

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Domingas Cesário Alvim

**A MÁSCARA DO RISO EM *COM OS MEUS OLHOS DE CÃO*:
um esconderijo à morte, à loucura e à animalidade**

Belo Horizonte
2018

Domingas Cesário Alvim

**A MÁSCARA DO RISO EM *COM OS MEUS OLHOS DE CÃO*:
um esconderijo à morte, à loucura e à animalidade**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said

Belo Horizonte

2018

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

H655c.Ya-m Alvim, Domingas Cesário.
A máscara do riso em *Com os meus olhos de cão* [manuscrito] : um esconderijo à morte, à loucura e à animalidade / Domingas Cesário Alvim. – 2018.
131 f., enc.

Orientador: Roberto Alexandre do Carmo Said.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

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

Bibliografia: f. 120-131.

1. Hilst, Hilda, 1930-2004. – *Com os meus olhos de cão* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Morte na literatura – Teses. 3. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 4. Loucura na literatura – Teses. 5. Riso na literatura – Teses. 6. Animais na literatura – Teses. I. Said, Roberto, 1971-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

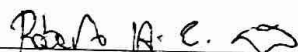
CDD: B869.341

Dissertação intitulada *A Máscara do Riso em Com os meus olhos de cão: um esconderijo à morte, à loucura e à animalidade*, de autoria da Mestranda DOMINGAS CESARIO ALVIM, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.


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

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

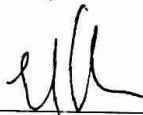
Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



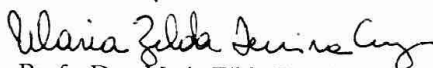
Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - FALE/UFMG - Orientador



Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG



Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel - UFOP



Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 20 de abril de 2018.

À bússola da minha vida: Energia Suprema, Amor, Pais, Dêde.

AGRADECIMENTOS

A Hilda Hilst, musa que me ensinou a crescer tanto literariamente quanto humanamente.

Ao professor Roberto do Carmo Said, meu Mestre Yoda, pela impecável orientação, por sua generosidade, por sua gentileza e, principalmente, por sua imensa humanidade.

À Universidade Federal de Minas Gerais (e a todos os seus membros, sem exceção), local de acolhimento e amparo. Um lugar onde eu pude encontrar meu caminho de Letras e pelo qual sinto um profundo apreço, carinho e gratidão.

À CAPES.

À minha amorosa família, que em tudo sempre esteve do meu lado.

Ao amor das minhas vidas, meu Dêde, por ser a linda pessoa que é.

E a todos os amigos, alunos e professores que fizeram deste meu caminho de Letras um encontro com o divino.

Círculos
Que à minha volta
desenhei
E onde
vivi Distorcido e
fremente Frente à
ruivez da vida.

Hilda Hilst

RESUMO

Esta pesquisa visa à análise do riso na novela *Com os meus olhos de cão*, de Hilda Hilst e procura compreender como esse gesto, tão comumente associado ao frívolo e ao cômico, poderia estar apontando, na obra em questão, para uma reflexão profunda sobre a angústia da existência humana e sua finitude.

Busca entender, também, outros aspectos do riso, que não os estudados comumente pelas pesquisas acadêmico-literárias; averiguá-lo a partir de sua condição de gesto representativo do paradoxo, de marca que congrega em si aparentes opostos.

Ademais, e principalmente, investiga como esse gesto, que segundo os filósofos estudados seria um efeito da súbita impossibilidade do pensamento lógico, estaria indicando a loucura, o vazio, o êxtase, a experiência da morte e a animalidade na novela em análise.

Palavras-chaves: Crítica literária. Prosa brasileira. Riso. Loucura. Animalidade. Morte.

ABSTRACT

This research aims the analyses of the laughter in the Hilda Hilst novel *Com os meus olhos de cão*. It also wants to comprehend how this gesture which is commonly associated with the frivolous and comic, could be pointed at a deep reflection on the worries of human existence and finitude.

This study also searches for the understanding of other aspects of the laughter which are not commonly studied by other literature academic researches. Ascertaining from its condition as a paradox representative of gesture, the imprints which gathers seeming opposites.

Furthermore, the main investigation of this study is on how this gesture, as many philosophers studied previously, would be an sudden effect of the logic thinking impossibility and could point at madness, emptiness, ecstasy, death experience and animality in the novel being analyzed.

Keywords: Literary criticism. Brazilian prose. Laughter. Animal. Madness. Death.

SUMÁRIO

1	<u>INTRODUÇÃO.....</u>	<u>9</u>
1.1	<u>Quanto à escolha da autora.....</u>	<u>9</u>
1.2	<u>Quanto à escolha da obra.....</u>	<u>10</u>
1.3	<u>Quanto à escolha do tema-base da pesquisa, o riso.....</u>	<u>12</u>
1.4	<u>Quanto à escolha dos temas da morte, da loucura e da animalidade.....</u>	<u>14</u>
1.5	<u>Quanto à minha busca teórica.....</u>	<u>15</u>
1.6	<u>Para encerrar esta apresentação,.....</u>	<u>16</u>
2	<u>DO RISO.....</u>	<u>18</u>
2.1	<u>Amós, o riso do caos no homem-cão.....</u>	<u>18</u>
2.2	<u>O riso, uma máscara mortalmente infinita.....</u>	<u>27</u>
2.3	<u>O grande riso do nada.....</u>	<u>31</u>
2.4	<u>Literário é o riso.....</u>	<u>35</u>
3	<u>DA LOUCURA.....</u>	<u>40</u>
3.1	<u>A costura da loucura em Hilda Hilst.....</u>	<u>40</u>
3.2	<u>Na loucura do matemático: os múltiplos olhares da revelação.....</u>	<u>46</u>
3.3	<u>Amós, a loucura do são a caminho da iluminação.....</u>	<u>55</u>
4	<u>DA ANIMALIDADE.....</u>	<u>70</u>
4.1	<u>Dos cascos e das penas: um passeio pelo bestiário de Hilda Hilst.....</u>	<u>70</u>
4.2	<u>A de Animal; A de Amós.....</u>	<u>80</u>
4.3	<u>Do <i>Potlatch</i> à paisagem.....</u>	<u>87</u>
5	<u>DA MORTE.....</u>	<u>93</u>
5.1	<u>As sucessivas mortes de Amós.....</u>	<u>93</u>
5.2	<u>Amós, uma equação mortal.....</u>	<u>99</u>
5.3	<u>As pegadas da morte em <i>Com os meus olhos de cão</i>.....</u>	<u>107</u>
6	<u>A TÍTULO DE GLOSA.....</u>	<u>116</u>
	<u>REFERÊNCIAS.....</u>	<u>120</u>

1 INTRODUÇÃO

*Sê fiel a ti
mesmo e um dia
serás livre.*

Hilda Hilst

1.1 Quanto à escolha da autora

A primeira vez que tive contato com a literatura de Hilda Hilst foi por uma amiga. No meu aniversário, ela trouxe para mim, embrulhada, *A obscena Senhora D*. Levei um tempo a pegar de fato o livro para ler. Isso era mais ou menos 2011. Eu tinha acabado de entrar para a Faculdade de Letras. Por isso, antes de Hilda, havia muitos outros textos à espera, enfileirados, aquelas coisas de quem ama as palavras, mas, por não ter tanto tempo, precisa criar uma ordem excludente de leituras. E foi assim que o livro de nossa autora só foi ser reaberto dois anos depois. Em 2013. E foi um marco. Uma vertigem. Um encontro. Um “quem é essa mulher?! Quem é essa autora que me colocou de cabeça pra baixo?!”. Apaixonei-me por aquela prosa, pelo fogo daquela escrita, por aquela busca do “de dentro”, cheia de perguntas que eu mesma me perguntava. Logo em seguida, ganhei, também de presente de uma outra amiga, o *Do desejo*, livro de poesia. Esse eu devorei de cara. Já conhecia aquela marca, aquele HH. E novamente fui atingida. Profunda. Voraz. Queimadura e cicatriz. Asa e terra. Muita terra. Fiquei encantada por ver a multiplicidade daquela autora que não só tinha uma prosa alucinante, como também uma poesia pungente, transbordante. Desde então, quis conhecer seu trabalho mais a fundo. Comprei um, dois, cinco livros. Comprei a coleção inteira. Li as crônicas, li o teatro, li os poemas, li as prosas. A poesia dos primeiros anos não me encantou tanto. Achei a produção a partir da década de 1950 muito melhor, mais madura, mais envolvente, mais precisamente depois de *Roteiro do silêncio*, publicado em 1958. Seu teatro, apesar de abordar temas que encontramos em outros textos da autora, também não teve em mim relevante impacto. Em compensação, sua prosa... *Fluxo-floema* foi um convite à loucura. Entendi a verticalidade da queda em um abismo sem fim. E depois não parei mais. Segui seu caminho de letras. Quis experimentar suas experiências com as palavras. Percebi, por uma leitura que respeitava a linha do tempo de suas publicações, que alguns de seus temas se repetiam. Insistentemente. E que iam amadurecendo, cavando mais fundo, buscando novas formas de se dizer, de se despejar, de se encontrar com a página em branco. Amor, desejo, divino, loucura, morte, animalidade, vontade de liberdade, solidão, desespero, silêncio e alguns outros. Entendi rápido que Hilda Hilst seria a porta de entrada à minha vida acadêmica. Entretanto não foi somente o texto dessa

autora paulista que me contaminou no bom sentido. Foi também a maneira corajosa que essa mulher escolheu para seguir não só o seu caminho literário, como os passos de sua própria vida. Pensar em uma mulher, na década de 1950, que frequenta a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, que se dá a autonomia de viajar sozinha pelo mundo, de ir ao cinema sozinha, de se relacionar com os homens que desejava, muitas vezes atuando ativamente na conquista, coisa impensável à sociedade daquele tempo; pensar em uma mulher que, aos 34 anos de idade, decide deixar sua vida na cidade de São Paulo, seu glamour, sua badalação, para ir viver literalmente no meio do mato, numa chácara, a fim de melhor poder se dedicar à sua obra; pensar numa mulher que decide, naquela época em que as mulheres ainda assumiam apenas o papel de mãe, de dona de casa, de esposa fiel, recatada e do lar, escolher não se casar; pensar numa mulher que decidiu seguir o seu caminho solitariamente no mundo da literatura brasileira, pois que Hilda não seguia as correntes literárias de seu tempo. Pensar tudo isso, para mim, significa pensar em um escritor cuja minha admiração extravasa para além da borda da página, para além da margem da escrita. Hilda me alcança na vida, este lugar que me está e no qual eu estou, sem que, contudo, eu saiba como poder tocá-lo.

Pensar em Hilda, portanto, é, para mim, pensar num lobo da estepe, alguém que não teme andar só, que não teme ser livre para alcançar sua própria liberdade, ser livre para descobrir o modo de seu próprio viver. Essa autora, que me encantou pelas palavras, por seu modo singular de experimentar a literatura, se tornou também um encanto em termos de vida. Um lugar de coragem, de ausência de temor por colocar palavras onde, até hoje, a hipocrisia se recata. Por todas essas razões, foi que Hilda se tornou a minha primeira opção neste projeto.

1.2 Quanto à escolha da obra

Este foi um processo um pouco mais lento. Quando comecei a ler a obra de Hilda para iniciar esta pesquisa, pensei que poderia escolher um livro de poesia, muito provavelmente o *Do desejo* ou o *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Todavia, por ser amante de poesia e também poeta nas horas livres, tive um certo receio. Receio de desmistificar demais um terreno que, para mim, pertence à ordem da magia, do insondável. Seria como dissecar um pássaro morto e, a partir do cadáver, ficar ali, tentando compreender não só o voo, mas a vida. Desisti. Preferi deixar a análise da poesia para outros vivos e passei para a prosa. No primeiro momento, passou pela minha cabeça estudar a tetralogia obscena. Mas foi uma ideia que morreu antes mesmo de nascer. O motivo? Gosto pessoal, mesmo. Apesar de reconhecer a

excelência da escrita da autora e ver na tetralogia uma sequência de sua obra, não são os textos de Hilda que

mais me tocam. Prefiro aqueles anteriores a esta “virada” ou “secção” que, na verdade, como já se entende atualmente, não passa de uma renovação para a continuação de uma obra única que pelo tempo se estende. E assim foi que fiquei entre *A obscena Senhora D*, *Fluxo-floema* e *Com os meus olhos de cão*, elegendo este último como o meu espaço de busca. Não é que eu tenha uma preferência por ele diante das outras, mas é que talvez eu tenha encontrado, em Amós, um lugar que eu não havia encontrado nas personagens das demais tramas. O matemático foi a personagem que me convenceu a querer entender a novela. Foi ele quem me seduziu. Esse professor que um dia é tocado por um instante divino e que tem, sobre a sua face, ancorado, um gesto indefinido, uma espécie de riso não riso diferente dos risos convulsos, escancarados e alegres. O riso de Amós traz em seu bojo um espaço de tristeza que me encantou por sua beleza. Sua angústia diante daquele impossível retorno ao Sol Original e seu percurso em direção a um despojamento que, aos poucos, vai se mostrando disposto a ser levado às últimas consequências, talvez isso tenha me dado o ímpeto da escolha. Não sei ao certo o que foi que aconteceu entre nós. Talvez o motivo seja, em parte, um desejo íntimo, secreto, de ir em busca, como ele, de um caminho que vai contra os caminhos pregados pela sociedade, contra as posses, contra os títulos, uma busca que em mim se faz mais próxima do silêncio, mais perto de um comportamento que espelharia a “loucura” vivida pela personagem, um local mais pacificado com a morte e com o olhar pasmado e contemplativo do animal. Algo que estaria mais próximo de um inexplicável por via das palavras, mais próximo de uma impossibilidade de se dizer ou de se racionalizar, uma busca do sentido que só se faz completo na experiência secreta do intraduzível vislumbrado pela escrita literária, essa que apontaria ao mesmo tempo para o mundo, para a literatura e para mim mesma.

Ademais, há um outro motivo que também chamou a minha atenção em *Com os meus olhos de cão*. A novela foi uma obra publicada quatro anos após um dos textos mais consagrados de Hilda Hilst, *A obscena Senhora D*, e quatro anos antes do primeiro livro da tetralogia obscena, o amplamente comentado *O caderno rosa de Lori Lamby*. Esse fato me chamou a atenção porque, em minha leitura, eu, de certa maneira, encontrei semelhanças entre o percurso de Amós – e a ambiguidade de seu riso – e a trajetória da própria obra de Hilda. *Com os meus olhos de cão* poderia ser compreendida como um marco de transição entre dois percursos hilstianos que, no fundo, apesar de parecerem braços de rios distintos, são, na verdade, linhas de um mesmo rio, de uma mesma nascente com uma mesma foz. A novela, portanto, ocuparia um lugar ambíguo, de entremeio que, se à primeira vista poderia ser entendido como fratura, em um olhar mais delongado, revelar-se-ia como a ponte a costurar a continuidade que faria da obra de Hilda Hilst um moto-contínuo.

1.3 Quanto à escolha do tema-base da pesquisa, o riso

Antes de escolher um tema para iniciar minha pesquisa, decidi averiguar a fortuna crítica da autora, buscar nela os temas mais trabalhados para ver se havia alguma linha que me interessasse. A primeira coisa que percebi foi que a novela que eu tinha elegido não havia sido um espaço de preferência para outros pesquisadores. Mesmo hoje, *Com os meus olhos de cão* segue como uma lacuna na fortuna crítica de Hilst, sobretudo se comparada a obras como, por exemplo, *Do desejo*, *A obscena Senhora D* e os livros da tetralogia obscena. Pelo que averigui, ao menos em nível de mestrado e de doutorado, a obra por mim eleita não havia sido muito considerada. Mesmo em artigos e ensaios de revistas e jornais, especializados ou não, não encontrei muito material sobre o texto em análise.

Em termos de pesquisa, o que se constata é que as obras mais abordadas de Hilda Hilst ainda seguem sendo *A obscena Senhora D* e *O caderno rosa de Lori Lamby*, textos que, talvez pela forte mídia envolvida em torno de suas publicações, foram os que obtiveram os maiores êxitos no campo dos estudos críticos. Contudo, apesar de serem essas obras que me seduziram enquanto leitura, não foram capazes de me despertarem o interesse em termos de pesquisa.

Tal escassez que, a princípio, poderia ser um fato desmotivante, para mim, foi algo motivador. Motivador porque me daria a abertura de desbravar esse bosque que estaria ainda, em parte, escasso de caminhos e trilhas feitas. A aventura sempre foi uma busca em minha vida e, mesmo sabendo que isso poderia me trazer dificuldades, amparada pelo apoio contínuo do meu orientador, aceitei o desafio e enveredei por esse exercício desbravador.

Assim, após ter eleito *Com os meus olhos de cão* para ser minha obra de análise, busquei identificar nela o tema, ou os temas, que comporiam os meus focos. Depois da quarta leitura, fazendo e refazendo fichamentos com trechos que me chamavam a atenção, percebi que uma figura se repetia nas minhas listas: o riso. O riso me sorriu, zombeteiro, como se estivesse apontando, em seu discreto traço, a marca da minha escolha.

Uma vez escolhido esse tema, percebi se tratar de algo que, apesar de constante nas obras hilstianas, era ainda pouco usual em termos de reflexão acadêmica. E foi a partir dali que eu comecei a querer, por curiosidade, saber mais sobre esse gesto que, talvez por me ser tão comum, tão óbvio, me tenha passado despercebido.

Decidi, mais uma vez, procurar, na fortuna crítica de Hilda, como tal tema era trabalhado. Novamente, percebi que não só a novela, mas também o tema eleito não era foco de muitos estudos aprofundados, o que igualmente me deixou estarecida, vez ser essa figura

uma presença constante nas obras de nossa autora, não só em sua prosa, mas também em sua poética e em suas crônicas.

Em termos de linhas de força, o que pude aferir foi que os temas mais abordados nas obras hilstianas seriam: Deus e o divino (e neste se incluíam as aproximações entre o sagrado e o profano, assim como a questão do misticismo e da transcendência); o amor e o erotismo; e o obsceno e suas relações com o grotesco e com a pornografia (melhor conhecida em Hilda como pornocracia). Além desses, veem-se também muitos trabalhos acerca da escrita da autora, sua maneira estilizada de construir suas histórias, sua delirante polifonia, tal como seu fluxo narrativo carregado de vertigem.

Além disso, constatei que os poucos trabalhos que traziam o riso como o foco da análise, em sua maioria, se concentravam nas obras que compunham a tetralogia obscena, esta com a qual eu não estava interessada em trabalhar em nível de pesquisa. Ademais, percebi que, no geral, a maneira que se busca perceber o riso de Hilda, ainda na tetralogia, era uma que, a meu ver, não se assemelhava tanto àquilo que eu gostaria de buscar no riso de Amós. Ao contrário do riso percebido na tetralogia obscena, escrachado, escancarado, bruto, o gesto no rosto de Amós se apresentava de forma diferente. Era silencioso, discreto, perpétuo. Um riso que se fazia distinto dos risos hilstianos ligados ao escárnio. Um vinco que se perfazia somente com o lábio, quase imperceptível, inconsciente, não pareado com o riso dos olhos, repleto de uma ambiguidade misteriosa. Com isso, entendi que, mais uma vez, eu teria um desafio a ultrapassar. Não só eu havia eleito uma novela pouco trabalhada com um tema pouco analisado, como também o modo que o riso a ser pesquisado se apresentava nesta obra, também se distanciava das outras pesquisas. Ou seja, eu tinha um Everest pela frente e, claro, poderia escorregar em alguma parte do trajeto e me machucar feio. Mas antes errar tentando um caminho espinhoso que meus passos pedem, do que acertar seguindo por um caminho florido que nunca foi o meu. Quanto ao gesto de Amós, portanto, em relação às aproximações feitas neste trabalho, nunca foi a minha intenção me ater ao seu aspecto obsceno, grotesco, tampouco ao cômico, aspectos esses aos quais o riso hilstiano, sabidamente, poderia com facilidade apontar. Quis, antes, percebê-lo tanto por seu lugar de solidão, de tristeza, de desamparo, de desespero quanto por sua essência de mistério, de desconhecimento, de liberdade e de salvação. O riso de Amós sorriu para mim como o gesto de uma compreensão infinita, aquela do tipo que só encontramos em momentos limites, momentos de confronto com tudo aquilo que mais nos atemoriza, porém que também mais nos liberta.

E foi a partir dessa constatação depreendida pelo riso da personagem na obra em questão que eu pude me aproximar dos outros três temas aos quais busquei relacioná-lo: a loucura, a

animalidade e a morte, figuras essas que também estão presentes, conforme poderá ser percebido neste trabalho, nas obras de Hilda como um todo.

No entanto, antes de adentrarmos o processo de escolha dos temas da morte, da loucura e da animalidade, é preciso mencionar outro ponto de reflexão ocorrido durante a trajetória deste projeto. A princípio, eu pensei em expandir o tema do riso para as demais obras em prosa de Hilda Hilst, que não fossem as da tetralogia obscena. Contudo, ao levar a ideia ao meu orientador, ele me sugeriu que, por ser a novela um território ainda relativamente pouco explorado; e por ser ela, como eu mesma já havia lhe apontado, um marco significativo dentro do conjunto de obras da autora, que talvez fosse mais interessante, em nível de pesquisa, em vez de buscar entender o modo como o riso se apresentaria em outras obras, tentar me aprofundar no tema dentro da novela e ir buscar, nela, outros temas aos quais este riso pudesse se relacionar, afinal, fazer esse tipo de análise seria, dentro dessa obra, operar um trabalho de maior profundidade; seria promover nela uma espécie de dissecação a fim de conhecer seus órgãos internos com maior apuro e de entender como estes se relacionariam entre si. E só depois, a partir daquilo que fosse encontrado nesta análise, aí, sim, num segundo momento, já pensando aqui num projeto de doutorado, proceder a expansão do riso às demais obras.

Tal sugestão foi muito bem-vinda, já que me proporcionou me ater à novela analisada com maior afinco e deixar que a expansão da pesquisa do riso a outras obras, sendo esta um trabalho de maior fôlego, se destinasse a um projeto com maior duração, como o do doutorado. Assim foi que, mais uma vez, eu mergulhei na leitura do livro e, em meu procedimento habitual de fichamentos, fui buscar as figuras que, dentro da trama, poderiam se relacionar ao riso de Amós. Foi desse modo que eu cheguei aos temas, digamos, colaterais, da morte, da loucura e da animalidade.

Antes de encerrar a seção sobre a trajetória da pesquisa do riso em *Com os meus olhos de cão*, justifico que, por não ter sido fácil encontrar o aspecto que eu buscava trabalhá-lo na fortuna crítica da autora, o recurso do qual lancei mão foi, então, usar a própria obra de Hilda, por meio de contágio, a fim de que esta funcionasse por contraste ou semelhança, como embasamento àquilo que eu estava buscando averiguar.

1.4 Quanto à escolha dos temas da morte, da loucura e da animalidade

Antes de fechar meu foco nesses três temas, cogitei trabalhar, ao invés deles, com uma outra trinca, sendo ela composta pelo divino, pela poesia e pela matemática. Esses três últimos também poderiam ser observados na obra, no entanto percebi que eu estaria indo contra a minha

intuição se seguisse por esse caminho, vez que esses temas não me eram tão caros quanto os outros.

1.5 Quanto à minha busca teórica

Para fazer o meu caminho na teoria, decidi deixar que a própria Hilda me sugerisse um teórico. E foi assim que Bataille, ou o Batalha, como se refere a autora em alguns de seus textos, se abriu para mim, tornando-se um dos meus principais nortes nesta pesquisa.

Bataille apresenta-nos o riso como uma salvação. Uma salvação do pensamento aos limites da razão. Para o filósofo, rir seria ultrapassar um limite, seria seguir por uma trilha que se faz fora do logos habitual. E esse desvio que se nota no riso batailliano também habitaria a própria literatura, sendo esta, segundo ele, a fuga do mundo do discurso, a entrada onde “o infinito do possível nasce”¹. Tal como o riso, a loucura, a animalidade e a morte, a literatura é, para esse filósofo, um ato transgressor, pois que aponta para a destruição do limite. A partir dessa compreensão batailliana, foi que a singularidade do riso de Amós me despertou. Pois o gesto, na face do matemático, nasce a partir do êxtase experimentado em sua experiência com o divino, com o infinito, essa imensidade que, segundo Bataille, não deixa espaço “para o ser limitado”.²

A partir da percepção de que o riso de Amós apontava para o desconhecido, apontava para aquilo que se destina para além da borda, para o desejo de ultrapassar o limite, iniciei minha busca. Fui atrás de outros filósofos que trabalhassem, tal como o Batalha, a tese de que saber rir é, como também coloca Nietzsche, saber experimentar o impensável. Em Schopenhauer, descobri que o riso é a vitória da intuição sobre a razão; em Bakhtin, que o riso se opõe à ideia de acabamento e de imutabilidade; em Kant, que o gesto aparece quando o entendimento “não pode em si encontrar nenhuma complacência”³; em Bergson, que ele expressa a quebra de uma ordem mecânica, o que acaba por revelar a imperfeição humana e o caos do universo; e com o historiador Minois, descobri o riso sardônico, mais atrevido impossível, pois que se ri daquela que nos é a mais temida, a morte. E foi assim que minhas ideias se associaram às ideias desses teóricos os quais, como Hilda, tendem a entender o riso enquanto algo que ilustra aquilo que ultrapassa os limites da compreensão humana pautada pela racionalidade. Nesse espaço, em que o incompreensível se faz realidade, também se

¹ RELLA, 2010, p. 12.

² BATAILLE, 2013, p. 261.

³ KANT, 2012, p. 193.

encontrariam a loucura, a morte e a animalidade, todas três figurando como algo que desafiaria os limites da razão.

Além disso, o riso em Amós se apresenta como um sinal do paradoxo, se revela como o apanágio da contradição. É a ausência que se ri na presença, é o trágico que se ri no cômico, é a morte que se ri na vida, é a sanidade que se ri na loucura, é o divino, o sagrado, que se ri na animalidade. Nas terras textuais hilstianas, o riso se finca como um sinal de salvação, uma salvação que nasce a partir de uma transgressão – transgressão esta que aponta para a liberdade. E liberdade é o substantivo que poderia, literalmente, em outra palavra, escrever o nome de Hilda Hilst. Como uma vez disse a própria autora: “Ético é descobrir-se inteiro livre”⁴. E descobrir-se inteiro livre, para Hilda, é, na escrita, seguir na direção do sem limite. Descobrir-se inteiro livre é ousar usar a palavra para desvendar caminhos outros. Descobrir-se inteiro livre é ter a coragem de seguir em direção à borda no intuito de ultrapassá-la. Estar disposto a abraçar uma morte para alcançar uma nova vida, uma nova verdade – verdade esta que habita o local do desconhecido. O mesmo desconhecido misterioso, impalpável e inalcançável que afronta o racional e que vive não só no riso, mas também na morte, na loucura e na animalidade, como veremos neste trabalho. Esse mesmo desconhecido, que se quisermos nos estender a outros temas dentro da obra de Hilda, também habita o espaço do divino, da poesia e da própria literatura.

É preciso deixar claro que, apesar da relação de semelhança encontrada nos temas entre si no que tange à transgressão, ao desconhecido, ao que foge do limite do racional e à liberdade, é fato que, para cada um destes temas – riso, morte, loucura e animalidade –, houve um ou outro teórico que se encaixou melhor em cada um deles. Para o riso, Bataille, Nietzsche, Baudelaire, Bakhtin, Kant, Schopenhauer, Blanchot e o historiador Minois. Para a loucura, Foucault aparece no topo da lista, seguido por Derrida, Rotterdam e Artaud. Para a morte, além de Bataille, Becker e Montaigne. Para a animalidade, Derrida, Berger e também uma teórica da própria UFMG, Maria Esther Maciel, que foi minha professora e que já vem, há tempos, trabalhando prestigiosamente com esse tema.

