup>, o que evidencia os encontros fortuitos entre a obra da poeta brasileira e os ecos do surrealismo europeu. Tão extensa e variada quanto sua obra literária, a iconografia hilstiana evidencia a atitude de subverter hierarquias e duvidar incessantemente das formas, de modo a deslocar os sistemas de referência. Hilst afirma que desenhava quando o exercício da escrita se lhe tornava pesado, e assim, traçava no papel suas atribulações para “dar uma respirada”<sup>42</sup> e suas produções fundamentam-se em uma dialética perplexa da vigília e do sonho, do real e do imaginário, do juízo e da loucura. Feitos na maioria das vezes com esferográfica,

os desenhos esboçam um universo de moluscos, aves, águas, caules, heras, onde perduram figuras etéreas, fantásticas, híbridas, sempre imperfeitas, coladas ou mutiladas. Em traços contínuos e delicados, espirais do tempo, da morte, da poesia, do prazer, do charco e de deus envenenam os papéis dessa iconografia particular.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Marx Ernst afirma que essa frase exprime uma mecânica básica do pensamento surrealista, o mecanismo da Colagem, que consiste na “exploração do encontro fortuito, num plano não-adequado, de duas realidades mutuamente afastadas” (MORAES, 2017, p. 42).

<sup>40</sup> Moraes evidencia que esse tema da reversibilidade do universo se encontra tanto no imaginário do renascimento quanto no surrealismo.

<sup>41</sup> As aquarelas serão discutidas no terceiro capítulo desta dissertação.

<sup>42</sup> COELHO, N. N. et al. *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira 1989*. In: DINIZ, C. (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 111-137

<sup>43</sup> Grande parte dos desenhos e aquarelas de Hilst foram divulgados na exposição HILDA HILST – RESIROS, realizada na UNICAMP, na sala de exposições do Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio” – Cedae,

Poderíamos estender a comparação entre o surrealismo e a obra hilstiana, na medida em que vários temas articulados pela obra da autora paulista parecem guardar profunda familiaridade com aqueles que figuraram na sensibilidade surrealista. Interessa aqui, mais precisamente, apontar o primado do pensamento analógico, tanto no surrealismo quanto na obra de Hilda Hilst.

É a analogia que permite a livre associação de ideias e a justaposição de realidades distintas, como se dá nas palavras e desenhos de Hilst e na estética surrealista. O pensamento analógico é apresentado por Michel Foucault como uma das principais figuras do saber da semelhança que, até o século XVII, desempenhou um papel essencial na cultura do Ocidente. A *epistémê* do Renascimento, ancorada na semelhança, permitia a aproximação de todos os elementos do mundo, tornando imenso o poder da analogia, “pois as similitudes que executa não são aquelas visíveis, maciças, das próprias coisas; basta serem as semelhanças mais sutis das relações, [de modo que a analogia] pode tramar, a partir de um mesmo ponto, um número indefinido de parentescos” (FOUCAULT, 2016, p. 29). A analogia era, portanto, um espaço de irradiação, posto que a reversibilidade e a polivalência do mundo conferiam-na um campo universal de aplicação e, assim, caberia ao saber interpretar os signos invisíveis do mundo para dar a ver as similitudes e os parentescos existentes.

É, sem dúvida, notável o parentesco entre essas concepções e aquelas ditadas pelo surrealismo. No entanto, a hierarquia analógica do imaginário renascentista parece, quase sempre, tomar o corpo humano como equivalente comum, isto é, há um ponto privilegiado, saturado de analogias: o homem. Como observou Foucault:

O espaço das analogias é, no fundo, um espaço de irradiação. Por todos os lados, o homem é por ele envolvido; mas esse mesmo homem, inversamente, transmite as semelhanças que recebe do mundo. Ele é o grande fulcro das proporções - o centro onde as relações vêm se apoiar e donde são novamente refletidas. Ele está em proporção com o céu, assim como com os animais e as plantas, assim como com a terra, os metais, as estalactites ou as tempestades (...) o corpo do homem é sempre a metade possível de um atlas universal (FOUCAULT, 2016, p. 29-30).

O primado do pensamento analógico não foi infinito e, após o século XVII, o jogo das semelhanças e do signo chega ao fim. Foucault vai argumentar que, a partir do surgimento das

---

Bloco VII Instituto de Estudos da Linguagem, de 22 de abril a 21 de maio de 2010. O trecho citado faz parte do texto de apresentação escrito pela curadoria da exposição e consultado em ALVES, Mariana G. C. **Hilda Hilst – respiros: uma experiência de divulgação**. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

figuras do louco e do poeta<sup>44</sup>, ambas numa posição limite em função de uma postura que impõe estranheza às palavras, abriu-se espaço para uma ruptura no interior do saber ocidental. Doravante, não buscar-se-ia mais as semelhanças, como no Renascimento, a questão, inversamente, passou a ser a busca pelas identidades e diferenças. Ou seja, após o século XVII, a hierarquia analógica foi substituída pela análise, de modo que toda semelhança era submetida à prova de comparação e só seria admitida, pela medida ou pela ordem, quando encontrada uma unidade comum ou uma série de identidades e diferenças. A partir de então

A atividade do espírito não mais consistirá em aproximar as coisas entre si, em partir em busca de tudo o que nelas possa revelar como que um parentesco, uma atração ou uma natureza secretamente partilhada, mas ao contrário em discernir: isto é, em estabelecer as identidades, depois a necessidade da passagem a todos os graus que dela se afastam. Nesse sentido, o discernimento impõe à comparação a busca primeira e fundamental da diferença. (FOUCAULT, 2016, p. 76)

Nota-se que, “ao substituir o princípio de identidade e de contradição pela analogia universal, o pensamento surrealista acaba por retornar a uma forma do saber que desaparece na época moderna” (MORAES, 2017, p. 78). Ora, parece haver, portanto, a busca por um pensamento diferente daquele ditado pelo pensamento dualista das identidades e diferenças, numa evidente contestação do princípio de identidade. As características presentes no movimento surrealista que ecoam na obra de Hilst, contestam justamente esse discernimento, abstrato e analítico, ao se proporem reiteradamente a buscar os parentescos subterrâneos das coisas, e a reinventar as similitudes perdidas e dispersadas – especificamente em Hilst a busca pelas semelhanças entre deus e o humano, o humano e o animal, a vida e a morte, o sagrado e o profano etc. Entretanto, tal retorno não pode ser simplesmente uma repetição do imaginário renascentista e é preciso saber em que reside a originalidade dessa proposta.

Diferentemente da hierarquia analógica do Renascimento, que centralizava a figura humana, a originalidade do surrealismo e também de Hilst está no entrelaçamento entre o

---

<sup>44</sup> Com o desligamento da similitude e dos signos, duas experiências se constituem e duas figuras aparecem: O louco – aquela figura que se alienou na analogia, aquele que não conhece a diferença; vê em tudo semelhanças e sinais da semelhança; acha que desvenda signos e encontra semelhanças errôneas: reconhece o desconhecido; desconhece o conhecido –; e o poeta – aquela figura que conhece as diferenças e busca as semelhanças; tenta reencontrar a ligação entre as palavras e o mundo. Sobre a figura do poeta Foucault observa que: “o poeta é aquele que, por sob as diferenças nomeadas e cotidianamente previstas, reencontra os parentescos subterrâneos das coisas, suas similitudes dispersadas. Sob os signos estabelecidos e apesar deles, ouve um outro discurso, mais profundo, que lembra o tempo em que as palavras cintilavam na semelhança universal das coisas: a Soberania do Mesmo, tão difícil de enunciar, apaga na sua linhagem a distinção dos signos” (FOUCAULT, 2016, p. 67-8).

sistema global das correspondências e as doutrinas que contestam o antropomorfismo<sup>45</sup>. A recusa de uma visão tradicionalmente antropocêntrica, a qual considera o universo construído para o homem e em função do homem, não é uma novidade quando o surrealismo a acata, na verdade, a insuficiência dessa visão tradicional atravessa toda a cultura europeia e, como observou Moraes “a partir de meados do século XVII a noção de centralidade do homem e do universo tende a perder sentido, sobretudo com a expansão da anatomia comparada que revelava a semelhança entre a estrutura do corpo humano e o dos animais” (MORAES, 2017, p. 79).

Da recusa do antropocentrismo e da investigação de semelhanças entre o humano, o divino e o animal, surge uma nova sensibilidade a deslocar o horizonte humano e a contestar o princípio de identidade. Tudo isso ocorre em conformidade ao “espírito do modernismo” que, como visto, pode ser sintetizado pelas ideias de “fragmentar, decompor, dispersar”. Foi a crise no humanismo ocidental, vivida intensamente entre o final do século XIX e a eclosão das guerras, que sustentou o surgimento de estéticas como a do surrealismo e permitiu o ecoar dela em diferentes manifestações artísticas. O forte sentimento de desordem e de caos que se instalara na consciência europeia fez com que o espírito moderno se fixasse num “estado de permanente suspensão” (MORAES, 2017, p. 54), posto que, destituídos os velhos modelos, o que restou foi a dinâmica acelerada da mutação.

Somado a isso, “diante da falta de sentido de qualquer valor absoluto, a atenção voltava-se para o detalhe, para o insignificante, para o momentâneo, de modo que só restava ao artista capturar os fragmentos e as instáveis sensações do presente” (MORAES, 2017, p. 55). A arte moderna respondeu à trama do caos através de formas fraturadas, estruturas parodísticas, justaposições inesperadas, registros de fluxos de consciência e da atmosfera de ambiguidade, traços todos esses encontrados também na obra hilstiana, na qual acompanhamos personagens incertas, desintegradas, vivendo num período de transição.

Como se vê, a fragmentação da consciência é considerada um dos princípios fundadores do modernismo e, conforme argumenta Moraes, ela desencadeou de forma correlata a ideia de fragmentação do corpo. Ora, se o corpo pode ser “tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades ele tornou-se o

---

<sup>45</sup> Nesta dissertação, o termo antropomorfismo é entendido segundo as considerações de Didi-Huberman, a partir das quais entende-se que o antropomorfismo é “tudo aquilo que tende a fazer do homem uma semelhança divina, tudo o que tende de modo mais geral a idealizar a figura humana” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 179).

primeiro alvo a ser atacado” (MORAES, 2017, p. 58). Nesse sentido, para que as artes modernas levassem a termo seu projeto foi preciso *desumanizá-las* (Ortega y Gasset, 2001).

A *desumanização da arte*, conforme lida por Ortega, se refere, na verdade, a um conceito estético entendido por “desrealização” ou “antirrealismo”, de modo que o ensaísta toca frontalmente nos dois pilares que a estética modernista havia eleito para demolir: o realismo e o humanismo. Segundo o autor, “o artista moderno caminhava contra a realidade na medida em que se propunha a deformá-la, romper seu aspecto humano, enfim, desumanizá-la” (GASSET; 2001, p. 41, 47, 48). No entanto, tal ideia de desumanização não implica necessariamente uma negação do corpo humano – como poderia sugerir a princípio. O que se tem é a exploração de uma sintaxe mental do relativismo, da ambiguidade e da dúvida<sup>46</sup>, completamente alinhada à atmosfera de caos da modernidade. A arte moderna, portanto, inaugurou o grande afastamento da representação tradicional e não é difícil notar as semelhanças com a obra de Hilst, completamente desinteressada pelo realismo e pelas representações tradicionais.

Encontra-se como ponto comum entre o modernismo, o surrealismo e a obra de Hilst o questionamento do princípio de identidade. A nova sensibilidade moderna, surgida sobretudo pela contestação do antropocentrismo e pela fragmentação da consciência, fez com que a figura humana sofresse uma forte decomposição. Nesse sentido,

lançada a identidade a seu ponto de fuga, o que resta é um princípio de mutação permanente a comandar a percepção sensível do universo: o sonho funde-se à vigília, o dia à noite, o homem à mulher, o ser humano ao verme. Tudo se inscreve na equivalência dos contrários, anulando qualquer pretensão de verdade (MORAES, 2017, p. 73).

A figura humana, agora fragmentada e dispersa, é confrontada violentamente com as suas alteridades “estejam elas além ou aquém dos modelos ideias, sejam definidas pelo excesso ou pela falta, sejam extáticas ou bestiais” (MORAES, 2017, p. 171). Esse confronto é amplamente explorado pelos autores da revista *Documents*, dos quais destaco Bataille por tratar de temas afins à obra de Hilst.

Na revista, a tradicional noção de humano (a saber, patriarcal, humanista e antropocêntrica) é golpeada no conjunto de textos montados junto a fotografias, ilustrações, recortes de jornal, etc. Bataille (2018) leva adiante o projeto surrealista de desfiguração da

---

<sup>46</sup> Moraes cita o quadro *Les demoiselles d’Avignon* para exemplificar o atentado de desestabilização da linguagem efetuada pelos modernistas, uma vez que no quadro, “numa total desconsideração pela anatomia realista, pelas leis de composição e perspectiva do passado, Picasso pintou cinco mulheres nuas numa compacta estrutura plástica composta por losangos e triângulos, introduzindo planos e elementos inesperados, alguns deles inspirados em culturas ibéricas arcaicas e máscaras africanas” (MORAES, 2017, p. 59).



imagem humana, mas de forma mais radical, trazendo um apelo agônico e sádico à dilaceração da carne. Pensar o corpo e o sujeito como seres fragmentados surge para as vanguardas do início do século XX como um projeto em andamento: o imaginário que remonta à decapitação, à guilhotina, à mesa de dissecação e às tecnologias de imagem, como o estereoscópio e a câmara escura, que convocam e abstraem simultaneamente o corpo e a visão do observador (MORAES, 2017), monta uma iconografia em que o desprendimento entre corpo, olhar e imagem aparece como um sintoma da cultura visual na modernidade europeia.

O que Bataille propõe é conferir um caráter ontológico e epistemológico a esse antropomorfismo dilacerado, que deforma a figura humana de modo violento, contestando ao próprio homem a reivindicação de sua figura humana. A experiência humana em *Documents*, que reverbera ao longo da obra batailleana, traz a materialidade da figura como tensionamento central das noções de humano e de alteridade, a partir de uma crítica à noção de forma, cujo contraponto o autor vai encontrar no conceito de informe.

A respeito da contestação do antropomorfismo empreendida por Bataille, nos artigos da *Documents*, por meio do confronto da figura humana com suas alteridades, Didi-Huberman irá afirmar que “a decomposição do antropomorfismo tinha por primeira consequência a destituição da própria figura divina” de modo que, continua o ensaísta, “não há decomposição do antropomorfismo tradicional sem decomposição do antropomorfismo divino” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 108). O primeiro modelo ideal a ser negado, portanto, é a semelhança divina, uma vez que é ele o padrão do humano, construído como aquele por imagem arquetípica. É isso que permite compreender a atitude de Bataille, ao longo da revista *Documents*, de trazer à cena exemplos iconográficos dessa decomposição da figura divina.

É ainda a implicação da destituição da figura divina, gerada pelo questionamento do antropomorfismo, que permitirá compreender o surgimento da imagem presente em *Madame Edwarda*, em cujo final se lê: “DEUS, se soubesse, seria um porco”<sup>47</sup>. Bataille, numa das passagens mais perturbadoras de sua ficção erótica, descreve uma cena de rua onde a prostituta totalmente nua – “sentada, uma das pernas levantada, coxas afastadas e, para abrir a fenda ainda mais, ela puxava a pele dos dois lados, com as mãos” – afirma: “veja, eu sou DEUS...”. Diante da emoção sombria experimentada na visão dos genitais escancarados de Madame Edwarda, o narrador reitera suas palavras, confessando sentir-se realmente “na presença de DEUS”. Essa seria a experiência de horror sagrado descrita por Bataille como a consciência de um

---

<sup>47</sup> BATAILLE, Georges. “Madame Edwarda”, *Oeuvres complètes*, t. III. Paris: Gallimard, 1971, pp. 14 e 20-1.

dilaceramento própria dos momentos em que o êxtase se aproxima do horror. Ao comentar essa cena, Moraes afirma que

para Bataille, Deus representa essa interrogação no vazio, esse impossível que fornece a medida única do homem. Por isso, diz ele no final de *Madame Édwarda*, “DEUS, se soubesse, seria um porco”, ou seja, se “Deus soubesse” ele deixaria de ser essa medida inalcançável que repousa no horizonte da humanidade para rebaixar-se ao nível das certezas humanas. Em suma, não há resposta possível para a inquietação dos homens, o que resta é apenas a grande interrogação, a experiência do “não-saber” (MORAES, 2017, p. 172).<sup>48</sup>

“DEUS, se soubesse, seria um porco” – a associação não é gratuita: ela enuncia os fundamentos de um pensamento que se organiza sobre a polaridade do alto e do baixo, ou do sublime e do abjeto, de modo que se nota, novamente, aquela intenção – presente no surrealismo e em Hilst – de subverter a ordem hierárquica entre os dois planos. A frase retomada pelo surrealismo e com uma leve alteração – “Deus é um porco” – assinada por Breton, figuraria como definição de Deus no *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Mais tarde, na década de 70 e em terreno brasileiro, a imagem é retomada mais uma vez: não arbitrariamente, o Deus-porco percorre toda a obra em prosa de Hilda Hilst.

### 2.3 O deus-porco de Hilst e a entrega à totalidade da existência

“Deus é porco” – a contestação, sintética e categórica, aparece pela primeira vez na obra de Hilst quando a autora inicia a sua produção em prosa, nos anos 70<sup>49</sup>. É a partir da publicação de *Fluxo-Floema* que a intenção de subverter as ordens hierárquicas entre planos distintos, como o sublime e o grotesco, a qual mapeamos no tópico anterior, torna-se uma tônica nos escritos hilstianos e passa a frequentar não apenas a prosa, mas também a poesia da escritora paulista. A partir de tal subversão, o obsceno<sup>50</sup> passa definitivamente a frequentar o imaginário criativo-literário da prosa de Hilda Hilst.

<sup>48</sup> Uma das epígrafes de *Com os meus olhos de cão* é a seguinte frase de Bataille, presente em *A experiência interior*: “percebo, afundado, que a única verdade do homem, enfim vislumbrada, é ser uma súplica sem resposta”.

<sup>49</sup> A imagem aparece em *Fluxo-Floema*, primeiro livro em prosa de Hilst. Comentarei essa primeira aparição em seguida. Em *Com os meus olhos de cão* a imagem se manifesta na versão feminina de “a porca é Deus” (HILST, 2006a, p. 49), inversão dos polos da proposição que acentua-lhe a equivalência dos termos. Aparece também em *Amavisse* (1989), suavizada pela voz poética, quando assume a forma de uma prece dirigida ao “Senhor de porcos e de homens” (HILST, 2017, p. 440), que introduz um terceiro elemento a habitar o mesmo charco imundo, identificado como “Porco-poeta” (HILST, 2017, p. 440). Para Purceno (2010) a imagem do “deus capenga” (PURCENO, 2010, p. 65) ou do deus-porco é a radicalização obscena de Hilst.

<sup>50</sup> Entendo por obsceno tudo aquilo que entra em cena de forma transgressora. Sônia Purceno afirma que toda a prosa – não apenas a tetralogia obscena – de Hilst foi escrita “a partir de um ponto de vista nuclearmente obsceno,

Pensar sobre o *obsceno divino*, isto é, sobre o trazer à cena a falha divina implica observar o tratamento dado aos temas metafísicos ao longo dos quarenta anos de produção de Hilst. Desde a publicação de *Presságio*, em 1950, até a década de 70, a poesia de Hilst perseguiu o sublime. A busca pelo sublime, coerentemente, se orientou com frequência na direção de um Deus eterno que, na imagem da abstração absoluta, atraía a expressão idealista da poeta. (MORAES, 1999, p. 117). Com a publicação de *Fluxo-Floema*, observa-se a tematização das dimensões mais precárias da experiência humana o que, em um olhar ingênuo, poderia ser considerado como antagônico àquele movimento da primeira poesia. No entanto, não ocorre um abandono completo da dimensão idealizada e o que se tem é um confronto entre "a metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós, resultando numa notável ampliação da ideia de transcendência" (MORAES, 1999, p. 117), doravante submetida aos imperativos da matéria e do corpo.

Ocorre, pois, uma reorientação da perspectiva outrora voltada para o sublime e doravante pautada no imanente. Nesse movimento, a novela *Com os meus olhos de cão* possui um lugar cronológico especial na obra de Hilda Hilst: localiza-se entre a *obscena senhora D* (1982), livro considerado por muitos críticos como a obra-prima da autora, e os denominados livros obscenos ou pornográficos. Esse lugar de destaque não se justifica pela cronologia e está mais relacionado às temáticas abordadas na novela, as quais evidenciam que a separação entre as ditas obra-séria e obra-pornográfica de Hilst não deve ser pensada pela ótica da descontinuidade e ruptura. A novela de 1986 parece indicar que o obsceno e o grotesco foram os caminhos que a própria produção da autora a conduziu a trilhar na tentativa de enfrentar as questões decisivas presentes em toda a sua obra anterior. Assim, o Amós Kéres de *Com os meus olhos de cão* pode ser considerado como uma retomada da Hillé sexagenária de *A obscena senhora D*.<sup>51</sup> Hillé, após a morte do marido Ehud, passa a habitar o vão da escada de sua casa como um bicho e, nesse espaço de clausura, espera, entre a confiança e o desespero, o acesso a um Deus que não se permite nomear e que se mantém sempre ausente e silencioso. A possibilidade de ascese tão desejada pela senhora D só parece se realizar com a aparição de uma *porca branca* que surge em sua casa e com a qual ela passa a conviver.

---

isto é, que supunha imperativo trazer à cena justamente o que se esperava que ficasse fora dela, por incomodar o leitor ou o que for" (PURCENO, 2010, p. 65). Neste contexto "a escritora se utilizou da irrupção obscena para marcar as violações normais que atijam as possibilidades do artista (mais particularmente do escritor) e fazem pender as expectativas dos leitores. O obsceno, portanto, será tratado como objeto de perseguição; aquilo que H.H e os escritores criados por ela desejavam esgotar a fim de exorcizar o "fracasso" no "excesso de lucidez" e estraçalhar o que se encena" (PURCENO, 2010, p. 65).

<sup>51</sup> PÉCORRA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2006.

A intuição mística de Amós Kéres o conduz a um mergulho na tentativa de reconstituição da intensidade vivida na experiência do “nítido inesperado” (HILST, 2006a, p. 21). O êxtase daquele momento se transforma no objeto de uma busca que não se dá, para o matemático, por meio de fórmulas de saber, mas pelo abandono de toda atividade entendida como civilizada ou racional e pelo direcionamento do seu olhar para o baixo e o material. A semelhança entre o movimento de Hillé e de Amós é explicitamente evidenciada na narrativa por meio de Isaiah, um amigo do matemático, que um dia recebeu a visita de uma “branca e amável porca”, chamada Hilde, sem a qual já não concebe viver.

Percebe-se que *Com os meus olhos de cão* praticamente reconta *A obscena senhora D.* Mas há um dado, já presente na obra anterior, que é retomado e amplificado na novela de 1986: o obsceno e a valorização da materialidade<sup>52</sup>. Em *Com os meus olhos de cão*, a capacidade de iluminação passa a depender obrigatoriamente do direcionar o olhar para o baixo, para o terreno, o material e o obsceno. Amós Kéres, preocupado com o divino, é o mesmo que se vê obcecado pelas pequenas e insignificantes formigas que caminham pelo seu banheiro. Não há, pois, entendimento sobre o sujeito sem o encontro com a materialidade e a contingência, a totalidade da existência só pode ser experienciada quando não se nega aquilo que é baixo, vil e abjeto<sup>53</sup>.

A interdependência entre a entrega à totalidade da existência e a inclusão do abjeto é muito bem expressa na obra de Hilst e novamente encontra ecos no surrealismo. A valorização da materialidade, como princípio de investigação da existência, foi uma das tônicas da vanguarda do século XX e, antes de mais nada,

tratava-se de atentar para a dimensão física de toda e qualquer atividade humana. As ideias deveriam ser testadas na carne; mas não só isso: a mão, a boca, os olhos, os ouvidos, o sexo eram efetivamente considerados órgãos pensantes e qualquer pensamento que deixasse de levar isso em conta estaria confinado aos limites do idealismo (MORAES, 2017, p. 69).

O baixo materialismo, notado no interesse pelo corpo, pela organicidade e pelos níveis mais baixos da matéria, não foi, no entanto, uma invenção da modernidade literária nem do surrealismo. Tal atitude remonta aos séculos III e IV nas soluções trazidas pela gnose para problemas referentes às dualidades da existência, conforme indica Bataille em *O baixo materialismo e a gnose* (2018, p. 153).

---

<sup>52</sup> PÉCORRA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2006.

<sup>53</sup> Lembremo-nos dos versos de Artaud: “Onde cheira a merda/ cheira a ser. / O homem podia muito bem não cagar,/ não abrir seu bolso anal,/ mas escolheu cagar/ como teria escolhido viver/ em vez de aceitar viver morto” (ARTAUD, 2020, p. 71).

No pensamento ocidental, ao considerarmos um objeto particular, é relativamente fácil distinguir a matéria da forma, e uma distinção análoga pode ser feita no que diz respeito aos seres orgânicos. No entanto – diz Bataille – se consideramos o conjunto das coisas, as distinções dessa ordem, uma vez transpostas, se tornam arbitrárias e até mesmo ininteligíveis. Interessa perceber, pois, que a oposição entre *ideia* e *matéria*, base do pensamento metafísico, é nada menos do que uma noção construída por uma determinada ordem social – a nossa. Em concepções metafísicas muito antigas, desenvolvidas pelos gnósticos no início da era cristã, “a metafísica era associada às mais monstruosas cosmogonias dualistas e, por isso mesmo, estranhamente rebaixada” (BATAILLE, 2018, p. 154); além de haver uma grande inquietação com o dado paradoxal de deus ter criado um mundo onde o mal habita, do que aflora a possibilidade de a vida ser um efeito da ação criadora do mal.<sup>54</sup>

Ora, tal inquietação aflige igualmente os personagens hilstianos obstinados a conhecer deus<sup>55</sup>: Hillé, ao confrontar a ideia de deus com o reino do perecível e do contingente, se revolta com uma divindade que abandonou a sua criação à mercê dos sofrimentos do existir e a associa com o mal presente na humanidade, mostrando que o divino é também propulsor de angústia e sofrimentos; Kadosh, após se revoltar com uma divindade que nunca se permite verdadeiramente nomear, percebe que o “Grande Obscuro” é criador de tudo de onde aflora o bem e o mal e encontra, no espaço físico que na narrativa metaforiza a sua busca por deus, “nada (...) a porta estava aberta e lá dentro nada. VAZIA, VAZIA, NADA” (HILST, 2018, vol. 1, p. 209); Osmo inquieto com as complexidades existentes nas relações amorosas que vive, questiona se o mal, enquanto fundamento do mundo, não o faz um lugar melhor: “o universo é mais belo, contendo o mal como um canto. O mal é a morte? É a vida? Vamos pensar um pouco: o imponderável, as zonas escuras, a travessia perturbadora em direção à ...” (HILST, 2018,

---

<sup>54</sup> Os escritos dos teólogos gnósticos foram sistematicamente destruídos pelos cristãos ortodoxos, mas as pedras sobre as quais “gravaram as figuras de um Panteão provocante e particularmente imundo” (BATAILLE, 2018, p. 157) permitem ver uma tendência a confundir formas humanas e bestiais, bem como a apresentar deuses híbridos<sup>54</sup>. A partir principalmente dessas gravuras e do confronto com a exegese moderna sobre a gnose, Bataille indica que: “é possível apresentar como um *leitmotiv* da gnose a concepção da matéria enquanto um princípio ativo dotado de existência eterna autônoma, existência que é a das trevas (que não seriam a ausência de luz, mas os arcontes monstruosos revelados por essa ausência), a do mal – que não seria a ausência do bem, mas uma ação criadora” (BATAILLE, 2018, p. 158).

<sup>55</sup> Não tenho a intenção de caracterizar Hilst como uma gnóstica ou afirmar que sua obra parte do gnosticismo para chegar a alguma conclusão. Interessa mais buscar outras referências em que o baixo materialismo tem importância tão grande quanto o tem na obra de Hilst. Ainda assim, a aproximação entre a gnose e a poesia moderna parece tese profícua a qual permite afirmar, como o faz Willer que, “poetas redescobrem ou reinventam doutrinas e interpretações do cosmos” (p. 9). Para um estudo mais aprofundado da gnose e poesia moderna C.f WILLER, C. Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

vol.1, p. 62); Amós, finalmente, afirma categoricamente o que Hillé, Kadosh e outros personagens hilstianos intuía: o matemático compreende que “o universo é obra do Mal e o homem seu discípulo” (HILST, 2006a, p. 61).

Percebe-se a dessacralização de Deus. Os personagens de Hilst o associam com o mal presente na humanidade e também o relacionam com a baixeza da existência: fezes, órgãos sexuais, sujeira etc. Deus é o habitante de um grande charco imundo, onde estão, também, os homens, criaturas-perguntantes e desamparadas. Hillé, Kadosh, Amós, Vittorio e tantos outros personagens nos levam à conclusão de que a relação de Deus com as “suas maquinarias” (HILST, 2001, p. 36) é cruel, posto que o homem é fruto da criação divina visando apenas ao próprio lazer e gozo da divindade. Tudo o que é concedido por Deus é proporcionado de maneira incompleta: a compreensão nunca é alcançada, o amor nunca é pleno, os objetivos das atitudes divinas nunca são compreendidos e a vida humana caminha apenas para a morte, para a inevitável urna de cinza.

Como se vê, a universalidade do divino passa a ser contraposta às contingências da vida do sujeito; os escritos hilstianos se tornam ainda mais potentes porque interrogam o caráter paradoxal da interdependência entre o divino e humano, bem como os paradoxos do próprio sujeito. A transcendência e a abstração, pautadas no ideal da unidade e totalidade, não condizem com a percepção e sentimento de dualidade, ambivalência e fragmentação que o sujeito experimenta em si. No mais das vezes, o que se tem na obra de Hilst é um rebaixamento de figuras tradicionalmente consideradas elevadas e que passam a conviver, muito proximamente, com elementos entendidos como baixos, mostrando a relatividade de interpretações e considerações sobre o real, o que permite desenhar outras maneiras de experimentar a realidade. Tem-se assim, mediada pelo riso e pelo grotesco, uma abertura para outras cosmovisões e um rebaixamento de figuras metafísicas, como ocorre com a figura de Deus. Sobre esse aspecto Pécora destaca que

para Hilda Hilst, quando os homens são pensados em comum, nada parece mais comum neles do que a baixeza que emulam: a vizinhança é sempre horrenda; a autoridade é arbitrária e burra, quando não assassina; o revolucionário está enganado sobre sua vontade, sobre a ideologia que defende e sobre o efeito de sua ação. Diante disso, pareceria apenas restar o irracionalismo da esperança incompreensível e desprevenida de Deus. Mas esta é a menor e a pior das seguranças. Em geral, nos escritos de Hilda Hilst, a expectativa mística não se realiza senão como estigma, dor e vazio. Maldade e vileza são os atributos divinos mais palpáveis (PÉCORA, 2010, p. 29).

A recusa da superioridade divina e o *veio blasfematório* (MORAES, 1999, p. 119) presentes na obra de Hilst parecem conduzir a dois caminhos, ao mesmo tempo opostos e

complementares: “um que, diante da ausência de salvação, desemboca numa angústia cósmica e outro que, de certa forma, resiste à gravidade dessa condenação do homem, optando por uma saída cômica” (MORAES, 1999, p. 120). Os personagens hilstianos oscilam entre esses dois caminhos, mas dificilmente optam por apenas um deles, de modo que mantêm viva uma significativa tensão entre a angústia e o riso. A complementaridade e manutenção da diferença entre o cósmico e o cômico é notada em diversos personagens de Hilst, os quais se afastam da convivência com os outros em busca da possibilidade de algum contato com Deus e, nesse processo, experimentam momentos de extremo tormento e também enunciam grandes insultos à divindade, oscilando entre um tom amoroso e um tom blasfematório sempre que se dirigem ao divino. Tais caminhos são também evidenciados pela escolha que Amós impõe a si próprio após viver o “nítido inesperado” (HILST, 2006a, p. 21):

reflito: depois daquilo de significado incomensurável só duas opções: viver a vida num patético indecente, tresudar obscenidade, por que não? Encher a cara a cada noite, e vicioso, babante, sacudir o pau vezenquando para as amigas de Amanda, sabichonas emplumadas, psicólogas historiadoras donas de casa comunicadoras, mulheres de meus colegastros, e meter-lhes a bronha no meio das pernocas, tesudo e genial explodindo em haikus, hein? Fecho os olhos. A segunda opção: largar casa Amanda filho universidade. Ter nada. Perto de algum muro encostar a carcaça (HILST, 2006a, p. 36).

Qual seja a opção escolhida, “viver a vida num patético indecente” – a saída cômica – ou “ter nada” – a angústia cósmica –, nota-se uma crescente valorização do elemento corpóreo e material, em conformidade ao baixo materialismo realizado pela obra hilstiana pós década de 70.

É neste contexto, que a imagem do *deus-porco* passa efetivamente a figurar nos escritos hilstianos. Em Floema – último conto de *Fluxo-Floema* (1970) –, Haydum é o personagem que inicia o diálogo com Koyo e representa, na narrativa, a figura de deus, definida como “vestíbulo do nada” (HILST, 2018, vol. 1, p.146) e caracterizada como “Porco-Haydum” (HILST, 2018, vol. 1, p. 162). Assim como Koyo, Haydum incessantemente tenta compreender a sua própria existência e aplacar o vazio que lhe habita. Entre os personagens do diálogo não existem diferenças extremas, sendo o primeiro, divino, a todo momento aproximado da precariedade do segundo, humano. O diálogo entre eles estabelece uma tensão entre o sagrado e o profano e a interrogação acerca do divino se encaminha para a tentativa de confrontar a ideia de Deus com a precariedade da vida humana. Haydum, contradizendo a ideia platônica de perfeição, se reconhece uno, mas essencialmente falho, ignorante do mundo que criou: “Não tenho entendimento com os vivos, sempre soube dos mortos, ou sei da tua sombra, nunca sei de ti,

desse que come e anda, desse que diz que é dor. Koyo, pórtico vedado, nada sei, NADANADA do homem” (HILST, 2018, vol. 1, p. 146).

É também à figura de um porco que Deus se assemelha para Hillé: o “Porco-Menino Construtor do Mundo” (HILST, 2001, p. 20). O caminho da senhora D, devotado a descobrir a divindade, encontra o lugar da compreensão na animalização do sujeito e do divino. Ao conviver com a porca que aparece em sua casa, a partir das relações, trocas e deslocamentos vividos com essa presença animal, Hillé aproxima-se um pouco mais do que seria o divino e, para Pécora (2010), é apenas como porca chagada que Hillé chega à compreensão e tem acesso ao Menino-Porco, somente aí ela é amparada pelo divino invertido, a negação do elevado. Apenas na lucidez de se tornar porca, ela se torna objeto do amor divino.

O Porco-Menino, rebaixado à natureza de um animal irracional associado à sujeira, fala pouco e quando sua voz aparece na narrativa se reconhece “sujo, entre os ossos, num vazio escuro” (HILST, 2001, p. 45), evidência de que o criador se assemelha à criatura e não o contrário. Essa percepção é logo confirmada por Hillé num discurso que se repetirá em outros textos de Hilst e que consiste em apresentar como morada do divino o lugar mais sujo, escondido e abominável do corpo:

[...] também lavei Ehad no fim algumas vezes, sovacos, coxas, o escuro buraco, sexo, bolotas, Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás (HILST, 2001, p. 45).

Apresentar Deus naquilo que é mais reprovável e obsceno também aparece em *Estar Sendo, Ter sido* quando, na iminência da morte e do delírio, o velho Vittorio, obcecado com a possibilidade da fuga do Deus que o habita, pede que a empregada procure vestígios do divino em seu corpo:

[...] sabe, Rosinha, ele está aí dentro, estou sentindo onde se o Vittorio, onde? no meu cu, idiota, ah, está bem, não chora, já vi que você não entende nada de deus, eu precisava é falar com Dom Deo, mostrar-lhe o único buraco aqui na Terra onde deus habita (HILST, 2006b, p. 102).

Embora o relato seja escatológico, a intenção parece ser a de compreender a identidade divina e, finalmente, responder à questão “O que é Deus?”. Evidentemente, a pergunta permanece em suspenso, sem resposta, mas o divino torna-se cada vez mais próximo do humano, a ponto de Hillé questionar ao Porco-Menino se ele, na verdade, não tem o desejo de



tornar-se gente: “Me vem também, Senhor, que de um certo modo, não sei como, me vem que muito desejas ser Hillé, um atormentado ser humano. E SENTIR. Ainda que seja o agulhão de um roxo-encarnado aparentemente sem vivez” (HILST, 2001, p. 88). Assim, Deus, no desamparo, não se diferencia da porca ferida que convive com Hillé.

O rebaixamento da figura divina equivale, portanto, à indagação sobre Deus e sobre a criatura humana. No desnudamento dos personagens, tem-se também um desnudamento da escrita, que se apresenta instável, movediça, deslocando-se entre o alto e o baixo, a fim de manifestar as incertezas metafísicas ocidentais. A respeito da interação entre o sublime e o grotesco, o alto e o baixo, Léo Gilson Ribeiro afirma que há

uma constante equiparação do prosaico e do banal com as mais transcendentais preocupações filosóficas do ser humano. Hilst reúne as duas escatologias: a do *Eskhatoslogos*, a doutrina final dos tempos e a do *Skatoslogos*, a doutrina que disserta sobre as fezes, Deus imanente no nojo, no expelido, na humilhação da arrogância fátua de meros mortais, Deus palpitando na boca escancarada de vermes ou no deserto da afetividade em que os homens se trucidam, se traem, se negam e terminam com sua altissonante pantomima do Nada: a vida (RIBEIRO, 1977, p. 11).

A angústia do *eu*, diante do absurdo da existência e do abandono da parte de um Deus que, depois de permitir intuir o transcendente, interdita essa meta com a morte, não postula nem a fé nem a salvação, mas o encontro com um divino que não é sinônimo de completude e perfeição. O Deus-porco de Hilst é um Deus inseparável das limitações humanas de sua criação, é tão sujeito às paixões humanas do ódio, da crueldade deliberada ou da omissão quanto às divindades do Olimpo da Grécia Antiga. Por isso a prosa de Hilst é de “uma densidade que atinge propositalmente o paroxismo do delírio, revolucionando a formulação de Dostoievski: se há Deus é porque há a maldade indiscriminada contra inocentes e culpados” (RIBEIRO, 1977, p. 11), a epifania satânica de Amós.

Estando assim, próxima das limitações humanas, a figura divina de Hilst é igualmente um ser atormentado. Angústia humana e angústia divina se confundem no fluxo narrativo e o Deus-porco também sofre com o seu próprio vazio, desejando um Outro que o complete – o humano?<sup>56</sup>

no descanso também sofro dessa angústia de ser, e no escuro uma noite ME PENSEI.  
E vi matéria vasta, e quando digo matéria já te penso pensando na matéria em que  
pensas. Não é como tu pensas. Tive certeza de que um outro igual a mim, um outro

<sup>56</sup> Destacam-se os versos de um poema de Sob tua grande face, publicado no mesmo ano de *Com os meus olhos de cão*: “Vem apenas de mim, ó Cara Escura/ Este desejo de te tocar o espírito/ Ou és tu, precisante de mim e de minha carne/ Que incendieiras o espaço e vens muleiro/ Montado em ouro e sabre, clavina, cinturões/ Rebenque caricioso/ Sobre a minha anca viva?” (HILST, 2017, p. 431).

pleno, se faria ao meu lado. (...) Estilhaço do todo, isso que me perguntas, fragmento do nada. Também busco. (...) Sei do vazio (HISLT, 2018, vol. 1, p. 147).

A ideia de Deus, inicialmente sublime, é *estilhaçada* e o rebaixamento da figura divina serve também como tema para uma interrogação do vazio (MORAES, 1999, p. 118). A destituição da imagem divina como modelo ideal do homem não implica o abandono das questões existenciais, ao contrário, indica novamente “uma desalentada consciência do desamparo humano, na qual é possível reconhecer os princípios de um pensamento trágico, fundado na interrogação de Deus diante de suas alteridades” (MORAES, 1999, p. 119). Se o rebaixamento metafísico de Deus converge para uma interrogação do vazio, ele é novamente um motivo temático para a interrogação do sujeito e da escrita, deixando a descoberto “o insuportável ponto de fuga que constitui o centro do desamparo humano” (MORAES, 1999, p. 125). Por mais que a obra de Hilst trate exaustivamente de Deus, parece-nos que sua intenção maior é refletir acerca do humano – com seus limites e possibilidades – além de, como mostramos na segunda seção deste capítulo, estabelecer uma reflexão de cunho filosófico-linguístico acerca do próprio ato de escrever. A prosa de Hilst evidencia que Deus, o homem e a escrita são perpassados por um vazio o qual precisa ser transgredido para que haja qualquer possibilidade de criação e invenção. A angústia perpassa o sujeito, mas o vazio proveniente dela, por sua vez, pode ser atravessado e transmutado pela criação, um processo de transgressão do limite que não escapa do embate entre o ser e o nada.

No imaginário criativo-literário de Hilst, os elementos contrastantes não anulam uns aos outros, mas, diversamente, estabelecem entre si pontos de contato que evidenciam a complexidade das relações humanas, seja com deus, com o animal ou com a escrita. Tais relações jamais compõem-se por apenas uma orientação, de modo que a escritura hilstiana nos direciona a um centro fugidio onde tudo se encontra e também tudo se dispersa, o sagrado e o profano, o homem e o animal, o riso e a austeridade, a escrita e a fala errante. Talvez em função de tais encontros surja o caráter complexo e inquietante dessa escrita. A complexidade está no próprio processo do viver e do escrever<sup>57</sup> e, então, não é possível se furtar a uma escrita densa,

---

<sup>57</sup> Em entrevista, Hilst fala sobre a complexidade do escrever: “As pessoas me perguntam: por que você é tão complexa? Mas não sou eu que sou complexa, o ser humano é complexo e não posso fazer uma linguagem fácil num contexto difícil. Eu pego uma situação interior do homem e persigo aquele caminho, fragmentando-o também, porque não há na vida de alguém toda uma coerência. Então eu pego um *flash*, um clarão inicial e procuro cercá-lo de ordem dentro da desordem daquele percurso, porque isso é que é importante: conhecer o roteiro inexplicável do homem”. SALOMÃO, Marici. “‘Amavisse’, o último livro sério da autora Hilda Hilst”. *Correio Popular*, Campinas, 7 maio de 1989. Arte e Variedades. In: In: DINIZ, C. (org.). Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. p. 103-109).

fragmentada, às vezes caótica, mas que assume um papel encantatório e torna-se um *labirinto selvático*<sup>58</sup> a aplacar a fúria de conhecer.

#### 2.4 “isso de se saber mil outros”: a desestabilização do princípio de identidade

Poderia a reflexão sobre deus assumir ainda outras nuances? A intenção de subverter hierarquias poderia ter um sentido outro que não somente evidenciar um caráter transgressivo da obra de Hilda Hilst?

Ao comentar *O caderno rosa de Lori Lamby*, Moraes afirma que o texto, “disfarçado de pornografia, é uma reflexão sobre o ato de escrever como possibilidade de jogar com os limites da linguagem” (MORAES, 1999, p. 125). Chamando a atenção para a epígrafe do livro – “à memória da língua” (HILST, 2018, vol. 2, p. 105), a qual caberia perfeitamente para o conjunto da obra hilstiana – a estudiosa continua:

se a memória da língua invoca desde a fala primitiva da criança até as mais elevadas formas literárias, ela também guarda os registros mais baixos da experiência humana no mundo. Memória caótica e perturbadora que aproxima Deus e o porco, a Ideia e a matéria, o homem e o bicho, o cósmico e o cômico, enfim, a vida e a morte, deixando descoberto o **insuportável ponto de fuga** que constitui o centro do nosso desamparo (MORAES, 1999, p. 125, grifo nosso).

O insuportável ponto de fuga descoberto – isto é, trazido à cena – pelos textos de Hilda Hilst diz respeito aos rastros e aos restos que subsistem entre as dualidades às quais o nosso pensamento se acostumou. Ora, entre Deus e o porco há um rastro em comum? Hilst parece nos dizer que sim.

Se há um aspecto que poderia caracterizar toda a obra hilstiana – a prosa, o teatro, a poesia e a iconografia – é a instabilidade, ou o movimento contínuo. Por meio da movimentação entre determinadas polarizações, Hilst destrói uma forma para imediatamente criar outra, lançando-se ao vigor de um movimento que expressa um violento desejo de viver.

Na prosa de Hilst, o alto e o baixo se tocam, mas não se invertem e nem se tornam um só elemento: na imagem do deus-porco o alto e o baixo – o sublime e o grotesco, a ideia e a matéria – coexistem, evidenciando o rastro existente entre ambos os planos. O tocar torna-se o movimento próprio das palavras no texto hilstiano: encontro fortuito entre realidades distantes. O tocar pode, pois, ser considerado como um operador formal do texto de Hilda Hilst.

---

<sup>58</sup> Em Hilst “a linguagem tem um papel encantatório, de aplacar a fúria de conhecer, de romper os limites do apreensível pelo humano para chafurdar no Absoluto. A linguagem é (...) um labirinto selvático” (RIBEIRO, 1977, p. 9).

Quando o sujeito toca em algo, sofre uma contaminação, mas não se metamorfoseia completamente no objeto: *ele é e*, ao mesmo tempo, *não é* o objeto tocado. Essa operação nos é estranha, posto que estamos habituados a um pensamento fundado na identidade: *x* só pode ser *x*, jamais *b*. Localizar o ponto em que algo assume, a um só tempo, duas ou mais identidades, equivale a buscar e a lembrar “um conteúdo substantivo que foi condensado e deslocado para algum lugar” (NASCIMENTO, 1999, p. 272). Significa ainda se saber, como faz Hillé, morada de “mil outros” (HILST, 2006b, p. 45).

Em Hilst, deus se fundamenta sobretudo por aquilo que *ele não é* – a imagem do deus-porco traz à cena um possível dado sobre o divino, e também sobre o humano, que foi escondido por uma determinada forma discursiva dominante no pensamento ocidental judaico-cristão. É pelo trazer à cena o resto escondido na concepção tradicional de deus que Hilst cria uma nova significação para a divindade. Nos textos de Hilst: não há fixidez, há sempre um movimento pelo qual as palavras deslizam umas nas outras a fim de trazer a cena aquilo que foi esquecido – verdadeiro gesto obscuro.

É verdade que os personagens hilstianos se questionam e buscam um estado originário onde supostamente possam encontrar o sentido da vida ou o fim da angústia individual, mas é também verdade que todos fracassam. O que nos parece possível afirmar sobre a obra de Hilst é que nela a linguagem figura como a busca de algo que ela mesma não pode alcançar, evidenciando o fracasso da busca por *uma única* verdade. Os textos hilstianos colocam o leitor frente ao desconhecido e, no lugar de comunicarem um sentido, expressam várias e diferentes significações: convidam a mantermos a pergunta sempre aberta. Eles conduzem, pois, à indicação de que o pensamento é movência, e não fixação de sentidos. Por meio de “personagens que tem a mania de pensar”, a literatura de Hilst coloca o leitor frente a inúmeras perguntas e a nenhuma resposta, efeito criado de modo intencional pela autora. A obra de Hilst é um texto aberto, no qual as oposições e contradições são o próprio movimento do pensamento.

O texto de Hilst é, portanto, uma *literatura pensante*, uma literatura que “pensa o impensável” (NASCIMENTO, 1999, p. 272), que se estrutura por meio de contaminações e por uma espécie de recusa do não opositivo – contaminações no âmbito dos gêneros literários, nas relações entre o sagrado e o profano, o humano e o animal, a verborragia e o silêncio. Ao defender que Hilst escreveu textos pensantes, quero dizer que a sua literatura cria um espaço a partir do qual torna-se possível o questionamento de certos pressupostos metafísicos. Não há nos textos de Hilst o encontro com *uma verdade exterior* que organizaria toda a existência, há a busca incessante interdita pelo fracasso e pelo encontro com significações múltiplas.

### 3 “TAMBÉM NOS ANIMAIS AS CENTELHAS SE MOSTRAM”

*Que a casa é como gente e traiçoeira, que se encolhe ou se estende, se adensa ou se adelgaça dependendo da alma de quem nela habita, que dá poderes à carne, luxúria e largueza se a alma é luxuriosa e larga, e solidão e abismo se o que a alma pretende não couber na mão espalmada de um Senhor que ao mesmo tempo é humano, divino, e quase tigre (...).*

*Hilda Hilst*

*Três luas, Dionísio, não te vejo.  
Três luas percorro a Casa, a minha,  
E entre o pátio e a figueira  
Converso e passeio com meus cães  
[...]*

*Hilda Hilst*

### 3.1 Seguir os rastros: um passeio pelo bestiário de Hilda Hilst

Um longuíssimo jardim dá dimensão à casa. Palmeiras imperiais demarcam o caminho que conduz aos grandes portões de ferro que precisam ser atravessados para que se adentre à casa. Os cães, sempre ao em torno, vêm e vão. Um sol forte desenha fotografias por entre as árvores. Ao fundo do jardim, a figueira centenária – e mágica – balança suas folhas inspirando desejo e poesia. Avista-se ali no centro de tudo, como luz ao meio-dia, a Casa do Sol: o universo de Hilda Hilst.<sup>59</sup>

O vínculo de Hilst com a criatividade por meio da animalidade faz-se visível no espaço de sua morada, a qual é habitada por vários cães que denotam uma presença nesse espaço que não é isenta de significado simbólico. A mudança para a Casa do Sol, em 1966, motivada, segundo a autora, pela leitura de *Carta a El Geco*, de Nikos Kazantzakis, livro que prega uma nova relação do homem com Deus e com a natureza e a necessidade de isolamento para conhecer realmente o ser humano, testemunha o desejo de Hilst de se aproximar da terra, afinidade atribuída – na visão da poeta – à hereditariedade e ao signo de Touro e manifesta na realização de um antigo sonho da escritora: criar cachorros.