1.6 Para encerrar esta apresentação,

deixo claro aqui que, em *Com os meus olhos de cão*, eu quis buscar o riso que assinalaria, na personagem de Amós, o nada a representar, nela, além dos espaços da tristeza, da solidão, da

⁴ HILST, 2003d, p. 91.

loucura, da morte e da animalidade, também algo que revelaria, no professor, uma espécie de rito de passagem, tal como o sofrido por Hilda em sua trajetória literária. Na novela, busquei entender, no riso, o seu caráter de ambiguidade, de paradoxo, de desconstrução e reconstrução, este mesmo a marcar a trajetória da saída de um homem de um mundo coletivo, social, mundo do ordenado, do trabalho, da matemática, da palavra, do humano, do racional, em direção ao espaço da loucura, da desconfiguração, da desordem. Em direção ao mundo natural, ao animal, à morte e, por fim, à sua própria pulverização, ao se libertar de todos os limites, processo o qual permite a Amós a sua “re-união” com o mundo, a sua reconfiguração como paisagem, alcançando, finalmente, a forma informe do silêncio, o Todo da Palavra, o Todo do Mundo.

No riso de Amós, eu quis buscar a marcha de um homem em direção à borda. Ao alcançá-la, ele vai além. Extravasa-a. Atravessa seu limite, pula seu muro e, nesta busca por ultrapassar a margem, reencontra-se com o Nada, retorna à origem, ao início, ao pó. Ao se diluir, a personagem se abre à possibilidade de, mais à frente, poder voltar a ser em uma nova reconfiguração, com uma nova fórmula, tal qual o faz a própria autora em relação à sua obra literária. É depois dessa novela, depois de *Com os meus olhos de cão*, que Hilda Hilst renascerá literariamente, com uma nova reconfiguração, na publicação de seu primeiro título da tetralogia obscena que, querendo ou não, abriu à autora o espaço midiático que ela precisava para finalmente atrair os holofotes para o seu talento e para o reconhecimento da grandeza de seu texto.

2 DO RISO

2.1 Amós, o riso do caos no homem-cão

*O coração junto ao musgo da pedra
Isento desta busca.*

Amós/Hilda Hilst

Com os meus olhos de cão é uma novela que conta a trajetória de Amós, um professor de matemática, de 48 anos, que desde criança não consegue encontrar nas palavras a suficiência necessária ou a exatidão procurada para expressar seus sentimentos:

Depois, furioso, quando lhe perguntavam sobre sentimentos. Como formular as palavras exatas, várias letras unidas, encadeadas, pequenas ou extensas palavras, arrancar de dentro de si mesmo as teias finíssimas, inteiriças que ali repousavam? Estavam ali, sabia, mas como arrancá-las? Tudo se desmancharia.⁵

A incapacidade das palavras de descreverem os diversos aspectos do mundo leva Amós a se enveredar pelos caminhos da matemática, a mãe das ciências exatas, na esperança de que os números pudessem lhe trazer o alento da certeza que aquelas outras não o traziam.

Professor universitário, casado com Amanda e pai de um menino, a personagem, que tem no palíndromo de seu nome um símbolo fundamental à sua ciência – “soma” –, vivia uma vida de rotina, sem perturbações. Contudo, um dia, ao sair da universidade em que lecionava, enquanto caminhava sobre uma colina, ela olha para baixo e, percebendo a sola gasta de seus sapatos e uma trilha de formigas, isto é, ao olhar para o chão e notar o menos, o mínimo, é tocado pelo mais, pelo Todo:

E o que eu fazia nessa hora? Estava ali no topo da pequena colina. Pensava nos transcendentais? Na teoria dos números? Não. Na teoria dos ideais? Não. Fermat? Erastóstenes? Não. Olhava a ponta dos meus sapatos, os bicos esfolados...⁶

Após se deparar com a Experiência Suprema, o protagonista da novela passará a ter na face um pequeno vinco, um riso discreto e misterioso que ficará marcado nele como uma cicatriz, o sinal de seu contato com o “desconhecido”, este sendo definido por Blanchot como: “o que se desvia de todo o visível e de todo o invisível.”⁷

⁵ HILST, 2006a, p. 21.

⁶ HILST, 2006a, p. 26.

⁷ BLANCHOT, 2001, p. 99.

Esse traço, marca da experiência do matemático com o Sol Original, remeteria ao símbolo oposto àquele encontrado no palíndromo de seu nome: o sinal do negativo (-). O riso apontará o marco inicial de uma mudança radical que se procederá na vida de Amós. Aquele pequeno vinco enigmático, que encerra em si a dubiedade do sorriso da Mona Lisa de Da Vinci, puxando a boca do professor um pouco para a direita, sinaliza, na personagem, sua experiência com a transcendência: “Agarro-me àquela compreensão, aquela no topo da colina. Um universo unívoco sim. Um perfeito esplêndido Absoluto. Uma pequena fórmula injetada de luz.”⁸

Com a soma no nome e o risco do negativo no rosto, Amós torna-se aquele a carregar, em si, simultaneamente, a união dos opostos; aquele a revelar, em sua condição humana, o paradoxo: “Há um mais-menos em mim que só me assusta.”⁹ Com a tatuagem divina cravada na face, o professor se torna a fisionomia da contradição, o positivo-negativo-paradoxo da finita existência humana frente ao divino infinito: “Sorri. E aquilo. Há dias Amanda me dissera que eu sorria de um jeito novo. Novo? Perguntei. É, esquisito, você não sorria assim.”¹⁰

A partir do encontro com o Absoluto, Amós, homem da razão e da ciência, é invadido pelo Significado Incomensurável e, perdendo-se da exatidão da matemática, da crença nas pautas regulares, da estabilidade dos sentidos, esboçará em seu rosto um riso paralisado:

Lá onde algo se apresenta como obstáculo ao entendimento e paralisa a ação, o riso sai em defesa para fornecer uma saída. É o que ocorre quando a razão, não podendo dizer sobre o ser e a vida, apresenta-se na sua incontestável feição absurda – o riso facilitaria este confronto, entre as ambições da razão e a constatação dos seus limites, buscando um desvio menos acusatório para fazer valer o que pretende.¹¹

Amós iniciará seu afastamento do mundo da cultura, das instituições, da linguagem. O riso em sua boca apontará, nele, a metáfora do alheamento, do mistério, da loucura, do curto-circuito, do vazio, daquilo que é o nulo, tal qual seria, neste último caso, a literatura segundo Blanchot: “Mas alguns descobriram mais: a literatura não é apenas ilegítima, mas também nula, e essa nulidade constitui talvez uma força extraordinária, maravilhosa, a condição de ser isolada em estado puro.”¹²

O gesto será o sinal a representar, na personagem, a revelação de novas perspectivas, a possibilidade de um novo caminho ao inefável. Conforme aponta Reginaldo Silva, em seu texto de doutoramento acerca da obra de Hilst:

⁸ HILST, 2006a, p. 35.

⁹ HILST, 2006a, p. 26.

¹⁰ HILST, 2006a, p. 27.

¹¹ SILVA, 2008, p. 184.

¹² BLANCHOT, 2011, p. 292.

o riso tanto é a recusa de um mundo pela revelação de novas perspectivas, como também é resposta à existência e constatação dos limites da razão séria, quando esta se confronta com o nada, com o inefável, o inescrutável – daí Hilda Hilst defender que aquele que não ri distancia-se de Deus, que é vã toda busca de sentido na seriedade. Transgressão ou resignação, trata-se de uma maneira de estar no mundo – ou numa atitude revolucionária ou na aceitação de que há no mundo algo insondável, que a razão não atinge.¹³

No professor, o meneio será o signo silencioso, permanente e inconsciente, de modo que, estampado em seu rosto, levantará nos demais a suspeita da loucura. A esposa do matemático, Amanda, não entenderá o momento vivido por seu marido, o qual pensa estar enlouquecendo: “Cego caminharei sobre granitos de fogo / Descarnado e demente para todos.”¹⁴ Amós começará a assustá-la com aquele risco fixado no rosto, que, por ser peremptório, parecerá descabido. E é pela constância desse riso sem sentido que o professor traz à lembrança uma figura histórica que foi, também por sua risada, acusada de estar acometida pela loucura: Demócrito.

Demócrito ficou conhecido na história como o “filósofo que ri”, tendo, inclusive, sido retratado rindo na obra *Democritus*, do pintor alemão do século XVII Hendrick ter Brugghen. Tal epíteto atribuído ao pensador se justifica na carta de Hipócrates¹⁵ a Damagetus, na qual o primeiro narra seu encontro com Demócrito e descobre a resposta para aquele riso que seus pares interpretavam como descabido:

Eu rio do homem cheio de loucura e vazio de toda ação direita, que [...] se comporta puerilmente, [...] que vai até o fim do mundo [...] procurando ouro e prata, [...] trabalhando sempre para adquirir mais bens [...]. Há os que querem ser grandes senhores e comandar muitos; há os que não conseguem se comandar a si mesmos. Eles se casam com mulheres que logo repudiam. Eles amam, depois odeiam. [...] Vivendo de excessos, eles não têm nenhuma preocupação com a indignidade de seus amigos e de sua pátria. Eles perseguem coisas indignas [...]. Além disso, têm apetite por coisas penosas, porque aquele que mora em terra firme quereria estar no mar, e aquele que nele está quereria estar em terra firme. [...] Se os homens fizessem as coisas prudentemente, [...] me poupariam o riso. Mas, ao contrário, eles, como se as coisas fossem firmes e estáveis nesse mundo, vangloriam-se loucamente, sem poder reter sua impetuosidade por falta-lhes boa razão, o discernimento, o julgamento. Porque esse único aviso lhes bastaria: de que todas as coisas têm seu turno, o qual advém por mudanças súbitas [...]. Eles, como se a coisa fosse firme e perdurável e esquecendo os acidentes que ocorrem ordinariamente, [...] se envolvem com várias calamidades. [...] Eis o que me dá matéria de riso.¹⁶

¹³ SILVA, 2008, p. 184.

¹⁴ HILST, 2006a, p. 64.

¹⁵ Hipócrates fora convidado pelos cidadãos de Abdera, cidade natal de Demócrito, para confirmar a tese de que este estaria louco, uma vez que ria de tudo, inclusive das tristes histórias de perdas e de mortes.

¹⁶ DEMÓCRITO *apud* ALBERTI, 2002, p. 75-76.

Ao contrário do que pensavam as pessoas que acusavam Demócrito de louco, Hipócrates encontrará, na resposta do filósofo, o atestado não de sua insanidade, mas de sua extrema lucidez. Se o filósofo ria, era da hipocrisia de sua sociedade, que não admitia sua própria insensatez.

O riso de Demócrito é, portanto, seu último recurso diante do desespero e do desamparo da vida. E da mesma maneira ri Amós, que, após conhecer o Inescrutável, reconhece a tragicomicidade da existência e a loucura à qual se agarram os homens ao debruçarem suas vidas sobre coisas materiais e atos banais que não só não lhes atribuiriam um sentido unívoco à vida, como também não passariam de uma forma de negar aquilo que, segundo Ernest Becker,¹⁷ seria o grande temor humano: o medo da morte.

Após seu encontro com o Todo-Nada, Amós passará a olhar a vida ao seu redor de outra maneira, carregando em sua face o riso daqueles que são, por sua lucidez exacerbada, olhados por seus pares como loucos. Trata-se de um riso que questiona a artificialidade e a hipocrisia das instituições humanas: “Prostíbulos Igreja Estado Universidade. Todos se pareciam. Cochichos, confissões, vaidade, discursos, paramentos, obscenidade, confraria.”¹⁸

Rir será para Amós o que era para Demócrito, uma saída cabível à insanidade da humanidade: “O riso não é o único meio de nos fazer suportar a existência a partir do momento em que nenhuma explicação parece convincente?”¹⁹

Em entrevista a Marici Salomão, Hilda falará sobre a profundidade e a seriedade do gesto: “apesar de parecer patético, o riso é um dos caminhos de salvação.”²⁰ O matemático ri por não ser, após ter encontrado o Significado Incomensurável, mais capaz de compactuar com um mundo pautado por relações humanas artificiais.

Contudo, há no meneio de Amós uma diferença em relação ao de Demócrito. O riso do filósofo se aproximaria mais do gesto dos deuses retratados por Homero, sendo mais convulso, carregado e estridente, do que o do professor: “Num cascalhar de risadas os deuses eternos rebentam.”²¹ Ou ainda, na voz da deusa Atena dirigida ao deus Ares, que tentava atacá-la: “Gloriando-se, entre risadas, Atena lhe diz as palavras aladas: ‘Não compreendes ainda estulto, que sou muito mais vigorosa, para que tenhas a audácia de vir medir forças comigo?’”²²

¹⁷ BECKER, 2013.

¹⁸ HILST, 2006a, p. 16.

¹⁹ MINOIS, 2003, p. 19.

²⁰ HILST, 2013a, p. 104.

²¹ HOMERO, 2011, p. 142.

²² HOMERO, 2001, p. 473.

Outra ilustração desse riso democritiano, atrelado ao comportamento dos deuses da antiguidade, pode ser visto na obra de Suetônio, *Os doze Césares*: Calígula, ao tentar desmontar a estátua de Júpiter que se encontrava em Olímpia para levá-la a Roma, recebe desta uma ampla gargalhada: “deu, de repente, tal risada, que as máquinas caíram ao solo, provocando a fuga dos operários.”²³ Ao rirem, os ocupantes do Olimpo estariam atestando sua liberdade ilimitada. E é isso que os mitos gregos constataam: “os deuses riem. O Olimpo ressoa com seu ‘riso inextinguível’, segundo a expressão homérica.”²⁴

Há, portanto, uma diferença entre o riso de Demócrito e o de Amós. Enquanto no primeiro, o gesto se faz explícito, convulso, consciente e descomedido; no professor, perfaz-se inconsciente, discreto, contínuo e indefinido: “Mas eu estava sorrindo? Claro que estava sorrindo, Amós, pelo menos a boca ficou esticada, olha, você está sorrindo quase sempre, e mostrou, assim. A boca fez um imperceptível movimento para a direita, um pequeno vinco desse lado do rosto.”²⁵ E ainda: “(Então é isso, continuo sorrindo daquele jeito e não percebo.)”²⁶

Demócrito, além de ter a consciência física de seu gesto, sabe exatamente o que o motiva. Por outro lado, no matemático, não só o gesto em seu rosto passa despercebido pela personagem, como ela também não pode explicar seu fundamento: “É parece um sorriso, sim. Mas por que sorria eu?”²⁷ Trata-se, assim, de um riso inconsciente, permanente e tão indefinido quanto a própria experiência vivida pelo protagonista na colina.

O sinal é tão impreciso que é capaz de gerar diferentes interpretações por parte das demais personagens. O reitor da universidade, por exemplo, pensará se tratar de um riso de deboche: “o senhor parece não me levar a sério. Como assim? Notei que sorriu de um jeito um pouco, digamos, professor, um jeito condescendente, assim como se eu fosse... tolo?”²⁸ Já, para um homem que fala a esmo com Amós, será percebido como uma espécie de serenidade, de complacência e de bom humor: “O senhor é calmo moço, tá meio pálido mas é calmo e de muito bom humor, tá sempre sorrindo, né?”²⁹

É essa contradição presente no sorriso esfíngico de Amós que remete àquela mesma levantada por Charles Baudelaire (1821-1867), o poeta maldito, em seu ensaio “Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas”:

²³ SUETÔNIO, 1997, p. 157.

²⁴ MINOIS, 2003, p. 22-23.

²⁵ HILST, 2006a, p. 27.

²⁶ HILST, 2006a, p. 51.

²⁷ HILST, 2006a, p. 27.

²⁸ HILST, 2006a, p. 17.

²⁹ HILST, 2006a, p. 52.

O riso é satânico, e, portanto, profundamente humano. Ele é no homem a consequência da ideia de sua própria superioridade; e, com efeito, como o riso é essencialmente humano, é essencialmente contraditório, quer dizer, é ao mesmo tempo sinal de uma grandeza infinita e de uma miséria infinita, miséria infinita em relação ao Ser Absoluto do qual ele possui a concepção, grandeza infinita em relação aos animais. É do choque perpétuo desses dois infinitos que o riso se libera.³⁰

Na visão do poeta, o homem é um decaído, um decadente que ri para não mergulhar em um vale de lágrimas. Para ele, o riso seria o gesto a refletir o paradoxo da condição humana. Em sua natureza contraditória, seria uma resultante da própria experiência da humanidade, a qual se depara com o choque entre a grandeza e a miséria de se ter uma consciência que a alerta para seu estado de finitude.

Como nota-se, Amós carrega em si o sinal da ambivalência, ao expressar um riso cujo significado não se pode afirmar com exatidão. Trata-se, pois, de uma expressão indefinida, talvez a única cabível para exprimir o Significado Incomensurável. Perene como uma cicatriz, uma *scar*, como notará Sônia Purceno, o traço se faz no professor como um esgar a lhe marcar a experiência com o Infinito, esta que lhe provocará uma mudança de comportamento e que parece vir acompanhada de um sofrimento: “A vida convencional marca em Amós o riso obscuro como cicatriz, um ‘SGAR’, misto de esgar e *scar* que resulta no vazio sugerido pela fórmula de Hilda.”³¹

Como um corte, o riso marcará na personagem um rompimento, será o sinal do descortinamento de uma série de convenções sociais com as quais o protagonista não estará mais disposto a compactuar. É nesse sentido que o matemático se aproximaria daquele profeta bíblico de mesmo nome que o seu, um dos 12 profetas menores do Antigo Testamento, autor do *Livro de Amós*.

Em hebraico, Amós quer dizer “levar”, indicando aquele que carrega o fardo, tal como a personagem de Hilda, a carregar o peso de ter experimentado o Absoluto e depois não conseguir mais participar de seu antigo mundo.

Quanto ao Amós bíblico, ele era cultivador de sicómoros,³² uma espécie de figueira de raízes profundas – a mesma eleita por Hilda como seu amuleto místico na Casa do Sol: “Essa figueira acho que tem uns trezentos anos. Ela atende a pedidos. Hoje, aliás, é um bom dia, por causa da lua cheia. Tudo o que eu pedi pra essa figueira deu certo.”³³ Ou ainda: “essa figueira

³⁰ BAUDELAIRE, 1998, p. 16.

³¹ PURCENO, 2010, p. 72.

³² BÍBLIA, *Livro de Amós*, 7, 14.

³³ HILST, 2013i, p. 224.

sou eu mesma.”³⁴ Ademais, esta árvore também recebe, comumente, o apelido de “figueira-doida”, o que, mais uma vez, refletiria a maneira como o Amós, de *Com os meus olhos de cão*, é visto pelas demais personagens da trama.

Na trajetória bíblica, o profeta Amós é aquele que deixa sua vida tranquila para anunciar o julgamento de Deus a seu povo durante o governo de Jeroboão II,³⁵ em cujo reinado Israel atingira o máximo de prosperidade. Todavia, todo o luxo desse reinado era, para Deus, um insulto à miséria dos oprimidos, explorados pelos mais ricos. Amós é, então, convocado pelo Senhor para denunciar a injustiça social e a promessa do castigo divino. Diz o *Livro de Amós*: “Assim diz o Senhor: Por três transgressões de Judá, e por quatro, não retirarei o castigo, porque rejeitaram a lei do Senhor, e não guardaram os seus estatutos, antes se deixaram enganar por suas próprias mentiras, após as quais andaram seus pais”;³⁶ “Assim diz o Senhor: Por três transgressões de Israel, e por quatro, não retirarei o castigo, porque vendem o justo por dinheiro, e o necessitado por um par de sapatos”;³⁷ “Ouvi esta palavra, vós, vacas de Basã, que estais no monte de Samaria, que oprimis os pobres, que quebrantais os necessitados.”³⁸

A figura do matemático de *Com os meus olhos de cão*, logo, poderia ser equiparada à do personagem bíblico, vez que ambos parecem apresentar-se como os escolhidos por Deus para apontarem a loucura humana da vaidade, da hipocrisia, da opressão e da desigualdade sobre a qual se erige a sociedade em que ambos vivem.

Mais uma vez a loucura do lúcido, do são, se insinua no riso indefinido do professor. Contudo, ao contrário do Amós bíblico, que exercerá a sua função profética e contestará as ações dos homens frente aos desígnios de Deus, o de Hilda optará pelo distanciamento, por seu isolamento, decidindo não se opor à insânia dos homens, mas a se afastar dela, alheando-se de tudo.

Sobre tal alheamento, Bataille dirá que é comum vislumbrá-lo em pessoas que sofreram uma experiência ininteligível tão profunda, que, depois desta, é costume notar nelas uma total liberação do ser em relação à sua antiga condição:

A imensidade do que é, essa imensidade ininteligível – ininteligível do ponto de vista da inteligência que explica cada coisa pelo ato, pelas causas ou pela meta visada –, nos terrifica na medida em que não é deixado nenhum lugar para o ser limitado, que julga o mundo por meio de cálculos em que remete a

³⁴ HILST, 2013i, p. 225.

³⁵ BÍBLIA, *Livro de Amós*, 1, 1.

³⁶ BÍBLIA, *Livro de Amós*, 2, 4.

³⁷ BÍBLIA, *Livro de Amós*, 2, 6.

³⁸ BÍBLIA, *Livro de Amós*, 4, 1.

si mesmo – a seus pontos de vista medíocres e orgulhosos – partes destacadas dessa totalidade onde elas se perdem.³⁹

Depois de ser confrontado com a experiência divina, essa “imensidade ininteligível”, como diz Bataille, Amós apresentará dificuldades de manter sua antiga estabilidade, de lidar com a questão dos limites impostos pela vida calculada – “não é deixado nenhum lugar para o ser limitado, que julga o mundo por meio de cálculos” – e, como reflexo desta dificuldade, receberá férias compulsórias, sendo afastado do “mundo do trabalho”, esse que se atrelaria diretamente ao mundo do ordenado, do racional, e que afastaria o homem do animal. Ainda sob a perspectiva de Bataille:

É pelo trabalho que o homem ordena o mundo das coisas, e se reduz, nesse mundo, a uma coisa entre outras; é o trabalho que faz do trabalhador um meio. Só o trabalho humano, essencial ao homem, se opõe sem equívoco à animalidade.⁴⁰

Para corroborar essa ideia, segue uma passagem da novela, na qual se observa a importância do mundo do trabalho para os que vivem na sociedade da qual Amós buscará se afastar: “Ou vem aquela frase: parece moço ainda, não pode trabalhar? Estertoro, digo que não, idiota, não vou trabalhar nunca mais, porque senti aquilo e compreendi naquele instante aquilo, ouviu?”⁴¹ O mundo do ordenado seria, conseqüentemente, a manutenção do ser humano dentro das regras sociais. De acordo com Bataille:

O trabalho exige uma conduta em que o cálculo do esforço, relacionado à eficácia produtiva, é constante. Exige uma conduta razoável, em que os movimentos tumultuosos que se liberam na festa e, geralmente, no jogo, não são admitidos.⁴²

A saída de Amós do mundo ordenado em direção à animalidade parece ser refletida pelo riso que se instala em sua face, gesto representativo também do cínico, este cuja etimologia do nome remeteria ao próprio cão. Basta lembrar que o nome “cínico”, em grego antigo κυνικός (*kynikos*), quer dizer “igual a um cão”, κύων (*kyôn*). Deixar o mundo do labor seria, logo, caminhar em direção ao caos, aproximando-se tanto da loucura quanto da animalidade. Minois retoma a antiguidade grega para pensar esse riso que aproximaria o homem do animal:

E é neste lugar, aproximativo do animal, que podemos voltar à antiguidade grega arcaica onde o riso se ligava à festa, ocupando ali uma categoria ritualística. Nos festejos, pautados pela inversão de sentidos e ordens sociais,

³⁹ BATAILLE, 2013, p. 261.

⁴⁰ BATAILLE, 2013, p. 182.

⁴¹ HILST, 2006a, p. 36.

⁴² BATAILLE, 2013, p. 64.

pelas brincadeiras, pelos sacrilégios e pela subversão das hierarquias, havia a participação do coletivo social. E era de costume a eleição de um soberano dentre os escravos que, ao final das festas, seria sacrificado em nome dos deuses. O riso da festa agregava, em si, o caos original e a quebra da ordem. Evocava, no homem, o animal e, neste, um resgate da harmonia do mundo pelo contato com o divino [...] Ele é também uma reintegração do homem ao mundo do sagrado, um retorno físico ao numinoso, cuja plenitude se confunde com a do estado primordial. É o avesso do cotidiano, a ruptura com as atividades sociais [...]. É assim, um retorno às origens que permite reproduzir os atos fundadores, para regenerar o mundo e os homens, para interromper o declínio.⁴³

Retornar às origens, recuperar o espaço da animalidade no humano seria, portanto, uma forma de promover “uma reintegração do homem ao mundo do sagrado”, conforme Minois. Por isso não é gratuito o caminho de Amós em direção ao cão, caminho este construído a partir da instituição do riso na personagem, gesto que simbolizaria, como exposto em Minois, a quebra da ordem estabelecida e a entrada no caos. Todavia não um caos que se faz apenas como destruição, mas sim como uma abertura a uma nova ordem; como uma possibilidade de evocar a animalidade do homem e, assim, promover, nele, um novo caminho para alcançar o divino.

Mais uma vez, a escolha do animal como evocação do sagrado em Hilda aparece na fala de Isaiah, amigo de Amós, ao comentar sobre sua porca hilde: “A porca é Deus. Estirada também. Sonhando. Hilde e seus olhinhos cor de alcachofra. Lisa de costado e inocente.”⁴⁴ O animal estaria, em Hilst, atrelado a um reencontro com o divino, a um retorno à inocência perdida, conforme responde a própria autora à pergunta de Jorge Coli, no *Cadernos de Literatura do Instituto Moreira Salles*, sobre o animal: “Acho que os animais são puros, não têm consciência.”⁴⁵ O riso de Amós seria a representação da entrega da personagem a esse espaço, o qual seria capaz de restaurar, nele, a divindade perdida.

Para corroborar o que foi comentado anteriormente, traz-se à baila o filósofo Arthur Schopenhauer (1788-1860). Em sua obra *O mundo como vontade e como representação* (2005), ele entenderá o riso como o resultado de uma confrontação entre a intuição e o pensamento abstrato (racional), que se resolve pela vitória da intuição, uma vez que esta representaria o conhecimento primitivo, inseparável da natureza animal do homem.

Dessa maneira, o gesto do professor se faria como a insígnia da recuperação, conforme Schopenhauer, de um conhecimento primitivo, de um retorno ao caos original, a fim de restabelecer seu contato com o divino e, conseqüentemente, ter como resultante seu próprio renascimento. Nota-se, com isso, que, para que a ordem se recupere, é preciso que a personagem

⁴³ MINOIS, 2003, p. 31-32.

⁴⁴ HILST, 2006a, p. 49.

⁴⁵ INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 34.

passa, primeiro, pelo movimento da desordem: “a obra de Hilda Hilst promove uma desorganização das estruturas do saber, que não são mais comandadas pelo cérebro e pela razão.”⁴⁶ O aceno da personagem seria, portanto, um sinal indicativo da necessidade de retorno à bestialidade original a fim de realçar a estabilidade perdida, voltando a se tornar parte constitutiva da Criação.