Além da presença dos cães, que têm liberdade na Casa do Sol e que no fim da década de 1990 eram quase cem, a estrutura em si da Casa, nos aspectos da centralidade de uma fonte em seu pátio, ladeado por uma arquitetura oval em comunhão exuberante com a natureza, que inclui frutos, pássaros e a ancestralidade das figueiras, torna esse lugar um refúgio diante do caos.

É como se a autora tentasse instituir um espaço sagrado, em descontinuidade com o mundo profano. Na tentativa de uma religação a um tempo original que libertasse o eu da efemeridade, da finitude e do esquecimento, a Casa do Sol foi arquitetada como um “escudo protetor da criatividade e da inspiração” (COSTA, 2019, p. 24) e um espaço eterno, como se ali houvesse uma veia do sagrado diante do profano. Sobre o simbolismo da arquitetura da Casa do Sol, Costa afirma:

conjugados e simultaneamente distintos, sagrado e profano infundem-se como a manifestação de uma energia criativa e equilibrante da inspiração. É na fusão entre alto e baixo, claro e escuro, espiritual e carnal, inspiração e técnica que a poesia de Hilda Hilst reencena a totalidade do sagrado. (...) A força criativa e criadora da palavra, nesse sentido, em meio a um ambiente de devoção e protegido pelos animais e pela natureza, dar-se-ia nas nuances do sagrado e do entendimento do homem que

---

<sup>59</sup> Descrição feita com base nas fotos da Casa do Sol e em vídeos disponíveis no Youtube que mostram detalhes da casa construída por Hilst.

se questiona e se coloca diante do tempo com um enfrentamento de sua condição mortal e efêmera pelo ofício de palavras (2019, p. 24)

A Casa do Sol nunca se inscreveu como um espaço de isolamento. Ainda que tenha se afastado do círculo social de São Paulo, Hilst sempre recebeu e abrigou artistas, escritores, estudiosos e amigos, com os quais compartilhava momentos de reflexão intelectual. As vivências criativas propiciadas pela Casa estendem-se não apenas pela criação literária de Hilst, mas, sobretudo, por sua inquietude perante o conhecimento. De acordo com Laura Folgueira e Luisa Destri (2018, p. 77) a poeta confessa os motivos de sua mudança para a Casa do Sol nos seguintes termos:

eu senti a urgência do Tempo que escorre rápido e compreendi que precisava me isolar para meditar profundamente sobre tudo o que é decisivo: o conhecimento de nós mesmos, da natureza, da convivência com o próximo, o amor, a morte, o envelhecimento, o artista, a transcendência ao mesmo tempo lírica e metafísica da vida e de Deus, da crueldade, do júbilo, da paixão (DESTRI e FOLGUEIRA, 2018, p. 77)

Para Hilda Hilst, na busca pelo conhecer é onde verdadeiramente habita o sagrado: “todo aquele que se pergunta em profundidade é um ser religioso”.<sup>60</sup> A poeta buscou todas as fontes e formas possíveis de se aproximar do conhecimento<sup>61</sup> na esperança de encontrar uma resposta para o que seria o homem. Nesse sentido, a entrega ao natural e às animalidades, pela criação dos vários cães na Casa do Sol, além da vivência em um ambiente propício à escrita revelaram-se como uma necessária fonte de inspiração para Hilst, de modo que “o gesto criativo configurava-se como uma via de libertação da condição temporal do homem diante do destino” (COSTA, 2019, p. 33).

Como nota-se, a Casa do Sol era a morada de Hilda Hilst e de seus cães e configurava um espaço de encontro e convivência com o terreno ou, nos termos de Pedra, a casa se tornou uma espécie de “asilo da fauna e flora perseguidas”<sup>62</sup>. A atitude de ver nos animais um elemento de encantamento é relatada pela amiga e escritora Lygia Fagundes Telles:

---

<sup>60</sup> HELENA, Regina. “Hilda Hilst: suas peças vão acontecer”. *Correio Popular*, Campinas, 1969. IN: DINIZ, C. (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013, p. 25-27

<sup>61</sup> É conhecido o seu interesse pela física, astrologia, matemática, filosofia, misticismo, as tentativas de estabelecer contato com os mortos etc.

<sup>62</sup> PEDRA, Nello. “Hilda, estrela Aldebarã” (1978). IN: Diniz (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013, p. 47-53.

Fidelidade é qualidade de cachorro, sei disso porque passei a minha infância em meio da cachorrada, os gatos vieram depois. A Hilda (dezenas e dezenas de cachorros) também conhece a espécie sem mistérios. Sabemos que eles nos amam com igual amor na riqueza e na pobreza, o que não acontece muito (ai de nós!) na espécie humana. Foram infinitas conversas que tivemos envolvendo essa matéria e amigos comuns, na maioria, escritores como nós. Continuam até hoje, sem parar, nossas reflexões sobre Deus e sobre a morte (HILST, 2017, p. 552)

Na vida e na obra – se é mesmo possível fazer tal separação – é inegável a valorização da animalidade por Hilda Hilst e nota-se que os escritos poéticos da autora se construíram em meio a “conversas e passeios com seus cães”<sup>63</sup>.

Nesta dissertação, interessa principalmente a figuração animal enquanto expressão de temáticas pelas quais Hilst se interessava, como a morte, o corpo, a sacralidade e a escrita. Procuraremos mapear, justamente, o simbolismo da animalidade na obra de Hilst em consonância aos temas tratados pela poeta em seus escritos. Para isso, antes de me debruçar sobre os sentidos da animalidade em *Com os meus olhos de cão*, gostaria de destacar brevemente alguns “pontos de inequívoca luminosidade<sup>64</sup>” os quais apresentam rastros que mapeiam a presença da animalidade na obra hilstiana.

Os animais sempre caminharam pelos versos de Hilda Hilst, desde o início de sua produção poética. Na abertura do segundo livro da poeta (1951), lê-se “somos iguais à morte. Ignorados e puros/ E bem depois (o cansaço brotando nas asas)/seremos pássaros brancos à procura de um deus” (HILST, 2017, p. 41). Nota-se que, desde esse momento, a concepção de animalidade desenvolvida posteriormente na obra da autora já se liga aos temas centrais de sua obra: a morte e a procura por um deus.

Em *Roteiro do Silêncio* (1959), a voz lírica confessa, retomando a composição e o tom bucólico das elegias gregas, o desejo de ser bicho:

Não te espantes da vontade  
Do poeta  
Em transmudar-se:  
Quero e queria ser boi  
Ser flor  
Ser paisagem.  
Sentir a brisa da tarde  
Olhar os céus, ver às tardes  
Meus irmãos, bezerros, hastes  
Amar o verde, pascer,

<sup>63</sup> A voz lírica de *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* canta: “Três luas, Dionísio, não te vejo,/Três luas percorro a Casa, a minha,/E entre o pátio e a figueira/Converso e passeio com meus cães” (2001, 64)

<sup>64</sup> Moraes afirma, em 1999, que, para ler Hilda Hilst, melhor do que “tentar buscar nas passagens mais herméticas do texto as chaves de sua compreensão” é encontrar “em meio à opacidade desses escritos, pontos de inequívoca luminosidade” deixados pela autora. (MORAES, 1999, p. 114)



Nascer  
 Junto à terra  
 (À noite amar as estrelas)  
 Ter olhos claros, ausentes,  
 Sem o saber ser contente  
 De ser boi, ser flor, paisagem.  
 Não te espantes. E reserva  
 Teu sorriso para os homens  
 Que a todo custo hão de ser  
 Oradores, eruditos,  
 Doutos doutores  
 Fronte e cerne endurecido.  
 Quero e queria ser boi  
 Antes de querer ser flor.  
 E na planície, no monte,  
 Movendo com igual compasso  
 A carcaça e os leves cascos  
 (Olhando além do horizonte)  
 Um pensamento eu teria:  
 Mais vale a mente vazia.

E sendo boi, sou ternura.  
*Aunque pueda parecer*  
*Que del poeta*  
*Es locura* (HILST, 2017, p. 87).

A necessidade de experimentar o existir segundo uma pura imanência, na qual não haveria a dicotomia sujeito-objeto, aparece nos versos do poema. O eu-lírico deseja ter, como os animais parecem possuir, uns “olhos claros, ausentes,/Sem o saber ser contente/ De ser boi, ser flor, paisagem” (HILST, 2017, p. 87). O eu-lírico afirma o desejo de querer apenas *ser*; talvez sem a consciência da finitude de sua existência.

Anos mais tarde, mais consciente de sua própria obra e das razões pelas quais determinadas temáticas se repetiam sempre, Hilst justifica a presença dos animais em seus escritos como uma forma de pensar sobre as convergências e as divergências entre a animalidade e a humanidade e, assim, talvez encontrar outros caminhos para pensar o homem e descobrir novas formas de individuação:

Eu adoro bichos, sempre tive um interesse total por bichos: cachorros, gatos, cavalos, vacas. Acho que os animais são puros, não têm consciência. (...) O homem não tem a compreensão do sacana que ele é. (...) O homem não presta; já o cão é um ser maravilhoso. O cavalo, a vaca, o boi, todos eles. Eu sempre tive um amor desesperado pelos animais. Tenho muita pena dos animais, por eles serem tão mal compreendidos. Eu tenho tudo a ver com o animal (DINIZ, 2013, p. 203).

Considerando-se que os animais, assim como outras figuras que aparecem na obra de Hilst – a do louco, por exemplo –, são subtraídos ao pacto civilizatório, a presença da animalidade na obra da autora poderia ainda ser entendida como sinal de uma utopia, a de uma vida fora da lei.

Outro ponto luminoso da obra da poeta, no que diz respeito à temática da animalidade, são os seis poemas iniciais do livro *Da Morte, Odes mínimas*, livro em que a autora apresenta um eu-lírico que mantém uma assustadora intimidade com a morte, que se anuncia de forma serena e natural, os quais chamam a atenção por terem sido todos ilustrados por Hilst. As ilustrações são aquarelas que se relacionam com os poemas na medida em que, tanto nos versos quanto nos desenhos, há a presença marcante de animais. Segundo Souza, tal somatória de animais e ilustrações faria alusão aos famosos *Bestiários* medievais.

Conforme indicado por Souza, o *Bestiário* surge na Idade Média, com princípios éticos e morais (2009, p. 222). A intenção dessas produções era separar a natureza humana e a animal, mostrando, obviamente, a superioridade humana, uma vez que os bestiários eram pautados por valores religiosos e evidenciavam que o destino humano estava vinculado à grandeza de Deus. Com o tempo, as moralizações foram abolidas e nos Bestiários medievais figuravam “animais reais, exóticos, fabulosos e fictícios. Seus autores faziam duas descrições desses animais: uma física e outra simbólica, de modo que cada animal oferecia uma lição a ser aprendida e, não raro, torciam a realidade natural em função da simbólica” (SOUZA, 2009, p. 222-223).

Souza (2009, p. 223) indica ainda que as cores tradicionais do Bestiário medieval eram o vermelho, o dourado, o verde e o azul. Hilda Hilst deu primazia ao vermelho e ao dourado em suas ilustrações, cores que sugerem algo vívido, intenso, ensolarado, o que reforça “o cortejo ‘animado’ entre ela e seu duplo: a morte” (SOUZA, 2009, p. 224-5). Se, por um lado o bestiário medieval trazia o signo da separação, na intenção de diferenciar natureza humana e natureza animal, associando ao animal os atos brutos e violentos do homem, o que se tem nas aquarelas de Hilst é um curioso movimento de integração e hibridização no qual

as dicotomias provocadoras das tensões se anulam em favor de outra ordem, agora conjugadora do que antes se opunha, por meio de uma técnica dialética, de redobramento, em que morte e sujeito, conhecido e desconhecido, se amalgamam, se hibridizam, alargando a experiência de vida (COSTA, 2009, p. 228).

É nesse contexto, que surgem imagens como um “pássaro-onça-criança-mulher” e um “peixe raro de asas”. Nas aquarelas, corpo humano e corpo animal se misturam, se conjugam um ao outro. No entanto, não se tornam um só ser. É perceptível também a manutenção de uma divisão, uma separação inquietante que, não opõe radicalmente um ao outro, mas não permite a completa união, como se humanidade e animalidade convivessem em um “existir anfíbio” (HILST, 2001b, p.72).

Em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, livro publicado seis anos antes de *Da Morte. Odes mínimas* e quatro anos após a publicação do primeiro livro em prosa de Hilst, há um poema que também coloca em cena a questão da animalidade:

Se o teu, o meu, o nosso do tigre  
Se fizesse livre, como seria?

Se convivesses unânime  
Como as estrias do dorso  
Desse tigre  
Convivem com seu todo

Te farias mais garra?  
Mais crueza? Ou nasceria  
Em ti uma outra criatura  
Límpida, solar, ígnea?

Tentarias a sorte de saltar  
Em direção a Vega, Canopus?  
Te chamarias tigre ou Homem?

Homem: reverso da compulsória  
Fome do tigre.  
Homem: alado e ocre

Pássaro da morte. (HILST, 2001b, p. 119)

O eu-lírico nos convida ao questionamento acerca da oposição cultura e natureza ou humanidade e animalidade. Se aceitássemos e compreendêssemos por completo a animalidade que também nos constitui tornar-se-iam os homens feras cruéis e brutas ou surgiria uma outra criatura “límpida e solar”? Se tal criatura nascesse, como ela seria nomeada: tigre ou Homem?

A presença da animalidade na vida humana não faria uma ponte entre o terreno e as estrelas mais brilhantes das Constelações de Lira e Carina, em vez de testemunhar uma irracionalidade cruel, como fora associada durante séculos? A presença da animalidade não carrega algo de sagrado, no sentido de remontar a uma vivência completamente imanente<sup>65</sup>, sem a oposição sujeito-objeto, a qual o vivente humano não consegue mais acessar? A garra do tigre nos aproximaria das estrelas? A voz-lírica convida à reflexão sobre a dualidade da condição humana: será que a aproximação com o que nos há de mais terreno, o corpo e a efemeridade, não colocaria o sujeito diante e ciente de sua real condição: “Pássaro da morte”, isto é, a dualidade intransponível entre liberdade e finitude, entre céu e terra, voo e morte?

---

<sup>65</sup> A associação entre imanência e animalidade foi feita por Bataille, em *Teoria da Religião*. Abordaremos tal noção mais à frente.

Como se nota, é inegável a presença da animalidade na obra hilstiana. Se nos versos, os animais vão adentrando aos poucos e tomando cada vez mais espaço à medida em que a obra poética se desenvolve, na prosa, a animalidade está presente desde o primeiro romance publicado pela autora.

Em *Fluxo-Floema* (1970), o questionamento a respeito da hierarquia entre o humano e o animal se apresenta de imediato. Conforme destacado por Moraes (1999, p. 114), a narrativa de Fluxo parte de uma fábula, aparentemente inocente, em que um menino sai para colher crisântemos e, na beira de um rio, vê as flores serem arrastadas pela correnteza que as leva sem nenhuma delicadeza. Tem logo o ímpeto de se jogar no rio e salvar a flor, mas lembra-se que no fundo do poço habita um monstro que vive apenas para comer criancinhas. A complexidade da fábula é evidenciada pela intervenção do narrador, que diz:

mas pensa, se você é o bicho medonho, você só tem que esperar menininhos nas margens do teu rio e devorá-los, se você é o crisântemo polpudo e amarelo, você só pode esperar ser colhido, se você é o menino, você tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco. De ser devorado (HILST, 2018, vol. 1, p. 17).

O estranhamento e a desautomatização que nos causa a proposta de podermos nos identificar tanto com o desejo solidário do garoto, quanto com os intuitos perversos do bicho, faz com que “as ilusões de uma hierarquia entre o humano, o belo e o bestial sejam descartadas, [e com que] os três vértices da história fiquem nivelados, perturbando a confortável hipótese de um triunfo do menino e da flor sobre o bicho”. (MORAES, 1999, p. 115). Há aqui uma desumanização, isto é, uma troca de sinal: talvez exista no homem outros elementos para além de uma noção idealizada de humanidade.

Nesse episódio, Moraes identifica três figuras fundamentais do imaginário literário de Hilda Hilst “o desamparo humano, o ideal do sublime e a bestialidade” (MORAES, 1999, p. 115), de modo que o menino, a flor e o bicho constituem figuras do conhecimento que interrogam a condição humana.

Em *Fluxo-Floema*, há outra narrativa de destaque no que diz respeito aos animais na obra de Hilda Hilst: trata-se do conto “O Unicórnio”. De modo geral, os animais que aparecem na obra hilstiana são seres comuns e pertencentes ao convívio humano, sendo o unicórnio o único bicho fantástico que habita a obra da autora. Assim como Gregor Samsa<sup>66</sup> que, ao acordar

---

<sup>66</sup> As vozes narrativas citam explicitamente Kafka e Ionesco: “Meu Deus, um corno. Eu tenho um corno. Sou unicórnio. Espera um pouco, minha cara, depois da *Metamorfose* você não pode escrever coisas assim. Ora bolas, mas eu sou um unicórnio, é preciso dizer a verdade, eu sou um unicórnio que está fechado no quarto de um apartamento na cidade. Mas será que você não pode inventar outra coisa? Essa coisa de se saber um bicho de

transformado num grande e enigmático inseto, vive uma condição ambígua e angustiante entre humano e animal, a narradora de “O unicórnio” passa a viver uma hibridez entre a sua humanidade e a sua animalidade representada ao assumir a forma de um unicórnio.

Nesse sentido, as transformações ou as metamorfoses, em ambos os casos, são entendidas por uma perspectiva bastante paradoxal, uma vez que os narradores se tornam animais, mas não deixam de se manter humanos. Sob esse prisma, Maria Esther Maciel afirma que a fronteira entre humanidade e animalidade deve ser problematizada por “uma abordagem pautada no paradoxo, visto que, ao mesmo tempo que tais fronteiras são e devem ser mantidas, é impossível que o sejam mantidas de modo idêntico, já que os humanos precisam se reconhecer animais para se tornarem humanos” (MACIEL, 2016, p. 19).

A metamorfose pela qual passa a narradora de “O Unicórnio” coloca em cena a fragmentação da identidade e a impossibilidade da narradora de enxergar-se como ser homogêneo. Há no texto a dissolução do sujeito, detentor de verdades e certezas, e a instauração de um conjunto de vozes confusas, órfãs, que provocam a constante sensação de instabilidade. Nesse sentido, a metamorfose pela qual passa a narradora e a animalidade fantástica que habita essas páginas se liga diretamente à questão da escrita e a busca por respostas, temas sobre os quais Hilst pensa o tempo todo em sua literatura.

Com exceção da presença do unicórnio, “o bestiário de Hilda Hilst compõe-se pelos bichos mais próximos da espécie humana, como o cachorro, o porco, a vaca, a galinha, o cavalo, o jumento” (MORAES, 1999, p. 121), pássaros e animais mais selvagens como o tigre. Segundo Moraes, “ele difere em essência de outros bestiários da literatura moderna, como por exemplo o de Lautréamont e o dos surrealistas, que concedem primazia às espécies mais selvagens e aberrantes do reino animal” (MORAES, 1999, p. 121). Nesse sentido, o bestiário de Hilda Hilst não propõe uma ampliação das fronteiras do homem, antes indaga-se a respeito da proximidade e semelhança entre o homem e o bicho:

a consciência da animalidade em Hilda Hilst provém do desejo de indagar a identidade entre o homem e o bicho na sua dimensão mais prosaica, opondo, à afinidade bestial, a “vida besta” que aproxima um do outro. Entende-se por que sua imaginação zoológica jamais contempla a monstruosidade de certos animais, preferindo acomodar-se às espécies domesticáveis que compartilham a miséria humana de cada dia (MORAES, 1999, p. 121).

---

repente não é nada original e além da *Metamorfose* há *Os rinocerontes*, você conhece?” (HILST, 2018, vol. 1, p. 124).

Em Hilda Hilst, a aproximação entre o homem e o animal se dá no mais prosaico: ambos desamparados, de modo que o animal aproxima o homem de sua própria condição material e o convida a repousar sobre a matéria perecível da qual é feito, lembrando-lhe que tudo é efêmero e que a efemeridade se manifesta concretamente no "tempo do corpo", a morte em vida:

O animal é, antes de mais nada, um semelhante. Na medida em que sua existência coincide por completo com a vida orgânica, ele enuncia um plano impessoal, puramente biológico, diante do qual as identidades ficam reduzidas tão-somente às particularidades da matéria. No silêncio de sua insignificância, ele lembra que o homem também contém o "verme no cerne" (...) o que por certo corresponde à consciência impiedosa de que o corpo é provisório e perecível. (MORAES, 1999, p. 121)

Em *Com os meus olhos de cão*, a presença animal se manifesta evidentemente desde o título da novela. Amós Kéres é um personagem que desde sua infância teve intenso convívio com os bichos e sempre foi fascinado por eles. Quando adulto, sobretudo após a experiência que vive no alto da colina, o fascínio pelos bichos torna-se ainda mais intenso e os humanos com os quais o matemático convive, principalmente a esposa Amanda, não entendem porque Amós se interessa pelas insignificantes formigas e aranhas que vê pela casa. Com o desenvolver da narrativa, em busca de recuperar a sensação de totalidade experienciada na visão do Sol-origem, Amós consegue se aproximar daquilo que viveu apenas quando passa por um *devir-animal* e enxerga o mundo com *os seus olhos de cão*.

O destaque no título não somente para o cão, mas também para o olhar não é aleatório. Como veremos mais à frente, durante uma longa tradição de pensamento, os animais foram entendidos como aqueles que podem ver, mas que não têm a verdadeira capacidade de olhar. Isto é, foram entendidos como seres capazes de enxergar o mundo, mas não de elaborar um ponto de vista sobre o que olham. O que Hilst faz em sua obra, não apenas em *Com os meus olhos de cão*, é evidenciar que os animais sempre percebem o mundo a partir de seus próprios olhares, o que significa que as personagens humanas são olhadas pelos animais e, assim, existem olhares-outros sobre o humano que foram ignorados por séculos.

Este breve passeio pelo bestiário hilstiano atesta a relevância da animalidade para a sua obra ficcional. Mas, além disso, alguns pressupostos teóricos também guiaram e motivaram a temática deste capítulo, que ao longo da pesquisa, foi se tornando a temática central do projeto.

### 3.2 Um passeio pela teoria: animalidade, literatura e cultura

A fim de mapear parte do caminho que trouxe, sobretudo após a Segunda Guerra, determinada centralidade para a questão das animalidades no pensar sobre a cultura, interessa levantar algumas questões gerais relacionadas aos diversos processos de colonização ou de territorialização por que passam os solos culturais. Destaca-se aqui provavelmente a mais forte das territorializações já ocorridas, a do conceito de homem e seu correlato humanismo ocidental.

Neste momento, será necessário o diálogo com alguns pensadores que vêm colocando em suspeição certo privilégio humanista, muitas vezes com referência a Nietzsche e Freud. Estes dois pensadores foram os responsáveis pela terceira “ferida narcísica” da humanidade, logo após Copérnico e Darwin. Freud (2010, p. 245-8) observa, em “Uma dificuldade da psicanálise”, que o amor-próprio da humanidade sofreu três duras afrontas por parte da pesquisa científica: a primeira foi a afronta *cosmológica*, relacionada, para nós, ao nome e à obra de Copérnico, a qual arruinou a ilusão do geocentrismo; a segunda foi a afronta *biológica*, associada a Darwin, que trouxe a revelação da origem animal da humanidade, fazendo com que o homem questionasse o abismo que ele próprio criou entre sua natureza e a natureza dos animais; a terceira foi a *psicológica*, associada à psicanálise, a qual demonstrou que o “Eu não é senhor em sua própria casa” (FREUD, 2010, p. 51).

No rastro de Freud e Nietzsche, desenvolveu-se todo um pensamento da diferença, que englobaria, ao menos por hipótese, Heidegger, Benjamin, Foucault, Derrida, Deleuze, Lévinas, entre outros. Em acordo com Nascimento, dialogar e refletir junto a alguns desses pensadores não implica, em hipótese alguma,

resvalar para um anti-humanismo que teria algumas das marcas daquilo que supostamente nega: antes de mais nada, uma posição unitária e monolítica, no limite do irracionalismo, quanto aos destinos da humana espécie do planeta. Pensar a *especificidade da espécie* é também pensar os limites de sua história (minúscula em termos de temporalidade planetária e sobretudo cósmica). Mas significa igualmente pensar o modo genérico e geral pelo qual um dos gêneros (o masculino) solapou a designação da espécie (humanidade) em proveito de si mesmo (o Homem). É nessa relação intrincada entre espécies e gêneros (sexuais e discursivos) que se move um pensamento não substancialista das relações entre vivo/não vivo, rumo a uma sobrevivência que não signifique mais apenas o desejo estanque de sobrevivência (NASCIMENTO, 2011, p. 119)

O que interessa, fundamentalmente, é ver como certo “valor de não humano habita o coração do humano” (NASCIMENTO, 2011, p. 119) ou ainda perceber que, talvez, o que assim se designa pejorativamente – o não humano – seja fonte do próprio homem e de sua humanidade. Se, como aponta Giorgio Agamben (2021), a humanidade só se define como tal a partir do seu contraste com a animalidade e vice-versa, e ainda, se, como afirma Jacques Derrida

(2002), o pensar o animal se vincula aos confins do homem e à passagem de fronteiras, explorar, através da ficção, formas de ser animal também significa investigar outras formas de ser humano e questionar os limites hierárquicos do racionalismo ocidental. Do cruzamento entre literatura, animalidade e cultura, presente tanto no âmbito da produção literária quanto no âmbito da teoria, advém a necessidade de repensarmos nosso espaço de existência por meio de outras percepções sensíveis.

No prefácio de *As palavras e as coisas* (1966), Michel Foucault indica que o projeto arqueológico de mapear e apresentar uma certa história das condições de possibilidade do conhecimento, desenvolvido em seu trabalho, “nasceu de um texto de Borges. Do *riso* que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento” (FOUCAULT, 2016, p. 9).

Trata-se do conto fantástico “O idioma analítico de John Wilkins”, no qual Jorge Luis Borges cita uma “certa enciclopédia chinesa”<sup>67</sup> em que é apresentada uma ordenação de animais que, segundo Foucault, nos coloca diante do “limite do nosso pensamento” e da “impossibilidade patente de pensar” (FOUCAULT, 2016, p. 9) o que é apresentado. Para o filósofo francês, a enciclopédia citada no relato de Borges, causa riso e perturbação, uma vez que a tentativa de classificação dos animais por meio da ordem alfabética delata as limitações do pensamento racional de abarcar o ‘outro’ e remete ao impensável, à desordem e ao caos.

O que nos interessa é a conclusão foucaultiana a respeito das limitações do pensamento ocidental, “nossa prática milenar do Mesmo e do Outro” (FOUCAULT, 2016, p. 9). Na enciclopédia chinesa de Borges, existe uma experiência de ordenação que é completamente distinta da lógica da ordem ocidental e que, por isso mesmo, nos resulta difícil de pensar e assimilar. Tal dificuldade, no entanto, não concerne nem à linguagem nem aos conteúdos, pois a cada uma das categorias que compõem a classificação podemos atribuir-lhe um espaço. O que é de difícil assimilação é justamente o *espaço* comum que tornaria coerente situá-las uma ao lado da outra e ordená-las alfabeticamente. “Que coisa, pois, é impossível pensar, e de que impossibilidade se trata?” (FOUCAULT, 2016, p. 9) é o questionamento feito por Foucault e, na leitura do filósofo, o conto de Borges, de algum modo, denuncia o fracasso da razão no pensamento ocidental.

A enciclopédia citada por Borges atua, na interpretação de Foucault, como uma metáfora do pensamento racional do ocidente, ao evidenciar a tensão que ele comporta entre uma

---

<sup>67</sup> “Em suas remotas páginas consta que os animais se dividem em (a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis (k) desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo, (l) etcétera, (m) que acabam de quebrar o vaso, (n) que de longe parecem moscas” (BORGES, 2000, p. 83).



desejada racionalidade e universalização do mundo e uma recusa da realidade enquanto tal. O pensamento ocidental, que se pretende universal, não comporta, no entanto, qualquer traço de arbitrariedade e, sendo assim, não pode ser verdadeiramente universal a menos que se trate de uma universalidade profundamente restrita. Seria preciso, nos termos de Nascimento,

pensar com Derrida que onde há identidade há violência, que nenhuma caracterização individual ou grupal se faz sem o agenciamento de forças que buscam dar unidade conceitual ao que se encontra sob organização dispersa e multiestratificada. A identidade visa, antes de tudo, englobar a pluralidade dos atributos em um feixe reduzido de características essencializadas (NASCIMENTO, 2011, p. 126).

O projeto arqueológico de Michel Foucault, em que o filósofo tece reflexões sobre a “mesmidade” ou uniformidade do pensamento ocidental, ordenado pelas ruínas da linguagem, tende a indicar que o surgimento das Ciências Humanas não é o ápice de um processo longínquo que culmina na modernidade; ao contrário, evidencia que a noção de homem não existe e não poderia existir nas épocas anteriores: ela é uma novidade da modernidade. Segundo essa perspectiva, o conceito de “homem” se trata mais de uma ruptura que constitui parte fundamental da cultura ocidental e menos de um estágio final de um determinado processo teleológico. A perspectiva foucaultiana evidencia que o conceito de humanidade organiza toda a cultura do ocidente e, no entanto, ele não é universal, mas simplesmente *um traço da nossa cultura*. É somente na modernidade que existe a possibilidade de um pensamento único, distinto no qual se criam as condições em que o ser humano ocupa o lugar simultâneo de sujeito e objeto do conhecimento.

É nesse sentido, que entendemos, em conformidade a Nascimento (2011, p. 118), que o conceito de homem e seu correlato humanismo ocidental é a mais forte das territorializações já ocorridas, tendo em vista que ele se espalhou por todo o ocidente e passou a organizar a nossa cultura. Sob essa perspectiva, a noção de humanidade não deve ser considerada como um elemento universal e definidor de todas as épocas do pensamento. A figura do homem, como argumenta Foucault, só passou a existir na modernidade. E, sendo assim, os “outros” do homem, aqueles que foram desconsiderados pelo pensamento racional, como os animais, não são naturalmente desimportantes, são na verdade entendidos e julgados assim por um pensamento essencialmente antropocêntrico, que só valoriza o humano.

No pós guerra tem-se um período em que as concepções dominantes sobre o humano entram em crise, tendo em vista as atrocidades produzidas pelo homem ocidental, e nota-se um inegável interesse em problematizar os conceitos sobre humanidade e animalidade, por meio da ficção. A denúncia da limitação do nosso pensamento, feita por Borges e Foucault, é

pressuposto fundamental para entender o literário como um espaço capaz de produzir um saber, ainda que distinto das tradições filosóficas.

Faço essa longa referência a uma obra tão fundamental como *As palavras e as coisas*, por, ao menos, duas razões: em primeiro lugar, para novamente marcar um dos objetivos dessa dissertação o qual diz respeito a investigar os limites do pensamento e buscar nas fissuras, ou naquilo que foi recalcado, possibilidades de encontrar novas formas de subjetividade e de entendimento sobre o humano. Mas também porque o projeto arqueológico de Foucault parece fazer um convite a colocarmos em dúvida tudo aquilo que é entendido como uma certeza universal e/ou natural. Se o homem é uma invenção tão recente como afirma Foucault, toda a concepção acerca dele já foi criada em função de determinados traços históricos e políticos. Sendo assim, se a noção de homem é um traço fundamental da cultura ocidental moderna e se ela se formou, em grande parte, em oposição à noção de uma animalidade repreensível e reprimida, investigá-la a partir de outras perspectivas e olhares torna-se um modo de investigar também a contemporaneidade de nosso tempo.

O homem ocidental se constituiu a partir de uma série de cisões e dicotomias estabelecidas a favor da racionalidade. Foi precisamente pela negação da animalidade, perdida ou recalcada, que se forjaram, ao longo dos séculos, os conceitos de humanidade e de humanismo. O estabelecimento definitivo dessa cisão entre o humano e o animal – como se deu no ocidente – teve seu ponto fulcral na era moderna, mais especificamente a partir do século XVIII, com o triunfo do pensamento cartesiano (MACIEL, 2016, p. 16). Entendido como corpo automatizado e sem alma, mera máquina, os animais foram investigados com base em critérios científicos, seja para os fins da taxonomia moderna seja no surgimento das ciências de observação e experimentação. Os animais, desde então, foram tomados como a alteridade radical, o completamente Outro do humano, não obstante a espécie humana seja, como se sabe, fundamentalmente animal.

A cisão entre humanidade e animalidade foi possibilitada não apenas pela metafísica do pensamento ocidental, mas também por uma evidente dificuldade em se definir, na nossa cultura, o conceito de “vida”. Esse conceito permanece indeterminado e cindido, como se “fosse algo que não pode ser definido, mas que, exatamente por isso, deve ser incessantemente articulado e dividido” (AGAMBEN, 2021, p. 27). Conforme demonstrado por Agamben, ao longo dos séculos, um modo geral do viver foi isolado e separado dos demais, embora jamais tendo sido claramente definido, e tornou-se um princípio mais geral através do qual a vida pode ser atribuída a um determinado ser: a vida nutritiva. (AGAMBEN, 2021, p. 29). Nesse contexto, o isolamento da vida nutritiva ou vegetativa foi o que permitiu, no desenvolvimento histórico

da ciência ocidental, o surgimento de uma concepção acerca da vida dos animais superiores a partir de uma certa dualidade: a “vida orgânica” (a repetição de uma série de funções, como circulação do sangue, respiração, assimilação, excreção, etc.) e a “vida animal” cuja definição se dá pela relação com o mundo externo. Seria como se em cada organismo superior convivessem dois “animais”.<sup>68</sup>

O que torna possível a afirmação da humanidade mediante a negação da animalidade é a divisão da vida em vegetal e de relação, orgânica e animal, animal e humana que se passa, acima de tudo, “no interior do vivente homem como fronteira móvel” (AGAMBEN, 2021, p. 31) e evidencia que a separação entre humanidade e animalidade já se dava no íntimo próprio do homem, no qual dois animais coabitam, mas não coincidem: a vida orgânica do animal-de-dentro e a vida animal do animal-de-fora. (AGAMBEN, 2021, p. 31). Ora, se tal cisão se dá mesmo dessa maneira, é evidente que o humano não pode ser pensado sem o animal e vice-versa, de modo que a determinação da fronteira entre eles não é apenas uma questão entre outras discutida por filósofos e teólogos, mas “uma operação metafísico-política fundamental, na qual apenas algo como um “homem” pode ser decidido e produzido” (AGAMBEN, 2021, p. 40) de modo que, apenas pela fronteira se torna possível pensar tanto o humano, quanto os animais. Caso vida animal e vida humana se sobrepusessem perfeitamente, nem o homem nem o animal – e talvez, nem mesmo o divino – seriam ainda pensáveis.

Essa cisão, no entanto, nunca deixou de suscitar questionamentos e reflexões no pensamento ocidental, considerando-se que “os animais, sob o olhar humano, são signos vivos daquilo que sempre escapa a nossa compreensão” (MACIEL, 2016, p. 13). Eles são, a um só tempo, radicalmente outros, mas também nossos semelhantes, distantes e próximos de nós. Despertam o *inquietante*, uma vez que “nos fascinam ao mesmo tempo que nos assombram e desafiam nossa razão” (MACIEL, 2016, p. 13).

A partir do século XIX, deu-se início ao questionamento das tradições que até então haviam feito a mediação entre o homem e a natureza (BERGER, 2021, p. 17). Os animais que, antes dessa ruptura, “constituíam o círculo mais imediato das coisas ao redor do homem (...) e ocupavam o centro de seu mundo” (2021, p. 17) foram reduzidos a meras unidades de produção e consumo, assim como aconteceu também aos homens em decorrência do desenvolvimento do capitalismo. No entanto, os animais não ocuparam desde o início a imaginação do homem como produto de consumo. Essa é uma atitude típica do século XIX e, em um passado milenar, “os

---

<sup>68</sup> Agamben evidencia que, segundo essas categorias existiria uma existência de dentro e uma de fora: “*l’animal existant au-dedans* [animal existindo de dentro], correspondente à vida orgânica e *l’animal vivant au dehors* [animal vivendo de fora], cuja vida seria a vida animal ou relacional” (AGAMBEN, 2021, p. 29-30).

animais entraram na imaginação humana como mensageiros e anunciadores de promessas” (BERGER, 2021, p. 17) carregando consigo alguma espécie de simbolismo para os homens. Parece haver nos animais uma ambiguidade magnética que causa, a um só tempo, atração e repulsão: “Os animais nascem, são sencientes e são mortais. Nesses aspectos, assemelham-se ao homem. Já em sua anatomia superficial, em seus hábitos, em seu tempo e suas capacidades físicas, eles diferem do homem. Eles são e não são como o homem” (BERGER, 2021, p. 18), dualidade bastante incômoda para um pensamento pautado em dicotomias excludentes.

Se o melhor caminho para pensar as animalidades é por meio de uma abordagem pautada no paradoxo, é importante destacar o uso universal dos animais-signos para mapear a experiência humana do/no mundo. O paralelismo entre as vidas semelhantes e dessemelhantes dos homens e dos animais fez com que esses últimos suscitassem algumas das primeiras questões e oferecessem também as primeiras respostas:

o primeiro objeto da pintura foi o animal. Provavelmente a primeira tinta foi o sangue animal. Não parece descabido supor que, antes disso, o animal teria sido a primeira metáfora. (...) Se a primeira metáfora foi o animal, é porque a relação essencial entre homem e animal era metafórica. O que havia de comum entre os termos envolvidos nessa relação revelava o que os diferenciava. E vice-versa (BERGER, 2021, p. 21).

Daí nota-se a importância dos animais para a constituição dos conceitos de humanidade e humanismo, visto que o homem só se determina em função das relações com a *outridade animal* (MACIEL, 2016, p. 25). Todavia, conforme evidenciado por Derrida, a tradição filosófica ocidental, de Descartes a Heidegger, embora tenha refletido sobre os animais, sempre o considerou como aquele que pode ser visto e que, no entanto, não vê. Ou seja, há na tradição filosófica um entendimento da animalidade pautado somente na centralidade do sujeito, ignorando-se a existência de um ponto de vista dos não humanos sobre o humano. Nesse sentido, os pensadores dessa tradição jamais tomaram como tema o episódio de ser visto pelos animais: situação desconcertante que implica o olhar de um Outro.

A partir da década de 60, o animal que havia funcionado como o signo de uma “alteridade heterogênea” (GIORGI, 2016, p. 10) passa a ser a “instância de uma proximidade inquietante, de uma cercania e de uma intimidade que problematiza e desordena os modos como as culturas haviam dado forma ao humano por sua contraposição, sua distância e sua hierarquia com respeito do animal” (GIORGI, 2016, p. 7). Nessa perspectiva, ao se explorar uma nova proximidade com a animalidade, há um reordenamento das relações entre o animal e o humano e uma nova distribuição de corpos na imaginação da cultura. E, desse modo, ao “mudar de lugar nos repertórios da cultura” (GIORGI, 2016, p. 8) a vida animal

reordena distribuições de corpos, revoga classificações e lógicas de alteridade, explora novos modos de contiguidade; suspende enfim, uma ordem de individuações para ensaiar a partir dali outros modos de nomear e de fazer visíveis os corpos, e outras biopolíticas a partir das quais se pensam comunidades e éticas do vivente (GIORGI, 2016, p. 14).

O pensamento sobre o animal ajuda a problematizar o que se tem entendido como humano em nossa cultura e emerge como um “campo expansivo” (GIORGI, 2016, p. 9), visto que mobiliza novos ordenamentos de corpos e de sentidos do visível e do sensível. A vida animal tem se tornado um fundamento de interrogação estética e crítica, uma vez que ela

conjuga modos de fazer visíveis corpos e relações entre corpos; desafia pressupostos sobre a especificidade e a essência do humano, e desbarata sua forma mesma a partir de uma instabilidade figurativa que problematiza a definição do humano como evidência e como ontologia (GIORGI, 2016, p. 12).

Em uma palavra, o fundamento da interrogação na qual a vida animal coloca o conceito de humanidade tem a ver com a advento da alteridade. Por meio da diferença, torna-se possível a construção de novos e distintos conhecimentos e considerações a respeito do que tem sido chamado de humanidade.

### 3.3 Animalidade e ficção: imanência, corpo e finitude

#### 3.3.1 Animalidade e imanência

Hilda Hilst trabalha a instituição literária a fim de poder *dizer tudo* sobre o humano. Dizer tudo assume aqui um duplo sentido: aquele de desrecalcar uma fala e aquele de hipoteticamente esgotar um tema, mas sem nunca cumprir efetivamente essa tarefa. Essa é a expressão utilizada por Jacques Derrida (2014) para compreender a emergência da *estranha instituição* chamada literatura entre os séculos XVIII e XIX.

Dando especial atenção ao sentido de trazer à tona aquilo que deveria permanecer escondido, presente na capacidade de poder *dizer tudo* do literário, parece-nos que uma categoria adequada para pensar a animalidade na obra de Hilst é o *unheimlich* freudiano, sobretudo ao se relacionar as animalidades com o despertar da consciência sobre a efemeridade do corpo e a finitude da vida.

A discussão sobre o inquietante é situada por Freud no âmbito da estética, sendo esta entendida como "teoria das qualidades de nosso sentir" e não apenas limitada à teoria do belo

(FREUD, 2010, p. 329). Nesse sentido, seria então o inquietante um âmbito particular ou marginal da estética, em que se destaca um tipo de arte que suscitaria não o prazer e o deleite, mas sim sentimentos de angústia, estranheza e pavor – o que remete às considerações de Barthes em *O prazer do texto* sobre uma arte que dilacera, já comentadas no capítulo anterior.

Freud define o inquietante como “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331), relacionando-o a “tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (FREUD, 2010, p. 338). A ambiguidade do inquietante advém da formação e do desenvolvimento do vocábulo *unheimlich* que, na língua alemã, apresenta um campo semântico complexo que diz respeito ao desconhecido, ao não familiar e ao estranho, justamente por, em algum momento, coincidir com aquilo que pode ser familiar, conhecido e íntimo.

Há na literatura de Hilda Hilst *uma profunda nostalgia de não ter nascido bicho* (LISPECTOR, 2019, p. 60)<sup>69</sup>. Eu-líricos e narradores expressam a possibilidade de encontrar uma integralidade ou totalidade outrora perdida por meio do encontro com uma animalidade recalcada. Amós Kéres, colocando-se em uma zona de vizinhança com os animais, experimenta momentos em que sua vivência se aproxima mais da animalidade do que humanidade. Importante frisar que não é uma experiência racional que lhe ocorre segundo a qual ele se imagina bicho ou se questiona como seria sua vida se vivesse como um cão; o acontecimento vem para Amós mais como um imperativo, um afeto que lhe toca o corpo e o coloca numa nova forma de individuação: “E o fato de eu estar em pé também me preocupa. Como é possível que posso manter-me em pé? Ficaria mais cômodo de quatro, os olhos raspando o chão, as mãos bem abertas coladas à superfície das ruas. Me daria maior segurança” (HILST, 2006a, p. 42).

Os animais parecem ter um magnetismo que atrai Amós, como se eles lhe apontassem para algo que ele próprio há muito tempo perdeu. Amós parece vislumbrar nos bichos uma determinada forma de ser-estar no mundo que deixou de ser acessível a si próprio. Amanda, esposa de Amós, não consegue entender a fixação do marido pelos animais:

Ouve o que Amanda diz à Míriam, aquela que ele nomeou a bunda quente.

Amanda: agora ele diz que só está bem no banheiro, olhando as formigas.

Míriam: tem formigas no banheiro?

Amanda: aquelas mínimas. o pior são as aranhas.

Míriam: tem aranhas no banheiro?

Amanda: claro que não, né Míriam, Amós diz que tem, que são gênias, muitíssimo pensantes.

Míriam: melhor chamar o médico.

<sup>69</sup> Em *Água Viva*, Clarice Lispector escreve: “Não ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia” (LISPECTOR, 2019, p. 60). Resguardadas às diferenças, há uma aproximação entre Hilst e Clarice na temática da animalidade em suas obras, uma vez que em ambos os casos há a figuração de animalidades irredutíveis ao antropocentrismo.

Amanda: formigas aranhas cachorros da infância porcas e matemáticos. mas deixa ele, na hora da loucura, na hora da morte (HILST, 2006a, p. 53).

Amós se sente atraído pelos animais porque eles parecem trazer à tona questionamentos e sensações que há muito ficaram escondidas para o matemático e que, como vemos na atitude de Amanda, supostamente devem assim ficar, caso não se queira perder a sanidade. Ao ouvir a fala de Amanda, Amós que estava justamente no banheiro, observando os bichos, confia o que se passa em seus pensamentos:

E aquele paraíso nos olhos? Paraíso? Fulgor e vazio. Como o Infundado programou a minha morte? Pássaros e raízes. O mais alto e o mais fundo. Procuramos a árvore para as nossas asas? Para o nosso crescimento. Continuo mudo. Li em algum lugar que seccionam as cordas vocais dos animais cobaias. Para que não se ouça o grito. Os urros. Continuo mudo. A garganta ancha de gritos mas estou amputado. (HILST, 2006a, p. 53)

Amós é contagiado pelos animais: pensa nos pássaros que são livres e não possuem raízes, em comparação aos humanos, que “procuram as árvores para suas asas”, criam raízes e, portanto, nunca são plenamente livres. O matemático pensa também na crueldade de se impedir um animal de expressar seu sofrimento e dor e, por um momento, se torna ele próprio esse animal: abdica de sua linguagem, não fala, permanece mudo. Os pássaros o lembram de uma continuidade perdida e a mudez dos bichos de um momento em que não havia linguagem.

A nostalgia de não ter nascido bicho talvez possa ser entendida ainda como a nostalgia de uma continuidade perdida. A existência subjetiva só é possível pela condição de seres incompletos e fragmentários que nos funda, conforme desenvolvido por Georges Bataille em *O erotismo*. Para Bataille, o ser humano “só nasce; só morre. Entre um ser e outro, há um abismo, uma descontinuidade” (BATAILLE, 2017, p. 36) e é essa descontinuidade que possibilita o estabelecimento de uma consciência pensante. Embora a descontinuidade seja o fundamento da existência subjetiva, tal fragmentação não impede que exista nos sujeitos um profundo desejo de continuidade, isto é, um desejo de superação da condição descontínua. Uma nostalgia da completude.

Haveria, portanto, na vida psíquica dos sujeitos os rastros de uma experiência da totalidade, a sensação de completude e integração com o todo. Talvez algo como a lembrança de uma completa imanência, momento no qual sujeito e mundo são uma coisa só. É uma sensação muito próxima da descrita por Amós ao ver o “sol-origem” e que, posteriormente, é recuperada pelo matemático, não pelas abstrações metafísicas, mas sim pelo contato/contágio com o terreno, o material e os animais.

O modo pelo qual Amós descreve a integração e a totalidade que sentiu ao vislumbrar o “sol-origem” remete a um sentimento “oceânico”, a uma sensação de eternidade, de algo ilimitado, sem barreiras e sem limites entre o eu e o mundo, muito parecido com o sentimento também “oceânico”, comentado por Freud. Pela descrição de Amós, é como uma atualização da idealização da ausência de limites e da ligação com o todo e parece, portanto, uma experiência de completa imanência: existir no mundo sem estar, no entanto, separado dele, sem a lógica subordinativa de sujeito-objeto.

Resta entender por que razões Amós passa a associar esse sentimento com um existir no mundo segundo os seus “olhos de cão”. Georges Bataille, em *Teoria da Religião*, caracteriza a animalidade como a “imediatez ou a imanência” (BATAILLE, 2016, p. 23). A partir da situação paradigmática de quando um animal come outro, o filósofo desenvolve a noção de imanência como sendo um momento de superação da dualidade sujeito-objeto, de modo que “não há, do animal comido àquele que come, uma relação de subordinação como aquela que liga um objeto, uma coisa, ao homem que, ele, se recusa a ser considerado como uma coisa” (BATAILLE, 2016, p. 24). Nesse sentido, segundo Bataille, é na medida que somos humanos que o objeto existe no tempo em que sua duração é apreensível (2016, p. 24) e, sendo assim, uma caracterização da animalidade seria a inexistência de uma relação que estabeleça de um lado a autonomia e do outro a dependência.

Essa existência completamente imanente é descrita por Bataille segundo a imagem de que “todo animal está *no mundo como a água no interior da água*” (BATAILLE, 2016, p. 24, grifos do autor), o que implica dizer que, enquanto a animalidade se caracteriza por uma relação de continuidade com o todo, é somente “na medida em que somos humanos que o objeto é apreendido como uma coisa bastante durável, tendo um lugar em certos locais apropriados e disponível à nossa escolha” (BATAILLE, 2016, p. 95). Enquanto na experiência humana há sempre uma descontinuidade e a instauração de uma lógica subordinativa, em que há um sujeito e um objeto, os animais, ainda que comam uns aos outros, permanecem semelhantes:

nenhum animal olha para outro do mesmo jeito que um branco olha para um negro ou um homem honesto para um condenado de direito comum. A ideia que o branco tem de si mesmo transcende aquele que ele faz do negro; da mesma forma, a ideia que o homem honesto tem de si mesmo transcende aquela que ele faz do condenado. Mas, se como outro, o animal não introduz entre si mesmo e esse outro nenhuma distância a partir da qual seria possível falar de transcendência. Ele come o outro, mas nenhuma afirmação de superioridade decorre dessa diferença. Se trata o outro como alimento, faz dele efetivamente uma coisa, mas não pode se opor a essa coisa que come. Ele não nega, ele ignora que essa coisa foi semelhante ao ser que ele é intimamente. Da mesma forma, ele não sabe que fez do animal morto um objeto (BATAILLE, 2016, p. 95).