2.2 O riso, uma máscara mortalmente infinita

*O riso faz parte das respostas
fundamentais do homem confrontado com
sua existência?*
Georges Minois

Apesar de sua ligação com o espaço do renascimento, o riso apresentará, simultaneamente, inscrito em seu verso, o outro lado não tão festivo da recriação, que é a morte. E é por isso que se nota a diferença entre o riso a habitar o rosto dos deuses e o dos humanos. Ao contrário do dos deuses do Olimpo, ilimitado e inextinguível, no homem, o riso é frágil, visto atestar sua condição de finitude: “Os deuses o deram ao homem, mas este, limitado, frágil, será capaz de controlar essa força que o ultrapassa?”⁴⁷

Como um sopro grande demais para o espírito humano, foi o riso aquilo que a deusa Atena usou para levar os pretendentes de Penélope, na *Odisseia*, à loucura. No momento em que Telêmaco aceita falar com sua mãe em favor deles: “Inextinguível risada fez Palas Atena que todos os pretendentes soltassem, turvando-lhes o uso da mente. Em convulsões estorciam-se, rindo com rostos estranhos. Carne ainda crua e sangrenta comiam; os olhos de lágrimas cheios ficaram, subindo-lhes do íntimo tristes presságios.”⁴⁸

Em tal passagem, pressentindo seu fim, os pretendentes começam a soluçar. O riso se mistura ao choro e ao pavor da morte. Percebe-se que, apesar do gesto ser um atributo divino dado ao homem, o aceno nos pretendentes é diferente do dos deuses. Enquanto o destes é isento de temor e de dor, o daqueles é angustiado e repleto de sofrimento. Naqueles, o riso estaria atado à figura da morte e, assim, seria um riso triste, contaminado pela sensação de finitude, pela intuição do nada, apelidado de “riso sardônico”, como se lê em Minois:

Para todos, o riso sardônico designa um riso inquietante, por causa de sua indeterminação. De quem e de que se ri? Não sabê-lo provoca mal-estar, como se esse riso viesse de outro lugar, do além, como uma ameaça imprecisa. Esse

⁴⁶ RIAUDEL, 2015, p. 146.

⁴⁷ MINOIS, 2003, p. 26.

⁴⁸ HOMERO, 2011, p. 336.

riso não exprime a alegria daquele que é sua “presa”, e muitos o associam à ideia de sofrimento e morte. A homofonia chama a atenção para a Sardenha, onde, segundo lendas, Talos, o homem de bronze, saltava no fogo abraçado a suas vítimas, que tinham, ao morrer, a boca estirada e contraída, daí o riso sardônico [...] O rosto torcido de dor parece rir de sua própria morte.⁴⁹

Por sua inquietação, e por vir acompanhado da presença da morte, esta vista tanto como fim quanto como renascimento, o gesto de Amós poderia associar-se a este riso sardônico, que tanto deixava contundidos aqueles que o presenciavam: “por conta da contração da pele, enquanto queimavam, pareciam esboçar contorções na face que se assemelhavam a um sorriso, o que levava os espectadores a crerem que os castigados estavam rindo de sua própria morte.”⁵⁰ Tal riso, portanto, conduziria àquilo que transcenderia os limites da compreensão humana, que venceria o medo, que riria, soberbo, da própria morte.

Logo, o riso sardônico de Amós se faz como um aceno mortal, como o sinal desesperado dos que olham o abismo nos olhos e riem de seu próprio fim. É a imagem da morte, associada à ideia do vazio, do caos, da transgressão, do nada e também do divino, que acompanha o vinco no rosto do protagonista.

No riso ambíguo, perpétuo e involuntário de Amós se ancora a superfície do gelo eterno, Deus: “Ainda assim tentava agarrar-se àquele nada, deslizava geladas cambalhotas até encontrar o cordame grosso da âncora e descia em direção àquele riso.”⁵¹ Deus é o Grande Riso, a incansável procura pela compreensão:

Quando me darás, ó Grande Riso,⁵²
Um cordão de ágatas ou de fios de água
Finos como aqueles sedosos
Que pendem das anêmonas
Quando? Para que eu possa
Te laçar, escuridão e gozo.

Esse gozo, experimentado pela personagem em seu encontro com o Incognoscível, lhe gera uma percepção expandida da realidade, faz com que ela alcance uma liberdade esmagadora:

Maslow fala, de maneira muito convincente, de “autorrealização” e do êxtase de “experiências máximas”, nas quais uma pessoa passa a ver o mundo em todo o seu assombro e esplendor e sente a própria expansão interior livre e o milagre do seu ser. Maslow chama este estado de “cognição do ser”, a abertura

⁴⁹ MINOIS, 2003, p. 22.

⁵⁰ MINOIS, 2013, p. 28.

⁵¹ HILST, 2006a, p. 15.

⁵² HILST, 2006a, p. 35.

da percepção à verdade do mundo, uma verdade escondida pelas distorções e ilusões neuróticas que protegem o indivíduo de experiências esmagadoras.⁵³

No caso de Amós, o nascimento do riso em sua face seria o marco de sua entrada no êxtase,⁵⁴ neste terreno espiritual que, ao final da experiência, deixa na personagem uma espécie de melancolia. Trata-se, pois, do efeito da descoberta da falta de um objeto desconhecido, objeto este que não se pode apreender.

O riso se instaura no matemático como a saudade de algo indefinido, o que o atrelaria ao conceito de *amavissi*, do filósofo Jankélévitch, que, conforme explica Hilda, está relacionado àquela nostalgia de um dia ter se sentido pleno e, depois, não mais:

O que eu quero é agarrar o instante e não ficar naquele estado de morbidez da alma nem daquela palavra terrível que o filósofo Jankélévitch usa: *amavissi*, a nostalgia profunda *d'avoir un jour aimé* (de ter um dia amado). Você vai sempre sentir a nostalgia de ter estado, ter sido, ter amado.⁵⁵

Um misto de inteireza e falta, como assinala Jankélévitch, marca o encontro que vai gerar a fenda na face do matemático. O riso em Amós se faz como o sinal do êxtase e também da perda dele. Trata-se da experiência mística do corpo com a morte, a sensação paradoxal que faz o sujeito faltar a si mesmo, no momento da própria experiência. Segundo Bataille, experimentar o êxtase seria viver a morte em vida. E a morte, conforme coloca o filósofo francês, também seria, tal como o riso e o êxtase, um ato transgressor:

Em relação a essa vida calculada, a morte e a violência deliram, não podendo se deter diante do respeito, da lei, que ordenam socialmente a vida humana. A morte, na consciência ingênua, só pode vir de uma ofensa, de uma infração. Ainda uma vez, a morte derruba violentamente a ordem legal.⁵⁶

Após sua vivência com o Absoluto, o matemático iniciará seu processo de desinteresse – ou, se quisermos, de morte – de sua antiga vida: “Devora-me, Senhor. Há um mais-menos em mim que só me assusta.”⁵⁷ A morte, como corte na continuidade da vida, poderia ser equiparada ao gesto de Amós, esse que funciona como um divisor de águas, como a chancela a assinalar a extinção da personagem para o mundo antigo e seu exílio para um mundo novo.

Além disso, o riso de Amós se faz como um corte permanente, isto é, como uma interrupção contínua. E não é esse o sentido dado comumente à morte? Uma interrupção que se faz, continuamente, à vida como um todo? Entretanto, da mesma forma que carrega a conotação

⁵³ BECKER, 2013, p. 85.

⁵⁴ Do grego *ékstasis*: arrebatamento íntimo, enlevo, encanto.

⁵⁵ HILST, 2013e, p. 60.

⁵⁶ BATAILLE, 2013, p. 106.

⁵⁷ HILST, 2006a, p. 26.

de suspensão da vida, esta morte gerada pelo êxtase a partir da experiência mística também pode ser aquilo que leva o homem à transcendência, a entrar no espaço do contínuo, conforme nota Bataille.⁵⁸

Por esse “sentimento da continuidade” é que as pessoas que experimentam a sensação de êxtase costumam compará-la à entrada em um espaço de reintegração ao Todo; à entrada em um espaço em que se vivencia a sensação da infinitude. Porém, devido à profundidade dessa experiência, ela poderá significar “a morte para aquele que ela, contudo, atrai”, como recupera Bataille:

A imensidade significa a morte para aquele que ela, contudo, atrai: uma espécie de vertigem ou de horror se apossa daquele que opõe a si mesmo – e à precariedade de seus pontos de vista egoístas – a profundidade infinitamente presente que é ao mesmo tempo ausência infinita.⁵⁹

Após a experiência que congela um riso misterioso e contínuo sobre a sua face, Amós iniciará seu *Potlatch*:⁶⁰ “há sangue respingando as paredes do círculo. Uma avalanche de cubos recobre meus tecidos de carne. Estou vazio de bens. Pleno de absurdo.”⁶¹ O Grande Riso, portanto, será a iridescência a retirar Amós do mundo da ordem e jogá-lo no vazio:

Entendo nada. Meus nada, meus vômitos, existir e nada compreender. Ter existido e ter suscitado de uma iridescência, um sol além de todos os eus. Além de todos os tu [...].⁶²

O nada gelado que estagna a convulsão do gesto de Amós transforma-o não em um riso passageiro e convulso, mas em algo permanente como a morte, que é indefinível e que, no corpo do morto, se apresenta como algo pálido e enrijecido; um corpo perdido de seu movimento. No rosto da personagem, o traço se finca como a cicatriz do negativo, sinal que o levará a se retirar do mundo em que habita.

Amós padece da nostalgia de quem foi tocado pelo Absoluto e tem de voltar a viver sem a manutenção dessa sensação de inteireza. Assim, parece entrar em curto-circuito: “Formigas. Um mundo animado e coeso. Superprodução. Silos. Teriam enfermarias? Estou mal. Curto-

⁵⁸ BATAILLE, 2013, p. 46.

⁵⁹ BATAILLE, 2013, p. 261.

⁶⁰ O *Potlatch* é uma cerimônia praticada entre tribos [indígenas](#) da [América do Norte](#) e consiste em um festejo religioso de homenagem, geralmente envolvendo um banquete de carne de [foca](#) ou [salmão](#), seguido por uma renúncia a todos os bens materiais acumulados pelo homenageado – bens que devem ser entregues a parentes e amigos. A própria palavra *Potlatch* significa “dar”, caracterizando o [ritual](#) como de oferta de bens e de redistribuição da riqueza. Diz-se que quanto mais honrado e glorioso for o homem, mais valiosos serão os bens dos quais se desprenderá.

⁶¹ HILST, 2006a, p. 65.

⁶² HILST, 2006a, p. 48.

circuitando.”⁶³ Tal expressão – a do “curto-circuito” – é uma das metáforas usadas pelos filósofos para caracterizar o riso, pois, segundo os que estudaram o fenômeno, este resultaria de uma mudança brusca ocorrida no mundo a qual causaria uma espécie de pane naquele que ri. Rir seria, logo, o resultado do encontro com algo da ordem do inesperado, algo que extrapolaria a capacidade racional de compreensão por despertar, no homem, a percepção de uma “incongruência”, tal como coloca Schopenhauer:

De fato, o Riso se origina sempre e sem exceção da incongruência subitamente percebida entre um conceito e os objetos reais, que foram por ele pensados em algum tipo de relação, sendo o riso ele mesmo exatamente a expressão de semelhante incongruência.⁶⁴

O gesto no professor representaria a entrada da personagem no espaço onde o entendimento se faz no “grau zero”. Rir seria, para Amós, expressar o resultado de uma experiência absurda. Na personagem, o riso seria uma maneira de transcender a realidade e ultrapassar o conhecimento pautado pela “congruência”. O matemático é aquele que compreende a insuficiência do logos para resolver certas equações divinas e, por isso, ri, para se salvar: “O logos é isto: dor velhice-descaso dos mais vivos, mortos logo mais.”⁶⁵

2.3 O grande riso do nada

*Mas dizem que o Alto é o
nada e é preciso olhar
os pés.*

Amós/Hilda Hilst

Seguindo pelos caminhos da tradição filosófica que estudou o riso, além de Baudelaire e Schopenhauer, há também Henri Bergson (1859-1941). Em seu *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* (1980), o filósofo francês propõe o gesto como uma reação independente da vontade que surge em decorrência da quebra de uma “ordem mecânica”.⁶⁶ A quebra dessa “ordem mecânica”, por uma distração, revelaria, subitamente, a imperfeição humana e o caos real do universo.

Para esse pensador, rir se relacionaria à consciência das incertezas, à compreensão da falibilidade do sujeito e da sociedade. A função do riso seria reparar a sensação de incompletude

⁶³ HILST, 2006a, p. 27.

⁶⁴ SCHOPENHAUER, 2005, p. 109.

⁶⁵ HILST, 2006a, p. 49.

⁶⁶ O arranjo mecânico tratado por Bergson diz respeito a um movimento repetitivo e automatizado, no qual se processa um duelo entre forças opostas, uma libertadora, outra repressora.

humana, funcionando como um redutor de tensão, uma “válvula de escape”, uma tentativa de reparação para a percepção de que as coisas não são estáveis nem estão sob controle. Para Bergson, tal como a consciência da morte, o riso seria uma característica presente apenas nos humanos e funcionaria como consolo à condição de finitude. Tais modos de caracterização do riso, como um redutor de tensão, como um consolo à condição de finitude e como uma tentativa de reparação à sensação de incompletude, poderiam ser reconhecidos no gesto presente em Amós.

Complementando Bergson, para o francês Georges Bataille (1897-1962), rir seria uma asserção da insuficiência do aparato racional humano. O objetivo do ato seria salvar o pensamento dos limites da razão, combatendo a ordem instituída. E essa resistência a aceitar a ordem oficial, que também está contida no riso de Amós, justificaria a aproximação do gesto na personagem ao comportamento dos cínicos:

[...] a compreensão do cinismo enquanto figura do pensamento a serviço do desmascaramento das fachadas ideológicas – seja contra a moral dominante ou no reverso da política, o cinismo, tal como se difundiu na antiguidade, fazia as vezes de crítica, uma maneira de pensar as contradições e insuficiências do poder instituído.⁶⁷

No professor, ainda sob a perspectiva batailliana, rir seria se sobrepor ao dogma e ir na direção do desconhecido: “Mas o desejo, a poesia, o riso, fazem incessantemente deslizar a vida no sentido contrário, indo do conhecimento ao desconhecido.”⁶⁸ Por se tratar do aceno fundado naquele que se depara com o insabido, naquele que se confronta com a completa falta de compreensão, o riso de Amós se aproxima do de Bataille:

[...] o desconhecido faz rir. Faz rir por passar muito bruscamente, repentinamente, de um mundo onde a coisa é bem qualificada, onde cada coisa é dada em sua estabilidade, em uma ordem estável em geral, para um mundo onde de repente nossa segurança cai por terra, onde percebemos que essa segurança era enganadora, e que, lá onde havíamos acreditado que toda coisa era estritamente prevista, ocorreu o imprevisível, um elemento imprevisível e derribador, que nos revela, em suma, uma verdade última: que as aparências superficiais dissimulam uma perfeita ausência de resposta a nossa expectativa.⁶⁹

Bataille encontrará ainda, na experiência do riso, aspectos da experiência religiosa, do êxtase, do sagrado, do divino: “Deus é um efeito do não saber. Mas o fato é que, como efeito do não saber, é conhecível, assim como o riso, assim como o sagrado.”⁷⁰

⁶⁷ SILVA, 2008, p. 191.

⁶⁸ BATAILLE, 1992, p. 119.

⁶⁹ BATAILLE *apud* ALBERTI, 2002, p. 201.

⁷⁰ BATAILLE *apud* RELLA, 2010, p. 64.

Em Amós, Deus se faz na insígnia da incompreensão, que permanece estampada em seu rosto endurecido. O gesto divino se apresenta na superfície humana como um movimento congelado na face que mascara, por trás de sua unidade gestual, uma soma de muitos “eus” fragmentados, de muitos sentimentos misturados (Deus = soma d’eus?). E o Sagrado, como a superfície de gelo, parece se ancorar no riso, explicitando como este, no ser humano, faz-se como a expressão do “nada”, que paradoxalmente encarna o “tudo”: “Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso.”⁷¹

No professor, o traço é a inscrição do Nada, ou aquilo que o torna “conhecível”, como disse Bataille. A ambivalência do gesto estaria contida no fato de que, em Amós, poderia apontar tanto o Todo quanto o Vazio; tanto a vida quanto a morte; tanto a alegria de quem ri quanto a profunda tristeza de quem chora.

No matemático, o ato se tornou uma espécie de máscara a protegê-lo: “Espiam minha nova armadura / Minha cara de cera.”⁷² Trata-se de um remédio à descrença generalizada. Sua existência, perda de sentido no mundo material, torna-se objeto do riso: “só o riso permite suportar o insuportável, disfarçando-o, zombando dele, brincando. O riso é indispensável porque, mais do que nunca, estamos diante do vazio [...] o riso para nos proteger do desespero.”⁷³

No professor, o aceno misterioso representa o rompimento, a segregação desse habitat de coerência linear, de formas bem delimitadas, e sua passagem ao mundo da poesia: |Poesia e matemática. Rompe-se a negra estrutura de pedra e te vê num molhado de luzes, um nítido inesperado.|⁷⁴

O riso se instaura como um sinal poético, sendo fruto de uma imagem paradoxal, filho do inesperado, daquilo que se experimenta pela via do “curto-circuito”. Fissura na razão, revela-se como a insígnia do Nada, buraco negro na tessitura do universo, sendo capaz de transferir o protagonista a uma outra dimensão. Essa aproximação do meneio àquele lugar do vazio e da falta de compreensão faz entender o porquê da pergunta de Isaia, amigo de Amós, cujo nome significa “ajuda” ou “auxílio”: “Vou à casa de Isaia. Sempre nos compreendemos apesar de quase nunca nos falarmos. [...] E o que vou dizer a Isaia? Daquilo. Ele vai perguntar: tende ao zero?”⁷⁵

⁷¹ HILST, 2006a, p. 15.

⁷² HILST, 2006a, p. 40.

⁷³ MINOIS, 2003, p. 633.

⁷⁴ HILST, 2006a, p. 21-22.

⁷⁵ HILST, 2006a, p. 42.

Segundo o protagonista, Isaiah, que também já experimentara uma sensação parecida com a ocorrida na colina, perguntará a Amós se a experiência com o Absoluto “tende ao zero?”. E tender ao zero não seria o mesmo que se inclinar ao nada, isto é, ter como resultante o vazio? Novamente, a experiência divina remetendo ao espaço da falta absoluta.

Por essa ligação do riso de Amós com uma experiência absurda que apontaria para o vazio, para o espaço do nulo e do nada, pode-se retomar a tradição de filósofos. Na *Crítica da faculdade do juízo*, de Immanuel Kant (1724-1804), o riso será definido como uma afecção gerada também por um absurdo que impediria o pensamento e que transformaria uma expectativa tensionada em nada:

Em tudo o que pode suscitar um riso vivo e abalador tem de haver algo absurdo (em que, portanto, o entendimento não pode em si encontrar nenhuma complacência). O riso é uma afecção proveniente da transformação súbita de uma expectativa tensionada em nada.⁷⁶

É como uma espécie de nada gerado pela impossibilidade de se continuar a pensar, que o riso se apresenta no rosto de Amós. No entanto, esse impedimento do pensamento lógico atribuído ao fenômeno seria, justamente, aquilo que possibilitaria ao ser humano ultrapassar os limites do próprio pensamento. Como diria um outro filósofo, desta vez o alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), saber rir seria ser capaz de experimentar o impensável e, com isso, aceitar e aceder à falta de sentido. Sendo o riso a instauração do divino em Amós, ele designa, na personagem, a capacidade de se desfrutar do mistério em vida, ainda que sem compreendê-lo racionalmente.

O riso do matemático se revela contraditório, seguindo a crise de consciência do professor. Instaura-se como uma marca à falta de certezas, à falta de sentido na qual o mundo se encontra mergulhado. Contudo, não se opõe à verdade, pelo contrário, parece encarnar, nele, a consciência de que só através do riso é que a verdade poderá ser alcançada, aproximando-o da percepção nietzschiana acerca do fenômeno.

Para o filósofo alemão, o ato funciona como uma forma de desconstrução do pensamento lógico. Seria uma reação da consciência contra sua própria seriedade, um curto-circuito no aparato racional humano capaz de conceber uma nova percepção do mundo, levando a uma outra maneira de pensar. Funcionaria, portanto, como uma subversão no que há de sério no pensamento, impondo-lhe a liberação a novos limites.

O riso pregado por Nietzsche é, assim, aquele que nega toda espécie de verdade. Não é mais aquele que ri das torpezas, mas sim das nobrezas; riso que ri do belo e do trágico, que ri

⁷⁶KANT, 2012, p. 193.

apesar da compreensão e apesar da piedade: “Ver naufragar as naturezas trágicas e ainda poder rir, apesar da mais profunda compreensão, da emoção e da compaixão, isto é divino.”⁷⁷ Para Nietzsche, o fenômeno é uma saída para a arbitrariedade de qualquer verdade ilusória imposta pela razão: “Mandei-os rir de seus sábios austeros [...] Como é pequeno o melhor deles! E igualmente pequeno o pior – Assim me ria.”⁷⁸

Apesar de rir do que há de sério na razão e ter uma aparência leviana, o riso não estaria, de maneira nenhuma, ligado à falta de seriedade, pelo contrário, seria, em Amós, um sinal representativo de um momento de profunda reflexão. A seriedade do gesto no protagonista estaria, retomando Schopenhauer, no fato de ser ele um meio de desnudamento da realidade, apontando para a sua falsidade e para a torpeza de sua verdade, construída com base na razão:

Em Schopenhauer, contudo, é a razão (a gravidade, o sério) que se torna “ridícula”: ela tem aparência de verdade, porque não é capaz de alcançar a realidade. Os conceitos pelos quais a razão pensa a realidade estão sempre sujeitos a um desnudamento que revele sua falsidade, e esse desnudamento nada mais é do que o objeto do riso.⁷⁹

2.4 Literário é o riso

“Estou imundo e sozinho. Escuro, sinistro, mudo e sozinho.”⁸⁰ Amós é o solitário-mudo à procura do Instante Absoluto. No riso da personagem, complementam-se a solidão e o silêncio, este se fazendo como um reflexo da perda da linguagem, esta que, para Hilda, representaria o veículo para se alcançar o outro, este outro que a autora, apesar de tanto buscar, parece não ter conseguido alcançar, ao menos não em vida, como ela mesma declarou várias vezes em entrevistas, tendo morrido com a sensação de que sua literatura não era compreendida: “não sou acessível nem em minha própria língua.”⁸¹ A linguagem, meio para se alcançar o outro, será abandonada por Amós, apartando-o, definitivamente, da convivência com seus pares.

“Pleno de Absurdo”, o protagonista se despe da palavra por perceber que não será por essa via que o universo lhe será explicado. O riso é a única expressão capaz de traduzir sua experiência com o divino que, em si, traz consigo a experiência da morte, da loucura, da animalidade, do vazio e do silêncio: “Como pode viver o velho amor em mim se compreendi o

⁷⁷ NIETZSCHE *apud* ALBERTI, 2002, p. 202.

⁷⁸ NIETZSCHE, 2011, p. 170.

⁷⁹ ALBERTI, 2002, p. 196.

⁸⁰ HILST, 2006a, p. 47.

⁸¹ HILST, 2013b, p. 44.

instante do Amor e agora pertenço ao mundo dos mudos, os dedos agitando-se em ansiosos sinais e a garganta ancha de vazios?”⁸² Esse vazio, esse nada, expressado pelo silêncio na personagem, poderia abrir uma abertura tanto para o alcance do divino quanto para a própria essência da literatura, na visão de Blanchot: “Pois bem, ainda é melhor: o silêncio, o nada, isso é a essência da literatura.”⁸³

O nada, expresso pelo riso mudo e contínuo de Amós a apontar para o Todo, seria aquilo que também coincidiria, mais uma vez, conforme Blanchot, com a própria literatura: “pois assim que a literatura coincide por um instante com nada, imediatamente ela é tudo, o tudo começa a existir: grande prodígio.”⁸⁴

Pelo esgar em sua face, se revela a insuficiência da linguagem para explicar a Experiência Negativa. É nesse gesto silencioso que se perfaz a transformação dos olhos humanos da personagem, olhos discursivos, interpretativos, em um olhar de pura contemplação: “olhos de cão”: “Por calar é que tenho ainda meu pão e minha vida.”⁸⁵

Com o olhar liberto das perguntas, foragido da linguagem – “Mudo continuo rolando pela sala”⁸⁶ –, Amós caminhará em direção à animalidade, o que, para Bataille, implicará, tal como a morte, penetrar o mundo da transgressão: “A partir do momento em que os homens cedem, em certo sentido, à animalidade, entramos no mundo da transgressão.”⁸⁷ Quanto ao indício transgressor presente em seu gesto, pode-se traçar um paralelo entre este e a própria literatura, ainda pelo olhar batailliano:

A literatura é desvio fora dos caminhos do logos habitual: é fuga do mundo do discurso. Com essa, escreve Bataille, se entra numa espécie de túnel onde o infinito do possível nasce “da morte do mundo lógico”: um espaço terrível, o único em que é possível ligar “intimamente a afirmação à negação”. [...] Portanto, a literatura é uma saída do princípio de não contradição que domina o pensamento lógico; é a afirmação de uma contradição nos confins onde podemos colher, talvez como em toda autêntica contradição, o impensado da vida, quando esta se encontra com a morte. A arte, a literatura como a pintura, debruçam-se constantemente sobre aquilo que é invisível ao pensamento lógico, ou seja, a paixão, que Ésquilo dizia ser o verdadeiro saber do mundo: o sofrimento, a alegria, o terror, o tédio e, de fato, no fundo de tudo, justamente como intuiu Bataille, as máscaras da morte.⁸⁸

⁸² HILST, 2006a, p. 50-51.

⁸³ BLANCHOT, 1997, p. 298.

⁸⁴ BLANCHOT, 2011, p. 292.

⁸⁵ HILST, 2006a, p. 63.

⁸⁶ HILST, 2006a, p. 64.

⁸⁷ BATAILLE, 2013, p. 108.

⁸⁸ RELLA, 2010, p. 12.

O escritor seria, assim, segundo disse de diferentes maneiras a própria Hilda, aquele que transgride as normas da escrita oficial para buscar sua identidade, criando novas formas de pensar o mundo através da linguagem. O escritor seria aquele que se liberta do terror da morte a partir de uma transcendência simbólica. Sobre isso, recupera-se Ernest Becker, a quem Hilda dedica a novela em análise:

[...] a pessoa criativa se torna, então, na arte, na literatura e na religião, a mediadora do terror natural e a indicadora de uma nova maneira de triunfar sobre esse terror. Ela revela a escuridão e o pavor da condição humana e inventa uma nova transcendência simbólica em relação a ela. Foi essa a função do indivíduo criativo portador de um desvio, desde os xamãs até Shakespeare.⁸⁹

A partir daí, pode-se lembrar um dos poemas de *Com os meus olhos de cão*: “Feito de gosma e riso / Jogador de mitos / Equaciono quimeras / Sou começo e roliço / E vou descendo o abismo / Do teu terço.”⁹⁰ Seria possível identificar esse ser sagrado, feito de gosma e riso, a descer pelo terço, como uma espécie de artista criador, jogador de mitos e equacionador de quimeras, tal como um escritor.