É certo que essa consideração de Bataille sobre a animalidade se dá de um ponto de vista restrito, mas se o considerarmos como uma possibilidade de distinção entre a humanidade e a animalidade a conclusão é a de que a imanência dos animais diz respeito a uma perfeita fluidez: “nesse mundo o animal flui, e o mundo flui nele” (BATAILLE, 2016, p. 95) e, se assim o for, não há nada mais fechado para nós, os humanos, do que essa vida animal da qual saímos.

Na humanidade, ainda conforme Bataille, dá-se o contrário disso: o objeto é posto como tal e, desde o princípio, define-se um mundo, um plano de coisas e, acrescenta-se a isso, que o próprio homem é situado em tal plano segundo um olhar que lança sobre si mesmo. A posição do objeto, inexistente na animalidade, é percebida “no emprego humano das ferramentas” (BATAILLE, 2016, p. 29), uma vez que é “na medida em que as ferramentas são elaboradas com vistas à finalidade que a consciência as coloca como objetos, como interrupções na continuidade indistinta. A ferramenta elaborada é a forma nascente do não-eu” (BATAILLE, 2016, p. 29).

Tal situação, das coisas em relação ao sujeito, é, na perspectiva de Bataille, o oposto da imanência, é a situação da transcendência. O que há, portanto, na existência humana, é uma dificuldade fundamental, uma separação que impede o homem de verdadeiramente penetrar no mundo, de estabelecer com ele uma comunicação. Desse modo, “a instauração do objeto tem um sentido que rompe a continuidade indistinta, que se opõe à imanência e ao fluxo de tudo aquilo que é” (BATAILLE, 2016, p. 30).

Ao não acessar mais uma completa imanência e ao colocar o mundo em seu poder, o homem esquece que ele próprio é o mundo. Se o nega é na medida em que não percebe que ele próprio é negado (BATAILLE, 2016, p. 37). E, todavia, é completamente possível que haja um resquício do sentimento de continuidade, da sensação de integração com o todo: um resquício, pois tal sensação encontra-se recalcada, escondida do próprio sujeito.

É nesse sentido que o animal lembra a Amós de algo que lhe é familiar, mas que durante muito tempo permaneceu oculto – é o *unheimlich*. Lembra-o de um momento no qual o *eu* e o mundo possuíam entre si uma relação de profunda continuidade, sem dicotomias hierarquizantes. De algum modo, os animais, que são como esfinges para Amós, o lembram daquela sensação oceânica que mencionamos, tendo em vista que a única forma que o matemático encontra de se aproximar do sentimento de imensidão que o afetou quando viu o *sol-origem* foi passar a viver como um cão, no quintal da casa de sua mãe. *Com os seus olhos de cão*, Amós torna-se espírito, o que aqui entendemos como a integração entre o eu e o mundo: “Com meus olhos de cão paro diante do mar. (...) Olho o mar e não lhe sei o nome. (...) Agora

sou espírito. Estou livre e sobrevoou meu ser de miséria, meu abandono, o nada que me coube e me fiz na Terra. Estou subindo, úmido de névoa” (HILST, 2006a, p. 65).

O que está em jogo aqui, nas relações teóricas traçadas, não é psicanalisar as relações entre homens e animais, mas entender como certo *estranho familiar* perpassa a visão dessa alteridade radical que é a animalidade. Trata-se, sobretudo, de entender como bicho e homem compartilham um legado ancestral, cuja marca retorna como fator familiarmente estranho e notar, principalmente, que o valor da estranha familiaridade do bestiário hilstiano se alinha ao familiarmente estranho da literatura:

o animal abre diante de mim uma profundidade que me atrai e que me é familiar. Essa profundidade, em certo sentido, eu a conheço: é a minha. Ela é também aquilo que mais longinquamente se furta a mim, aquilo que merece esse nome de profundidade que quer dizer precisamente aquilo que me escapa. Mas é também a poesia (BATAILLE, 2016, p. 26).

Se há algo que justifique a presença da animalidade na obra de Hilst, para além da importância pessoal que os bichos tinham para a autora, é o fato de que não há outro espaço em que o pensamento sobre o animal poderia surgir. Tanto Bataille quanto Derrida afirmam que se há uma maneira de falar das animalidades é por uma abertura poética, tendo em vista que “a poesia não descreve nada que não deslize para o incognoscível” (BATAILLE, 2016, p. 25).

### 3.3.2 *Animalidade e finitude*

Parece haver algumas vivências e situações que despertam com maior intensidade o sentimento do inquietante, como o tema do duplo, da morte e da onipotência do pensamento (FREUD, 2010, p. 340). Aspectos relacionados com a morte podem ser muito inquietantes porque "em nenhum outro âmbito nossos pensamentos e sentimentos mudaram tão pouco desde os primórdios, o arcaico foi tão bem conservado sob uma fina película, como em nossa relação com a morte" (FREUD, 2010, p. 361). Um dos fatores que contribui para tal imobilidade é a incerteza de nosso conhecimento científico:

nossa biologia ainda não pode decidir se a morte é o destino necessário de todo ser vivo ou apenas um incidente regular, mas talvez evitável dentro da vida. É certo que a frase "Todos os homens são mortais" vem apresentada, nos manuais de lógica, como exemplo de proposição universal, mas para nenhuma pessoa ela é evidente, e hoje, como outrora, nosso inconsciente não tem lugar para a ideia da própria mortalidade (FREUD, 2010, p. 361).

Nos seus recessos orgânicos fisiológicos mais íntimos, o homem se sente imortal e, portanto, a finitude torna-se a um só tempo familiar e estrangeira. Nesse contexto, por meio da palavra literária, a animalidade configura-se como uma via de expressão e de aproximação do sujeito a estruturas profundas e inconscientes, colocando-o em descoberta e em embate com sua própria corporalidade e mortalidade.

Amós Kéres, em sua reminiscência infantil, recorda o horror causado pela descoberta da morte diante do cadáver de um cachorro, quando era criança: “Quando menino perguntou à mãe: e o cachorro? A mãe: o cachorro morreu. Então atirou-se à terra coalhada de abóboras, colou-se a uma toda torta, cilindro e cabeça ocre, e esgoelou: como morreu? como morreu?” (HILST, 2006a, p. 15). Nesta cena, poder-se-ia pensar que a angústia gerada pelo encontro com a morte advém da descoberta infantil sobre a finitude, mas esse não é o único episódio em que a presença animal faz com que Amós experimente o inquietante.

Amós, que desde criança observava profundamente os bichos, se deu conta de também ser olhado pelos animais, ser o objeto do olhar de um outro: “que coisa pode ser uns olhos sobre os teus?” (HILST, 2006a, p. 30). O ser visto pelo outro, um olhar causador de determinado estranhamento que, para aquele que se permite verdadeiramente ser visto pelo outro-animal, indica algo: uma pergunta sem resposta ou um convite a outros modos de olhar, a olhares-outros. Assim como a senhora D, para quem “o olho dos bichos é uma pergunta morta” (HILST, 2018, vol. 2, p. 25), Amós vivencia a singularidade do acontecimento de ser visto por um animal e se perceber observado por ele e, na abertura desse acontecimento, ao “encontrar o ponto de vista do outro absoluto” (DERRIDA, 2002, p. 28) defronta-se com caminhos para perguntar-se sobre si próprio. Ser olhado pelos bichos, ser visto pelo outro: encontro desconcertante, mas que carrega alguma familiaridade e conduz o sujeito a perguntar-se sobre quem é este ser-homem que está no mundo.

A partir da constatação de que a tradição filosófica refletiu sobre o animal, mas considerando-o sempre como aquele que pode ser visto e que, no entanto, não vê, a reflexão derridiana sobre a animalidade surge justamente do episódio de ser visto por um animal, colocando em destaque as questões do olhar e da nudez. Em *O animal que logo sou* (2002), Derrida evidencia que a animalidade é uma *outridade*, a partir da qual o sujeito pode se reconhecer ou tentar se reconhecer ao se perguntar sobre si próprio. O que o ponto de vista dos animais sobre o humano pode indicar? O que dá a ver esse “olhar sem fundo? Que me “diz” ele que manifesta em suma a verdade nua de todo olhar, quando essa verdade me dá a ver nos olhos do outro, nos olhos vendo e não apenas vistos pelo outro?” (DERRIDA, 2002, p. 30). Nos termos de Hilst: o que *a pergunta morta nos olhos dos animais* diz ao humano?

A experiência de ser observado pelos animais parece conduzir, segundo Derrida, ao encontro com a alteridade, a partir da qual pode-se construir novos pensamentos. O olhar animal sobre o homem “dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem de fronteiras a partir da qual o homem ousa anunciar a si mesmo” (DERRIDA, 2002, p. 31). O inquietante olhar animal parece permitir que se traga à tona questionamentos sobre a humanidade.

A passagem de fronteiras entre o homem e o animal, mediada pelo olhar dos bichos, faz com que se chegue ao animal: “ao animal em si, ao animal em mim e ao animal em falta de si mesmo (...) a esse homem que é um animal ainda indeterminado, um animal em falta de si mesmo” (DERRIDA, 2002, p. 15). Como se, esquecido de si, o homem nunca tivesse se deparado com um olhar que o convida a perceber-se como animal, que se encontra, no entanto, indeterminado em sua animalidade, afastado do corpo e de sua organicidade.

É justamente o que o olhar dos bichos parece indicar a Amós. Ele, que passa a viver no caramanchão de chuchu no quintal da casa de sua mãe, surpreende-se, certo dia, com a chegada de uma cadela que o olha de modo a fazê-lo perceber-se observado por uma alteridade que se apresenta como uma esfinge, um mistério a ser descoberto. O que fazer a partir de tal olhar que intensifica o desejo de compreensão de Amós? Permanecer em companhia do animal, é o que faz Amós:

Uma cadela apareceu à tardezinha. É amarela. Deve ter dado à luz há pouco tempo. As tetas espichadas, as costelas à mostra. Os olhos acastanhados têm o brilho veemente da fome. Há centelhas que escapam da carne na miséria, na humilhação, na dor. Também nos animais as centelhas se mostram. (...) Dei o nome de Ronquinha à cachorra amarela. Um esticado de roncões durante o sono da noite. Tenho papéis. Canetas. Desenho Ronquinha roncando. Desenho os caixotes, as esteiras, me olho num quebrado de espelho e me desenho olhando num quebrado de espelho (HILST, 2006a, p. 55-56).

O desenho que encontramos no fim da novela, é o desenho de um cão. Seria o olhar inquietante da cadela o espelho de Amós?

Não se trata aqui da busca por uma pretensa identidade entre o homem e o animal, mas da percepção de que pode existir um outro ponto de vista sobre o humano. Como aquela cadela enxerga Amós e o mundo ao seu redor? Amós não ignora essa pergunta, não faz como o pai que se esforçava para não compreender, pois acreditava que “só assim se fica vivo, tentando não compreender” (HILST, 2006, p. 55), o matemático, diferentemente do pai e também da esposa, se lança na profundidade dos olhares sem fundo dos animais e experimenta o existir em uma zona de vizinhança indefinível entre homem e cão.

A ligação dos animais com o terreno reorienta o olhar de Amós sobre suas inquietudes e mostra ao “matemático-mago-poeta” que talvez a compreensão que ele tanto busca não esteja nas *alturas*, mas sim no corpo e na vivência terrena. Consciente da ambiguidade de sua condição, entre o simbólico e o material, Amós volta o seu olhar para o próprio corpo e para o terreno, mas não sem antes ter sido despertado para isso pelo olhar dos animais: “Inocente como um pequeno animal-criança olhando o Alto. Mas dizem que o Alto é o nada e é preciso olhar os pés. E o cu também” (HILST, 2006a, p. 49).

A consciência a respeito da ambiguidade da condição humana se manifesta por meio dos sentidos da animalidade, que aparecem na obra de Hilst indagando a respeito da proximidade e semelhança entre o homem e os bichos. Tal proximidade também é evidenciada pelos secretos elos da língua os quais demonstram que a diferença entre o homem e o animal depende apenas de uma sutil inversão: “Porque cada um de nós, Clódia, tem que achar o seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo). Porco, gente, porco, o corpo às avessas” (HILST, 2018, vol. 2, p. 203). Nessa perspectiva, os animais aproximam o sujeito de sua própria condição material e no silêncio de seu olhar lembram ao homem que também ele contém o “verme no cerne” (HILST, 2018, vol. 2, p. 89) manifestado concretamente no “tempo do corpo”, o que corresponde à consciência de que o corpo é provisório e perecível.

As animalidades trazem à tona, para Amós, algo há muito recalcado e despertam o inquietante, uma vez que o corpo é ambíguo: é a afirmação da vitalidade e existência, mas também é o registro da efemeridade, da chegada da morte. Ainda que não se trate de uma completa exclusão do corpo, é inegável que houve, desde o pensamento cartesiano, o estabelecimento de uma dualidade entre corpo e mente na cultura ocidental. A percepção da ambiguidade da condição humana, fendida entre corpo e mente, material e simbólico remete à cisão corpo e mente que é uma constante questão no pensamento ocidental.

Essa dualidade não escapa à percepção de Amós e é materializada em um sonho narrado por seu filho. O filho de Amós sonha com o pai: subiam juntos a um monte, o matemático catava umas pedrinhas muito bonitas, garimpa tantas que não cabiam mais na mão e o filho pegava do chão as que caía. Vestido de padre, tinha a saia levantada pelo vento. É ele quem explica o simbolismo do sonho: “Pedrinhas. Palavras? Palavras que um outro vai tentar juntar para explicar o inexplicável. O traseiro à mostra. Isso complica muito. O vento das ideias pondo a descoberto o grotesco da nossa condição. *Humana condição*” (HILST, 2006a, p. 39, grifos nossos). Condição ambígua e grotesca: homem dotado do simbólico, do pensamento, das palavras, mas que possui, como um bicho, “o traseiro à mostra” (HILST, 2006a, p. 39).

O sujeito acha-se cindido entre o simbólico e o material. Amós, que durante a juventude buscou alcançar o inexplicável por meio do simbólico, encontra na materialidade do corpo, isto é, no despojamento pessoal de tudo, a única forma de vida possível após a intuição mística do *sol-origem*. A compreensão do corpo, no entanto, não é isenta de ambiguidades e angústias. Ela parece indicar a Amós que não apenas o divino é paradoxal, mas o próprio homem também o é: Amós deseja a unidade, mas vive com o sentimento de fragmentação. A busca pelos sistemas abstratos – a matemática e o divino – foi sua tentativa de reintegrar corpo e mente, a cisão que sempre o acompanhou:

As matemáticas. Fervor e alento. (...) À noite retomando os estudos, buscando, buscando principalmente a ordem, mente e coração integrados outra vez naqueles magníficos sóis de gelo fórmulas algarismos expressões, Amós deslizava soberbo algumas páginas, e não é que de repente num sopro tudo não era? Assim como se você conhecendo cada canto de sua própria casa descobrisse, no vestibulo por exemplo por onde você passara muitas vezes, no vestibulo meu Deus, descobrisse um rochedo de faces espelhadas ou um prisma negro. Mas não estavam ali, grito, não estavam ali. E tudo é recomeço. (HILST, 2006a, p. 40-41)

A cena criada por Hilst traduz a tentativa de entendimento e de busca do conhecimento de si. A visão de Amós vem sempre perturbar as suas convicções, das mesquinhas do dia a dia às abstrações aritméticas, colocando em xeque tanto o real quanto o ideal. Ao associar a trivial entrada da casa a um prisma negro, com múltiplas visagens, a autora equipara a experiência mais prosaica do ser humano a uma experiência inexplicável, fazendo coincidir a materialidade com a abstração. É justamente nesse lugar de passagem que irrompe um terceiro plano, figurado pelo escandaloso penhasco negro, a instaurar uma fenda definitiva na paisagem.

A identidade do homem nunca é completa, “tudo é recomeço” (HILST, 2006a, p. 41) e o sujeito está em um constante formar-se. A possibilidade da integração, tão desejada por Amós, se dá apenas quando ele se vê como bicho, quando aceita sua animalidade, não no sentido da violência ou de agir como um animal, mas de perceber a sua finitude, a sua condição de ser que morre, que é bicho e corpo.

Consciente da condição humana, Amós Kéres se despoja de tudo e encontra no que pode ser entendido como a pura vivência animal a expressão cabal da materialidade e a consciência cruel da mortalidade:

Com meus olhos de cão paro diante do mar. Trêmulo e doente. Arcado, magro, farejo um peixe entre madeiras. Espinha. Cauda. Olho o mar mas não lhe sei o nome. Fico parado em pé, torto, e o que sinto também não tem nome. Sinto meu corpo de cão. Não sei o mundo nem o mar à minha frente. Deito-me porque meu corpo de cão ordena. Há um latido na minha garganta, um urro manso. Tento expulsá-lo mas homem-cão sei que estou morrendo e que jamais serei ouvido (HILST, 2006a, p. 65).

### 3.4 “Porco-poeta que me sei”: a vinculação entre animalidade e escrita

O “*Porco-poeta*” inaugura a obra *Amavisse* (1989) com uma imagem capaz de traduzir o distanciamento entre o poeta e o sublime, aproximando-o dos animais, contrapondo assim a inspiração ligada ao sublime a uma inspiração que se fortalece no baixo, no profano. Nesse sentido, a abordagem da palavra experimenta os aspectos mais terrenos e avassaladores do homem. Fragmentado de si, do outro e da natureza, o poeta, outrora pousado em aspectos de revelação e de sagrado, chafurda no abjeto.

Podemos entender que a imagem contrapontística desautomatiza a ideia tradicional de que o poeta se aproxima do sublime e que, dessa forma, indica a possibilidade do encontro com novos modos de expressão. Há uma aproximação entre a animalidade e a escrita no sentido da busca por novos modos de significar e da tentativa de se criar uma outra linguagem: língua de Porco-poeta.<sup>70</sup> Nessa perspectiva, narradores e eu-lírico de Hilst se identificam com os animais:

Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.  
 Antes, o cotidiano era um pensar alturas  
 Buscando Aquele Outro decantado  
 Surdo à minha humana ladradu.çra.  
 Visgo e suor, pois nunca se faziam.  
 Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo  
 Tomas-me o corpo. E que descanso me dás  
 Depois das lidas. Sonhei penhascos  
 Quando havia o jardim aqui ao lado.  
 Pensei subidas onde não havia rastros.  
 Extasiada, fodo contigo  
 Ao invés de ganir diante do Nada. (HILST, 2017, p. 480).

Nos versos de *Do Desejo* (1992), retrata-se na animalidade do cão a presença de um eu lírico que se identifica como esse animal. Segundo a análise de Costa, “desejoso pelo outro, o sujeito embrenha-se nas ferocidades e inocências dos cães e reporta essa animalidade à essência de sua criatividade” (COSTA, 2019, p. 43). Se, anteriormente o sujeito vinculava-se as esferas do sublime (pensava alturas), doravante tem seus passos calcados no aspecto selvagem dos cães. Sem nunca estabelecer uma forma definitiva e estável, o sujeito percebe-se ora como humano, ora como animal e, nessa oscilação, parte para a conquista de palavras que entoarão seu chamamento. Nesse sentido, “dos gestos de foder, ganir e ladrar, assimilados ao cão, o sujeito identifica na palavra animalizada a oportunidade de conhecimento de si e do outro” (COSTA, 2019, p. 44).

---

<sup>70</sup> Pode-se ainda entender isso como uma característica do literário. Proust dizia que os verdadeiros escritores criam outra língua dentro de sua própria língua. Não é exatamente o que faz Hilst, criar uma nova língua dentro da literatura brasileira?

Amós Kéres é um dos vários narradores hilstianos que se apresenta também como escritor. Não nos esqueçamos que o matemático é também poeta. E, de modo semelhante ao eu-lírico do poema que acabamos de comentar, a comunicação e expressão de Amós aproxima-se mais dos gestos de ganir e ladrar caninos do que da fala humana. Amós, após “sonhar penhascos”, busca de todas as formas que conhece compartilhar a sua experiência epifânica e, no entanto, não encontra palavras capazes de transmitir a experiência que viveu. Aquele “nítido inesperado” os grandes abstratos já não podiam explicar, tampouco as palavras, “essas teias finíssimas” (HILST, 2006a, p. 21) que Amós não conseguia “arrancar perfeitas inteiriças da massa de terra dura e informe onde jaziam” (HILST, 2018, vol. 2, p. 21), o que o conduz a um abandono da linguagem e a um silenciamento que, por fim, radicaliza-se no Homem-Cão que obedece apenas aos imperativos de seu próprio corpo.

A linguagem discursiva se mostra insuficiente para expressar determinadas experiências, como a intuição epifânica que vive Amós e, então, é preciso se afastar dos lugares comuns da linguagem, “esquecer os ‘consideremos’ ‘por conseguinte’ ‘suponhamos’ ‘daí que se deduz’ e tentar a incoerência de muitas palavras (...), verbalizar hemorragicamente” (HILST, 2006a, p. 24) ou silenciar. Silenciar o discurso e deixar falar o corpo: da terra o brotar de uma linguagem marcada pela carne, palavras que recusam cuidadosamente a grandeza e passam a lidar com o âmbito das pedras e formigas insignificantes, “designificantes” (HILST, 2006a, p. 30). Uma linguagem de “Porco-Poeta” (HILST, 2017, p. 440).

Em se tratando da vinculação entre animalidade e escrita, é curiosa a entrada de Amós no “mundo dos mudos” (HILST, 2006a, p. 30), tendo em vista que a tradição filosófica considerou o acesso à linguagem e à racionalidade como a grande diferença existente entre os humanos e os animais. Não se trata aqui, mais uma vez, de apenas negar a razão como fundamento de nossa cultura e constituição subjetiva, mas sim de abrir questionamentos acerca da sua primazia.

Por sua vez, o silenciar de Amós, bem como o abandono de suas práticas e pesquisas abstratas, a matemática – entendida na narrativa como a razão pura – parece evidenciar os limites existentes na linguagem e na razão. Ele abdica da linguagem e indica que talvez o ladrar do cão fosse o mais próximo daquilo que experienciou como epifania. Nesse sentido, o silenciamento progressivo de Amós desperta o questionamento sobre o que fazer com aquilo que escapa à linguagem. Como escreve Hilst em outro texto – *Rútilo Nada* – “os sentimentos vastos não tem nome” (HILST, 2018, vol. 2, p. 309) e, sendo assim, há sempre um rastro que escapa à linguagem e talvez não possa nunca ser nomeado. A obra de Hilst indica que a linguagem, por mais poderosa que seja, fracassa.





O unicórnio repete quarenta e cinco vezes a expressão “eu acredito” e, no entanto, conforme evidenciado por André, na quietude profunda de seu momento final, o unicórnio sabe que, no fundo, não acredita em nada:

Ele precisa dizer: precisa sentir-se homogêneo pelo menos uma vez: precisa sentir-se capaz de significar. É dessa necessidade – não uma necessidade súbita, mas uma ânsia que o acompanhou a vida toda, antes e depois da metamorfose – que surge, às vésperas do fim, a repetição constante da expressão “eu acredito”. Porque o unicórnio precisa acreditar que é possível “ir além”, que é possível completar alguma coisa. (...) Mas é para o silêncio que aponta a fala em excesso do unicórnio, uma vez que (...) o desdobrar-se em mil vozes, em mil caras, na tentativa desesperada de construir uma representação coerente do mundo é levar a linguagem aos seus limites, à exaustão que aponta para a falha (ANDRÉ, 2014, p. 275).

A fala em excesso do unicórnio aponta para o silêncio progressivo de Amós: o matemático-mago-poeta, por mais que também tivesse a ânsia da completude, parece entender que não há linguagem capaz de ordenar o mundo. Sendo assim, Amós silencia.

Entre o silêncio de Amós e a verborragia do unicórnio o que se encontra é a consciência de que “é impossível dizer o indizível” (ANDRÉ, 2014, p. 275) e que a linguagem humana é apenas uma das possíveis formas de tentar significar o mundo, não a única, nem a mais verdadeira. O que se coloca em evidência é a falha da linguagem.

Diante do fracasso da linguagem, o escritor é finalmente aproximado, por Hilda Hilst, a um animal débil, fraco, que escreve por necessidade, movido por uma carência essencial: “choro porque não sei a que vim, porque fiquei enchendo de palavras tantas folhas de papel... para dizer o que, afinal? do meu medo, um medo semelhante ao medo dos animais escorraçados, e pânico e solidão, e tantas mesas tantos livros tantos objetos....” (HILST, 2006b, p. 29). O escritor parece, finalmente, comparável a um animal desamparado, que não compreende nada verdadeiramente, nem mesmo o seu próprio corpo. Conforme Alcir Pécora, as vozes dos textos de Hilst

testemunham uma dor ou carência essencial, que equivale à compreensão de que escrever é preencher folhas de papel com pânico e solidão, com a suspeita de ter perdido o rumo ou de nunca ter havido algum. Testemunham, enfim, que nada distingue o desejo de escrever da experiência de um animal batido e escorraçado.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. HILST, H. *Estar Sendo. Ter sido*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2006. p. 9.

## **4 RESPIROS: OS DESENHOS DE HILDA HILST**

Hilda Hilst gostava de desenhar. Exemplares desse costume pouco conhecido da poeta, dramaturga e ficcionista podem ser encontrados nos arquivos do Cedae, na Unicamp, e em anotações em seus livros pessoais, hoje na biblioteca da Casa do Sol. No arquivo são ao todo 150 desenhos, 3 pinturas e 4 cartazes<sup>73</sup>.

Hilda não colocava o desenho e a pintura no mesmo patamar da literatura. Questionada sobre o seu interesse por artes plásticas, disse “interesse realmente não havia. Eu achava gostoso pintar” (CADERNOS, 1999, p. 37). Nesse sentido, quanto mais descompromissado o traço, mais os desenhos aparecem como variações de seus questionamentos e como descanso necessário para a organização das ideias.

Segundo a própria poeta, ela desenhava quando o exercício da escrita se lhe tornava pesado e, assim, traçava no papel suas atribuições para *dar uma respirada*: “às vezes, quando fico muito tensa e não consigo escrever, aí eu pinto, desenho um pouco. São as horas da respirada, quando não dá para dizer nada, quando está muito difícil tudo. Aí então, eu desenho um pouco”<sup>74</sup>. Assim, respiros são os desenhos feitos pela poeta nos momentos em que o entendimento pela palavra parece se esgotar, quando não é mais possível nomear nada.

O desenho surge na obra hilstiana no momento em que as palavras fazem não outra coisa senão indicarem a sua própria falha. Da impossibilidade de comunicação mediada pelo verbo, nasce o traço dos desenhos de Hilst, seus momentos de respiro. É pelo traço, seja o da palavra seja o do desenho, pelas nuances, linhas de fuga e formas geométricas que o texto hilstiano nos convida a moldar figurações para o nosso desejo.

Em sua obra publicada em vida, a própria autora selecionou aquarelas para ilustrarem um de seus livros, *Da Morte. Odes Mínimas*. Neste livro, a morte é tomada como objeto de celebração e de dicção solene. O eu-lírico tem a morte, não a morte em geral, mas aquela própria e pessoal, como a sua interlocutora e se dirige diretamente a ela na maior parte dos poemas. A primeira seção é constituída por desenhos e pequenas composições que representam figuras animais híbridas, em intensa relação com o humano. Desenho e poema funcionam em complementaridade, uma vez que se unem, somando sua carga semântica. Os desenhos que aqui serão lidos e comentados – digo comentar e ler, pois não tenho a pretensão de analisar as produções visuais de Hilst, mas apenas estabelecer com elas alguma espécie de diálogo – trazem à tona a questão da visibilidade.

<sup>73</sup> Informações coletadas no site do CEDAE. Desses desenhos, somente as seis aquarelas de *Da morte. Odes mínimas* foram publicadas pela autora.

<sup>74</sup> COELHO, N. N. et al. *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira 1989*. In: DINIZ, C. (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 111-137.

É sabido que a visão precede a palavra. A criança olha, vê e reconhece antes de saber falar. Mais do que isso: é a visão que nos coloca no mundo circundante. Nos termos de Berger, por mais que expliquemos o mundo através da palavra, elas “nunca poderão contrariar o fato de que o mundo nos envolve. A relação entre o que vemos e o que sabemos está sempre aberta” (BERGER, 2022, p. 15). Nesse sentido O desenho é *um modo de ver* (BERGER, 2022, p. 18). A princípio, no campo artístico, a imagem servia para evocar uma ausência. Mais tarde, a imagem se ligava também à visão singular de quem a fabricou, tornando-se, portanto, o registro de como *X* tinha visto *Y*. Nesse sentido, uma imagem, seja uma pintura, seja um desenho ou até mesmo uma fotografia, é a recriação ou a reprodução de uma visão. Ela permitiria, pois, compartilhar a experiência do visível pelo artista.

No entanto, não considero que esse modo de ver ou essa experiência do visível esteja lá, no desenho, à espera de ser descoberto, de ser reconhecido tal como exatamente o é. O modo de ver e o sentido estão sempre em movimento, estão abertos e o que resta é mergulhar nessa abertura.

Geralmente, quando uma imagem é apresentada como obra de arte, uma série de pressupostos adquiridos sobre o campo artístico influem no modo de olhá-la. Pressupostos que têm a ver com beleza, verdade, genialidade, forma, etc. Nesta seção, pretendo ler as imagens produzidas por Hilst sem considerar efetivamente tais pressupostos, mas tentar entendê-las como a experiência do visível da artista, tentar vê-las como o dispor em cena os sentidos que se movimentam pela sua obra em prosa e também pelos seus desenhos. A tentativa será a de ensaiar leituras sobre os desenhos e o ponto de vista da artista, isto é, dialogar com a visão singular de Hilst sobre o mundo circundante, sempre em relação com sua obra e com os elementos já discutidos até aqui nessa dissertação.

Os desenhos de Hilst são um modo de ver que encontra correspondência nas palavras de sua obra, o que me leva à consideração de que há uma partilha entre o visível e o legível na obra hilstiana. Como já dito, neste capítulo, por meio do comentário das aquarelas, ensaiaremos hipóteses sobre o que liga o traço do desenho de Hilst à sua poética. As seis aquarelas que constituem a primeira parte da obra *Da morte. Odes Mínimas* possuem traços em comum que precisam ser destacados antes de nos determos em cada uma das imagens.

As aquarelas foram pintadas sobre um fundo amarelo, responsável por destacar e dar vida aos desenhos. As cores usadas em todas elas são fortes e quentes e não remetem a nada sombrio e fúnebre, como se poderia esperar de desenhos presentes em uma obra sobre a morte. Ao contrário, a presença marcante do vermelho e do dourado nas aquarelas sugere algo vívido e intenso que reforça a ideia de “Odes à morte”, um canto alegre e entusiástico para aquela que

é a única certeza da existência. As cores das aquarelas desviam o olhar atual que se recusa a lidar com a morte. Elas evidenciam ainda o percebe-la como referência para o exuberante absurdo da vida. Nos termos de Pécora, na apresentação do livro, “a julgar pelas aquarelas, não há nenhum horror na morte hilstiana que já não se tenha tornado uma companhia íntima na própria vida, ou ao menos no sonho da morte que se toma como vida” (HILST, 2003a, p. 8).

Outro aspecto em comum nas aquarelas é a falta de perspectiva. Há algumas formas de lermos essa característica marcante dos desenhos. Poderíamos simplesmente considerar que Hilst, como ela própria afirma, era uma desenhista amadora, pouco preocupada com o aprendizado das técnicas da imagem e, portanto, criadora de desenhos mais descompromissados. Proponho entender essa falta de perspectiva como algo intencionalmente elaborado pela poeta e, doravante, desenhista.

Na pintura, a perspectiva tem a ver com a centralidade do sujeito, uma vez que é ela quem encerra tudo no olho do observador. Conforme indicado por Berger, em seus comentários comparativos entre as pinturas do Renascimento e as produções das vanguardas, sobretudo as impressionistas, a convenção da perspectiva transformou a visão monocular em centro do mundo visível, dando a entender que “o espectador era o centro do mundo, diferente de qualquer outro” (BERGER, 2022, p. 28). Considerando-se essas informações, parece possível entender que a falta de perspectiva nos desenhos de Hilst se ligaria a um questionamento acerca da centralidade do sujeito, em plena coerência com a sua obra em prosa.

Além disso, a figuração de animais que são quadrúpedes – no mundo empírico – com apenas duas pernas – nas aquarelas – parece indicar que o animal e o humano estão fundados sobre uma mesma base, como se, detentores de características semelhantes – o andar bípede – compartilhassem entre si uma ligação inusitada. As aquarelas possuem também em comum a característica de desestabilizarem as formas e misturarem o humano e o animal, elemento que mais nos interessa neste momento. Vimos que, na obra de Hilst, a existência animal é entendida como coincidente com a vida orgânica, plano em que as identidades ficam reduzidas às particularidades da matéria. Daí que nas aquarelas há a mistura do humano com aves, peixes, leões, touros alados. Os animais surgem em profusão em intrínseca conjunção com um “eu” humano que nelas também figura.

O hibridismo entre o humano e o animal coloca em xeque o imaginário antropocêntrico segundo o qual o corpo humano, como medida para todas as coisas, seria puro, funcional e belo. O híbrido, por sua vez, evidenciaria a imperfeição e se afastaria da racionalidade e da harmonia, reunindo características das paixões inferiores. Em Hilst, entretanto, o hibridismo parece se desenvolver no sentido de colocar o animal como semelhante ao homem, comungando um

ambiente caseiro, íntimo e familiar. É o reconhecimento próprio na (in)compreensão do animal e, nesse passo, o humano se animaliza em cada aquarela.

Praticamente todos seres humanos desenhadas nestas aquarelas assemelham-se a uma figura feminina, assim como ocorre na maioria dos demais desenhos de Hilst. Nesta figuração, há intensa coerência com o projeto hilstiano de desestabilização das categorias antropocêntricas, tendo em vista que o sujeito humano frequentemente foi associado ao masculino. Jamais se disse “a mulher” para se referir de modo geral ao conjunto da humanidade. Como nos indicam Deleuze e Guattari, o devir se efetiva sempre por devir minoritário e, nesse sentido, a mulher é certamente o melhor ponto de partida. Não se entra em devir sem antes passar pelo devir-mulher. O homem não entra em devir porque ele é um modelo fixo que procura modelar e territorializar todas as outras forças que o circundam. Para a forma homem, tudo está em segundo plano, tudo veio depois dele. Biblicamente, A mulher veio de sua costela, tradicionalmente a criança é vista como um homem em formação, convencionalmente o animal é encarado um ser irracional que deve ser domesticado.

Nas aquarelas, a natureza dos animais também é híbrida, de modo que não há hierarquia entre os ferozes e os domésticos. Considerando-se o contexto da obra na qual estão inseridas e levo em conta o contexto geral da produção de Hilst, as aquarelas parecem colocar em questão o duplo e a capacidade de redobramento: sujeito e morte, conhecido e ignorado, fazem par, são conjugados em um traço desestabilizador das dicotomias opostas: morte e sujeito, animal e humano, terreno e celeste, já não se sabem separados e indiferentes. Nessa medida, há também os desdobramentos do sujeito que passa a ser entendido como uma multiplicidade, e não como unidade e intensidade estáveis.

Ao convocar, portanto, diferentes formas de vida (animais, plantas, humanos) à coexistência, por meio de uma intensa travessia de fronteiras, Hilda Hilst desestabiliza a racionalidade antropocêntrica a que nos acostumamos e nos convida ao encontro com a animalidade que também nos habita.

#### 4.1 O peso e a leveza

Figura 1 – Hilda Hilst. 1977. Aquarela acompanhada dos versos: “Rinoceronte elefante/ Vivi nos altos de um monte/ Tentando trazer teu gesto/ Teu horizonte/ Para o meu deserto” (HILST, 2003a, p. 12)



Fonte: (HILST, 2003a, p. 13)



Na primeira aquarela figuram dois seres que se hibridizam em um só corpo: uma figura animal e uma figura humana se misturam em um traço contínuo que, a um só tempo, aproxima e distancia os elementos díspares. O animal desta aquarela remete diretamente ao terreno, possui chifres que se assemelham aos de um rinoceronte e é descrito, pela inscrição que acompanha a aquarela, como um “rinoceronte elefante”. Diretamente ligado ao terreno, todavia, o andar deste animal é suspenso e não encontra fixidez. Ele parece prestes a saltar: para onde, em direção a quê?

O peso do rinoceronte elefante contrasta com a leveza do seu deslocamento: ele parece flutuar. Se o imaginamos em movimento, seu deslocar aproxima-se mais do voo livre dos pássaros e menos do andar pesado dos animais quadrúpedes – inclusive ele sendo representado no desenho como bípede. O contraste entre o peso e a leveza revela a ligação entre o alto e o baixo presente na poética de Hilst e, como se pode observar, presente também no traço dos seus desenhos.

A figura animal parece se esforçar, quem sabe até *desejar*, lançar-se à completa elevação e, entretanto, o seu peso permite-lhe apenas viver “nos altos de um monte”. Há aqui uma verticalidade condensada: o colocar-se rumo ao encontro de uma verticalidade irrestrita à vida terrena e o deparar-se com a limitação do peso do existir. Será possível saltar, mas não voar livremente; daí a ideia do adensamento. Tal contraste entre o peso e a leveza encontra ecos na experiência existencial de Hillé:

ando galopando desde sempre búfalo zebu girafa, derepente despenco sobre as quatro patas e me afundo nos capins resfolegando, sou um grande animal, úmido, lúcido, te procuro ainda, agora não articulo, também não sou mudo, uns urros, uns finos fortes escapam da garganta, agora eu búfalo mergulho, uns escuros (...) eu búfalo sei da morte? Eu búfalo rastejo o infinito? (HILST, 2018, vol. 2, , p. 22)

Ainda que pesado seja o existir, o desejo em direção ao viver dá sustentação e faz o corpo caminhar em um mundo sem deus: “daqui a pouco tu podes vê-la levitando, o cabelo ralo tocando o teto da casa, e não foi milagre do Outro não, é ela mesmo e seus ardores, seu fogo de perguntas, seu encarnado coração que levanta esse pesado tosco que é o seu corpo” (HILST, 2018, vol. 2, p. 50).

Nesse jogo existente entre o vertical e o horizontal é importante lembrar que, para Hilst, é dentro da terra, manifesto lugar da morte, que se dá a procura pela figura divina. O que vemos no desenho é o incessante jogo entre as dualidades capaz de aniquilar as oposições e mostrar que o princípio da pureza deve ser questionado.

Não se pode ignorar que esse animal é um híbrido: não apenas um rinoceronte elefante, como indica o eu-lírico da inscrição que acompanha a aquarela, mas sim um homem-rinoceronte-elefante. O rinoceronte tem pés e orelhas humanos; a figura humana que o monta tem patas e não possui orelhas. Este animal que deseja alçar voos, que deseja encontrar uma continuidade outrora perdida, que deseja elevar-se rumo a uma verticalidade, mas que vive no mundo terreno, é também o animal humano, o sujeito.

Se parte do sujeito é essa consciência pesada e bruta que pisa a terra, outra parte se eleva, vive “nos altos de um monte”. E ambas não podem existir senão em comunhão. Se outrora houve uma dualidade entre a consciência aterradora – e pesada – da finitude e entre a cintilância<sup>75</sup> do desejo de encontrar o horizonte infindo do existir, aqui ela é figurada por uma outra ordem, agora conjugadora. Há uma continuidade entre o existir e o findar, entre o humano e o animal, entre o peso e a leveza, entre o terreno e o ascensional.

Se retomamos o contexto da obra na qual se encontram as aquarelas – aquele de odes à morte, na tentativa do eu-lírico de aproximá-la de seu universo particular – é possível ainda ler essa figuração como indicadora de que para compreender a dimensão profunda da morte é preciso, ao mesmo tempo em que dela aproximar-se – pelo inferior –, afastar-se, colocar-se em ascensão – pelo superior. A morte aparece como uma das instâncias mais evidentes da ligação do inferior e do superior, estando a finitude recôndita no sujeito, mas com a figuração de um “rinoceronte elefante”; o sujeito-morte é esse animal denso e lento, mas que se alça aos ares.

O sujeito está montado sobre o peso da existência – a consciência bruta da finitude – e, *apesar de*, tenta alcançar ares de liberdade. Somos animais fundados na efemeridade terrena. A consciência da finitude e da corporeidade pesa, mas ao mesmo tempo, sustenta; impulsiona o desejo de expansão. O enfrentamento da morte traduz-se no alçar voo à vida.

O contorno do desenho de Hilst liga-se ao traço dos versos de sua poética. Ao falar da morte, de alguma maneira, a poeta dialoga com a vida na tentativa de encontrar a sua razão de ser: “Me fiz poeta/ Porque à minha volta/ Na humana ideia de um deus que não conheço/ A ti, morte, minha irmã, / te vejo” (HILST, 2003a, p. 60).

Existe ainda movimento e instabilidade no desenho. O rinoceronte elefante está parado, todavia parece prestes a saltar. O seu salto movimentará aquele ser que o cavalga. O rinoceronte está sustentado sob duas patas e, portanto, o seu andar não será jamais equilibrado, será instável, um perpétuo titubear. O seu andar é uma tentativa. A tentativa e a instabilidade apontam para o interminável processo de construção de si, do outro e da escrita. Amós disse: “é tudo recomeço”

---

<sup>75</sup> “Porque há desejo em mim é tudo cintilância” (HILST, 2017, p. 480).

(HILST, 2006a, p. 41). O sujeito nunca está finito, pronto, terminado. Está sempre em vias de construção, a escrita de Hilst também. Na existência dos personagens tudo não passa da tentativa, do esboçar: “Que o pensar dos outros e o meu próprio pensar, que também o que se via, e sentimentos, atos, e o que me circundava, a mim, e aos outros, era apenas Esboço, foi a única nitidez que consegui expelir em toda a vida esboçada” (HILST, 2018, vol. 1, p. 299).

A tentativa é também a de compreender a morte e conviver com ela, trazendo-a para o seu “deserto” (HILST, 2003a, p. 12) e alargando a experiência de vida. Em Hilst, além de sempre buscada e lembrada, a morte é como uma velha conhecida a quem o poeta se dirige com constância – sobretudo em *Da Morte*, no qual a interlocução com a finitude se estabelece de modo mais desenvolvido.

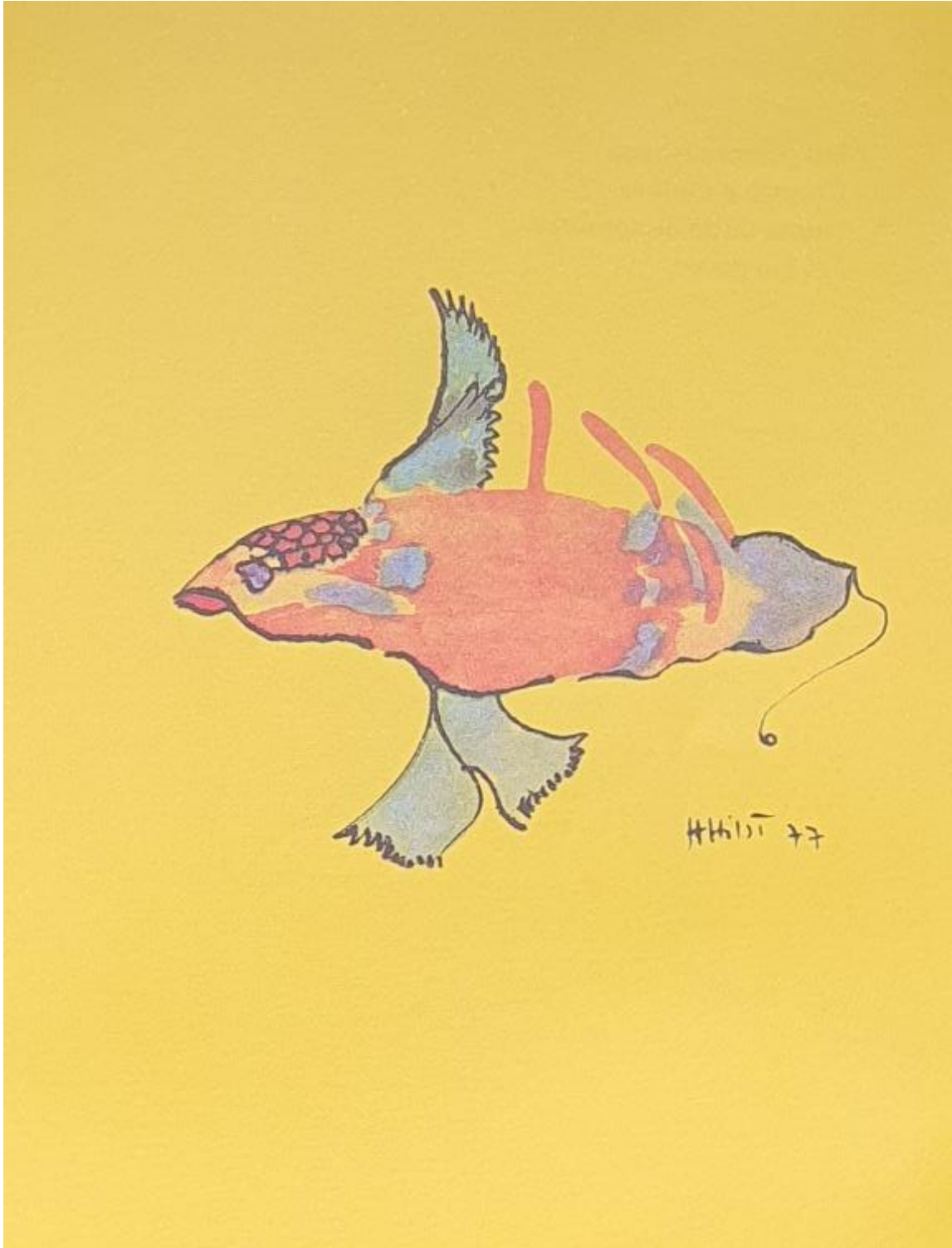
A figura assustadora que sobrevoa o horizonte da humanidade, é transformada na “Negra cavalinha”, na “Velhíssima-Pequenina”, na “Menina-Morte” e o sujeito-animal que infinitamente a procura carrega em seu rosto a expressão da leveza visualizada nesta primeira aquarela. Neste desenho, não há nada que explicitamente remeta à finitude, mas a presença da morte está ali. E por mais que busque, por mais que tente, não sabemos se o rinoceronte elefante consegue a compreensão íntima e a vivência próxima com a morte.

Assim como nos versos de Hilst, nos desenhos o encontro com a finitude e com a existência está sempre suspenso, instável, atuando como uma hipótese, existindo apenas no campo do desejo: “Se eu soubesse/ Teu nome verdadeiro/ Te tomaria/ Úmida, tênue” (HILST, 2003a, p. 47). Nota-se a consciência do sujeito sobre a morte que um dia virá e o impedimento de conhecê-la e compreendê-la intimamente: nunca saber seu verdadeiro nome.

A finitude é potencialidade. A busca do rinoceronte-elefante e do sujeito-morte carrega em si uma dimensão trágica, uma vez que é movida por um desejo de completude sempre atravessado pelo impedimento da morte, que se impõe sobre a vida enquanto experiência impossível. No desenho, figuram animalidade e humanidade, morte e vida, como duas faces da mesma existência. Corpo híbrido e suspenso, na impressão de salto iminente. Salto lúdico em busca do encontro com o seu duplo, a morte: “Cavalo, búfalo, cavalinha/ Te amo, morte minha,/ Se te aproximás, salto/ Como quem quer e não quer” (HILST, 2003a, p. 44). Convivência de precível equilíbrio. Jogo. Entre o peso de uma existência fundada na certeza da finitude e a leveza do desejo de alçar voos ao horizonte, o sujeito-morte tenta saltar em direção ao infinito.

## 4.2 Pássaro-poesia

Figura 2 – Hilda Hilst. 1977. Aquarela acompanhada dos versos: “Um peixe raro de asas/ As águas altas/ Um aguado de malva/ Sonhando o Nada.” (HILST, 2003a, p. 14)



Fonte: (HILST, 2003a, p. 14).

Na segunda aquarela, a hibridização das formas também se apresenta na figuração de um animal que mistura, em um só plano, elementos celestes, aquáticos e terrenos. No desenho de um “peixe raro de asas” voando em pleno céu, observa-se o caráter de reversibilidade e polivalência do universo. Nesta aquarela, como também nas demais, é possível notar, segundo Pécora, “certo primitivismo surrealista que reforça a atmosfera exótica e onírica onde se indistinguem o próprio e o outro” (HILST, 2003a, p. 8). No reverso está também o ambíguo e a conjugação dos elementos ascensionais com os aquáticos evidencia as ambiguidades presentes entre vida e morte.

Convencionalmente, todo ser alado é um símbolo de espiritualização e de perfeição, uma vez que o céu simbolicamente é uma manifestação direta da transcendência. Nesse sentido, sonhar, observar e esboçar seres capazes de voar é tornar manifesto o desejo de transcender a realidade corpórea e atingir um estado de leveza só comparado à ausência de corpo, à morte. O pássaro e o céu que ele habita podem ser, por sua vez, símbolos da transcendência e da libertação do peso terrestre.