Em entrevista a Léo Gilson Ribeiro, Hilda menciona uma questão formulada por Bertrand Russell, em sua obra *Misticismo e lógica*, sobre o “ponto de ficções lógicas”:

Mas eles falam em física, matemática como um ponto de ficção que pode levar a efeitos físicos reais, palpáveis. A partir dessas ficções, tomadas abusivamente apenas no seu sentido de dicionário literário e não rigorosamente científico. Para mim, desde que li esse livro, as ficções deixaram de ser o imaginário apenas, para fazerem parte do real tangível, de um comportamento que pode ser medido. É como se você, entrando num plano de passionalidade total, várias coisas pudessem brotar, acordar em você...⁹¹

O artista, como criador de quimeras, e nas devidas proporções, seria, considerando o postulado de Russell, também um gerador de efeitos reais, tal como um Deus. Através da recriação da linguagem, o escritor criaria novas realidades, transgredindo antigas normas e promovendo uma destruição regeneradora, conforme Dirá Nelly Novaes Coelho sobre a literatura de Hilda: “A sua palavra está empapada de um húmus, de uma lama inaugural. Eu a sinto assim. E lama, não a lama de destruição, mas de fermentação.”⁹²

Como o fazer literário e a função do escritor para a autora, o riso seria o lugar de rompimento com a estrutura vigente, a libertação, como ela mesma reitera: “Eu gostaria de

⁸⁹ BECKER, 2007, p. 266.

⁹⁰ HILST, 2006a, p. 27.

⁹¹ HILST, 2013e, p. 64.

⁹² COELHO *apud* DINIZ, 2013, p. 8-9.

escapar o tempo todo dos conceitos. A razão já me coloca diante de sistemas pré-organizados.”⁹³ A produção literária de Hilda, tão singular, seria uma forma encontrada por ela de não compactuar com a ordem vigente, aproximando-se, portanto, da representação da festa, da crise, da loucura e da função crítica e subversiva atribuída ao riso conforme a análise feita por Bakhtin.⁹⁴

Como indício subversivo, em seus estudos sobre a cultura popular na Idade Média, Bakhtin aproximará do riso os rituais das festas da cultura popular, que representariam a fuga do mundo da ordem e, conseqüentemente, a instauração da desordem e da loucura. Segundo ele, seria a partir do caos da festa que o riso nasceria, gerando as condições necessárias à transformação e ao surgimento de uma nova ordem: “Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus.”⁹⁵

É no caos festivo, entendido por Bakhtin como algo que se opõe à ideia de “acabamento” e de “imutabilidade” pregada pelo mundo ordenado, que se evidencia a “relatividade das verdades”.⁹⁶ Os momentos de festa, por conseguinte, associam-se aos de morte e de ressurreição, de fim e de recomeço. A partir dessas considerações pode-se encontrar, no riso de Amós, a marca do caos reinstaurador, o qual provocará a morte de um olhar antigo e a ressurreição de um novo, até seu desaparecimento:

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 vestíbulo por exemplo por onde você passara muitas vezes, no vestíbulo meu Deus, descobrisse um rochedo de faces espelhadas ou um prisma negro. Mas não estava ali, grito, não estavam ali. E tudo é recomeço. E é recomeço também este meu olhar estranhamente longínquo que deixo cair sobre meu filho? Como se o menino tivesse nada a ver comigo, e o quintal e a cerca de hibiscos e a hora, esta hora que nem sei qual é...⁹⁷

O gesto do professor, tal como a escrita de Hilda, faria o papel de indicador do caos, de uma destruição em prol da regeneração; um sinal que se erige sobre a descrença nas certezas inabaláveis, alçando-se como sinal positivo da indefinição e da dúvida eterna. Por meio das bufonarias, o riso era o instrumento usado para desmascarar o erro, a mentira, a soberba, não

⁹³ HILST, 2013c, p. 75.

⁹⁴ BAKHTIN, 2013.

⁹⁵ BAKHTIN, 2013, p. 8.

⁹⁶ BAKHTIN, 2013, p. 9-10.

⁹⁷ HILST, 2006a, p. 41.

só servindo como freio ao despotismo, como também sendo uma nova via a favor do conhecimento: “Assim, o riso encontra como objeto uma realidade opressora que tanto se deve libertar no exterior quanto no interior, estando a serviço não apenas das mudanças históricas, mas também da formação de uma mentalidade dessa mudança.”⁹⁸

O riso de Amós é, logo, aquele de quem percebe o absurdo da existência humana. Rir seria, para a personagem, uma saída encontrada para se liberar das tensões geradas pelas perguntas que não se perfazem em respostas: “Senti o não sentível, compreendi o não equacionável.”⁹⁹

O meneio da personagem espelharia a ampliação de sua compreensão do mundo. Como apanágio da contradição, o gesto encarnará, nele, o espírito contestador, tornando-se um instrumento silencioso de protesto contra as arbitrariedades da ordem social vigente. Como um outro meio de se “contestar a lei dominante”, o riso de Amós lhe dispensa das palavras, fazendo nascer nele um novo tipo de resistência, capaz de fugir às “armadilhas” da linguagem, tal como formuladas por Bataille:

Às vezes, as palavras, os *logoi*, afirma Bataille, em *A experiência interior*, servem somente para fugir; as palavras são “areias móveis” impeditivas, aprisionadoras; a armadilha do significado já está pronta para fazer com que você diga o que a linguagem quer. Às vezes, necessita, ao contrário, contestar a lei dominante do discurso, pois se realizam estados que o desapossam e sobre os quais este não pode, portanto, dizer nada.¹⁰⁰

Por esse seu caráter transgressor, o riso, gesto que foi considerado por muitos o filho querido das revoluções, em Amós, se atrelaria à noção de liberdade. Saber-se livre dá ao matemático a coragem de não mais compactuar. E desta forma ele o faz, até o fim da novela, quando, destituído de tudo, retorna ao mundo, ao caos original, dissolvendo-se, de uma vez por todas, na Eternidade: “Cada qual morre, mas todo o mundo vive, e, na verdade, isso significa também: todo o mundo está morto. Mas o ‘está morto’ é o lado positivo da liberdade feita mundo: nele o ser se revela como absoluto.”¹⁰¹

⁹⁸ SILVA, 2008, p. 182.

⁹⁹ HILST, 2006a, p. 36.

¹⁰⁰ BATAILLE *apud* RELLA, 2010, p. 69.

¹⁰¹ BLANCHOT, 2011, p. 309.

3 DA LOUCURA

3.1 A costura da loucura em Hilda Hilst

*Eu mesma me vejo bege,
e
triste e
pálida
e louca sim.*
Hilda Hilst

Como costuma contar, aos seus 16 anos, a autora decidiu ir visitar o pai, Apolônio, na fazenda em que vivia em Jaú, São Paulo. Acometido por sua doença mental, ele a confundiu com sua mãe e lhe pediu três noites de amor. Tal incidente marcou a vida de Hilda, que se tornou muito interessada pelo tema da loucura, inclusive temendo ficar louca, como dirá numa entrevista a Cassiano Elek Machado, para o jornal *Folha de S.Paulo*: “Tive muito medo, eu nunca quis ter filhos por causa disso. Medo de que meu filho fosse esquizofrênico, como meu pai. Ainda tenho medo de ficar louca.”¹⁰²

Ainda na mesma conversa, a escritora revelará a afetiva ligação entre o tema e o seu deslumbre por Apolônio Hilst:

[...] eu acho que o meu pai, que era louco, era deslumbrante. Ele era um gênio. Em 1920, por exemplo, dizia que o casamento é uma imoralidade porque faz do que nós temos de mais puro, o amor, uma coisa legal, isto é, pública e indecente. Ele publicou isso nos jornais de Jaú (SP). [...] Acho que ele ficou louco pela sua genialidade. Louco varrido. Teve uma vida terrível. Passou em montanhas de manicômios.

Reflexo da condição de seu pai, este que também era um poeta admirado por Hilda, a loucura se torna um dos principais temas a permear seus trabalhos, estando especialmente presente em sua prosa de ficção: “A loucura une toda a minha obra.”¹⁰³

A imagem do louco é um fio a percorrer as narrativas e a linha da vida das personagens hilstianas. Aparece na sua poesia, no seu teatro, mas, principalmente, na sua prosa de ficção. É neste último âmbito que a loucura se instaura com maior potência.

Em seu primeiro livro em prosa, *Fluxo-Floema*,¹⁰⁴ publicado pela primeira vez em 1970,

a autora apresenta cinco contos. Em todos eles, há um protagonista cujo comportamento poderia ser apontado como dissonante.

¹⁰² HILST, 2002a.

¹⁰³ HILST *apud* PÉCORRA, 2010, p. 51.

¹⁰⁴ HILST, 2003a.

O escritor Ruiska, do conto “Fluxo”, primeira história do livro, dirá em uma passagem: “Aquele que me cuspi na boca já se foi. Ainda bem. Ora bolas, o incognoscível. Aliso a minha batina preta de frisos vermelhos. Aliso com ternura, com doçura, com loucura.”¹⁰⁵ As ações desse escritor frustrado são constantemente questionadas, seja por sua mulher, seja por seu editor, como se vê neste diálogo entre este último, apelidado por Ruiska de cornudo:

[...] eu preciso escrever, eu só sei escrever as coisas de dentro, e essas coisas de dentro são complicadíssimas mas são... são as coisas de dentro. E aí vem o cornudo e diz: como é que é, meu velho, anda logo, não começa a fantasiar, não começa a escrever o de dentro das planícies que isso não interessa nada, você agora vai ficar riquinho e obedecer, não invente problemas. Empurro a boca pra dentro da boca, chupo o pirulito e choramingo: capitão, por favor me deixa usar a murça de arminho com capa carmesim, me deixa usar a manteleta roxa com alamares, me deixa, me deixa, me deixa escrever com dignidade. O quê? Ficou louco outra vez?¹⁰⁶

Numa crítica voltada ao mercado editorial, como muitas outras feitas por Hilda, a personagem é tachada de louca por não querer abrir mão de seus escritos, por não querer ceder às demandas do editor que exige do autor uma escrita voltada para a massa e, conseqüentemente, focada no lucro.

Em “Osmo”, segundo conto da série, há uma personagem que, a princípio, apresenta-se ao leitor como uma pessoa deveras lúcida – “porque não é a cada dia que vocês vão encontrar alguém tão lúcido como eu, ah, não vão...”¹⁰⁷ –, contudo, ao longo da trama, percebem-se pequenos comportamentos desviantes, até que, ao final, sua loucura se revela ao leitor em um desfecho surpreendente que faz perceber que Osmo era, na verdade, um frio e calculista assassino de mulheres.

Na terceira narrativa, “Lázaro”, tem-se a história dessa figura bíblica que retorna do mundo dos mortos após a realização de um milagre de Jesus. Porém, em vez de adotar a perspectiva bíblica, a qual aponta para o milagre realizado pelo filho de Deus, Hilda dará o holofote a Lázaro, dando-lhe a voz para que este conte aos demais sua singular experiência no espaço de Hades. Ao retornar, o ressuscitado passa a ter uma conduta duvidosa, o que fará os demais o tomarem como louco:

[...] a minha cabeça está impregnada de Ti, meus olhos estão sempre assim, cheios d’água, eu sou uma fonte, um veio que emergiu das raízes do mais alto, eu me ponho de joelhos, não lavro mais a terra, só ando no caminho para poder sangrar os meus joelhos, para que todos repitam até o dia de Vossa glória: Lázaro tinha os joelhos de sangue, o seu sangue era vermelho e grosso e

¹⁰⁵ HILST, 2003a, p. 26.

¹⁰⁶ HILST, 2003a, p. 20-21.

¹⁰⁷ HILST, 2003a, p. 75.

empapava a terra. Alguns homens se detêm. Entreolham-se. Sei o que dizem. Dizem: tem bom aspecto, mas ficou louco.¹⁰⁸

Ainda no mesmo livro, no quarto conto, “O unicórnio”, a personagem é uma poeta metamorfoseada neste animal mitológico. Ao ser levada, contra a sua vontade, ao zoológico, lê-se a seguinte passagem: “O caminhão para, o motorista está desesperado, ele grita para o conselheiro-chefe: o unicórnio está louco! Louco!”¹⁰⁹

Por fim, no quinto e último conto do mesmo livro, há ainda a personagem Koyo, que conversa com Haydum, mais uma das tantas imagens e nomes dados ao divino hilstiano. Koyo busca Haydum, procura-o como o detentor de todas as respostas. Numa cena, um de seus filhos fala sobre seu comportamento alienado, suspeitando se tratar de uma loucura fingida, já que não haveria, supostamente, um motivo real para desencadeá-la:

[...] tínhamos um pai um dia, agora um rasto, nem come o que a mãe põe à mesa, fala em fome, nem nos olha, caminha como a hiena, lento, em ponta, viste o vermelho do branco? É todo fogo o olho, sabes, eu penso que se faz de doido, afinal temos tudo, a casa, a mãe amena, o pato do domingo, sabes o que há com o pai?¹¹⁰

Ademais, pode-se mudar de obra e rememorar uma das personagens mais conhecidas de Hilda, aquela que é considerada como o seu *alter ego*, Hillé, a protagonista de *A obscena senhora D*. Essa figura ficcional, um poço incessante de perguntas, será aquela que, após a morte de seu amante, Ehud, passará a habitar o vão da escada de seu apartamento, comportando-se tal qual uma porca e sendo, por muitos, apontada como insana:

[...] a senhora também podia colaborar com a vizinhança né, essas caras que a senhora anda pondo quando resolve abrir a janela assustam minhas crianças, ai ai senhora D não faz assim agora, isso é coisa de mulher desavergonhada, ai que é isso madona, tá mostrando as vergonhas pra mim, ai ó Antônia, ó Tunico, só quis dar o pão pra ela e olha como ficou, tá pelada, ai gente, embirudou, credo nossa senhora, é caso de polícia essa mulher...¹¹¹

A loucura de Hillé se dá no momento de seu luto. Após o falecimento de seu parceiro amoroso, seu comportamento se aproxima da demência. Passa a recortar peixes de papel para colocar em seu aquário; conversa sozinha, proferindo frases “desconexas”; aparece na janela usando máscaras para assustar seus vizinhos, passando a ser considerada não só louca, mas como possuída pelo demônio:

¹⁰⁸ HILST, 2003a, p. 122.

¹⁰⁹ HILST, 2003a, p. 195.

¹¹⁰ HILST, 2003a, p. 236.

¹¹¹ HILST, 2001a, p. 28.

[...] credo nossa senhora, é caso de polícia essa mulher quem te mandou, Luzia, entrar na casa da mulher, hen, quem te mandou? Se ela ficou pelada tá na casa dela, volta pra casa mulher, que pão que nada, não tá vendo que o demo tomou conta da mulher?¹¹²

Esse lugar de possessão, que, para muitos, beira o espaço da bestialidade, para Hilda, encarna a sensação da paixão, aquela tensão máxima que serviria para que ela pudesse alcançar a maior potência de sua escrita. A escritora assim comenta o trabalho:

O texto do meu trabalho *Kadosh*, que figura no livro com o mesmo nome, foi um desafio a mim mesma. Busquei minha determinada tensão, minha corda esticada. Foi um trabalho muito demorado. Procurei atingir o quase inabitável, o satanás do encanto, assim como quando a gente se apaixona. Quando isso acontece há uma transfiguração lá dentro: tudo ao mesmo tempo; violência, calidez, chama e banalidade; mas muitas vezes durante o trabalho eu me perguntei como era possível ser possuidora daquela carga afetiva cheia de vigor e ao mesmo tempo ser dominada e possuída por uma experiência muda que é, em sua, o silêncio que reveste o ato de criar, escrevendo.¹¹³

Em *Kadosh*,¹¹⁴ Hilda atinge o “satanás do encanto” ao criar uma personagem que poderia cifrar a maior parte do elenco de protagonistas hiltianos. Trata-se de um homem atormentado pela busca incessante, pelas perguntas infinitas, pelo desejo de alcançar o Incognoscível, de conhecê-lo em seu todo. Trata-se de alguém a procurar “uma maneira sábia de pensar” e, por isso, condenado por seus pares à exclusão:

Profissão? Não tenho não senhor, só procuro e penso. Procura e pensa o quê? Procuro uma maneira sábia de me pensar. Fora com ele, é louco, não é da nossa alçada, que se afaste da cidade, que não importune os cidadãos. Sou quase sempre esse, matéria de vileza e confusão para os outros.¹¹⁵

Essa exclusão também é outro ponto em comum no elenco manicômico que perambula pelas obras de Hilda. Trata-se de personagens que, por suas posturas discordantes do senso comum, pela incapacidade de compactuarem com ele, acabam ou sendo afastadas ou se afastando por conta própria de seus pares. E tal comportamento, de assumir um caminho singular muitas vezes indo contra o fluxo do coletivo, foi algo feito pela própria Hilda não só em sua vida, mas também em sua trajetória literária, como propõe Nelma Medeiros:

[...] em um caminho singular pouco afeito aos movimentos e correntes literárias de sua época. Passou ao largo do temário da identidade nacional, um dos carros-chefe dos valores modernistas predominantes no país. Não teve afinidades com a poesia de orientação visual característica do concretismo,

¹¹² HILST, 2001a, p. 28.

¹¹³ HILST, 2013d, p. 34.

¹¹⁴ HILST, 2002b.

¹¹⁵ HILST, 2002b, p. 52.

em franca expansão no momento em que inicia sua produção poética, na década de 1950.¹¹⁶

Estranhas, e tomadas como loucas, as personagens hilstianas parecem assumir um papel messiânico que, segundo a visão de Hilda, também tocaria a função do poeta, sujeito renegado ao canto, esta palavra que encerra em si uma ambiguidade, vez poder ser o verso e também a quina, lugar distanciado do centro. No poeta, a loucura é uma aproximação da liberdade, visto ser o louco aquele a reivindicar, explícita ou implicitamente, uma humanidade livre, desembaraçada de opressões, de dogmas, de embustes morais:

Todos irão sempre contra ti
porque hás de querer
um mundo novo e diferente.
Porque és estranho
e diferente para o nosso mundo.
És quase um louco [...]
Dirão que és poeta
Porque a poesia aparece nos teus gestos.¹¹⁷

A “não compactuação”, que acometeria os seres ficcionais de Hilda, espelharia, para autora, o compromisso de todo escritor:

[...] escrevo movida por uma compulsão ética, a meu ver a única importante para qualquer escritor: a de não pactuar. Para mim, não transigir com o que nos é imposto como mentira circundante é uma atitude visceral, da alma do coração, da mente do escritor. O escritor é o que diz “Não”, “Não participo do engodo armado para ludibriar as pessoas.”¹¹⁸

Portanto, os loucos hilstianos são aqueles que, por não aceitarem viver o embuste das convenções sociais, destoam-se de seus pares, tornando-se *personae non gratae*. Entretanto, se para as demais personagens os protagonistas são os loucos da história, para estes, insanos são todos aqueles que não têm ou não querem ter consciência da hipocrisia social na qual estão enredados. Estes, no caso, seriam aquelas pessoas ficcionais que, tais quais as reais, para se defenderem do absurdo que é a vida, colocam-se inúmeras couraças, preferem manter-se na mentira para poderem seguir o cotidiano de suas vidas. Ou seja, para não enlouquecerem, eles preferem participar de uma loucura coletiva, a qual todos compartilham, e chamar de loucos aqueles que não aceitam conservar a venda nos olhos. Sobre isso expressará a autora:

Tive um certo ressentimento de não ser lida, porque quando comecei a escrever ficção, senti que minha prosa era um passo à frente. Aí, com os outros

¹¹⁶ MEDEIROS, 2012, p. 4.

¹¹⁷ HILST, 2003b, p. 51.

¹¹⁸ HILST, 2013e, p. 56.

livros, fui entendendo melhor o que acontecia. O tipo de problemas que eu levantava, as pessoas não queriam pensar neles. As pessoas estão lá, vivendo sua vida bem arrumada, com filhos, compromissos – e de repente venho eu e começo a fazer várias perguntas inquietantes. Kierkegaard dizia: “viver é sentir-se perdido”. Por que eu não posso dizer isso hoje? Eu acho que talvez o leitor não tenha uma couraça pra enfrentar esse tipo de questionamento. Por que ele deveria se abalar com a loucura que me deu quando eu vi uma avenca negra?¹¹⁹

Logo, a loucura que parece acometer as personagens hilstianas seria, na verdade, um caso de hiperlucidez, isto é, o alcance de um estado pleno de consciência, uma compreensão profunda de tudo aquilo que os cerca. Todavia, justamente por alcançarem tal estágio, elas se tornam incompreendidas pelos homens, que precisam, para sobreviver, manter suas carapuças e máscaras protetoras diárias. É o que justifica o alívio da personagem Axelrod Silva, o historiador do livro *Tu não te moves de ti*,¹²⁰ ao confessar a seu pai que não é capaz de compreendê-lo, vez que isso indicaria que ele ainda não havia enlouquecido: “Muito me satisfaz o ainda não te entender por inteiro, se eu entendesse eu estaria agarrado à lucidez mas estaria louco, livre como tu, mas louco...”¹²¹

Dessa maneira, os loucos de Hilda são aqueles que aceitam encarar o abismo e, por isso, pagam o preço. Tornam-se excluídos, isolados, que buscam o sentido da vida dirigindo-se a uma via completamente diferente daquela pela qual segue o restante da humanidade. Na solidão, parecem encontrar o outro de si mesmo, tornando-se capazes de adentrar o terreno do desconhecido, tornando-se “presenças”, como formula Blanchot: “Sozinho ele é o desconhecido, sozinho ele é o outro, e nisto, presença: o homem é assim.”¹²²

Por enxergarem o que as demais personagens não são capazes, os protagonistas hilstianos, em sua maioria, se tornam seres incompreendidos. Sofrem de uma tristeza insuperável, um tipo de melancolia que, segundo Foucault, ao tratar da loucura, também seria uma espécie de delírio:

A melancolia também é um delírio, mas um delírio particular, que incide sobre um ou dois objetos determinados, sem febre ou furor, no que ela difere da mania e do frenesi. Frequentemente esse delírio se vê acompanhado por uma tristeza insuperável, por um estado de espírito sombrio, por misantropia, por uma inclinação decidida pela solidão.¹²³

¹¹⁹ HILST, 2013j, p. 98.

¹²⁰ HILST, 2004a.

¹²¹ HILST, 2004a, p. 142.

¹²² BLANCHOT, 2001, p. 110.

¹²³ FOUCAULT, 2012, p. 203.

Rumo à misantropia, rumo à animalidade, rumo à solidão, com passos aparentemente delirantes, caminhará o protagonista da novela *Com os meus olhos de cão*. Será justamente o percurso de sua loucura em direção ao seu encontro com o Todo o que se farejará daqui por diante.

3.2 Na loucura do matemático: os múltiplos olhares da revelação

Na prosa, na poesia ou no texto teatral, a figura do louco em Hilda apresenta-se constantemente atrelada ao semblante de um ser superior, uma espécie de homem que desvela uma verdade obscura, que funciona como uma espécie de arauto. O louco seria aquele que, tal qual o poeta, alcançaria o que se guarda por trás das aparências: “O poeta é sempre um profeta. Há muito eu me disse: Em direção a muitas vidas / Muitas mortes / Meu caminho agora.”¹²⁴

Loucos e poetas, seres que, por sua liberdade, são capazes de tocar o que se esconde por trás do mistério: “Porque o poeta é irmão do escondido das gentes / Descobre além da aparência, é antes de tudo / LIVRE, e por isso conhece.”¹²⁵ Contudo, por sua capacidade de enxergarem o que a maioria não é capaz, tornam-se incompreendidos, como acontece a Amós.

Tal qual o louco do final da Idade Média, após seu encontro com O Grande Obscuro, o matemático teria sido tomado por esta espécie de “loucura do são”, teria se tornado um parvo disfarçado, isto é, aquele que atua como detentor de uma verdade escusa, verdade esta que encena aquilo que todos querem esconder de si mesmos: “Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um a sua verdade.”¹²⁶

A loucura representada pelo matemático é, pois, retratada na novela como uma espécie de saber indecifrável. Parece encenar nele uma máscara risonha a lhe revelar uma verdade que, segundo Foucault,¹²⁷ na Idade Média, seria trazida pelos loucos, aqueles que ocupavam um lugar de portadores de uma “revelação”.

Além dessa aproximação com a loucura, o protagonista se avizinharia também, em sua nova configuração, tanto à figura do artista romântico quanto à do místico, como bem colocará Pécora:

Sendo fio condutor ou não, fato é que a figura do louco aparece em diferentes desdobramentos, como a do poeta, em uma concepção romântica dos delírios

¹²⁴ HILST, 2006b, p. 95.

¹²⁵ HILST, 2001b, p. 113.

¹²⁶ FOUCAULT, 2012, p. 14.

¹²⁷ FOUCAULT, 2006.

que levam à superioridade da arte; a do extasiado, participante do arroubo místico; a das personagens que, como Hillé, de tanto se perguntarem sobre a vida, submergiram na loucura.¹²⁸

Será a partir dessa relação mística, a religar o louco ao divino, que os alucinados de Hilda, especialmente o professor, se aproximariam da ideia que se tinha do louco medieval. Este, com seu lado obscuro do saber, com sua sabedoria paralela, era considerado uma espécie de cúmplice do sagrado, o que não ocorre com a compreensão que se fará do louco a partir do século XVI, o qual se perde dessa sacralização. Desse modo, a partir do Renascimento, a loucura que antes possuía natureza religiosa passa a se ligar puramente à moral. O comportamento do louco, segundo Foucault,¹²⁹ passa a ser considerado uma prática desviante de conduta, uma anormalidade e, por isso, será isolado em instituições que serão criadas especialmente para abrigar esse tipo novo de “enfermidade”.

E por se falar em anormalidade, cabe, neste momento, uma pequena ressalva. Se anormal é tudo aquilo que foge da regra, normal seria tudo aquilo que se encontraria dentro da norma. Mas o que significaria de fato a palavra norma? Trata-se de um termo cuja raiz latina quer dizer esquadro:

A palavra *normalis* quer dizer aquilo que não se inclina nem para direita nem para a esquerda, ou seja, que é perpendicular, que se mantém num justo meio termo. Portanto, uma norma, uma regra, é aquilo que serve para retificar, pôr de pé, endireitar.¹³⁰

Ao ser acometido por sua “enfermidade”, Amós começa a se afastar do caminho daquilo que seria reto, equilibrado. O corpo físico da personagem refletirá esta afirmação: “Percebo que tenho a cabeça demasiado inclinada para o lado esquerdo. Tento fazê-la voltar ao centro. Vai gradativamente inclinando-se para a esquerda.”¹³¹ Nesse trecho, pode-se relembrar a primeira estrofe do célebre “Poema de sete faces”, de Drummond: “Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.”¹³² A figura do *gauche* na poesia de Carlos se constitui para designar o ser do poeta, destinado a ser deslocado, diferente, “esquerdo”, como se traduziria a palavra do francês. Ao se valer de tal expressão, o sujeito poético se revelaria fora das normas, assim como o matemático.

Amós é, portanto, aquele cuja cabeça se inclina para o lado *gauche*, para o lado sinistro; aquele cujos passos não são equilibrados. A cabeça inclinada seria apenas uma resposta do

¹²⁸ PÉCORA, 2010, p. 51.

¹²⁹ FOUCAULT, 2012.

¹³⁰ FRAYZE-PEREIRA, 1984, p. 20.

¹³¹ HILST, 2006a, p. 42.

¹³² ANDRADE, 2007, p. 5.

corpo do professor à embriaguez de sua alma, após o episódio na colina: “Levanto-me e é como se estivesse um pouco embriagado.”¹³³

Em outra cena na casa de seu amigo Isaiah, outro iniciado nos números, o protagonista revela como ebriedade e poesia se unem: “Bebo. No quinto copo tento uns poemas. No décimo termino-os. Então leio em voz alta: ‘Vértice Aresta e Face / Vi o suspiro da ave’.”¹³⁴ O álcool o coloca em um estado elevado, o deus Baco, Dionísio, se apossa de seu corpo e a poesia jorra de si, alçando o voo.

Cabe ressaltar que essa sensação de embriaguez aparece em outras obras de Hilda, aproximando, assim, os loucos dos ébrios, ambos como aqueles capazes de refletirem a vida por um prisma de novas arestas: “Bêbados e loucos é que repensam a carne o corpo / Vastidão e cinzas. Conceitos e palavras.”¹³⁵; e ainda: “Grita-me o louco: / – De amoras. De tintas rubras do instante / É que se tingem a vida. De embriaguez, Samsara.”¹³⁶ Não se trata de algo incomum termos, no beber hilstiano, uma via para suas personagens acederem à revelação. Tal estado de embriaguez, que acometeria os bêbados, os loucos e os poetas em Hilda, se relaciona, na visão da autora, àquele estado de paixão, espaço de entrega total, de inteireza:

Sinto que em tudo há necessidade de um estado de paixão, de embriaguez da vontade. E a gente só consegue alguma coisa vigorosa, verdadeira, viva, em um estado assim. Porque somente aí então nós fazemos nosso caminho dentro do outro e sofremos o percurso alheio, por pura intuição mágica.¹³⁷

A embriaguez apaixonada da personagem apontaria, nele, a fuga da racionalidade que o dirigiria à loucura, esta que, segundo Erasmo de Rotterdam, em sua obra *Elogio da loucura*, representaria o ser que não se guia pela razão, mas que se deixa levar pela “arbitrariedade das paixões”.¹³⁸

A esse estado de paixão se ligaria também o riso, conforme leitura de Thomas Hobbes: “O entusiasmo súbito é a paixão que provoca aquelas caretas a que se chama Riso.”¹³⁹

Retomando a embriaguez de Amós, que se embriaga na casa de seu amigo Isaiah, isso reflete na personagem seu desejo de retorno ao Incognoscível. Embriagar-se seria uma maneira de tentar voltar ao instante em que tudo fora pleno. Entretanto, a embriaguez artificial não poderia ser comparada àquele estado de espírito gerado pelo encontro com o Todo. Depois

¹³³ HILST, 2006a, p. 32.

¹³⁴ HILST, 2006a, p. 44.

¹³⁵ HILST, 2004b, p. 105

¹³⁶ HILST, 2004b, p. 75.

¹³⁷ HILST, 2013d, p. 32.

¹³⁸ ROTTERDAM, 2013, p. 59.

¹³⁹ HOBBS, 2003, p. 53.

daquilo, tudo se tornou falta, seu mundo entrou em colapso. Instala-se na alma do matemático a Lei da Desordem: “Bêbado vou indo. Alguém descobrirá em parte o meu trajeto se aplicar aquela Lei da Desordem.”¹⁴⁰

Pelos passos trôpegos de uma embriaguez divina, o matemático seguirá sua peregrinação pelo espaço do vago. Por seu comportamento tergiversado, o professor levará sua mulher, Amanda, a pensar que ele está enlouquecendo: “Olhe, se depois de uns bons uísques você não melhorar chamo a tua mãe. Mamãe? Isso mesmo, Amós, porque só mãe é que compreende filho numa hora dessa. Que hora? Essa tua hora que eu não entendo.”¹⁴¹

Além de sua esposa, os alunos e os colegas de trabalho do matemático também suspeitarão que há algo errado. Dirá o reitor da universidade:

[...] há evidentes sinais de vaguidão. Como? De alheamento, se quiser, sim, de alheamento de sua parte durante as aulas, frases que se interrompem e que só continuam depois de quinze minutos, professor Amós, quinze minutos é demais, consta que o senhor simplesmente desliga.¹⁴²

Essa mesma vaguidão da personagem se fará na estruturação do texto, construindo-se, assim, uma ligação entre a forma literária e o íntimo de Amós. Ademais, os lapsos não serão percebidos pelo professor, que terá em si uma outra noção de tempo, a qual não parece ser compartilhada com as demais personagens: “Quinze minutos disse o reitor? Sim, a frase foi esta: quinze minutos é demais, professor. Quinze minutos? Para mim apenas um segundo.”¹⁴³ E não será apenas o tempo que será revoluto no matemático, também sua noção espacial se desnivela: “esbarrava nos batentes das portas, muitas vezes tropeçava sem motivo algum, havia uma pedra ali? Os tacos do assoalho desnivelados? Não.”¹⁴⁴ Além do comprometimento da noção espacial e temporal da personagem, seu próprio mundo parece sofrer uma duplicação. O professor passa a experimentar dois mundos, o seu antigo e um outro paralelo, no qual, numa espécie de surto onírico, ele seria uma variação de si mesmo destinado à força:

[...] me olho num quebrado de espelho e me desenho me olhando num quebrado de espelho. [...] Do outro lado do espelho: Eu sentia muito sono mas de qualquer forma tinha que andar porque a força estava a uns trezentos metros e os caras que me acompanhavam pareciam ter pressa.¹⁴⁵

¹⁴⁰ HILST, 2006a, p. 47.

¹⁴¹ HILST, 2006a, p. 37.

¹⁴² HILST, 2006a, p. 18.

¹⁴³ HILST, 2006a, p. 31.

¹⁴⁴ HILST, 2006a, p. 31.

¹⁴⁵ HILST, 2006a, p. 56.

A experiência de vidas paralelas apontaria tanto para o sonho quanto para a demência, mas também para aquele que trabalha com a poesia, como nos versos de “Da noite”: “Dirás que sonho o dementado sonho de um poeta / Se digo que me vi em outras vidas...”¹⁴⁶

Destituído da embriaguez original, Amós segue por uma trajetória enviesada. Perde-se de seu antigo equilíbrio e não consegue manter-se no eixo de sua antiga vida. Esse comportamento do professor refletiria o processo que se pode chamar de desintegração psíquica da personagem: “Meus eus desintegrados / E APENAS / O tu de ti em mim.”¹⁴⁷ Após o incidente, o protagonista entra em um processo de fragmentação que faz com que seu antigo eu se perca de seu centro e, de uno e indiviso, se torne sem limites e plural. Essa passagem pode ser pensada a partir da ideia de Blanchot sobre o escritor poder ser apenas “senhor de tudo”, do todo, mas nunca da parte, já que o limite seria justamente aquilo que lhe escaparia: “A influência do escritor está ligada a esse privilégio, o de ser senhor de tudo. Mas ele é senhor apenas de tudo, só possui o infinito, o finito lhe falta, o limite lhe escapa.”¹⁴⁸

O processo, sofrido pela personagem, se aproximaria ainda daquilo que Pimentel, ainda com base em Blanchot, diria compor a essência da própria linguagem literária:

É a ausência que possibilita a ambiguidade das formas plurais da palavra, bem como é a partir da ausência de imediatez da linguagem que a literatura extrapola as convenções, podendo, desde então, unir o ser cachorro e o ser pássaro numa mesma sistemática da palavra poética. A linguagem literária rompe o laço que mantém a palavra agregada ao ser para promover o caos criativo, as possíveis associações entre termos diversificados, que nunca caminham para um fim, para uma finalidade, para um objetivo, visto que, na impossibilidade de se manter no espaço literário, o saber estratificado sucumbe perante a fragmentação e a instabilidade do conjunto discursivo do espaço ficcional.¹⁴⁹

O mesmo estado de caos que habitaria a palavra literária em Blanchot, assemelhado a um estado de possessão, habitaria os narradores das obras hilstianas em prosa, incluindo o de *Com os meus olhos de cão*, como apresenta Pécora:

De maneira mais particular, talvez se pudesse argumentar que o fluxo encena uma possessão, na qual o narrador, fazendo às vezes de cavalo, é sucessivamente montado por entes pouco definidos, imediatamente aparentados entre si, incapazes de conhecer a causa ou o sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa no ofício de escrita.¹⁵⁰

¹⁴⁶ HILST, 2004b, p. 32.

¹⁴⁷ HILST, 2006a, p. 35.

¹⁴⁸ BLANCHOT, 2001, p. 305.

¹⁴⁹ PIMENTEL, 2012, p. 5.

¹⁵⁰ PÉCORÁ, 2005, p. 5.

E posseso também se encontra Amós. Desorientado, o eu da personagem passa por uma espécie de prisma que o multiplica, que o desdobra em múltiplos eus. Tal desdobramento seria, portanto, uma dissolução de todas as verdades, vez que, como dirá Peter Pál Pelbart, dissolveria o tempo, a história, a verdade, o sujeito, demolindo toda uma ordem vigente: “O desobramento, já o vimos, é o que, como o neutro, anula o tempo, dissolve a história, desbarata a dialética e a verdade, abole o sujeito e faz soçobrar uma ordem. Se quisermos ver aí um ‘trabalho’ da desrazão, no sentido de uma demolição, nada mais justo.”¹⁵¹

Amós sofre esse “desobramento”, conforme Pelbart, e as personas nascidas dessa desintegração entram em colapso, iniciando, entre si, um processo de disputa: “Atraco-me comigo, disparo uma luta. Eu e meus alguéns, esses dos quais dizem que nada têm a ver com a realidade. E é somente isto que tenho: eu e mais eu.”¹⁵² O matemático, portanto, torna-se um sujeito poliédrico a sobreviver de modo fantasmático, perdido numa estrutura desestruturada, desunificado, tal como o narrador de *Cartas de um sedutor*,¹⁵³ conforme propõe, em sua tese de doutoramento, José Antônio Cavalcanti:

o sujeito exilado de si mesmo, o sujeito que sobrevive de modo fantasmático, cuja voz narrativa sobrevive como destroços. Ao longo do livro, o narrador, num movimento paradoxal, ocupa o centro, dita o relato, é a voz estruturante, ao mesmo tempo em que não possui controle, domínio, torna-se incapaz de estruturar uma obra que pudesse, com propriedade, corresponder à ideia de conjunto unificado esteticamente. Tal movimento volta-se para o narrador que não aceita a recusa, a ausência de resposta, por isso explode a narrativa, a temporalidade, e a experiência surge sob a forma de fragmentos.¹⁵⁴

Aqui, indica-se o espelhamento dessa projeção da demolição do universo interior da personagem na própria instabilidade discursiva da narrativa. Tal efeito é um recurso comum à prosa de ficção da autora:

O tecido da escrita da autora paulista Hilda Hilst, que frequentemente privilegia o teor construtivo da linguagem como espelho e mecanismo indagador a respeito de diversas experiências metafísicas radicais, centra-se, em diversas obras, ao tratar o complexo universo literário da personagem ou da persona poética em crise, na indagação sem resposta a respeito da vida, que parece vazia de sentido, assim como da condição humana.¹⁵⁵

A escrita de Hilda nessa, e em outras de suas obras em prosa, tem seu corpo construído a partir de elementos que se ordenam de maneira desalinhada, simulando uma espécie de delírio

¹⁵¹ PELBART, 1989, p. 177.

¹⁵² HILST, 2006a, p. 48.

¹⁵³ HILST, 2002c.

¹⁵⁴ CAVALCANTI, 2010, p. 207.

¹⁵⁵ TEIXEIRO, 2015, p. 75.

textual. Como atesta Medeiros, trata-se de uma característica da prosa hilstiana, a qual se vale da própria construção da narrativa para perscrutar “a plenitude do sem nome, ao mesmo tempo incognoscível, que reverbera no absurdo cotidiano”:

Dentre as linhas mestras desta prosa está a fractalização da enunciação, eliminando, de partida, lugares de subjetividade e espessuras semânticas, ao evidenciar a performance de marionete desempenhada, como resultante global, pelos fragmentos de textos alternados entre os “personagens”. Com efeito, não há propriamente narrativa, personagens, história a contar, e sim um fluxo de ideias, esboços, quase proposições, frases alusivas, medidas não euclidianas, que desenham paisagens dissimétricas. É como se a parcialidade e pulverização discursivas fossem já um indício de que toda enunciação pode ser colocada em suspensão, pelo seu estatuto provisório, modal, fracionado, multivocal. Com isso, mostra-se mais um elemento de esgarçamento da prosa hilstiana, que perscruta justamente a plenitude do “sem nome”, ao mesmo tempo incognoscível, que reverbera no absurdo do cotidiano.¹⁵⁶

Ainda sobre esse aspecto delirante percorrido por seu texto, em sua crônica “Vida? Essa monstruosidade de irrealidades”, a escritora revelará sua dificuldade de manter-se textualmente sóbria, como se sua poética buscasse um estado de embriaguez na própria escrita:

A crônica é um verdadeiro martírio para mim, porque de alguma forma tem que se aproximar de um texto “arrumadinho”, um texto que todos entendam, você lê pro fedelho, pra Zefa, pro dotô, e todos têm de dizer “óóóó sim! Entendi!”, mas a verdade é que nada faz sentido, a própria vida é isenta de sentido, pois faz sentido você nascer, crescer, envelhecer e depois apodrecer? O escritor quer mais é esmiuçar os mil atalhos dessa insanidade, e usa na linguagem todos os possíveis códigos da vida.¹⁵⁷

Percebe-se, portanto, o porquê desse protagonista estilhaçado. Percebe-se também o motivo de um texto com fatos narrados a partir da estética do curto-circuito, de uma torção que, por seu “deslocamento em negativo”, implicaria na loucura e no vazio:

A tendência de Hilda é a de construir tal vocabulário com base em áreas semânticas que referem o intrincado e o indiscernível: trançados, teias, avencas, feixes, passadiços, linhas, caracóis, palhas. Tais elementos de forma variada, muitas vezes em movimento de torção, imprimem um tipo de deslocamento em negativo, no qual se insinuam a loucura e o vazio.¹⁵⁸

Não só nessa obra, mas em outras, acompanha-se o desfile desse elenco de seres delirantes cuja consternação extravasaria do texto uma condição a qual Blanchot defenderia ser a do próprio escritor:

¹⁵⁶ MEDEIROS, 2012, p. 13.

¹⁵⁷ HILST, 2006b, p. 189.

¹⁵⁸ Pécora *in* HILST, 2003c, p. 8, nota do organizador.

A dificuldade reside no fato de o escritor não ser apenas vários num só; cada momento dele mesmo nega todos os outros, exige tudo para si e não suporta conciliação nem compromisso. O escritor deve ao mesmo tempo responder a várias ordens absolutas e absolutamente diferentes, a sua moralidade é feita do choque e da oposição de regras implacavelmente hostis.¹⁵⁹

Trata-se de uma maneira oblíqua de se narrar uma história pelo compasso do delírio, cuja apresentação disparatada tem como intuito provocar no leitor a mesma perturbação vivida pelo protagonista, conforme formula Alva Martínez Teixeira:

Uma escrita que, aliás, está alicerçada na estranheza e na singularidade dos protagonistas do discurso que, perante a precariedade da condição humana, pretendem provocar no leitor uma profunda perturbação. Por isso, ao remeter para a desconfortável situação geral do homem no mundo, a obra hilstiana não se apresenta como realidade absoluta, racionalista e convencional...¹⁶⁰

A imagem do texto de *Com os meus olhos de cão*, portanto, apresenta-se como a forma de pensar dos loucos hilstianos, uma espécie de monólogo pluralizado, balizado por interrupções de vozes que se intercalam sem alardear sobre a mudança de quem está falando, como se nota na passagem abaixo:

Depois mais carros, mais geladeiras freezers casas computadores robôs ouro dollars, lazer e ócio. Amós. O cristalino espelhado. Há sangue por aqui? Aparentemente não. Só há sangue depois. Com a fórmula pronta. Sangue no cerne do Infundado. Também lá há sangue. Aquela ordem por cima, aquele límpido-não me toque, e no fundo o sangue rioso, fervente. Descendo pela grande goela vitrificada. Amós Kéres. Daqui onde estou posso ouvi-lo pensando da lucidez de um instante à opacidade de infinitos dias, posso ouvi-lo pensando nas diversas formas de loucura e suicídio.¹⁶¹

Uma narrativa que se tece pelo fio da instabilidade, da loucura, esta que, no *Eclesiástico*, será atrelada à Lua: “O homem santo permanece na sabedoria, estável como o sol; mas o insensato é inconstante como a lua.”¹⁶²

Foi graças às suas fases – Nova, Crescente, Cheia e Minguante – que a Lua conquistou sua reputação de instável, misteriosa e parente da loucura. Em uma passagem do Evangelho de Mateus,¹⁶³ nota-se como até mesmo, no cristianismo, há uma crença nos aspectos místicos da Lua ligados à loucura e, conseqüentemente, ao sofrimento: “tendo ido para junto do povo, aproximou-se dele um homem que se lançou de joelhos diante dele, dizendo: Senhor, tem piedade de meu filho, porque é lunático e sofre muito.”

¹⁵⁹ BLANCHOT, 2001, p. 301.

¹⁶⁰ TEIXEIRO, 2011, p. 3.

¹⁶¹ HILST, 2006a, p. 50.

¹⁶² BÍBLIA, *Eclesiástico*, 27:12.

¹⁶³ BÍBLIA, *Mateus*, 17:15.

Assim, assinala-se a interseção que se dá entre a instabilidade da loucura, que se apropria de Amós, e de muitas outras personagens hilstianas, e este astro celeste chamado Lua, cuja relação remonta aos tempos mitológicos. Selene (do grego Σελήνη, Selênê) era a deusa da Lua na mitologia grega. Seu nome deriva de *sélas*, “clarão” ou “brilho”. Na mitologia romana, ganhou o nome de Luna, termo derivado de *lux*.

Selene era, pois, a deusa do oculto e do mistério. Tanto que, na Grécia, havia o hábito de se rezar para ela quando se buscava algo que não se podia encontrar. Por vezes, tal astro foi associado a uma influência perigosa e maléfica, posto que existia uma crença de que aquele que era “ferido pela Lua” tornava-se um “lunático”, sinônimo usado tanto para epiléticos quanto para loucos, místicos, feiticeiros, adivinhos e também para os poetas que, como o protagonista, percorreriam os “corredores de luas”:

De cigarras e pedras, querem nascer palavras. Mas o poeta mora
A sós num corredor de luas, uma casa de águas.
De mapas-mundi, de atalhos, querem nascer viagens.
Mas o poeta habita
O campo de estalagens da loucura.¹⁶⁴

A Lua, então, estaria associada à magia, à loucura, ao mistério, ao misticismo e, no caso de Hilda, ao poeta, à solidão e à morte. Nesta última, tal ligação seria proveniente da natureza lunar, fria, inanimada e de uma luz pálida, como os mortos: “Podeis ver na Lua espécie de coisa que a Terra tende: algo morto, frio e inanimado.”¹⁶⁵ Na Lua, moraria um dos rostos da morte, esta que, segundo Hilst, também poderia receber a alcunha de Insana: “E ao invés de Morte / Te chamar Insana.”¹⁶⁶

Ademais, por ser um astro ligado aos que versejam, a lua se ligaria, ainda, à inspiração e à genialidade. Trata-se de uma figura que parece marcar não só Amós, com seu riso suspeito, inanimado, retrato de uma superfície de gelo, mas também outras personas da galáxia hilstiana. No livro *Kadosh*,¹⁶⁷ por exemplo, a face da Lua serve de máscara a essa personagem: “e segues atrás pensando que apagas teu próprio timbre, tua máscara lunar, tu Kadosh, homem fora do tempo.”¹⁶⁸

Aqui, além da relação que se faz entre o riso de Amós e o lado frio e misterioso da lua, o qual se atrelaria ao espectro da morte, também se tece uma relação entre a loucura e a sua

¹⁶⁴ HILST, 2004b, p. 65.

¹⁶⁵ HILST, 2006b, p. 331.

¹⁶⁶ HILST, 2003c, p. 29.

¹⁶⁷ HILST, 2002b.

¹⁶⁸ HILST, 2002b, p. 79.

dimensão de genialidade. O gênio, de certo modo, seria aquele que, por estar fora de seu tempo, ou à frente dele, muitas vezes é considerado um alienado, tal como traduziriam estas palavras de Nelly Novaes Coelho sobre o trabalho da autora de *Com os meus olhos de cão*:

Hilda Hilst é uma figura ímpar na literatura brasileira e na literatura de expressão portuguesa em geral. É desses escritores, dessas escritoras, que vieram antes do tempo, como aqueles arautos que vinham antes da comitiva chegar, anunciando as boas-novas. Hilda Hilst chegou antes que o leitor estivesse preparado para recebê-la. Daí o ter sido considerada desde logo como uma escritora “difícil”, hermética...¹⁶⁹

Por fim, sobre esta ligação entre o alienado e a genialidade, pode-se ainda mencionar Antonin Artaud, este grande nome do teatro francês que foi tido como louco e passou quase uma década de sua vida internado em manicômios franceses:

Porque um alienado é, na realidade, um homem ao qual a sociedade se nega a escutar, e ao qual quer impedir que expresse certas verdades insuportáveis. [...] Assim é que aconteceram feitiços unânimes nos casos de Baudelaire, Edgar Poe, Gerard de Nerval, Nietzsche, Kierkegaard, Hölderlin, Coleridge, e também no caso de Van Gogh.¹⁷⁰

3.3 Amós, a loucura do são a caminho da ilumina-ção

*Vi-me
afastada do centro de
alguma coisa*
Hilda Hilst

Retomando a trajetória de Amós, a alteração de sua conduta e de sua consciência foi marcada por um episódio essencial: “Foi invadido de significado incomensurável. Podia dizer apenas isso.”¹⁷¹ Nesse momento, nasce o descompasso entre as personagens da novela. Trata-se do começo de uma falta de compreensão mútua, já que, para o matemático, seria o mundo que estaria louco e enfermo; por outro lado, para o mundo, seria o professor quem estaria a padecer: “Miriam: tem aranhas no banheiro? Amanda: claro que não, né Miriam, Amós diz que tem, que são gênias, muitíssimo pensantes. Miriam: melhor chamar o médico.”¹⁷²

Todavia, o matemático da novela, e os protagonistas hilstianos em geral, não parecem se importar com o que a sociedade pensa dele, tampouco sobre a forma como se comporta

¹⁶⁹ HILST, 2013f, p. 112.

¹⁷⁰ ARTAUD, [s.d.], p. 6.

¹⁷¹ HILST, 2006, p. 22.

¹⁷² HILST, 2006a, p. 53.

diante de suas regras e esquemas. Amós age de modo particular, rompendo qualquer possibilidade de convívio com as pessoas à sua volta: “Ou como devo matar em mim as diversas formas de loucura e ser ao mesmo tempo compassivo e lúcido, criativo e paciente, e sobreviver?”¹⁷³

Por vezes, o professor se sentirá até mesmo enojado diante daqueles que aceitam subjugar-se a qualquer tipo de padronização: “Toco-me. Estou de pijama também verde-clarinho. Ela tem mania de combinar cores. Olho para o espaldar da cama. No centro um círculo de tecido ramoso. Que cor? Verde-clarinho. Sinto um pouco de enjoo.”¹⁷⁴

A percepção que Amós terá sobre sua realidade se transformará, de modo que tudo à sua volta se tornará um enfado: “Que engodo tudo isso de filhos e casamento, penso um tiro no peito e a outra fica aí galopando eternamente com sua camisola verde-clarinho, suas tetas, suas coxas.”¹⁷⁵

O casamento, os filhos e todas essas “convenções sociais” tornam-se um motivo de insatisfação venal. Desse mesmo modo, também faz a Loucura, narradora da obra do filósofo Erasmo de Rotterdam, em seu livro *Elogio da loucura*.¹⁷⁶ Assim como Hilda o fazia em sua vida, também a voz narrativa do livro de Erasmo defenderá que nenhum homem ou mulher não se arriscaria a se casar e a ter filhos se não estivessem acometidos pela loucura.

Diante disso, Amós passará a se apresentar como incapaz de gerenciar sua vida cotidiana, não participando mais das encenações diárias. A personagem se torna um incompreendido, uma espécie de pária. Sobre tal comportamento, podemos, mais uma vez, aproximá-lo ao sentimento do artista genial, como dirá Hilda, em sua crônica “Paixões e máscaras”:

Algumas pessoas se sentem párias e matam-se por isso. Van Gogh, por exemplo. Outros enlouquecem, também por isso. Mas nem todo mundo que bebe ou enlouquece se sentiu um pária. E ninguém foi tão Van Gogh quanto Van Gogh. Minha querida amiga Inês Mafra [...] mandou-me um lindo livrinho da autoria de W. H. Auden, sobre Van Gogh, e num certo trecho que tem tudo a ver com esse inexplicável que estou tentando lhes dizer, escreve Van Gogh: “As ideias um tanto supersticiosas, que eles têm aqui a respeito da pintura às vezes me deprimem mais do que lhe poderia dizer, porque inevitavelmente é bem verdade que um pintor como homem, fica absorvido demais no que seus olhos veem, e não suficientemente mestre do resto da sua vida.”¹⁷⁷

¹⁷³ HILST, 2006a, p. 50.

¹⁷⁴ HILST, 2006a, p. 22.

¹⁷⁵ HILST, 2006a, p. 22.

¹⁷⁶ ROTTERDAM, 2013.

¹⁷⁷ HILST, 2006b, p.178.

Incapaz de se manter como “mestre do resto de sua vida”, Amós, após seu encontro com O Grande Obscuro, começará a refletir sobre a hipocrisia na qual está imersa a instituição em que trabalhava: “E dentro da universidade reuniões, puxa-saquismos, antipatias por nada, gratuitos ressentimentos, falas invejosas, megalômanas. Saía exaurido, desconsolado depois de ouvir intermináveis bate-bocas.”¹⁷⁸ Tal percepção do professor, da estupidez que permeia as relações humanas, se coadunaria com o olhar da própria autora:

A maior parte dos seres humanos nasce louca, sim, porque nós não ficamos loucos, nem pegamos loucura como se pega gripe ou resfriado, a gente nasce louco. E por que estou falando sobre isso? Porque é só sobre a loucura e a estupidez das gentes que eu tenho vontade de falar. Lendo jornais, vendo televisão, ouvindo rádio você literalmente pira.¹⁷⁹

As mesmas críticas em relação à hipocrisia humana, podem ser encontradas, de diferentes formas, em várias obras de Hilda. Segue um trecho retirado do livro *Kadosh*:

O som sempre rugido da garganta, as mãos sempre fechadas, se pedes com brandura no meio da noite que te indiquem o caminho roubam-te tudo, te assaltam, e se não pedes te perseguem, se ficas parado o empurram mais para frente, pensas que vais a caminho da água, que todos vão, que mais adiante refrescarás pelo menos os pés e ali não há nada, apenas se comprimem um instante, bocejam, grunhem, olham ao redor, depois saem em disparada. Andei no meio desses loucos, fiz um manto dos retalhos que me deram, alguns livros embaixo do braço, e se via alguém mais louco do que os outros, mais aflito, abria um livro ao acaso depois deixava o vento virar as folhas e aguardava.¹⁸⁰

A conduta desvairada de Amós, em geral, espelharia, de certa maneira, a da própria autora, ao menos aos olhos da sociedade a qual, segundo ela, costumava apontar-lhe como louca por seus atos. No caso, pode-se citar a história contada por Hilda, em seu livro de crônicas *Cascos & carícias & outras crônicas*.¹⁸¹ Em um episódio, a autora conta que, ao chegar a uma hípica, cheia de cavalos bem cuidados, depara-se com uma égua e seu filhote, ambos bastante enfermos, pastando em um terreno baldio que ficava ao lado da locação. Ela pergunta a uns rapazes que trabalhavam na hípica por que eles não estavam cuidando também daqueles dois animais. Os homens lhe respondem que não valeria a pena, pois que custaria muito dinheiro para pouco retorno financeiro aos proprietários. Ao perceber que os cavalos haviam sido abandonados às suas sortes pelos próprios criadores, a autora decide levá-los à sua chácara e, por isso, foi chamada de louca por alguns de seus amigos. Em resposta a isso, dirá Hilst:

¹⁷⁸ HILST, 2006a, p. 40.