Por seu turno, no sobrevoos do peixe percebe-se um movimento ascendente, uma fuga vertiginosa de uma abissal profundidade até atingir imensas altitudes que flutuam em uma dimensão desprovida de limites: as águas se aproximam do céu, confundindo-se com ele em um abraço indistinguível. A água, que pode ser vista como elemento simbólico da fonte de vida, desdobra o ser, leva-o aos espaços ascensionais. O sujeito que é elemento terreno também se desdobra, pois, em elemento aéreo e aquático.

A água e o peixe são elementos simbólicos relacionados com a potencialidade da vida. Enquanto massa indiferenciada, as águas representam a infinidade dos possíveis, onde convém todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes. Se pensarmos nas águas marítimas é ainda mais nítido a simbolização da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos.

Pode-se notar, assim, que há uma intensa conjugação entre duas forças antagônicas, mas complementares: vida e morte. Se observarmos ainda os versos que acompanham a aquarela, nos recordaremos que neles não existem verbos, com exceção do verbo “sonhar”, que aparece em gerúndio indicando um modo de ser. Essa dualidade complementar entre as forças criadoras e as destruidoras, intensamente tematizada na obra de Hilst, e aqui vislumbrada na reversibilidade entre céu e mar, é a força motriz da existência.

As águas, simbolicamente por si só, conjugam a representação da vida e da morte. Elas são os símbolos da própria dinâmica da vida, uma vez que em movimento indicam um estado transitório entre as possibilidades ainda informes às realidades configuradas, carregando em si

uma situação de grande ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão e que se pode concluir bem ou mal. Vem daí que o mar – e as águas – podem ser entendidos ao mesmo tempo como a imagem da vida e a imagem da morte.

No poema que acompanha a aquarela, essas tensões parecem desaparecer, e o ser encontra-se pairando sobre o “Nada”, momento no qual restaura-se um estado anterior de coisas. Um retorno a sua condição primeira, de “Nada”. É como Amós relata: “Agora sou espírito. Estou livre e sobrevoou meu ser de miséria, meu abandono, o nada que me coube e que me fiz na Terra. Estou subindo, úmido de névoa” (HILST, 2006, p. 65). No contorno do desenho e no traço do verso, o que figura é a quietude do estado de ânimo de quem superou, mesmo que momentaneamente, a presença estranha e desconcertante da morte em vida.

A condição de ser alado pode ser entendida também como manifestações das funções intelectuais. No mesmo sentido, o céu é ainda um sinônimo de consciência. Podemos associar o desenho à escrita de Hilst. Ao lado do inusitado peixe de asas outro ser alado que aparece é o “Pássaro-poesia”, a quem o eu-lírico de *Amavisse* deseja estar sempre unido: “Carrega-me contigo, Pássaro-Poesia /Quando cruzares o Amanhã, a luz, o impossível/” (HILST, 2017, p. 440). Parece possível ligar este ser voador do desenho, sonhando o Nada, à própria poesia. O encontro caloroso e entusiasmado com a morte, figurado nas aquarelas, somente é possível pela palavra poética.

Hilst, em sua intensa desestabilização das ordens comuns, já nos apresentou a imagem do “Porco-poeta” que, no charco à espera da interlocução divina, tenta entender a existência paradoxal da divindade perante um mundo constituído pela finitude: “ir lá adiante onde os outros paralisados aqui, suspeitam apenas que há um pavoroso mais adiante, e indo mais adiante a pergunta inflou poderosa: há Deus na morte?” (HILST, 2018, vol. 1, p. 315). E, como no mais das vezes, a busca encontra somente o fracasso: “Na trama dos vocábulos/Na decantada lâmina enterrada/Na minha axila de pelos e de carne/Na esteira de palha que me envolve a ala/Do verbo apenas entrevi o contorno breve” (HILST, 2017, p. 440).

É curioso notar que esta é a única aquarela deste conjunto em que não se tem uma efetiva mistura entre o humano e o animal. Talvez o peixe que paira sobre o ar, em relação ao pássaro-poesia que sobrevoa a obra de Hilst, seja a indicação de que a poeta praticou uma linguagem *outra*, tentando a seu modo criar novas soluções linguísticas para o enfrentamento de questões decisivas que a assombravam e assombram a humanidade. Hilst praticou uma linguagem de *porco-poeta* na criação de seu *pássaro-poesia*, a qual intenta evidenciar as espantosas ligações entre todas as formas de existência: “de cigarras e pedras, querem nascer palavras” (HILST, 2017, p. 454).

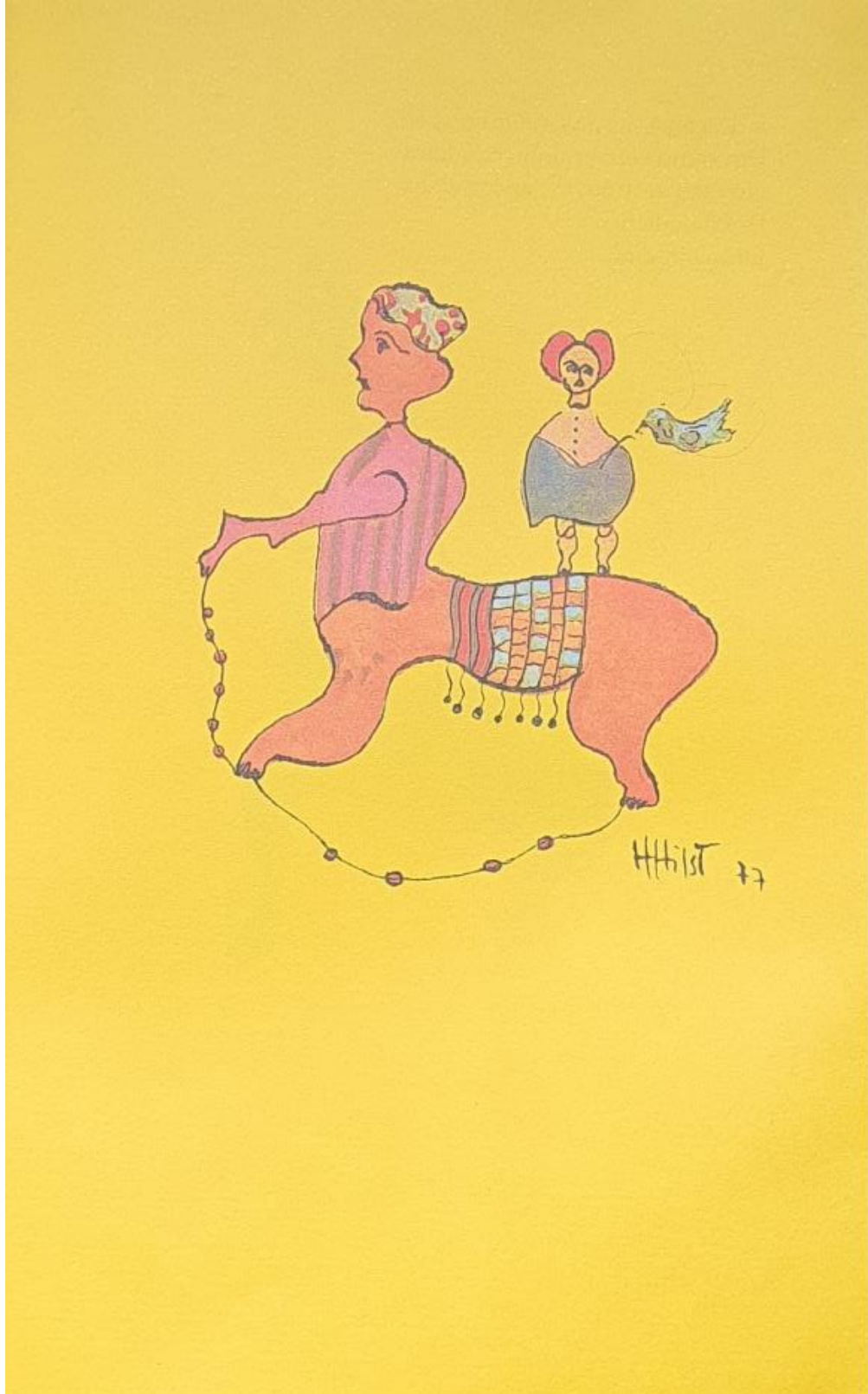
Os seres alados, evidentemente, vinculam-se também ao transcendente e ao divino. E aqui cabe destacar que, para Hilst, o aquém e o além do humano habitam uma mesma zona indefinida. Por isso, a poeta não deixou de extrair do animal uma dimensão divina, caracterizando a divindade ora como “deus porco” ora como “relincho do infinito” (HILST, 2017, p. 432) e “gritando às galinhas que falou com Deus” (HILST, 2017, p. 443). Neste sentido, nas palavras de seus textos e nos traços de seus desenhos, sobretudo nesta aquarela, Hilst coloca a corporalidade animal em relação com a abstração inerente à espiritualidade. Por isso, ao se reconhecer como a “égua fantasmagórica” que “sorve a água pensando sorver a lua” (HILST, 2017, p. 430) e ao notar que tem patas e focinho onde acreditava ter mãos e bocas, a poeta pensa – escreve e desenha – o impensável de Deus.

Pairar sobre o nada é espiar cuidadosa e minuciosamente a morte em relação a uma divindade eternamente sonhada. É com ela construir interlocuções e aproximações, o que significa permanecer atento ao seu trote de cascos que trabalha silenciosamente pela aniquilação do sujeito. Sonhar o “Nada” é espiar o lento consumir da vida feito pela morte. Mas, de onde poder-se-ia surgir a histeria, surgem os motivos – como temáticas e também como motivação – para que se escreva.

Peixe raro de asas, pássaro-poesia: seres alados, imaginados e desenhados por Hilst, espiam deus e a morte enquanto desvelam uma nova e peculiar rotina para viver.

### 4.3 Ou o traço contínuo

Figura 3 – Hilda Hilst. 1977. Aquarela acompanhada dos versos: “Fui pássaro e onça/ Criança e mulher./ Numa tarde de sombras/ Fui teu passo.” (HILST, 2003a, p. 16)



Fonte: (HILST, 2003a, p. 16)



O desenho remete imediatamente à figura do centauro. Nesta aquarela nota-se, mais uma vez, a mistura entre o humano e o animal. Observa-se um ser híbrido, com as partes superiores humanas e as inferiores animais, sendo montado por uma criatura aparentemente humana, mas também indefinível. Há ainda um pequeno pássaro que parece alimentado pela figura que cavalga o ser híbrido do primeiro plano. Por fim, algo que poderia passar despercebido, mas para o qual será dada bastante atenção: há um fio contínuo a ligar todos os elementos do desenho.

Na mitologia grega, os centauros são seres monstruosos, cuja cabeça, braços e troncos são os de um homem, e o resto do corpo e as pernas, de um cavalo. Consta que expressam a bestialidade humana no homem. Conotam ainda a concupiscência carnal, com todas as suas brutais violências. São, no limite, a espantosa imagem da dupla natureza do homem – uma, bestial, e a outra, divina. Por sua vez o cavalo é uma imagem que possui múltiplas significações. A mais imediata o associa originalmente às trevas do mundo ctoniano, quer ele surja, galopante como o sangue nas veias, das entranhas da terra ou das abissais profundezas do mar. No mundo grego, é a montaria de Hades e de Poseidon. Somado a isso, os movimentos rápidos e imprevisíveis, bem como a capacidade de arrebatá-lo de um lugar para o outro, quase como que uma força sobrenatural, são elementos que revestem o cavalo de uma simbologia terrificante. Ele é veículo violento e fúnebre, é o garanhão infernal que se relaciona com a angústia diante da mudança, da fuga do tempo, da ruptura definitiva e da morte.

Não por acaso, aquarela de Hilst, é o cavalo quem guia o cavaleiro que o monta; o qual, por sua vez, não possui sequer braços para conduzir o animal. Tudo parece estar comandado por níveis inconscientes e por uma atmosfera onírica. É “numa tarde de sombras” – uma tarde ensombrada ou de espectros, de seres fantasmiais – na penumbra do dia, que sujeito e morte reencontram-se como velhos parceiros de caminhada: “Fui teu passo”. No desenho, o cavalo leva o sujeito em direção ao encontro com a finitude. A força impetuosa do cavalo ligada à destruição e à finitude transforma-se no calmo encontro entre o sujeito e o seu duplo – a morte. O animal, nas aquarelas e nos versos de *Da Morte. Odes mínimas*, deixa na sua cavalgada fúnebre suas pegadas, no entanto o seu tropel é atenuado e o ímpeto destruidor se converte em figura feminina – daí a representação do centauro focada na mulher. A morte, outrora aterrorizadora, transforma-se carinhosamente, nos versos, na *negra cavalinha*:

Os cascos enfaixados  
 Para que eu não ouça  
 Teu duro trote.  
 É assim, cavalinha,  
 Que me virás buscar? (HILST, 2003a, p. 37).

A morte virá, isso é certo; mas não se sabe quando ou como. A incerteza é assustadora e penosa para quem teme essa visita sempre inoportuna e sempre apta a chegar. Todavia, quando a interlocução se firma e quando se tem a morte como companheira de vida, essa impressão aterradora não é o que prevalece. O cavalo perde a conotação temível de força indomável e se transforma em cavalinha, bicho sereno e familiar, doméstico. Nota-se como, nos desenhos e nos versos hilstianos, o animal que fustiga é o mesmo que se deixa acariciar.

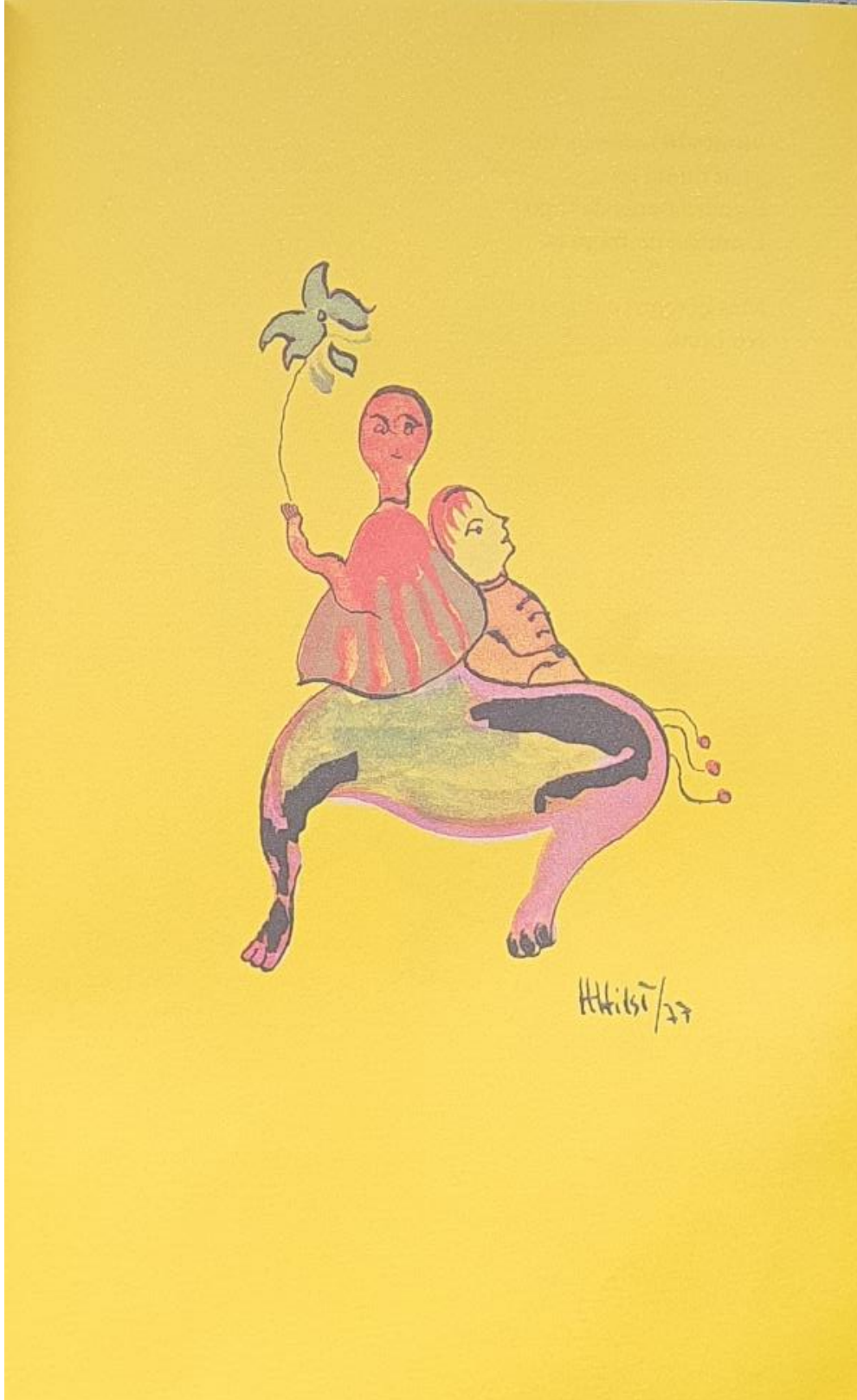
O traço dos desenhos de Hilst é uma continuidade, algo que pode ser notado em todas as aquarelas: o lápis ou a caneta parece não sair do papel ao fazer o contorno das formas. Nesta terceira aquarela, onde supostamente haveria um espaço aberto, a desenhista inventa uma ligação, traça um fio que cria uma circularidade entre os elementos figurativos presentes no desenho.

Uma das significações do fio é o do elemento que liga entre si diferentes estados da existência. A fim de que seja alcançada a ligação com o centro principal, é necessário que o fio seja seguido passo a passo. Ao seguir o fio traçado por Hilst, o olhar depara-se com a ligação entre o humano e o animal e de ambos com o mundo circundante. Para a integração à totalidade da existência, os desenhos e as palavras de Hilst colocam em contato âmbitos distanciados. A circularidade representada encontra eco no desejo dos personagens hilstianos de viverem uma experiência de ligação com o todo, tal qual ocorre a Amós.

A continuidade e o fechamento criados pelo fio indicam uma ligação entre o traço do desenho hilstiano e a sua poética verbal: as linhas contínuas das ilustrações *aparecem* nos textos a maneira de uma sucessão de gêneros e de vozes que se desdobram na progressão da obra. Os gêneros e as palavras são intercalados, sem interrupção, em jorros arquitetados por um fio condutor que contempla o múltiplo. Vê-se que em nenhum texto em prosa há um começo, meio e fim, prontamente reconhecíveis, como nos romances tradicionais. Não se sabe onde começa e termina o traço que desenha o mundo hilstiano. Também profusão do fluxo narrativo de Hilda Hilst dialoga com as figuras formadas pelas linhas contínuas de seus desenhos. Este traço contínuo liga vida e morte, humano e animal, divino e escatológico, desenho e palavra escrita.

#### 4.4 Tu não te moves de ti

Figura 4 – Hilda Hilst. 1977. Aquarela acompanhada dos versos: “E descansavas nos meus costados/ Um ramo verde minha bandeira/ No meu vestido uns encarnados/ Docilidade tua/ Eu tua inteira.” (HILST, 2003a, p. 18)



Fonte: (HILST, 2003a, p. 18)

Evidentemente relacionados com a sua escrita, os desenhos de Hilst, entretanto, não são tão impactantes quanto o seu texto em prosa, embora carreguem em si a mesma potencialidade de deslocar nosso olhar e pensamento do habitual. Esta aquarela, em especial, parece comunicar um momento de calma, um encontro dócil entre o sujeito e o seu duplo. Não há avanços ou recuos, tampouco duras oposições, parece haver a sugestão de um momento de trégua e de entrega de ambas as partes – sujeito e morte.

Impossível não direcionar o olhar para as duas cabeças presentes na figura. O traço contínuo, próprio do desenho de Hilst, gera a impressão de que as duas cabeças pertencem a um mesmo corpo, testemunhando, pois, a ambiguidade do ser representado no desenho. Os personagens de Hilst, por mais que desejem e busquem a unidade, encontram-se cindidos; percebem, eles próprios, as máscaras que carregam.

Segundo Pécora, na apresentação de Fluxo-Floema, uma das características da prosa hilstiana, presente em todos os seus livros, é a apresentação “do drama da consciência em ação”. Esse drama, por sua vez, não é ordenado, a cada vez, por uma personalidade discursiva e imediatamente reconhecível e distinta da de todas as outras em questão. O que se tem, na verdade, são várias máscaras que proliferam inadvertidamente incapazes de se conterem numa unidade. As várias vozes que falam no texto de Hilst ou “a verdadeira multidão que ocupa o lugar da narração fala quase sempre com a mesma garganta” (HILST, 2003a, p. 11).

Nesta aquarela nota-se, a um só tempo, a existência dual de um ser de duas cabeças, mas também a ligação entre elas realizada pelo corpo em comum. Em Hilst, as vozes narrativas testemunham a experiência de um sujeito que é morada de vários. É como diz a narradora de O Unicórnio: “existir com esse meu contorno é ferir-se, é agredir as múltiplas formas dentro de mim mesmo, é não dar sossego às várias caras que irrompem em mim de manhã à noite” (HILST, 2018, vol. 1, p. 113).

Na prosa narrativa, a ambiguidade de um sujeito múltiplo encontra eco na dificuldade de narra e na experiência da criação literária. O fluxo da escrita de Hilst é como uma “cena de possessão” (HILST, 2003b, p. 11) em que a voz narrativa é assombrada e possuída por vários entes incapazes de conhecer o sentido de sua coexistência diante do ofício de escrever ou da tentativa de entender o que é o homem. Nos textos a ambiguidade do sujeito que jamais é uno e totalizante se traduz, no mais das vezes, em uma experiência angustiante do existir. Nesta aquarela, diferentemente, a duplicidade de um só corpo dotado de duas cabeças parece indicar nada mais nada menos do que uma trégua, uma aliança de paz.

É um momento em que o sujeito aceita suas ambiguidades, multiplicidades e sua identidade fragmentária. Da intensa busca por estabilidade e unidade em um mundo

desamparado, caótico e abandonado por deus surge, finalmente, um momento – talvez breve, mas não menos significativo – em que o sujeito se reconhece em sua fragmentação e é capaz de descansar sobre ela, vislumbrando, em um traço contínuo, as ligações existentes entre os “eus” que o habitam.

Nesta aquarela a figura humana está sempre acompanhada de um outro, para onde quer que seja que este corpo híbrido se movimente ambas as cabeças o irão acompanhar. Talvez aqui esteja o sentido ou o “visível pensado” (HILST, 2018, vol. 1, p. 428), dos dizeres do pai de Tadeu, personagem-escritor de *Tu não te moves de ti*: “tu não te moves de ti, tu não te moves de ti, ainda que se mova o trem tu não te moves de ti” (HILST, 2018, vol. 1, p. 422).

Em um *eu* há várias máscaras, “um muito de todos” (HILST, 2018, vol. 1, p. 417). E entre eles, o passo pesado e lento da finitude, representado aqui pela parte animal que também se move com o sujeito: “um existir para a morte esse meu muito do outro” (HILST, 2018, vol. 1, p. 417). Por mais que existam as máscaras, as atualizações dos fragmentos potenciais, uma coisa é certa: o sujeito que “imóvel se movendo” (HILST, 2018, vol. 1, p. 422) descobre no mundo a “ferida de ser e de existir”; sabe-se sempre acompanhado da sua própria morte, a outra cabeça que também habita o seu corpo.

Daí restam, ao menos, duas opções, ambas abordadas na obra de Hilst: angustiar-se continuamente ou integrar a morte sempre por vir à exuberância do viver. Na segunda opção encontra-se o movimento traçado nas aquarelas e sobretudo neste desenho: o estar acompanhado da finitude se traduz em um descanso dócil e pacífico; momento de trégua do contínuo angustiar-se perante a morte; instante de total entrega ao findar-se que um dia chegará; sujeito e morte entregam-se mutuamente, como no jogo erótico. O jogo erótico encontra-se em sua fase preliminar, de enamoramento, quando o sujeito-morte – um só “corpo e duas batalhas”, como afirma em um poema – encontra-se em paz com suas conquistas, seus algozes.

Não se pode falar, no entanto, da ausência de excitação, mas num misto de prazer e expectativa. O descanso e a bandeira verde parecem acenar para um tratado de paz, mas o vestido encarnado é sempre um convite para o movimento do jogo da busca do sujeito pelos seus outros. Repousando sobre os seus “costados”, o ser duplo dessa aquarela, evidencia certa ambiguidade que não se traduz na oposição, mas no encontro, na união proporcionada pelo contínuo traçar. A divisão que se compõe: “é isso, temos duas almas, uma parecida com o teu próprio corpo, assim bonito, andas crescendo, e a outra parecida, difícil dizer, a outra alma não se parecendo a nada de tudo isso teu. Quem é que sabe, alma de leopardo, onceira, esses bichos grandes, raros” (HILST, 2018, vol. 1, p. 418). O conviver com um duplo nada parecido com o

corpo humano, mas ainda assim pertencente a si. A abertura do humano em direção a outras formas de vida.