¹⁷⁹ HILST, 2006b, p. 67.

¹⁸⁰ HILST, 2002b, p. 52.

¹⁸¹ HILST, 2006b.

Estou acostumada com tal rótulo e antes louca do que pérfida, nojenta e gélida, pactuando com a maioria dos humanos. Sou louca de compaixão sim, e é pena que eu não tenha poder nem dinheiro para salvar os animais das mãos dos humanos.¹⁸²

No padrão estruturado pela normalidade, cheio de pretensas moralidades, Amós compreenderá, como Hilda, que não há sequer um são: “Mãezinha, ando farto das tuas besteiras sobre moralidade e família à hora do jantar. Já te vi várias vezes chupando o pau do papai. Me deixa em paz. Assinado, Júnior.”¹⁸³ Tal qual na obra de Erasmo, em *Com os meus olhos de cão*, não há humanidade nem divindade isenta do germe da loucura: “Mas se alguém examinar mais atentamente a vida dos deuses sérios por meio de Homero e de outros poetas, encontra-la-á cheia de loucura em todos os aspectos.”¹⁸⁴ A isso soma-se novamente a fala da própria Hilda: “Continuamos os mesmos estúpidos paranoicos (é só ler a História) em direção à loucura, ao pânico, ao desespero.”¹⁸⁵

Prosseguindo nesse passeio dionisíaco, o que se percebe é que, depois de sua experiência com o Todo, o matemático passa a ter atitudes que, devido a amplitude de suas liberdades, o fazem agir como um insano: “O que exatamente significaria neste mundo ser inteiramente não reprimido, viver plenamente, em expansão física e psíquica? Isso só pode querer dizer que só se pode renascer como louco.”¹⁸⁶

É dessa maneira que Amós renasce. Transfigurado pelo encontro com o Incognoscível. Nele, se altera sua forma de conceber o mundo e de lidar com a vida. Por atingir um grau de liberdade tão extremo, o professor alcançará aquela insanidade compartilhada, mais uma vez, com o gênio, conforme Hilda:

A loucura sempre me fascinou muito. Não a loucura terrível, onde existe um sofrimento definitivo como foi o caso dele [pai de Hilda], que passou a vida toda louco, morrendo com quase setenta anos. Mas me fascinaram sempre as pessoas que, de repente, começam a pensar coisas que nunca ninguém pensou. Por exemplo, até onde pode ir a analogia com uma determinada palavra; o que se pode fazer, de repente, com uma palavra; o que um olhar pode fazer com você; você, às vezes, pensar como se estivesse louco.¹⁸⁷

A capacidade do louco hilstiano de enxergar além, de ser capaz de conhecer aquilo que, para o homem comum permanece como um véu, seria para Hilda o espaço de uma liberdade absoluta, tão absoluta que se poderia ligá-la à perda do medo da morte, de acordo com Maurice

¹⁸² HILST, 2006b, p. 72.

¹⁸³ HILST, 2006a, p. 19.

¹⁸⁴ ROTTERDAM, 2013, p. 57.

¹⁸⁵ HILST, 2006b, p. 37.

¹⁸⁶ BECKER, 2013, p. 92.

¹⁸⁷ HILST, 2013f, p. 134.

Blanchot: “no mundo livre e nesses momentos em que a liberdade é aparição absoluta, morrer não tem importância e a morte não tem profundidade.”¹⁸⁸

A radicalidade da experiência vivida por Amós implicaria em seu destemor até mesmo a mais atemorizante experiência humana: o morrer. Isto porque, no conhecer do Nada-Tudo, ele já teria experimentado o momento de mais rica significação; ele já teria vivenciado a morte e, assim, alcançado a liberdade absoluta, conforme Blanchot: “A morte não é a realização da liberdade, isto é, o momento da mais rica significação?”¹⁸⁹

Essa liberação radical, esse estado de descaso absoluto às opressões mundanas, seria aquilo que vincularia a alienação de Amós ao que Artaud chamaria de genialidade: “No alienado existe um gênio não compreendido, que cobiça na mente uma ideia que produz pavor, e que somente pode encontrar no delírio uma fuga às opressões que a vida lhe prepara.”¹⁹⁰

Trata-se, portanto, de uma genialidade tão espessa que faz com que aquele tomado por ela tanto possa ser olhado como um sábio quanto como um completo idiota. Neste pequeno trecho de “Pequenos discursos e um grande”, do livro *Rútilos*¹⁹¹, vemos: “E tu, Hemin, meu filho, vais fazer parte de um tempo que não é o teu, exercício imprudente, legado que pode te tornar idiota ou sábio.”¹⁹²

Desse modo, o riso a despontar na face de Amós lhe reporta aquilo que, para muitos, será a marca da idiotice, mas que, para ele, será o indício de uma verdade profunda. O gesto aparecerá em seu rosto para marcar não só o lugar da transcendência, mas a lucidez extrema. Dirá o professor: “Fui lucidíssimo e atento. E quase piedoso. Entendi pouco de homens e mulheres. De crionças também. Pouco. Inacabados seres repetindo sandices.”¹⁹³

A clarividência gerada a partir do encontro com o Absoluto irá orientar o matemático a um modo de vida oposto ao destino reservado aos homens que habitam o universo das variantes oficiais, o que o colocaria na condição, como propõe outra vez Artaud, de um “autêntico alienado”:

O que se entende por autêntico alienado? É um homem que prefere tornar-se louco – no sentido social da palavra – antes do que trair uma ideia superior da honra humana. Por esse motivo, a sociedade amordaça a todos aqueles de quem ela quer se livrar, ou só proteger, por terem se recusado a converter-se em cúmplices de certas imensas porcarias.¹⁹⁴

¹⁸⁸ BLANCHOT, 2011, p. 309.

¹⁸⁹ BLANCHOT, 2011, p. 308.

¹⁹⁰ ARTAUD, [s.d.], p. 13.

¹⁹¹ HILST, 2003d.

¹⁹² HILST, 2003d, p. 18.

¹⁹³ HILST, 2006a, p. 49.

¹⁹⁴ ARTAUD, [s.d.], p. 5.

O riso de Amós, apesar de ser olhado por seus pares como algo que apontaria, na personagem, a perda da sanidade, não se assemelha ao que se esperaria do riso de um louco, tipicamente representado como estridente e convulso. Opostamente, seu gesto é silencioso, discreto e contínuo. É, pois, um trejeito que ocupa apenas metade de seu rosto, um vinco puxando o lábio para a direita, dando à sua face um quê de mistério, uma dubiedade monalísica. Esse meneio vem atrelado ao silêncio, o qual, na esfera hilstiana, estaria ligado à morte, como se vê neste trecho de *Da morte. Odes mínimas*, no qual o eu lírico fala para a morte: “Teu nome de ninguém. Não faz ruído. Não fala.”¹⁹⁵ Além disso, essa ausência de som, junto com o nada, segundo Maurice Blanchot, seria a essência da própria literatura: “o silêncio, o nada, isso é a essência da literatura.”¹⁹⁶

Ainda sobre o silêncio da personagem, tem-se Amanda, mulher de Amós: “Te vejo a cada dia mais velho, mais calado, você não fala um A com minhas amigas, nem com aquele matemático que parece que te adora.”¹⁹⁷ A mudez será a marca escarlate de sua exclusão e também da ironia de sua situação: “Mudo. E homem. Lúcido e mudo. E homem.”¹⁹⁸

O processo de afastamento da personagem da linguagem apontaria, de certo modo, para o próprio processo vivido pela loucura. Segundo Foucault,¹⁹⁹ durante toda a Idade Clássica, e mesmo até o início do século XX, a loucura passaria por um percurso que a tornaria uma linguagem muda, que só falaria através dela mesma, estando muda de verdade.

O corpo do louco, durante essa época, teria sido vitimado com a exclusão. Após o Renascimento, dirá Foucault, a loucura terá sua imagem denegrida enquanto linguagem, enredando e perdendo uma disputa contra a razão. Quanto ao louco, este seria encarado como o desviado, aquele que estaria, segundo Derrida, “fora do senso”: “A *forcènerie* ou o *forcènement* (loucura), o ato ou estado do *forcené* (louco), consistem simplesmente, e intransitivamente, em forcener ou em se forcener, em perder a razão, mais precisamente o senso, em se achar fora do senso (*fors* e *sen*).”²⁰⁰

A linguagem do louco, após o Renascimento, contraposta à língua da racionalidade, seria considerada, conforme Foucault, falsa e incapaz de dizer a verdade, tornando-se, assim, a língua do interdito: “a loucura ocidental tornou-se uma não linguagem, porque ela se tornou

¹⁹⁵ HILST, 2003c, p. 72.

¹⁹⁶ BLANCHOT, 2011, p. 298.

¹⁹⁷ HILST, 2006a, p. 34.

¹⁹⁸ HILST, 2006a, p. 51.

¹⁹⁹ FOUCAULT, 2006.

²⁰⁰ DERRIDA, 1998, p. 35.

uma linguagem dupla (língua que não existe senão dentro dessa fala, fala que não diz senão sua língua) – quer dizer, uma matriz de linguagem que, em sentido estrito, não diz nada.”²⁰¹

Tal processo de distanciamento, entre a linguagem perdida do louco e a racionalizada do são, culminaria, no homem moderno, com a perda de comunicação entre estes dois mundos. Razão e loucura seriam dois espectros estanques e, assim, também ocorreria ao corpo de Amós, o qual se apartaria do corpo de sua coletividade:

[...] no meio do mundo sereno da doença mental, o homem moderno não se comunica mais com o louco; há, de um lado, o homem de razão que delega para a loucura o médico, não autorizando, assim, relacionamento senão através da universalidade abstrata da doença; há, de outro lado, o homem de loucura que não se comunica com o outro senão pelo intermediário de uma razão igualmente abstrata, que é ordem, coação física e moral, pressão anônima do grupo, exigência de conformidade. Linguagem comum não há; ou melhor, não há mais; a constituição da loucura como doença mental, no final do século XVIII, estabelece a constatação de um diálogo rompido, dá a separação como já adquirida, e enterra no esquecimento todas essas palavras imperfeitas, sem sintaxe fixa, um tanto balbuciantes, nas quais se fazia a troca entre a loucura e a razão.²⁰²

Além dessa separação dos corpos – coletivo e individual –, gerada pelo silêncio absorvido por Amós, há a ligação entre a perda da linguagem e o início de sua inclinação à animalidade. Em um trecho da novela, Isaiah, o amigo matemático do protagonista, fala sobre as características de sua porca hilde: “Ah, me ajuda muito ter a hilde aqui em casa, não aborrece, não loqueia, é branda paciente silenciosa.”²⁰³ Isaiah ressalta, na porca, seu silêncio, como se este fosse uma característica animal memorável.

Retomando o aceno no rosto do professor, se, por um lado, ele pode ser interpretado como um riso debochado, que se faz a partir do olhar que acompanha a idiotia humana, ele também pode ser visto como um gesto de extrema seriedade, pois que se faz como uma marca da ironia divina, não só no rosto de Amós, mas no de todos nós: a de ser a vida a condição de existência da própria morte, e vice-versa.

O riso do matemático, então, não teria nada de frívolo, ao contrário, seria de extrema seriedade. Contudo, seu gesto ali está para confirmar algo que a própria Hilda já havia percebido, que o caminho ao divino não poderia se fazer por um caminho austero, mas sim por um sinal cuja marca primordial é a alegria:

²⁰¹ FOUCAULT, 2006, p. 216.

²⁰² FOUCAULT, 2006, p. 154.

²⁰³ HILST, 2006a, p. 34.

O louco se fechou ao riso
Se torceu convulso de fingida agonia
E como se lançasse flores à cova de um
morto Atirou-me os guizos.
Por quê? Perguntei adusta e ressentida.
Ó senhora, porque mora na morte
Aquele que procura Deus na austeridade.²⁰⁴

Enquanto se atinha às regras, à ordem, enquanto, na face, não estava presente o rosto em riso, Amós habitava o mundo da ordem e da austeridade, portanto, estava morto. Assim, ao contrário do que imaginaria a personagem, a morte já o habitava, até que o mesmo decidisse percorrer seu caminho até sua outra vida. Na verdade, a morte de Amós não estava naquilo que os demais personagens considerariam morte, opostamente, ela morava em sua vida anterior, aquela antes do encontro com o divino.

Ao se deparar com o Incognoscível, o matemático alcançará um senso de liberdade radical, pois adquirirá um panorama de sua real condição. E isso o fará quebrar o pacto civilizatório. Ao não mais aceitar compactuar, a personagem, em sua pretensa loucura, se aproximará do espaço da animalidade, conhecida por sua indiferença aos interditos criados pela humanidade.

Tal aproximação bestial parece ser, aliás, um costume dos loucos hilstianos. Em diferentes obras, observa-se eles vestirem a pele de diferentes animais. Em *A obscena senhora D*, Hillé vestirá a pele da porca: “sou como uma grande porca acinzentada, diante de muitos a quem conheci sou uma pequena porca ruiva”;²⁰⁵ em *Kadosh*, na primeira parte do livro, chamada “Agda”, tem-se o próprio divino, recebendo, em sua alcunha, a máscara animalesca: “Grande Obscuro, Máscara do Nojo, Cão de Pedra...”;²⁰⁶ por fim, Amós vestirá a fantasia do cão: “Há um latido na minha garganta, um urro manso. Tento expulsá-lo mas homem-cão sei que estou morrendo e jamais serei ouvido.”²⁰⁷

É interessante notar que, no último livro escrito por Hilda Hilst, *Estar sendo. Ter sido*,²⁰⁸

o velho Vittorio narra a visão que tem de um homem que em muito lembra a personagem ao final de sua trajetória: “e mais fundo um coitado que só pensa em como se parece a um pobre animal sem irmãos e sem mãe, e que está morrendo meio louco e aos poucos vai perder dentes e cabelo...”²⁰⁹

²⁰⁴ HILST, 2004b, p. 73.

²⁰⁵ HILST, 2001a, p. 29.

²⁰⁶ HILST, 2002b, p. 47.

²⁰⁷ HILST, 2006a, p. 65.

²⁰⁸ HILST, 2006c.

²⁰⁹ HILST, 2006c, p. 36.

Amós e todo elenco dos supostos loucos de Hilst restariam na condição de apartados sociais por sua incapacidade de vivenciar o mundo segundo um *status quo* repleto de valores invertidos, tão reprovados pela autora que se dizia uma pessoa acometida por uma lucidez desesperada: “eu talvez seja uma pessoa com uma intensidade meio desesperada, uma lucidez também desesperada.”²¹⁰

Tachado de louco, alienado, misantropo, Amós se torna um ser de exceção, um “esquisito”:

Você está esquisito. Você sabia que eu era assim atrapalhado. Como atrapalhado, Amós? Você nunca foi atrapalhado, você é um professor de matemática pura, você é um professor de universidade, você fez tese tudo aquilo, lembra? Você era simplesmente adorável.²¹¹

Enquanto tinha um comportamento dentro da normalidade, professor, matemático, seguidor de regras, o protagonista era “adorável”. Porém, bastou ele se desvirtuar desse caminho retificado, para merecer, tal como os poetas de Hilda, a alcunha de esquisito: “você é esquisita. / é que sou poeta.”²¹²

Ao escolher viver à margem da estrutura vigente, o protagonista da novela passará a ser constantemente hostilizado, tendo sua conduta invalidada por seus pares, conforme Teixeira:

A loucura apresenta-se, portanto, como uma tática de objetivação total, que permite aos membros dessa comunidade invalidar de maneira automática uma conduta que perturba a harmonia e a legitimidade desse sistema social sem questionar-se a verdadeira natureza ou o fundamento dessa atitude vital.²¹³

Será por sua negligência em considerar a validade do pacto social, que a personagem se tornará mais um alucinado, dentre tantos outros personagens hilstianos: “quem quer que se oponha às variantes em vigor deve ser suspeito de loucura e tratado como louco.”²¹⁴

Amós, assume, portanto, a marca da marginalidade e do pária, esta que, conforme Foucault, ainda na Idade Clássica, marcaria todos aqueles que, após o declínio da lepra, tomariam o lugar dos lazarentos no jogo da exclusão social: “Pobres, vagabundos, presidiários e cabeças alienadas assumirão o papel abandonado pelo lazarento...”²¹⁵ Exclusão é, pois, o sinal a marcar todos aqueles que, discriminados, precisam desaparecer da visão social.

²¹⁰ HILST, 2013h, p. 90.

²¹¹ HILST, 2006a, p. 34.

²¹² HILST, 2006a, p. 365.

²¹³ TEIXEIRO, 2011, p. 15.

²¹⁴ PLAZA, 1990, p. 106.

²¹⁵ FOUCAULT, 2012, p. 6.

Esse lugar de exceção do louco, por sua vez, dialogaria com aquela maldição da qual Hilda dizia padecer: “A Maldição do *Potlatch*”. Em entrevista ao Caderno 2, em 1994, Hilda relembra um relato do antropólogo Marcell Mauss a respeito desta:

A melhor tradução figurada para essa palavra ameríndia é “o poder de perder”. No *Potlatch* os ameríndios exibiam suas riquezas, joias, troféus, e depois punham fogo em tudo, simplesmente destruíam. Para eles, quanto mais você destruísse riquezas, mais poder você detinha.²¹⁶

O poder de perder, de deixar para trás não só as posses, mas tudo aquilo que lembraria o antigo eu, é a capacidade de não se prender a nada, de admitir que a matéria, a ciência, as fórmulas e tudo o que gira em torno da palavra estabilidade pode se desestabilizar, pode ser destituído de apego: “Há livros por todas as partes e já não me interessam por eles. Depois daquilo que não sei explicar. De significado incomensurável.”²¹⁷

O poder de se desapossar, tanto dos bens materiais quanto de si mesmo; o poder de se despersonalizar, implicaria na aptidão de não só se recriar no mundo, como também de ser capaz de encontrar uma maneira de recriá-lo. Aqui atrela-se o processo de despersonalização vivido por Amós àquele que também seria um processo vivido pelo próprio escritor, como formula Pimentel:

[...] entregue completamente ao seu ato de escrita, é exigido do escritor mais um movimento por parte da literatura. É exigido dele a sua despersonalização. No instante em que o autor inicia o ato de sua escrita é exigido dele, por parte do espaço literário, uma perda gradativa de sua persona adquirida e formada no espaço da realidade humana. Ao abandonar o seu espaço de conforto, originado pelo mundo, o escritor abdica do seu caráter mundano para adquirir feições de ser literário, logo, de ser tão fictício quanto os personagens fictícios que de sua escrita adquirem voz. A escrita literária, partilhando da produtividade, não aceita a determinação ociosa do mundo real que se afirma na potência – inexistente – da palavra eu. Longe de ser apenas mais uma palavra, eu adquire na consistência do mundo uma representatividade muito forte, uma vez que é através dela que o homem se reconhece homem, bem como se reconhece como aquele que gera o mundo, que estrutura o mundo com suas leis e regras.²¹⁸

Portanto, aquele que é capaz de ir ao seu extremo, de ir ao encontro do seu próprio desapossar, seria aquele a deter a verdadeira superioridade. Citará Hilda, em sua crônica *Memento Homo*, um trecho de Bataille:

Leiam este pequeno trecho do Bataille: “... o verdadeiro luxo de nossa época cabe ao miserável, àquele que se estende sobre a terra e despreza. Um luxo

²¹⁶ DINIZ, 2013, p. 157.

²¹⁷ HILST, 2006c, p. 26.

²¹⁸ PIMENTEL, 2012, p. 7.

autêntico exige um desprezo total pelas riquezas, a sombria indiferença de quem recusa o trabalho e faz da sua vida, por um lado, um esplendor infinitamente arruinado, e por outro, um insulto silencioso à laboriosa mentira dos ricos... o esplendor dos farrapos e o obscuro desafio da indiferença.”²¹⁹

É esse poder, ou essa maldição, de se despojar de tudo, de ter em si uma indiferença tamanha em relação à vida e à morte, que uniria os loucos aos animais na obra hilstiana, pois que ambos possuiriam a capacidade de vencer a morte, vez que, por não terem dela o temor, ou a consciência, não participariam da angústia humana que é saber-se vivo e finito. Loucos e animais seriam, assim, livres e despossuídos o bastante para estarem abertos a vivenciar a experiência divina em sua totalidade.

E é por isso que, depois do episódio na colina, diante da escolha que o próprio Amós se coloca: “Encher a cara a cada noite, e vicioso, babante, sacudir o pau vezemquando para as amigas de Amanda...”; ou “largar casa Amanda filho universidade. Ter nada. Perto de algum muro encostar a carcaça...”,²²⁰ ele opta pela segunda. Se num primeiro momento, a personagem pensa em se entregar ao vício e passar a agir como um ébrio habitual, numa tentativa de voltar a vivenciar, em vida, a embriaguez alcançada pelo encontro com o divino; num segundo, Amós compreende o que de fato deveria fazer. Deixar sua antiga vida para trás e ir em direção ao Nada. Nesse caso, a personagem novamente se aproximaria do animal ou, na visão de Hilda, também dos poetas: “As vacas me comovem. Vacas e poetas se parecem: dão tudo e tudo perdem.”²²¹

O matemático caminhará, então, em direção ao vazio. Todavia, sua caminhada não será linear. Durante o percurso de seu trânsito, Amós navegará pelas águas do entre-lugar, o que faz lembrar aquilo que, segundo Foucault,²²² na Renascença, era feito com os loucos, os quais eram colocados em navios e carregados para cidades longes das suas. Entretanto, quando suas embarcações chegavam aos seus destinos, eram enxotadas por seus habitantes, sendo mandadas novamente de volta ao mar. Assim, os loucos eram aqueles que vagavam pelas águas, espaços da aterritorialidade, isto é, daquilo que não possui terras, que não se finca a um chão. E isso marcaria também a trajetória de Amós. Ao embarcar nesse novo mundo de Luz, o matemático estaria adentrando um navio que velejaria pelas margens do entre-lugar, um território que se faria entre sua aparente loucura e sua obscura hiperlucidez: “Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza

²¹⁹ Bataille *in* HILST, 2006b, p. 268-269.

²²⁰ HILST, 2006a, p. 36.

²²¹ HILST, 2006c, p. 324.

²²² FOUCAULT, 2012.

exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada.”²²³

Quanto ao processo de despojamento do protagonista da novela, assinala-se, nele, a semelhança de seu comportamento ao de Diógenes, filósofo grego do século V a.C. Tal personagem histórico perambulava pelas ruas na miséria, buscando viver, na prática, o ideal cínico da autossuficiência, isto é, assumir uma maneira natural de se viver, que dispensasse as luxúrias da civilização.

A vida do filósofo citado foi marcada por sua campanha contra as instituições e seus valores sociais, os quais ele entendia como maculados pela corrupção. Pejorativamente, Diógenes recebeu a alcunha de *Kinos*, o cão, pela forma “abandonada” como vivia. Para esse grego, a felicidade era a verdadeira realização da vida e só poderia ser alcançada pelas vias do autodomínio e da liberdade.

Outra personagem, desta vez literária, a seguir um caminho parecido com o de Amós é Sidarta,²²⁴ do livro homônimo do alemão Hermann Hesse. Nessa narrativa, também há um protagonista que – semelhantemente à história de Sidarta Gautama, o Buda histórico, e tal como o matemático, em algum momento de sua trajetória, sente-se insatisfeito com sua vida de príncipe e decide despojar-se de bens, de lar, de família. Como um peregrino, foge para o mundo além dos muros do castelo em busca de respostas. Para Sidarta, a vida é um lugar samsárico,²²⁵ uma ilusão cheia de sofrimento. A partir de tal tomada de consciência, seu objetivo se torna buscar a saída do sofrimento, através da iluminação,²²⁶ aquele estágio em que o ser se encontraria completamente esvaziado, de desejos, de sonhos, de expectativas e de pesares. Tal esvaziamento buscado pela personagem, tal qual ocorrerá a Amós, será aquilo que o fará atingir o espaço da transcendência:

Um único objetivo surgia diante de Sidarta; o objetivo de tornar-se vazio, vazio de sede, vazio de desejos, vazio de sonhos, vazio de alegria e de pesar. Exterminar-se distanciando-se de si mesmo; cessar de ser um eu; encontrar sossego, após ter evacuado o coração; abrir-se ao milagre, com o pensamento desindividualizado – eis que era o seu propósito.²²⁷

²²³ FOUCAULT, 2012, p. 12.

²²⁴ HESSE, 2012.

²²⁵ *Samsara* (do sânscrito, *perambulação*) pode ser descrito como o fluxo incessante de renascimentos através dos mundos. A maioria das tradições religiosas orientais observa o *Samsara* de forma negativa, como uma condição a ser superada. O *Samsara* é visto, ainda, como a ignorância do verdadeiro eu.

²²⁶ Iluminação (ou esclarecimento) significa, de modo geral, a aquisição de uma nova sabedoria ou entendimento, capacitando uma percepção mais clara sobre a vida, sobre o sofrimento e sobre a morte.

²²⁷ HESSE, 2012, p. 20.

Com a devida cautela, tais figuras, a de Diógenes e a de Sidarta, poderiam ser equiparadas, cada um com suas peculiaridades, a Amós, especialmente quanto ao desejo de tornarem-se despossuídos. Os três, em algum momento de suas trajetórias, optam por viver sob “A Maldição do *Potlatch*”, abandonando o conforto de seus lares, seus bens, suas famílias, seus cargos, acreditando – ou melhor –, desacreditando que tudo aquilo poderia lhes trazer o que buscavam:

Meus nada, meus vômitos, existir e nada compreender. Ter existido e ter suspeitado de uma iridescência, um sol além de todos os eus. Além de todos os tu. Amós Kéres. Franco e fervoroso mas repudiando neste instante Amanda, crionça, universidade.²²⁸

Por trazer à tona o assunto “buscas”, em diversas situações, nota-se nos seres ficcionais hilstianos uma procura incansável por respostas, as quais a própria autora também parecia perseguir. Na tentativa de entender para que serve essa coisa chamada existência, a loucura da busca se instaura, deixando Amós desnortado:

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, recusamos a compreender. A loucura da paixão, o desordenado aparentando ser luz na carne, o caos sabendo à delícia, a idiotia 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.²²⁹

A loucura do matemático, extensível a tantas outras personagens hilstianas, representaria a incapacidade de sustentação humana diante de questões que só trazem o silêncio como resposta: “É horrível não existir nunca uma resposta”, dirá Hilda.²³⁰ A busca infrutífera por respostas, que só alcança o silêncio, será o caminho que Amós percorrerá até se libertar completamente. Primeiro, despojando-se das letras, depois dos números, do emprego, da família, da casa e, por fim, do corpo. Trata-se, portanto, de deixar para trás toda uma espécie de conhecimento para, então, alçar voo. Tal ideia é recorrente nas obras de Hilda, mesmo em sua poesia:

– Queres voar, Samsara? Queres trocar o moroso das pernas
Pela magia das penas, e planar coruscante
Acima da demência?

[...]

²²⁸ HILST, 2006c, p. 48.

²²⁹ HILST, 2006a, p. 50.

²³⁰ PÉCORA, 2010, p. 55.

Então aproximou-se rente ao meu pescoço:
– Esquece texto e sabença: as cadeias do gozo. E labaredas do intenso te farão o voo.²³¹

A opção por seguir a via do desapego e do silêncio inclinaria a personagem àquela busca que, para Blanchot, seria uma espécie de descaminho que o levaria ao abandono mágico do desvio: “A busca seria então da mesma espécie que o erro. Errar é voltar e retornar, abandonar-se à magia do desvio. O desencaminhado, aquele que saiu da proteção de centro, gira em torno de si mesmo, entregue ao centro e não mais cuidado por ele.”²³²

O esvaziamento da personagem, assinalaria, em si, o fim das dualidades, seu rompimento com um mundo que se constrói a partir de pares opostos. O esvaziamento de Amós demarcaria, em si, o alcance da compreensão dos paradoxos e da essência divina escondida por trás da aparência das coisas:

O espírito do homem, em sua finitude, não é tanto uma fagulha da grande luz quanto um fragmento de sombra. A verdade parcial e transitória da aparência não está aberta para sua inteligência limitada; sua loucura descobre apenas o avesso das coisas, seu lado noturno, a imediata contradição da verdade. Elevando-se até Deus, o homem não deve apenas superar a si mesmo, mas sim desgarrar-se completamente de sua essencial fraqueza, dominar de um salto à oposição entre as coisas do mundo e sua essência divina, pois o que transparece da verdade na aparência não é o reflexo dela, mas sua cruel contradição.²³³

O matemático será o ser marcado pela perda voluntária, aquele a optar pela abnegação como via ao Grande Obscuro. A loucura à qual o professor se expõe é marcada por uma liberdade tão radical que, aquilo que nele é visto como insanidade, seria, na verdade, uma nova abertura a um conhecimento ininteligível. Ademais, suas sandices não passam de uma loucura pejorativamente projetada por seus pares. Aqueles que o rodeiam, por não serem capazes de alcançar sua nova realidade, ou seu novo modo de perceber o mundo, preferem excluí-lo a admitir que há nele uma outra forma de conhecimento, como reforça Teixeira: “Hilst opta pelo tabu da loucura para constituir o sentido do seu discurso crítico desde a perspectiva de um dos excessos mais ameaçadores para a ordem social: a loucura como dúvida da razão.”²³⁴

Por fim, o que se pode dizer é que a loucura de Amós é a fantasia da inocência a vestir a pele do cordeiro, aquele que deve ser sacrificado para que, desse modo, restem pacificadas as almas dos demais: “Amós Kéres. Inocente como um pequeno animal-criança”:²³⁵

²³¹ HILST, 2004b, p. 77.

²³² BLANCHOT, 2001, p. 64.

²³³ FOUCAULT, 2012, p. 31.

²³⁴ TEIXEIRO 2011, p. 17.

²³⁵ HILST, 2006a, p. 49.

Alguns milhares de anos ainda, pelos rumos do século passado e em todo que fizer o homem transparecerá a mais alta sabedoria: mas também terá perdido toda sua dignidade. Será, então, necessário ser sábio, mas será uma coisa tão comum, tão vulgar, que qualquer espírito com um gosto pouco mais refinado verá uma grosseria nessa necessidade. Da mesma forma que uma tirania da verdade e da Ciência poderia fazer subir o valor da mentira, da mesma forma uma tirania da sabedoria poderá fazer germinar um novo tipo de nobreza da alma. Ser nobre, poderá ser então ter loucuras na cabeça.²³⁶

²³⁶NIETZSCHE, 1976, p. 54.

4 DA ANIMALIDADE

4.1 Dos cascos e das penas: um passeio pelo bestiário de Hilda Hilst

*Tenho um profundo amor pelos animais.
Me identifico com
eles, principalmente com os
cachorros. Bem mais que com a
espécie humana.*

Hilda Hilst

Tanto na poesia quanto na prosa, a figura do animal é uma presença recorrente na obra de Hilda Hilst. A relação da autora com os animais não é segredo. Ao morrer, ela deixou, além de seu legado literário e de leitores saudosos, cento e onze cães que salvara das ruas e da inanição. Como dito na epígrafe, Hilda identificava-se com os animais “bem mais que com a espécie humana”:

São cachorrinhos vira-latas. No fundo eu tenho a impressão de que eu mesma, como eles, me sinto desamparada diante desse turbilhão dentro e fora de mim, que não se resolve. E o cão representa muito bem esse desamparo. Me identifico muito com a figura da vítima, do animal vítima.²³⁷

Não é difícil, com isso, perceber que a presença do animal se fazia em ambas as vidas da autora: a real e a ficcional. Assim, refletir sobre a animalidade dentro de sua obra seria refletir sobre como essas figuras representariam certas imagens que costumam todo um trabalho e como tais figuras poderiam atrelar-se a outras como o riso, a loucura, a morte, o divino e ao ímpeto poético, este concebido pela autora como algo que, ao contrário da escrita em prosa, figuraria no espaço do inexplicável, visto que: “Escrever ficção é um trabalho mais ou menos disciplinado. A poesia não. A poesia você não programa, é um estado quase inexplicável porque surge a qualquer momento.”²³⁸

Retomando a questão do animal, desde os primeiros livros de Hilda, a presença deles é recorrente, se não no todo, metonimicamente, em suas partes: “Canção das mãos / que ficaram na minha cabeça. / Eram tuas e pareciam asas.”²³⁹ Tais versos se encontram no oitavo poema do primeiro livro de poesia publicado por Hilda, em 1950, aos vinte anos, o *Presságio*.²⁴⁰ Em

²³⁷ HILST, 2013g, p. 149.

²³⁸ HILST, 2013h, p. 91.

²³⁹ HILST, 2003b, p. 33.

²⁴⁰ HILST, 2003c.

Roteiro do silêncio, quarto livro de poemas da autora, publicado originalmente em 1960, lê-se: “Os solilóquios do amor não se eternizam. / E no entanto, refaço minhas asas.”²⁴¹

A figura do pássaro anunciada nesses versos será recuperada e recriada diversas vezes. Em *Balada de Alzira*, segundo livro da autora, publicado em 1951, no décimo terceiro poema, tem-se: “Existe sempre o mar / sepultando pássaros [...]”²⁴² A ave comumente remetendo aos céus, ao voo, às alturas e aos sonhos: “E contudo, o que mais somos / São estes sonhos / Adentro indevassáveis / Bosques/ Lilazes / Caminhos levando ao mar / Aves / Aves.”²⁴³

Essas figuras aladas, atreladas às alturas, espalham-se por muitos poemas e prosas hilstianas: “Nos pássaros mais altos, meu olhar / De novo incandescia”, do livro *Sete cantos do poeta para o Anjo*, publicado em 1962.²⁴⁴ Até mesmo na morte, configura-se a busca pelo olhar do pássaro, pelas alturas: “Que eu morra olhando as alturas.” As alturas se apresentam como uma redenção ao medo da terra: “É antes de tudo a terra / Que me traz o medo.”²⁴⁵

Fora a figura do animal propriamente dito, de suas partes, há também, espalhados pelas obras de Hilda, uma coleção de sons que remetem a eles: mugidos, urros, grunhidos: “Teus vários sons e mugidos / Quem os entende?”²⁴⁶ E, ainda no mesmo poema, retirado de *Roteiro do silêncio*, tem-se o desejo do eu lírico de ser, ele mesmo, agora um boi, para, desse modo, tornar-se parte da paisagem:

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.²⁴⁷

O desejo de pertencer à paisagem, de ser animal e conhecer o mundo pela vivência e não pela palavra, é recorrente na obra de Hilst. Esse retorno à sua natureza seria um modo das personagens hilstianas resgatarem, em si, o mundo. Todavia, não um mundo particular, individualizado como o do humano, mas um mundo que é Todo, assim como a ideia defendida por Blanchot acerca do imaginário:

²⁴¹ HILST, 2002d, p. 247.

²⁴² HILST, 2003b, p. 87.

²⁴³ HILST, 2002e, p. 138.

²⁴⁴ HILST, 2002e, p.119.

²⁴⁵ HILST, 2002d, p. 233.

²⁴⁶ HILST, 2002d, p. 205.

²⁴⁷ HILST, 2002d, p. 211.

O imaginário não é uma estranha região situada além do mundo; é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo. Por isso não está no mundo, pois é o mundo, tomado e realizado em seu conjunto pela negação global de todas as realidades particulares que nele se encontram, por sua colocação fora do jogo, sua ausência, pela realização dessa mesma ausência com a qual começa a criação literária [...].²⁴⁸

Ser animal seria ter a capacidade de se livrar dos questionamentos, do excesso de pensamentos, da angústia gerada pela consciência da morte. Ser animal seria se ver livre da “loucura da busca”, esta que, segundo Hilda, acometeria todo escritor: “Também o ato de escrever para mim revela às vezes a insegurança, pois o escritor é um ser frágil, inseguro, ansioso, que procura respostas para todos os mistérios da vida.”²⁴⁹

Em Hilda, como nesta passagem de seu livro *Amavisse*, publicado pela primeira vez em 1989, nota-se a identificação do eu lírico muito mais inclinada ao território animal, compreendido pela autora como o espaço ocupado pela vítima, símbolo do sacrifício, do que para a humanidade:

Devo viver entre os homens
Se sou mais pelo, mais dor
Menos garra e menos carne humana?
E não tendo armadura
E tendo quase muito do cordeiro
E quase nada da mão que empunha a faca
Devo continuar a caminhada?²⁵⁰

Apesar de ser uma escritora do século XX, Hilda fará, em suas narrativas, um movimento contrário ao da sua época, vez que, como comentará Berger, em seu ensaio “Por que olhar os animais?”:²⁵¹ “foi o século XX, que rompeu toda a tradição que previamente mediava entre o homem e natureza. Antes dessa ruptura, os animais [...] estavam no centro do universo junto com o homem.”²⁵² Hilda irá, portanto, retomar, no animal, aquele lugar de promessa, de mágica, espaço de oráculo, mensageiro, mas também de sacrificado.²⁵³ O animal na obra da autora ocuparia o território da mediação entre a terra e o céu, teria a função de mediação entre o homem e o sagrado, sendo, dessa forma, uma espécie de retomada daquela esfera mítica das antigas civilizações na qual, além de pertencer à esfera do comum, servindo

²⁴⁸ BLANCHOT, 2011, p. 305.

²⁴⁹ HILST, 2013d, p. 29.

²⁵⁰ HILST, 2004b, p. 57.

²⁵¹ BERGER, 2003.

²⁵² BERGER, 2003, p. 11-12.

²⁵³ BERGER, 2003.

de alimento, couro etc., servia também à esfera do divino, da adoração, por sua proximidade à natureza e aos Deuses: “Animais vieram de além do horizonte. Seu lugar era lá e aqui.”²⁵⁴

Desse modo, ser um bicho e olhar os homens à distância, seria ter um novo ponto de vista, ser outro, sentir nos humanos a incapacidade de perceber ou entender a poesia do mundo, tal qual o boi do poema de Drummond, “Um boi vê os homens”:

Coitados, dir-se-ia que não escutam nem o canto do ar
nem os segredos do feno,
como também parecem não enxergar o que é visível
e comum a cada um de nós, no espaço.
E ficam tristes e no rasto da tristeza chegam à crueldade.²⁵⁵

Ao olhar os homens, o boi drummondiano percebe neles a insatisfação, a tristeza, a crueldade. Segundo o olhar bovino, não haveria, no ser humano, a capacidade de compreender sua relação com a natureza. O homem distanciou-se tanto de sua origem natural que não seria mais capaz de escutar o “canto do ar / nem os segredos do feno”. Sobre tais versos, Maria Esther Maciel, em seu ensaio “Poesia e subjetividade animal”, dirá:

Em outras palavras, o boi – movido por uma percepção que supostamente ultrapassa as divisas da razão legitimada pela sociedade dos homens – não apenas põe em xeque a capacidade destes de entender outros mundos que não o amparado por essa mesma razão, mas também revela uma visão própria das coisas que existem e compõem o que chamamos de vida.²⁵⁶

Ser boi, pássaro ou cão seria um modo de retornar ao genuíno, alcançar a ternura, apesar de, aos olhos humanos, ser uma atitude de loucura do poeta: “E sendo boi, sou ternura. / Aunque pueda parecer / Que del poeta / Es locura.”²⁵⁷

Fazendo um salto da poesia à prosa hilstiana, o que se observará é que a figura do animal, nesse segundo gênero, faz-se ainda mais presente. Em seu primeiro livro de prosa, *Fluxo-Floema*, pode-se dizer que há ali um bestiário. Nele, encontra-se uma série de referências, das mais diversas, a seres pertencentes ao mundo animal real e imaginário. São aranhas, pássaros, bois, cavalos, búfalos, cães e até animais fantásticos como um unicórnio.

Trabalhando com animais pertencentes ao mundo real, um deles não pode se deixar de mencionar: o porco. O porco povoa o imaginário hilstiano, sendo, até mesmo, em *Amavisse*,

²⁵⁴ BERGER, 2003, p. 14.

²⁵⁵ ANDRADE, 1979, p. 266.

²⁵⁶ MACIEL, 2017.

²⁵⁷ HILST, 2002e, p. 210-211.

uma companhia intrínseca à palavra “poeta”: “Porco-poeta que me sei, na cegueira, no charco.”²⁵⁸

Regressando a *Fluxo-Floema*, há, no primeiro conto, “Fluxo”, o escritor Ruiska, respondendo à pergunta feita pelo Incognoscível: “Quem é você, Ruiska? Hein?” E a resposta de Ruiska sai como uma resignação: “Está bem, está bem, sou um porco com vontade de ter asas.”²⁵⁹ Tem-se aqui a figura de um escritor que se coloca ao nível do chão, aquele que chafurda a lama em busca de matéria orgânica para saciar a sua fome de palavras. Ruiska, o escritor, reconhece-se, pois, como um porco com o desejo do voo, das asas, dos céus. Ao ser perguntado sobre quem é que o fez porco, ele responde: “O incognoscível.”²⁶⁰

Esse mesmo Incognoscível que fez do escritor Ruiska – e aqui se mistura à figura da própria autora – um porco com desejos alados, um buscador insolvível na terra das respostas inalcançáveis, será, como se verá mais adiante neste capítulo, a sombra do passo a caminhar pelas pegadas de Amós, o professor de matemática, protagonista de *Com os meus olhos de cão*. Seguindo pelo “Fluxo”, ao escritor Ruiska é sugerido que ele procure Deus em sua natureza de porco, em seu sangue, no lugar em que, no humano, se encontraria a animalidade:

“procuras o Deus, Ele está aí mesmo no teu sangue, na tua natureza de porco, nesse chão escuro por onde corre teus humores...”²⁶¹ Cabe ressaltar a coincidência – ou a consciência – de ser a palavra “porco” um anagrama para “corpo”. No livro *Contos d’escárnio. Textos grotescos*, tem-se: “porque cada um de nós, Clódia, tem que achar o seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo.) Porco, gente, porco, corpo às avessas.”²⁶² Em outra obra da autora, *Kadosh*, também se vê essa mesma identificação: “te pergunto: o corpo-porco ainda é o teu?”²⁶³

O corpo, este que já nasce condenado ao fenecimento, segundo a voz das deidades no poema – “Vós humanos, / De invólucro oscilante / E impermanente / Mortais e fustigados.”²⁶⁴ –, seria um lugar de tensão dentro da existência hilstiana, já que se faz de vida e de morte, de alto e de baixo, de céu e de terra. Trata-se, pois, de uma ambivalência, de um paradoxo: “Tão grande ambivalência / Concedida aos homens”;²⁶⁵ ou: “Somos a um mesmo tempo / Rio e mar”,²⁶⁶ ambos versos do livro *Odes fragmentárias*, de 1961.

²⁵⁸ HILST, 2004b, p. 41.

²⁵⁹ HILST, 2003a, p. 24.

²⁶⁰ HILST, 2003a, p. 24.

²⁶¹ HILST, 2003a, p. 71.

²⁶² HILST, 2002f, p. 79.

²⁶³ HILST, 2002b, p. 24.

²⁶⁴ HILST, 2002e, p. 140.

²⁶⁵ HILST, 2002e, p. 137.

²⁶⁶ HILST, 2002e, p. 140.

O corpo caminha por dois territórios, o da realidade e o da fantasia, como bem coloca o eu lírico do livro *Sete cantos do poeta para o anjo*:²⁶⁷ “Desde sempre caminho entre dois mundos.”²⁶⁸ Assim é que o corpo – anagrama do porco –, por representar uma aporia, uma equação sem resultado fixo, para Hilda, assinalaria um lugar de tensão que poderia ser – tanto para seu eu lírico poético quanto para seus múltiplos narradores prosaicos –, ao mesmo tempo uma dádiva e uma maldição: “Se em nada me detenho / Água de muitos rios / [...] Em tudo me detenho / E sei que sou raiz.”²⁶⁹ E para este lugar amaldiçoado, no qual habitariam aqueles que, como Hilda, viveriam imersos em versos, tem-se: “Queres o verso ainda? Assim seja. / Mas viverás tua vida nestes breus.”²⁷⁰

Por se fazer atrelado aos limites da carne, o corpo pesa: “Pesa sobre nós / O limite da carne.”²⁷¹ A carne, em Hilda, em oposição à alma, estaria atrelada a um espaço de maldição, este mesmo espaço que transborda nas imagens dos animais, dos loucos e dos poetas da autora: “E se o homem na carne foi punido / O verbo diz melhor do sofrimento.”²⁷²

Ainda em relação ao animal, mais especificamente à maldição deste corpo/porco, há uma passagem, dentro de Evangelho de Marcos, na qual Jesus expulsa os demônios de um geraseno e os envia a uma vara que passava pelo caminho, que talvez elucide a relação amaldiçoada dos porcos/porcas hilstianas:

Na terra dos gerasenos, Jesus encontrou um homem possesso de demônio, que não podia ser controlado (5:1-5); - Este homem viu Jesus e correu para adorá-lo (5:6-7); - Ele confessou que Jesus era Filho do Deus Altíssimo; - Pediu a Jesus que ele não o atormentasse; - Jesus expulsou os demônios (5:8-13); - Jesus perguntou o nome do demônio. Ele respondeu que o nome era Legião “porque somos muitos” (5:8-9); - Os demônios pediram a Jesus que não os mandasse para fora do país, mas para uma manada de porcos (5:10-12); - Jesus concedeu seu pedido, e os porcos se afogaram no mar (5:13).²⁷³

Segundo a passagem bíblica, se poderia interpretar que o porco teria a conotação do endemoniado, daquele amaldiçoado, condenado a sofrer. Contudo, a partir dessa interpretação, de que a imagem do porco em Hilda poderia estar apontando ao signo da maldição, esta mesma imagem tornar-se-ia ambígua, caso se pense que é o próprio Incognoscível quem diz a Ruiska para procurar sua natureza divina nessa natureza de porco, fazendo com que as duas pontas, a da maldição e a da redenção, se encontrem em um mesmo corpo – ou porco.

²⁶⁷ HILST, 2002e.

²⁶⁸ HILST, 2002e, p. 119.

²⁶⁹ HILST, 2002e, p. 137.

²⁷⁰ HILST, 2002e, p. 136.

²⁷¹ HILST, 2002e, p. 147.

²⁷² HILST, 2002e, p. 123.

²⁷³ BÍBLIA, *Marcos*, 5:14

Além desses porcos, à lista de aparições suínas inclui-se Hillé, a protagonista de *A obscena senhora D*, nomeada por seus vizinhos como “a porca”: “Casa da Porca, assim chamam agora a minha casa [...]”²⁷⁴ Abandonada por seu amante Ehud, o qual morre deixando-a só, Hillé passa a adotar um comportamento pouco convencional. Recorta peixes de papel, assusta a vizinhança com máscaras grotescas e passa a ocupar, na casa, o vão da escada, como um bicho acuado. O apelido dado por Ehud, o amante falecido, se confirma: “Derrelição Ehud me dizia, Derrelição – pela última vez Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono [...]”²⁷⁵

Desamparo e abandono, afetos que, na obra de Hilda, ligam-se à sensação de desespero: “Há alguma cara igual a minha? Algum grasnado de rouquidão, inábil e desesperado igual ao meu?”²⁷⁶ “Deveria lhes contar do desespero cinza-escuro estriado de negro, uma substância visguenta me tomando.”²⁷⁷

Desespero, desamparo, palavras que inaugurariam tanto os mortos em Hilda quanto sua escrita em decomposição: A morte surge como expressão máxima do sentimento de desamparo. Apresenta o tempo como uma escrita de ruínas, de decomposição eterna dos seres e do mundo.²⁷⁸

Os loucos, os poetas, os tocados pelo divino e os animais, todos eles, tal como Hillé, desamparados e a sós, vez não compactuarem com os valores e comportamentos adotados pelos demais:

Não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de outro no lá fora, procura a caminhada sem fim, te procuro, vômito, Menino-Porco, ando galopando desde sempre búfalo zebu girafa, derrepente 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 [...] E nos escuros, eu búfalo não temo, sou senhor de mim, não sei o que é escuro [...].²⁷⁹

Esse búfalo que não teme, que é senhor de si, que não sabe o que é escuro, porque nele habita a escuridão dos que a desconhecem por desconhecerem seu conceito, a palavra que a nomeia; que a desconhecem porque a ignoram, a ela e às perguntas e, assim, se pacificam. Esse búfalo, escolhido por Hilda para figurar como a paz dos que se fazem sem o medo da morte, poderia levar a um outro búfalo, o de Clarice Lispector, em seu conto “O búfalo”:

²⁷⁴ HILST, 2001a, p. 20.

²⁷⁵ HILST, 2001a, p. 17.

²⁷⁶ HILST, 2006, p. 53.

²⁷⁷ HILST, 2006, p. 54.

²⁷⁸ CAVALCANTI, 2010, p. 212.

²⁷⁹ HILST, 2001a, p. 25.

O búfalo com o torso preto. No entardecer luminoso era um corpo enegrecido de tranquila raiva. Este animal poderoso, símbolo de força, preso, enjaulado em um zoológico, mas com aparência pacificada, os olhos calmos, de longe, a ser observado pela narradora do conto, que com ele se identificara e o qual escolheu para ser a sua última visão ao lado do céu: “Lá estavam o búfalo e a mulher, frente à frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos. E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. [...] Os olhos do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo. [...] Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo”.²⁸⁰

Também a narradora clariciana, entre tantos animais no zoológico, escolhe o búfalo negro, aquele de olhos calmos, de raiva tranquilizada, para não só ser o seu objeto de identificação, como também para ser a testemunha de seu crime contra si mesma, para ser a imagem derradeira ao lado da paisagem do céu.

Colocando agora os animais “reais” em uma jaula à parte, parte-se à visita de uma outra seção neste zoo-hildesco ou, se preferir, bestiário-hilstiano. Visita-se aquele animal que, dentro da obra da autora, pertence à esfera da fantasia e do mito: o unicórnio.

Para esse ser mitológico, Hilda lhe reservara um conto inteiro, em *Fluxo-Floema*, chamado “O unicórnio”. Nessa narrativa, a protagonista, depois de ter sido ludibriada por seus dois melhores amigos, acaba se metamorfoseando em um unicórnio, animal fantasioso que:

em sua origem mitológica (remontada ao Oriente, Grécia Roma e também à Bíblia), trata-se de um animal selvagem que normalmente vive em jardins, mas sem um habitat específico. É um ser indomesticável, mas há quem afirme que uma moça virgem pode consegui-lo. É considerado símbolo de pureza, esperança, amor, majestade, poder, honestidade e liberdade...²⁸¹

Ao passar por tal metamorfose, a personagem será levada a um zoológico onde será encarcerada e excluída, procedimento este comum na Idade Clássica àqueles que, por serem considerados loucos e furiosos e, por conseguinte, equiparados à condição de animais, de feras, deveriam ser separados do grupo e expostos à humilhação. Tal como a animalidade, a loucura, segundo Michel Foucault, era símbolo não apenas de exclusão, mas de humilhação.²⁸²

N’A *história da loucura*, Foucault dirá que, na Idade Clássica, os loucos eram internados em condições subumanas por representarem um perigo para a sociedade.²⁸³ O internamento, na época, surgiu não como uma prática médica, mas como medida de exclusão. Eram tratados

²⁸⁰ LISPECTOR, 1988, p. 91.

²⁸¹ DIAS, 2010, p. 89.

²⁸² FOUCAULT, 1972, p. 76.

²⁸³ FOUCAULT, 1972.

Neste ponto, ressalta-se que o processo de metamorfose vivido pela protagonista no conto “O unicórnio” – processo que também será vivido por Amós – é anunciado como uma menção explícita a outros clássicos da literatura com os quais dialoga abertamente, revelando a consciência da autora de poder estar sendo, diga-se, pouco original ou por estar “plagiando” Kafka e Eugène Ionesco: “Essa coisas de se saber um bicho de repente não é nada original e além da *Metamorfose* há *Os rinocerontes*, você conhece?”²⁸⁸ É válido apontar essa comparação, pois, especialmente no conto *A metamorfose*, de Kafka, seu protagonista, Gregor Samsa, se transforma em um inseto semelhante a uma barata gigante. Tal transformação acaba por excluí-lo de seu convívio social, do mesmo modo que ocorre com o unicórnio de Hilda e também a Amós, em *Com os meus olhos de cão*.

Nesse trecho, há dois versos do primeiro livro de poesias de Hilda, *Presságio*, que traz à tona esse lugar de solidão, experimentado pelos animais retratados tanto pela autora quanto por Kafka, assim como pelos loucos e também por aqueles que se intitulam poetas: “Estão terrivelmente sozinhos / os doidos, os tristes, os poetas.”²⁸⁹

Loucura, tristeza, poesia e também animalidade, todos figurando, na obra da autora, como lugares de exclusão e de solidão, como em *Kadosh*, em um trecho em que a personagem de nome homônimo e um amigo conversam sobre as feras: “Kadosh: são... bem... são diferentes de nós, não? / amigo de Kadosh: hunhun / Kadosh: imprevisíveis também e... sozinhas... ilhadas.”²⁹⁰

Segundo Pécora, a solidão seria um sentimento inerente aos personagens hilstianos, os quais testemunhariam, todos eles, “uma dor ou uma 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.”²⁹¹

Desde seu primeiro livro, *Presságio*, este sentimento é tratado por Hilda como “um mal dissolvente”. Ao falar das estrelas que habitam a noite, o eu lírico dirá: “Quem sabe se naquela imensidão / elas sofrem o mal dissolvente, / passivo, / mas dissolvente ainda: solidão. Brilham para o mundo. No entanto estão sozinhas...”²⁹² Aqui, faz-se uma menção ao mestre de Pessoa, Alberto Caieiro, que dirá sobre o seu ofício: “Ser poeta não é uma ambição minha. / É a minha maneira de estar sozinho.”²⁹³

²⁸⁸ HILST, 2003a, p. 188.

²⁸⁹ HILST, 2003c, p. 27.

²⁹⁰ HILST, 2002b, p. 49.

²⁹¹ Pécora in HILST, 2006c, p. 9, nota do organizador.

²⁹² HILST, 2003c, p. 35-36.

²⁹³ CAEIRO, 2005, p. 17.