## 4.5 “Eu é um outro”

Figura 5 – Hilda Hilst. 1977. Aquarela acompanhada dos versos: “Montado sobre as vacas/ Meu duplo e eu./ E guarda-sóis de fogo/ E um sol de fráguas./ Mas cérebro e cascos/ No breu.” (HILST, 2003a, p. 20)



Fonte: (HILST, 2003a, p. 20)

Mais uma vez humano e animal são colocados em uma relação que desestabiliza a pretensa superioridade do humano. Menos do que evidenciar a separação, ocorre no desenho um exercício de busca de uma transcendência capaz de unir humano e não humano de modo a torná-los íntimos e habitantes de um mesmo espaço. Nesta aquarela, observa-se um cenário que remete a um animado passeio que o sujeito faz acompanhado de seu duplo, ambos montados sobre vacas em um ambiente escaldante, com “guarda-sóis de fogo” e um “sol de fráguas”. Parecem caminhar juntos em um deserto. O calor presente no desenho vem pela imagem hibernólica do fogo e também pelas cores quentes como o amarelo, o laranja e o vermelho, bem como pelos versos que acompanham a aquarela. O termo “fráguas” carrega consigo um duplo sentido: indica ardor, calor e fogo, mas também “sorte adversa”, “infortúnio, amargura e pena”. Tem-se, portanto, a conjugação de duas imagens intensas em uma só palavra – o fogo e a amargura. Humano e animal caminham juntos por essa estrada desértica que concentra calor e dor em um só espaço. Caminho em direção ao quê? À finitude? À transcendência? Não se sabe ao certo, mas é lícito afirmar que “também nos animais as centelhas se mostram.” (HILST, 2006a, p. 55).

As palavras que acompanham a aquarela verbalizam a consciência do sujeito sobre a multiplicidade de seu eu. O duplo pode ser a morte, mas também a palavra poética. O dizer literário permite que o sujeito se desdobre em outro(s). Ser eu e ser outro expressa a busca por si mesmo na alteridade. O eu que escreve, conscientemente, escreve a si e a seu duplo. A alteridade radical encontra, na obra de Hilst, a sua expressão na figuração da animalidade, do divino e da finitude, num movimento capaz de fazer com que o sujeito se reconheça e, ao mesmo tempo, se questione a respeito de sua própria identidade ao olhar para aquilo que lhe é estrangeiro. Nesta aquarela, a única do conjunto na qual o traço não é totalmente contínuo, o eu e o seu duplo existem na medida em que se consolidam como alteridade. O sujeito é aquilo que ele é, mas também aquilo que ele não é.

Na obra de Hilst, o questionamento das dualidades e do princípio da identidade conduzem a um pensar que evidencia a multifacetária identidade dos sujeitos que habitam os seus textos, desconstruindo a ideia de unidade, uniformidade e igualdade que determina que o eu é igual ao próprio eu. Nestas palavras e nestes desenhos, é possível que o sujeito seja entendido como uma instância múltipla e não unificada, indefinida, complexa e paradoxal. Assim, o sujeito não é verdadeiramente fundado na ideia da igualdade identitária entre dois termos, mas constitui-se, na verdade, sempre em relação aos outros.

Outro poeta já nos mostrou que “eu é um outro” (RIMBAUD, 2009) e, nesse sentido, a alteridade se fundaria na interioridade dessa areia movediça que é o próprio eu, e não



exclusivamente na representação do eu do outro como um outro eu. Com a sua proposição, o poeta questiona o princípio da identidade como uma relação de igualdade absoluta, e pensa o eu como um universo desconhecido para si próprio. A voz narrativa de Hilst apresenta também a ligação entre essas ideias: “Ela Hillé, revisita, repasseia suas perguntas, seu corpo. O corpo dos outros. Como é que foi mesmo isso de Rimbaud carregando ouro?” (HILST, 2018, vol. 2, p. 31 VOL. II). Mostra também o desconhecido do que eu que habita a si próprio: “às vezes eu penso que alguém está dentro de mim, não alguém totalmente desconhecido, mas alguém que se parece a mim mesmo, que tem delicadas excrescências, uns pontos rosados, outros mais escuros, um rosado vermelho indefinido, e quando chego bem perto dos pequenos círculos, quando tento fixá-los, vejo que eles têm vida própria” (HILST, 2018, vol. 1, p. 70).

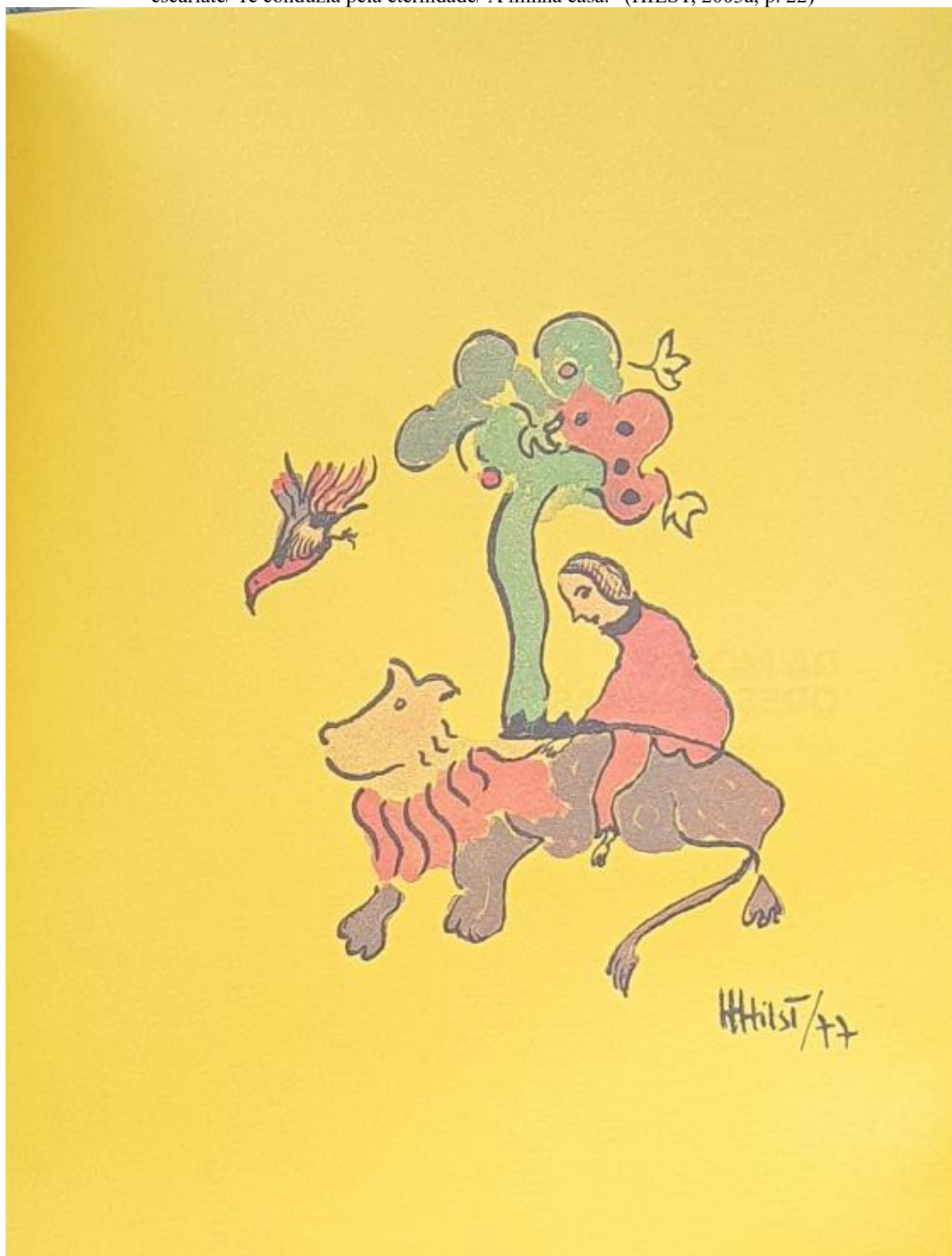
Humano e não humano se hibridizam, de modo a desenvolver imagens quiméricas que começam no sujeito e vão se transformando em um animal que nunca é também um só: é sempre um e outro ao mesmo tempo. Na obra de Hilst, o humano desdobra-se em seus outros, por vezes desconexos e desconhecidos de si próprio. O desenho revela que o sujeito está profundamente ligado ao não humano como se fosse uma parte do seu corpo. A existência do sujeito se dá em coexistência com seu duplo e seus múltiplos, já dissera Hillé: “Hillé e mais alguém. Mas o quê? Quem? Quem ou o que seria Hillé tão duro e som? Tão estridência, arcada, sabichona, misto de mulher e *intelijumência*?” (HILST, 2018, vol. 2, p. 52, grifo nosso)

Os desenhos de Hilst colocam em cena o ato da própria humanidade exposta, desnudada diante da aparição do um olhar de um ser cuja natureza não possui nudez (DERRIDA, 2002). Diante desse olhar, o sujeito humano se desestabiliza. O sujeito não é mais uno e integrado, sua subjetividade é composta por multiplicidades, por outridades que irão sempre caminhar junto de si – o animal, o divino, a finitude.

Ser visto pelo outro implica um ponto de vista existente sobre nós. O animal que olha e desconcerta diz algo sobre o humano, ele responde, seja o que quer que responder signifique. Os olhos de cão de Amós, os olhos do peixe que vive com Hillé, os olhos da porca que encaram Amós, Hillé e Isaiiah: cada um desses olhares comunica algo, indicando que no aquém e no além do humano, na alteridade radical, encontram-se também traços do que entendemos por humanidade.

## 4.6 Intensos devires

Figura 6 – Hilda Hilst. 1977. Aquarela acompanhada dos versos: “Sonhei que te cavalgava, leão-rei./ Em ouro e escarlate/ Te conduzia pela eternidade/ À minha casa.” (HILST, 2003a, p. 22)



Fonte: (HILST, 2003a, p. 22)

Um universo compartilhado entre o humano, o animal e o vegetal. Por vezes, a moldura antropocêntrica que delimita o nosso olhar e pensamento para o mundo pode fazer esquecer, mas a verdade é que se habita um mundo compartilhado com uma infinidade de seres não humanos. Esta última aquarela desenhada por Hilst lembra que a existência do humano e do não humano só é possível porque humano e animal necessitam mutuamente um do outro. E, para que ambos possam existir, antes de tudo é preciso que o natural tenha e seja vida. Animal humano, animal não humano e vegetal compartilham um espaço de convívio. Na cena pintada na aquarela, há a figura do “leão-rei”, de uma mulher que o cavalga, de uma árvore frutífera e de um pássaro – o qual parece levitar, ou cair.

O devir animal/vegetal é um processo privilegiado na obra de Hilst. Amós Kéres é um personagem que encontra a possibilidade de compreensão ou de um viver mais pleno em seu devir-animal, seu devir-cão. Hillé é outra personagem que vê na animalidade a possibilidade de compreender o “existir sem-Deus” que tanto a assombrou, o que acontece quando passa a conviver e a se transfigurar na senhora P, a “porca-deus”. Isaiah, o matemático amigo de Amós, sempre “absorto, centrado no nó das trigonometrias, meditando múltiplos quadriláteros” (HILST, 2018, vol. 1, p. 297) apenas aquietou-se, não antes de inquietar-se com a presença animal, “quando descobriu o porco” – e o corpo (HILST, 2018, vol. 1, p. 297). E na inquietante presença e companhia animal, Isaiah que entre “afagos, mimos e falas, descobriu que era uma porca o porco” (HILST, 2018, vol. 1, p. 298) foi, como relata o narrador, “plena, visceral, lindamente feliz”. (HILSTa, 2018, vol. 1, p. 298).

Em *Agda primeira*<sup>76</sup>, a volta a uma origem não-humana, como conselho paterno, também testemunha os intensos devires na prosa de Hilda Hilst: “Retrocedes, filha, outra vez a juventude, infância, adolescência, depois o nada, mas vale a pena. Vais caminhar menina para o nada, mas o mecanismo é mais fácil, aos poucos te identificas com o inanimado, menina-planta, menina-pedra, menina-terra” (HILST, 2018, vol. 1, p. 174). Por sua vez, a descrição que Vittorio faz de Hillé também denota o devir outro dos personagens hilstianos: “Hillé esquecida de si mesma e de tudo o amis, olha as árvores e chora. lembra-se de ter sido árvore. foi árvore e sente piedade, foi cadela e sente piedade, foi também esses bichos pequenos. doninha rato lagartixa. Ahn. e sente compaixão por todos eles” (HILST, 2003b, p. 45). Menos do que forjar uma identidade que a vida em si não apresenta, os desenhos de Hilst e a sua prosa desestabilizam a crença na pureza da identidade e colocam em cena o movimento, a mudança, o vir a ser, o intenso devir da existência.

---

<sup>76</sup> Em *Kadosh* (1973), há dois contos intitulados “Agda”, um que antecede a narrativa principal do livro e abre a obra – *Agda primeira* – e um que é narrado após a história de *Kadosh* – *Agda segunda*.

As aquarelas de Hilst traçam um intenso movimento de desterritorialização, na medida em que acabam com a colonização da forma-homem enquanto centralidade do universo. O devir-animal/vegetal, no traço da aquarela e no verso do texto, abre a forma humana para modos não humanos de individuação, criando assim, para o sujeito, novas formas de sentir e pensar, em uma palavra, novas formas de vida. O traço contínuo, ligando os três grupos – humano, animal, vegetal –, por tantas vezes pensados em descontinuidade, desestabiliza os lugares comuns do nosso pensamento que mantêm em separação aquilo que não pode existir em total ruptura. Compartilhamos o mundo com outros seres. Aprendemos com Hilst – e também com Derrida, Berger, Maciel – que incide sobre nós, sujeitos humanos, o ponto de vista do olhar animal. O animal vê, e o que é que ele vê aos nos olhar? Não temos resposta para isso, mas o ponto de vista do outro está ali, basta deixar-se ver. Nesse sentido, os animais não humanos, que são providos de um ponto de vista, não carregariam em si também os traços de uma subjetividade? <sup>77</sup>

Nota-se o tom dessa aquarela, tanto o da cena, quanto a tonalidade das tintas utilizadas. São todas cores vivas, quentes; cores, no limite, alegres. O desenho brilha, como indicam os versos que o acompanham: “em ouro e escarlate/ te conduzia pela eternidade” (HILST, 20003, p. 22). Todas as aquarelas possuem essas características, como visto, e, considerando-se que foram inseridas em uma obra poética sobre a morte, podemos entender que, para Hilst, a vida animal – e o encontro do humano com a própria animalidade que o habita – talvez seja o caminho de um modo mais pleno de existir. Um modo de vida capaz de incorporar em si a consciência da morte sempre por vir e, justamente por isso, reconhecer a urgência da vida que resta. Viver urgentemente, exuberantemente viver.

Na cena, há um pássaro que parece fora de seu lugar próprio, visto que não se encontra no nível da árvore. Ele paira num entre-lugar, e não sabemos se está caindo, se está levitando ou apenas sobrevoando em um nível mais baixo para tão logo subir outra vez. É um pássaro rubro e, sobre ele, deixo falar os versos de Hilst, em *Júbilo. Memória. Noviciado da Paixão*:

Se uma ave rubra e suspensa ficará  
Na nitidez do meu verso? Há de ficar.  
Também eu. (HILST, 2001, p. 33)

---

<sup>77</sup> Em *A inconstância da alma selvagem*, Eduardo Viveiros de Castro apresenta contribuições para uma noção alternativa de sujeito. Segundo ele, o ponto de vista incide na construção da subjetividade (CASTRO, 2002, p. 373). Nesse sentido, os animais não humanos, que são providos de um ponto de vista, poderiam adquirir o estatuto de um “eu”.

É quando o animal, o verso e a poeta intensamente encontram o lugar que compartilham no mundo.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percorridas essas páginas qual será o rastro deixado por esta dissertação? Partiu-se da hipótese que Hilda Hilst praticou, em toda a sua obra, uma literatura capaz de produzir pensamento e reflexão por meio do processo criativo literário, não pela via filosófica, mas por meio de experimentações poéticas. Encontrou-se, neste caminho, temas que circularmente se repetem na obra da autora, mas que testemunham a tentativa de compreensão.

A partir disso, o advento da alteridade nos textos da escritora conduziu a uma abertura ao pensar, de modo que se discutiu a forma pela qual deus, o animal e a morte figuram na obra hilstiana gerando questionamentos acerca das convencionalidades do pensamento racional. Hilst produziu sua obra segunda uma obsessão com os mesmos temas, mas é justamente a repetição de determinadas figuras que faz surgir em seu texto a diferenciação e provoca novos modos de pensar e de sentir. Assim, seus textos são espaços moventes que originam exercícios de alteridade ou outridade de si.

É por colocar em cena a alteridade, seja no desenho, seja na palavra escrita, que a obra de Hilst cria uma abertura para o acontecimento do pensar e inaugura novos modos de escrever. Nesta dissertação, entendemos como característica fundante de sua obra a desestabilização do modo opositivo de conceber as coisas, por meio de um pensamento poético que trafega na contramão do pensar lógico e dual. Em sua obra, percebe-se a dinâmica de um universo que se funda em uma integração indissolúvel de algo com o seu contrário.

Não se “conclui” uma leitura de Hilda Hilst, apenas interrompe-se, sujeita-se ao rastro do pensamento. A tentativa no gesto literário de Hilst parece ser oposta ao encontro com uma resposta única, sendo seu compromisso único o trazer à cena a pergunta; isto é, a tentativa de levar o seu leitor a uma profunda consciência de que existir no mundo só se faz possível quando se perdem as certezas e se abdica do saber para, assim, encontrar-se com novas formas de subjetivação. Sua literatura é uma espécie de entrega religiosa ao eterno perguntar-se<sup>78</sup>; é o encontro com a impossibilidade da certeza, de modo a indicar que não há resposta possível para inquietação dos homens, restando apenas a grande interrogação, a experiência do não-saber.

Nesse sentido, o gesto principal da obra de Hilst é a conjugação; é sobreposição do bem e do mal; do sobrenatural e do terreno; do eu no outro; do homem e do animal. Ao estabelecer uma zona fronteira entre homem e animal, Hilst evidencia que elementos convencionalmente entendidos como opostos só existem em contágio e contato com o seu contrário. Professor de

---

<sup>78</sup> Citamos nesta dissertação a entrevista na qual Hilst afirma que todo ser que se pergunta em profundidade é um ser religioso. Entendemos que essa era a verdadeira religião da autora: o perguntar.

matemática, Amós simboliza a razão levada ao extremo, visto que a matemática poderia calcular a natureza de qualquer elemento no universo. À procura de um ponto luminoso, um rastro do divino, uma superfície indiferente ao número, o matemático-mago-poeta vai se distanciando do mundo humano e recuperando sua própria animalidade outrora perdida. É somente pelo confronto com suas alteridades que Amós encontra a compreensão de si e a totalidade do existir. Hilst nos lembra que o sujeito só se constitui como um eu em confronto e conjugação com suas outridades, assim como a escrita só se constrói pelo gesto ambíguo da criação imiscuída na destruição.

A escrita de Hilda Hilst é entrega ao risco do pensamento; é a desestabilização do que há muito se entende como pressupostos para organização da existência; é o deslocamento das dualidades de uma razão muitas vezes excludente; é a destituição da idealização do divino e do humano e é, por fim, a submissão à morte para que, assim, o sujeito se sinta, finalmente, vivo.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **O aberto**: o homem e o animal. Tradução de Pedro Mendes. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- ALVIM, Domingas Cesário. **A máscara do rico em Com os meus olhos de cão**: um esconderijo à morte, à loucura e à animalidade. 2018. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.
- ANDRÉ, William. A impossibilidade de se dizer o indizível: reflexões sobre o duplo na novela “O unicórnio”, de Hilda Hilst. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 43, p. 263-276, jan./jun. 2014. p. 263-276.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BATAILLE, Georges. “**Madame Edwarda**”, *Oeuvres complètes*, t. III. Paris: Gallimard, 1971
- BATAILLE, Georges. **Documents**: Georges Bataille. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BATAILLE, Georges. **Teoria da Religião**: seguida de Esquema de uma história das religiões. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Tradução de Hugo Mader. São Paulo: Fósforo, 2022.
- BERGER, John. **Por que olhar para os animais?** Tradução Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Fósforo, 2021.
- BLANCHOT, Maurice. O canto das sereias. In: BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 3-36.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORRIGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins In: BORGES, J. **Obras completas de Jorge Luis Borges**, volume 2 / Jorge Luis Borges. – São Paulo : Globo, 2000 p. 81-85
- CHIARA, Ana. Respirei fundo teu fundo movediço. In: REGUERA, Nilze M. A.; BUSATO, Susanna (orgs.). **Em torno de Hilda Hilst**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015. P. 99-120.
- COELHO, Nelly Novaes et al. **Hilda Hilst**: Cadernos de literatura brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.8, out.1999.



COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Vários Tradutores. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA, Karyne P. M. **O imaginário da animalidade na poesia de Hils Hilst**: palavras e criação entre pássaros, cães, tigrês e cavalos. 2019. 202 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal de Uberlândia, 2019.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. In: DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?”. Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. In: **Inimigo Rumor**. n. 10. Rio de Janeiro: 7 Letras, maio 2001.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida tradução Marileide Dias Esqueda. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (A seguir)**. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DESTRI, Luisa; FOLGUEIRA, Laura. **Eu e não outra**: a vida intensa de Hilda Hilst. São Paulo: Tordesilhas, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Antítese: as “formas concretas da desproporção”, ou a decomposição do antropomorfismo. IN: DIDI-HUBERMAN, G. **A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Tradução Caio Meira, Fernando Scheib. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. P. 45-163.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Tradução Rogério Fernandes. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 10. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil**: (“O homem dos lobos”): Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. Uma dificuldade da psicanálise. In: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil**: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns**: animalidade, literatura, biopolítica. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

- HILST, Hilda. **A obscena senhora D.** São Paulo: Globo, 2001.
- HILST, Hilda. **Com os meus olhos de cão.** São Paulo: Goblo, 2006a.
- HILST, Hilda. **Da morte. Odes mínimas.** São Paulo: Globo, 2003a.
- HILST, Hilda. **Da poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HILST, Hilda. **Da prosa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 2 v.
- HILST, Hilda. **Estar sendo. Ter sido.** São Paulo: Globo, 2006b.
- HILST, Hilda. **Fluxo-Floema.** São Paulo: Globo, 2003b.
- HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão.** São Paulo: Globo, 2001b.
- LISPECTOR, Clarice. **Água Viva.** Rio de Janeiro: Rocco, 2019.
- MACIEL, Maria Esther (org.). **Pensar/escrever o animal:** ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- MCFARLANE, O espírito do modernismo. IN: BRADBURY, M. MCFARLANE, J. **Modernismo: Guia geral 1890-1930.** Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MORAES, Eliane R. Da medida estilhaçada. IN: COELHO, Nelly Novaes et al. **Hilda Hilst:** Cadernos de literatura brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.8, out.1999.
- MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível:** a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura.** Notas de literatura e filosofia nos textos da Desconstrução. Niterói: EdUFF, 1999.
- NASCIMENTO, Evando. Rastros do animal humano – a ficção de Clarice Lispector. In: MACIEL, Maria Esther (org.). **Pensar/escrever o animal:** ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis : Editora da UFSC, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falou Zaratustra.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte.** Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2001.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro:** do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PÉCORA, Alcir. Apresentação. In: **Fluxo-Floema**. São Paulo: Globo, 2003b.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: PÉCORA, Alcir et al. (org.) **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010. p. 7-29.

PURCENO, Sonia. Ensaio de Leitura. In: PÉCORA, Alcir et al. (org.) **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010. p. 63-93

REGUERA, Nilze M. A.; BUSATO, Susanna (orgs.). **Em torno de Hilda Hilst**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. **Hilda Hilst e o seu pendular**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

RIBEIRO, Leo Gilson. Apresentação a Ficções. In: HILST, Hilda. **Ficções**. São Paulo: Quíron, 1977.

RIMBAUD, Arthur. **Correspondência**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas. Como se morre com Hilda Hilst: lições de seu pequeno bestiário. IN: CINTRA, Elaine C.; SOUZA, Enivalda N. F. (orgs.). **Roteiro poético de Hilda Hilst**. Uberlândia: UDUFU, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. Lygia Fagundes Telles sobre Hilda Hilst. In: HILST, Hilda. **Da poesia**. 2017, São Paulo: Companhia das Letras. P. 551-557.

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

WILLER, Claudio. **Amavisse, de Hilda Hilst**: pacto com o hermético. Revista Agulha, Fortaleza, São Paulo, n. 43, jan. 2005. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag43hilst.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2022.