A partir desses versos, se poderia repensar a imagem do poeta não apenas como o excluído pela sociedade, mas também como aquele que se autoexclui para garantir, assim, a sobrevivência de sua sanidade, de seu olhar poético, de sua escrita. A própria Hilda dirá, em inúmeras de suas entrevistas, que um dos motivos d'ela ter deixado São Paulo para ir se “isolar” em sua Chácara do Sol foi o fato de achar que, na cidade, não poderia encontrar a solidão necessária para tornar-se a poetisa/escritora que desejava:

Eu senti que em São Paulo não iria mais poder trabalhar. Com a vida agitada demais, não iria mais ser possível, pelo menos como eu pretendia trabalhar. [...] Pensei comigo mesmo: “Vou mudar de vida”. Eu tinha criado para mim uma imagem que não era real. Agora é verdade. Não foi, portanto, uma fuga. Foi só uma volta à minha verdade, à minha realidade.²⁹⁴

4.2 A de Animal; A de Amós

*O ser humano ainda não
compreendeu que ele e os rios, ele
e os mares, ele e as florestas, ele e
os animais, ele e o Cosmos são
um só*
Hilda Hilst

A solidão, esta que, segundo Medeiros, seria a “marca da experiência psíquica mais exasperada”,²⁹⁵ é o lugar de exclusão em que se encontra Amós, o professor de matemática. Após a revelação do divino, a personagem passa a habitar o território do desamparado, aquele que, incapaz de manter seu antigo círculo de convivência e sua antiga vida, por não mais encontrar em seus hábitos e rotinas qualquer sentido, optará por viver como um cão.

Sobre essa espécie, dirá a própria Hilda, em entrevista à *Revista Nicolau* (1993): “Acho que o homem habita esse mistério, e não consegue explicar esse mistério do desamparo que o cão simboliza de forma exata.”²⁹⁶ Será por essa identificação feita pela autora, entre a figura do desamparo e a do cão, que se busca esse animal dentro da obra referida.

Verifica-se que a aparição desse animal nos escritos de Hilda, ou em seu bestiário, se dá, pela primeira vez, em seu terceiro livro, *Balada do festival*, publicado em 1955: “Tenho pena / do poeta feito para só ser pai... e ser poeta. / E daqueles que dormem sobre o papel / à espera do vocábulo / e dos que fazem filhos por acaso / e dos doidos e do cão que passa [...]”²⁹⁷ Nota-se, desde suas mais principiantes escrituras, um lugar de piedade por parte do eu lírico,

²⁹⁴ HILST, 2013k, p. 26-27.

²⁹⁵ MEDEIROS, 2012, p. 5.

²⁹⁶ HILST, 2013g, p. 149.

²⁹⁷ HILST, 2003b, p. 116

tanto em relação aos poetas, aos doidos, como também em relação ao cão: “E sei como ninguém

/ Afagar / A cabeça de um cão / Na madrugada”,²⁹⁸ em *Roteiro do silêncio*. Tais figuras, a dos loucos, dos poetas e dos cães, serão imagens atuantes para o desarrimo ao longo da obra da autora.

Nesse local desabrigado, acompanha-se a figura de Amós. Primeiro, quando criança, por seu olhar poético, questionador e cheio de espanto para o mundo. Olhar esse que fragiliza e faz solitário os que o detêm, como dirá o eu lírico de *Balada do festival* sobre aqueles que compõem versos: “Quem alguma vez os leu / com o mesmo amor / com que os escrevi / e na mesma solidão...”²⁹⁹

Esse olhar poético, que busca ver a beleza do mínimo no cotidiano despercebido, faz com que Amós sofra recriminações, especialmente por parte de seu pai, que não conseguia entendê-lo e se referia ao menino como um “idiota”: “O pai: mulher, esse menino é idiota [...]”³⁰⁰

Amós criança seguia seu caminho, sendo guiado pela busca da beleza:

Um furacão de perguntas quando o passeio tinha sido um nada, até ali mais adiante pra ver o cachorro do sítio do vizinho ou o bando de periquitos voltando naquele resto de tarde, fui até ali mais adiante, só isso. Diziam: Por quê? Pra quê? Que cachorro? A esta hora? Ver o que no cachorro, que periquito? Eu respondia: Ali mais adiante porque são bonitos.³⁰¹

Mas a beleza que o mundo oferecia ao olhar do matemático era, ela mesma, ambígua em seu resultado. Ao mesmo tempo que lhe oferecia encanto, enlevo, também o amedrontava: “Vida tão colorida, mãe, dá medo essas cores da vida, eu disse de manhãzinha olhando o rosa-roxo do capim.”³⁰² Foi esse mesmo encanto tão extremo que chegava a ser sombrio, que fez com que a personagem se detivesse diante da incapacidade das palavras para explicar os êxtases do mundo, os sentimentos e uma série de outras importâncias:

Depois, furioso, quando lhe perguntavam sobre sentimentos. Como formular as palavras exatas, várias letras unidas, encadeadas, pequenas ou extensas palavras, arrancar de dentro de si mesmo as teias finíssimas, inteiriças que ali repousavam? Estavam ali, sabia, mas como arrancá-las? Tudo se desmancharia.³⁰³

²⁹⁸ HILST, 2002d, p. 245.

²⁹⁹ HILST, 2003b, p. 126.

³⁰⁰ HILST, 2006, p. 16.

³⁰¹ HILST, 2006a, p. 21.

³⁰² HILST, 2006a, p. 28.

³⁰³ HILST, 2006a, p. 21.

As palavras, ao se materializarem em sons, estilhaçavam-se, impedindo que o menino explicasse a beleza em sua configuração de todo; as palavras, em sua incapacidade de exatidão, por sua flutuação de sentido, por sua instabilidade, por sua impossibilidade de reterem, em si, a convulsão do sentimento, serão, já na infância, deixadas parcialmente de lado por Amós: “As palavras foram sumindo da minha boca.”³⁰⁴

Com a descrença no verbo, o início de um espaço de silêncio começará a se instalar na vida do professor, ainda mais radicalmente à frente na trama. Contudo, isso será analisado mais adiante neste capítulo. Por ora, interessa o novo caminho a ser buscado por Amós para tentar dar conta de sentir aquilo que as palavras não alcançavam, a matemática:

Olhava números fórmulas equações teoremas e aquilo era um gozo, um gelado fofoso, uma vigília-dorso por onde eu sozinho podia ir caminhando sem a fala-ruptura dos outros, logicidade e razão e no entanto a possibilidade da surpresa como se desdobrássemos uma peça de seda, triângulos azuis na superfície fresca e de repente o fosco de umas grades, linhas que podemos separar e recompor em triângulos novamente, sim, isto podíamos, mas onde aquele azul, onde?³⁰⁵

Na matemática, o protagonista encontrará, até o episódio da colina, aquela sensação que tinha, quando criança, ao se deparar com a beleza. Vale aqui um adendo sobre a ligação entre a matemática e essa busca pela não evidência: “Eu imaginava que a matemática pura só procurava evidências. É tudo ao contrário: quanto menos evidente, mais tentador pra você começar a desdobrar uma equação matemática.”³⁰⁶ O caminho de Amós em direção à matemática se faz para tentar buscar “não evidências” ou, quem sabe, tentar evidenciar aquilo que as palavras não eram capazes, funcionando como uma via alternativa para a equação insolúvel do divino.

A matemática, portanto, se torna o local de refúgio da personagem, local em que Amós se refugiava de seu mundo de catástrofes, de hipocrisia, de buscas e de perguntas sem sentido e sem respostas:

Na matemática, o velho mundo de catástrofes e sílabas, de imprecisão e dor, se estilhaçava. Não via mais caras cruas retorcendo-se em perguntas, em lágrimas tantas vezes, não via o olhar do outro sobre o meu [...] Que formidáveis crueldades acontecendo a cada dia, os humanos se encontrando e nos bom-dia boa-tarde que segredos, que crimes, que cálice de mentiras [...].³⁰⁷

³⁰⁴ HILST, 2006a, p. 28.

³⁰⁵ HILST, 2006a, p. 29.

³⁰⁶ HILST, 2013j, p. 96.

³⁰⁷ HILST, 2006a, p. 30.

Depois de sua desilusão com as palavras, Amós reencontrará sua paz, ou a beleza, no mundo dos números e assim viverá sua vida de equações até que se dê seu encontro com o Incognoscível. Após esse incidente, nem mesmo os numerais, suas linhas ou seus triângulos azuis serão capazes de lhe devolver qualquer alento:

Um nítido inesperado foi o que sentiu e compreendeu no topo daquela colina. Mas não viu formas nem linhas, não viu contornos nem luzes, foi invadido de cores, vida, um fulgor sem clarão, espesso, formoso, um sol-origem sem ser fogo. Foi invadido pelo significado incomensurável.³⁰⁸

Sentir o incomensurável seria experimentar o espaço daquelas imagens que transbordam nessa obra de Hilda por seu aspecto tanto inalcançável quanto inexprimível: o riso, a morte, a loucura, a animalidade e, para incluir mais um, a origem da inspiração poética. Para esta última, tem-se a imagem do anjo, no livro *Roteiro do silêncio*, figurando como as musas dos poetas gregos da antiguidade: “O anjo que impulsiona o meu poema.”³⁰⁹

Regressando a Amós, a partir de seu encontro com O Sol Original, nasce nele o riso congelado, a marca do divino em sua face, aquela expressão indefinida, equação irresolvível, palavra do indizível: “Senti o não sentível, compreendi o não equacionável.”³¹⁰

O incidente com o Absoluto causará no matemático uma profunda desilusão. A personagem passará a sofrer da nostalgia do encontro com o Todo:

Devora-me, Senhor. Há um mais-menos em mim que só me assusta. E há Amanda e a criança. A casa. A Universidade. Há livros por todas as partes e já não me interessam por eles. Depois daquilo que não sei explicar. De significado incomensurável.³¹¹

Aqui se inicia o percurso de Amós àquilo que os demais personagens da trama chamarão de comportamento “esquisito”, “ausente”, “incompreensível” ou “louco”. Os alunos de Amós, na sala de aula, notarão os momentos de “ausência” do professor – “cá entre nós, eles não estão entendendo mais nada. Quem? Seus alunos, professor, seus alunos”;³¹² sua mulher, em casa, começará a se queixar de seu comportamento – “Amós, você está esquisito”;³¹³ por fim, o reitor da universidade o afastará de seu cargo.

A saída do matemático do conhecido mundo do trabalho, mundo ordenado ou – do ordenado – após o encontro com o divino, coincidirá com sua decisão de abandonar todo o

³⁰⁸ HILST, 2006a, p. 21-22

³⁰⁹ HILST, 2002d, p. 218.

³¹⁰ HILST, 2006a, p. 36.

³¹¹ HILST, 2006, p. 26.

³¹² HILST, 2006a, p. 18.

³¹³ HILST, 2006a, p. 34

resto, família, vida, antigos comportamentos. O protagonista iniciará seu processo de despojamento, abandonando aquilo que passará a olhar como preceitos artificiais, iniciando uma trajetória rumo à simplicidade do natural. Como outras personagens hilstianas, o professor assumirá o vagar daquele que está à margem: “Ah, como cansa querer ser marginal”; “[...] Também é bom ser simples. / É bom ter nada. Dormir sem desejar [...].”³¹⁴

Pensando em uma vinculação do despojamento de Amós – e sua transformação em um cão –, ao comportamento do “cínico”, lembra-se que tal vocábulo, em grego antigo κυνικός (kynikos), quer dizer “igual a um cão”, κύων (kyôn). Para ilustrar tal relação, cabe relembrar que o Cinismo foi uma corrente filosófica fundada por Antístenes, ex-discípulo de Sócrates, no fim do século V a.C. Para os cínicos, a vida deveria ser regida pelos preceitos da natureza. Aquele que assim vivesse estaria em consonância com a Virtude. Dos seguidores dessa corrente, um dos mais conhecidos foi Diógenes de Siope. Como os demais, esses homens, semelhantemente ao que ocorre a Amós, negligenciavam a sociedade, a higiene, a família, o dinheiro, libertando-se das convenções sociais, adotando um comportamento semelhante ao dos cães. É por essa via que o caminho ao divino se faz para a autora, a qual joga com as palavras *god* e *dog*, uma sendo o palíndromo da outra.

Ao transmutar a figura humana de Amós na imagem do cão, Hilda vai recolocar o animal num lugar de protagonismo, se não no centro, ao menos em uma margem que se faz enquanto constituidora daquele. Segundo Derrida,³¹⁵ não haveria centro que se dispensasse da margem, isto é, a margem seria a parte constitutiva do centro, a sua condição de significação. Assim, riso, animalidade, loucura e morte seriam as margens mantenedoras desse centro que sustentaria essa “ordem” da qual Amós estaria buscando se afastar.

Sobre tal situação de marginalização da personagem, relembra-se o poema “Cão sem plumas”, de João Cabral de Melo Neto. Nele, o poeta trabalha a temática da pobreza e da marginalidade que ocuparia a população às margens do rio Capibaribe, em Recife. O cão ausente de plumas, maltratado, excluído, sem adornos, seria a metáfora a dizer tanto do rio, quanto dos homens, habitantes de suas margens:

O rio ora lembrava
a língua mansa de um cão
ora o ventre triste de um
cão, ora o outro rio
de aquoso pano sujo
dos olhos de um cão.

³¹⁴ HILST, 2002e, p. 239.

³¹⁵ DERRIDA, 1991.

[...]

Em silêncio,
o rio carrega sua fecundidade pobre,
grávido de terra negra.

[...]

Ele tinha algo, então,
da estagnação de um louco.

[...]

Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem).

[...] ³¹⁶

Retomando a metamorfose sofrida por Amós, o que se nota é que a autora promoverá não a antropomorfização do animal, mas a animalização do *ánthropos* como forma de recuperar um mundo do qual o homem fora destituído, um mundo que pertenceria à esfera do sagrado. Segundo Berger,³¹⁷ essa distância entre homem e animal se deu, decisivamente, com a teoria de Descartes: a “ruptura teórica decisiva veio com Descartes. Este internalizou dentro do homem o dualismo implícito na relação humana com os animais. Separando totalmente corpo e alma, ele submeteu o corpo às leis da física e da mecânica, e como os animais não tinha alma, eles foram reduzidos a um modelo de máquina.”³¹⁸

Hilda transgredirá esse pensamento e não só devolverá a alma ao animal, como o colocará em um lugar muito próximo ao do divino. O animal, que em Descartes havia sido esvaziado de segredos, em Hilst, ocupará o próprio mistério, o retorno à inocência e à origem perdida, a linguagem a traduzir o Incognoscível. Derrida assim coloca a questão: “É na

³¹⁶ MELO NETO, 2013, p. 79-108.

³¹⁷ BERGER, 2003.

³¹⁸ BERGER, 2003, p. 18.

perspectiva do resgate, pela redenção desse sofrimento, que vivem e falam os homens da natureza – os homens e não apenas o poeta.”³¹⁹

A linguagem que se encontraria no animal, esse tipo de pensamento inalcançável pelo homem, será aquilo que Derrida dirá caber à poesia: “Pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese.”³²⁰ A animalidade, portanto, em seu estatuto mítico, estaria muito mais próxima da lógica poética.

Ao retomar sua animalidade, Amós estaria encontrando uma maneira de realçar o sagrado, confirmando uma nostalgia da natureza e uma busca por seu regresso que, segundo Berger, é uma mentalidade comum ao século XVIII.

Ao tornar Amós um animal e, ao colocar dentro de sua literatura a marginalidade para atuar como centro, Hilda estaria corroborando a ideia defendida por Derrida, explicitada anteriormente, sobre o valor da margem na sustentação – e na própria existência – de todo centro. O marginal, dentro das obras hilstianas – e aqui incluem-se o louco, a morte, o animal e o riso, é o próprio palco, ocupa o lugar de centro, revelando a importância de sua existência para o discurso oficial, o qual costuma se pensar num nível de hierarquia maior, quando, na verdade, estaria em pé de igualdade com a marginalidade, já que, conforme Derrida, não existiria se não fosse por ela.

Ao deslocar a margem para o centro de suas narrativas, Hilda estaria, ao mesmo tempo, deslocando o centro para a margem e, assim, afirmando a importância dela para a existência do próprio centro. Sem a margem, o centro perderia a sua significação, a sua sustentabilidade. Assim é que a animalidade, a loucura, a morte e o próprio riso serão um mote na obra hilstiana, isto é, margens a ocuparem um lugar central, rompendo, a autora, com uma certa tradição das categorias literárias, filosóficas, culturais e históricas que, tal como apresentado por Minois, tem por costume relegar o riso à marginalidade, o que não deveria ser, já que: “o riso é um caso muito sério para ser deixado para os cômicos. É por isso que, desde Aristóteles, hordas de filósofos, de historiadores, de sociólogos e de médicos, que não são nada bobos, encarregaram-se do assunto.”³²¹

³¹⁹ DERRIDA, 2002, p. 42.

³²⁰ DERRIDA, 2002, p. 22.

³²¹ MINOIS, 2003, p. 15.

4.3 Do *Potlatch* à paisagem

A ideia do *Potlatch*, esse despojar-se extremo, é outro tema recorrente em Hilda: “Leva-me sem ódio e sem amor / Despojada de tudo que não seja / Eu mesma. [...] / Leva-me e deixa-me só. Na singeleza / De apenas existir [...]”;³²² ou: “Sós. Sumários. / Porque da condição do homem, é o despojar-se.”³²³ Tal despojamento, em Amós, se faz para além da matéria, alcançando, inclusive, a linguagem. Ao se deixar do verbo, a personagem adentra o terreno do silêncio.

Ao silêncio, o matemático se destinará, em um primeiro momento, por sua desilusão com as palavras na infância; num segundo, após seu encontro com o Inalcansável. Na mudez, a personagem parece ter reconhecido um lugar de sentido, de salvação, de reintegração, de retorno à natureza e ao divino. Porém, antes de adentrar a esfera do silêncio propriamente dito, é preciso atentar para o fato de que este está, na novela, ligado ao percurso de Amós rumo à Dessignificação: “Dessignificando / Vou derretendo os compassos / Que criei. Desapagando linhas: / Círculos / Que à minha volta desenhei.”

A dessignificação que ocorre ao matemático implica no apagamento das linhas, dos círculos, estes que, na obra, ligam-se à “loucura da busca”, isto é, às perguntas sem saída, à tentativa frustrante de compreensão: “A loucura da Busca, esta feita de círculos concêntricos e nunca chegando ao centro, a ilusão encarnada ofuscante de encontrar e compreender.”³²⁴ O percurso da personagem rumo àquilo que não significa indica o início de sua experiência com seu próprio animal.

Na transformação vivida por Amós, a animalidade seria o indício de que ele estaria se libertando do questionamento sem sentido, das perguntas sem respostas da vida: “Perguntas são nós de um extenso barbante inconclusivo.”³²⁵ A liberdade do professor restaria no cão, já que este estaria isento do questionamento, como, inclusive, Clarice Lispector, em seu conto “As águas do mar”, publicado no *Jornal do Brasil*, em 1973, também revela: “Por que é que um cão é tão livre? Porque ele é o mistério vivo que não se indaga.”

O cão representa o olhar desprovido da busca pela significação; seria uma saída à falta de explicação do que foi aquele incidente vivenciado pelo matemático: “Minha solidão é ter ficado prisioneiro daquele sentir no alto da colina.”³²⁶ O desespero da personagem encontraria

³²² HILST, 2002e, p. 221.

³²³ HILST, 2002e, p. 153.

³²⁴ HILST, 2006a, p. 50.

³²⁵ HILST, 2013e, p. 64.

³²⁶ HILST, 2013e, p. 55.

a salvação no olhar isento de perguntas do animal. Como dirá Hillé, aquela que, segundo Pécora, será uma retomada do professor:³²⁷ “o olho dos bichos, mãe / que é que tem o olho dos bichos? / o olho dos bichos é uma pergunta morta.”³²⁸

O olhar canino, esvaziado de questões, mas cheio de experiência e de mundo, será aquele que Derrida qualificará como: “ininterpretável, ilegível, indizível, abissal e secreto: completamente outro.”³²⁹ Essa outridade radical seria aquilo que Amós estaria buscando alcançar. Indizível, ilegível, abismal, outridade que também é encontrada na loucura, na morte, no divino, no riso estampado na face da personagem. Encarnar o animal, seria, para o protagonista, atravessar o limite que o separava da experiência do Todo-Nada; seria alcançar aquilo que se faz fora dos limites da razão humana. Ao assumir o riso do cão, Amós estaria sinalizando um movimento de redenção do pensamento, conforme Alberti:

[...] o riso partilha com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc., o esforço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites... torna-se carro-chefe de um movimento de redenção do pensamento.³³⁰

A proposta da dessignificação, pois, constitui-se como algo que revelará a trégua do ser consigo mesmo, a colocação deste em um lugar que não é nem corpo, nem poeira: “Dessignificando / Dou tréguas a mim mesmo. Não sou nem carne e sangue / Nem poeira.”³³¹ No lugar da dessignificação, naquilo que foge do significado, naquilo que a personagem abandona sem interpretações, veem-se as amarras se partindo, as regras e os limites se diluindo. O matemático vai se perdendo de suas antigas formas geométricas, aquelas nas quais, outrora, encontrava a poesia, o divino. Suas geometrias que, antes do episódio na colina, eram consideradas estáveis, após a experiência, tornam-se tão vacilantes quanto as palavras que, na infância, haviam lhe traído. Amós começa a distanciar-se do significado do mundo que apreendera até então. A partir daí, seu processo de dessignificação seguirá até às últimas consequências, como um modo de sobrevivência à experiência: “que esforço para tentar não compreender, só assim se fica vivo, tentando não compreender.”³³²

Ao perceber a diluição dos significados tangíveis, Amós começará a perceber uma transformação em seu corpo:

³²⁷ Pécora *in* HILST, 2006c, p. 7, nota do organizador.

³²⁸ HILST, 2001a, p. 30.

³²⁹ DERRIDA, 2002, p. 30.

³³⁰ ALBERTI, 2002, p. 11.

³³¹ HILST, 2006a, p. 40.

³³² HILST, 2006a, p. 55

Percebo que tenho a cabeça demasiado inclinada para o lado esquerdo. Tento fazê-la voltar ao centro. Vai gradativamente inclinando-se para a esquerda. E o fato de eu estar de pé também me preocupa. Como é possível que possa me manter de pé? Ficaria mais cômodo de quatro, olhos raspando o chão, as mãos bem abertas coladas à superfície das ruas. Me daria maior segurança.³³³

Assim, o professor buscará o silêncio e a mudez, esta figura tão cara à obra da autora, não só na prosa de ficção, como também em seus versos: “Tão sós estão os homens e a palavra.

/ Por que não haverá um outro mundo / sem ruído nem boca, / mudo, esplendidamente mudo?”,³³⁴ ou ainda: “Não há silêncio bastante / Para o meu silêncio.”³³⁵

O silêncio como o lugar do inebriante, o verbo do êxtase, daquilo que não se explica porque sensação, arrebatamento, encontro com o divino, magia, beleza: “Como pode viver o velho amor em mim se compreendi o instante do Amor e agora pertencço ao mundo dos mudos, os dedos agitando-se em ansiosos sinais e a garganta ancha de vazios?”³³⁶

A mudez da personagem representaria o sintoma daquilo que, para Derrida, assinala uma profunda tristeza: “a natureza não é triste porque muda. É pelo contrário a tristeza, o luto da natureza que a torna muda e afásica, que a deixa sem palavras.”³³⁷

A perda da linguagem em Amós representa seu afastamento dos homens, vez que, segundo Berger, é pela linguagem que estes “recobrem seus abismos” e desfazem suas distâncias: “entre dois homens, os dois abismos são em princípio recobertos pela linguagem.”³³⁸ Por isso, porque “a linguagem permite aos homens levarem em conta um ao outro e também a si mesmos”,³³⁹ ao afastar-se desta, o professor estaria abstendo-se, não só deste reconhecimento do outro, como o de si mesmo.

Ao se mutificar, Amós se afasta do mundo da razão e se utiliza do silêncio como um tempo verbal do não tempo, a única forma de contemplação capaz de dizer o que, ao logos, não é cabido: “De fato, exprimir em palavras esse silêncio significa falar sem dizer nada. Existem, sem dúvida, infinitos modos de fazê-lo, mas o resultado, quando se consegue, é sempre o mesmo: o nada.”³⁴⁰

Ao deixar seu antigo mundo para trás, primeiro o de palavras, depois o de números, Amós se mudará para o caramanchão de sua mãe, a qual lhe questionará sobre seus modos de cão: “Minha mãe nos traz comida e água. E procurava palavras: Amós, não tem muito sentido

³³³ HILST, 2006a, p. 42.

³³⁴ HILST, 2003, p. 123b.

³³⁵ HILST, 2002e, p. 201

³³⁶ HILST, 2006a, p. 50-51.

³³⁷ DERRIDA, 2002, p. 42.

³³⁸ BERGER, 2003, p. 13.

³³⁹ BERGER, 2003, p. 13.

³⁴⁰ RELLA, 2010, p. 62.

tendo a casa na frente você aqui atrás, parece não ter sentido, se é que as coisas têm algum sentido.”³⁴¹

Com seus olhos de cão, olhos dispensados dos nomes, olhos que vão na mão contrária a dos olhos de Adão, a quem foi dado o poder de nomear o mundo – “Havendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todo o animal do campo, e toda a ave dos céus, os trouxe a Adão, para este ver como lhes chamaria; e tudo o que Adão chamou a toda a alma vivente, isso foi o seu nome”³⁴² –, a personagem depreenderá o sentido do mundo apenas através de seus sentidos corporais. Ao se apartar da linguagem, Amós experimenta o mundo sem o intermédio da palavra, realizando uma espécie de regresso ao Paraíso, à criação do homem que encarna a carne a partir do barro, antes de ser a carne do verbo:

Com os 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 a minha frente. Deito-me porque o meu corpo de cão ordena.³⁴³

O pensamento agora não é mais o mestre a guiar o corpo, mas o corpo, em si, o próprio sentido, a sensação a direcionar o agir do cão. Como constata Edson Costa Duarte, em seu artigo “O corpo escatológico em Hilda Hilst”, a autora recupera, no corpo de Amós, o seu primitivo animal: “em *Com meus olhos de cão*, [...] Hilst reinscreve, reinstala o corpo em sua animalidade.”³⁴⁴

Ao retomar, no corpo, sua animalidade, o matemático se distancia de sua capacidade de nomear o mundo para poder coabitar o terreno do inominado: “a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la. Aquilo que ignoramos é o inominado.”³⁴⁵ Ausente da linguagem, o professor se perde de sua “ponte” de comunicação com a humanidade. Contudo, ao mesmo tempo, se despe da barreira que o afastava do silêncio do Inominado.

O animal hilstiano, portanto, seria aquele que, apesar de ocupar o lugar da vítima e do sacrifício, apontaria, nele mesmo, uma possível saída, um reencontro com aquilo que pertenceria à ordem do inexplicável e do inapreensível:

Devo viver entre os homens
Se sou mais pelo, mais dor

³⁴¹ HILST, 2006a, p. 55.

³⁴² BÍBLIA, *Gênesis*, 2:19.

³⁴³ HILST, 2006a, p. 65.

³⁴⁴ DUARTE, 2010, p. 331.

³⁴⁵ PAZ, 1982, p. 37.

Menos garra e menos carne humana?
E não tendo armadura
E tendo quase muito de cordeiro
E quase nada de 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?³⁴⁶

Habitar o território da animalidade seria uma tentativa de reencontrar-se com o Incognoscível, esse mistério cuja lógica se encontraria também em outros espaços como o do riso, o da loucura e o da morte, segundo Hilst.

Ao final da novela, temos, no desaparecimento de Amós, o resultado de seu total abandono: “Sei que estou morrendo e que jamais serei ouvido. 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.”³⁴⁷ A personagem se encontrará na vontade de tornar-se mundo, vontade esta já expressa em Hilda, desde o seu *Roteiro de silêncio*: “Não te espantes da vontade / Do poeta / Em transmutar-se: / Quero e queria ser boi / Ser flor / Ser paisagem.”³⁴⁸

Como se tivesse se desintegrado – ou se reintegrado – e não pudesse mais ser encontrado, nem por sua mãe, nem mesmo pela “cadela que olhava os ares, farejando”, lê-se, ao final da novela, o último resquício de Amós. Uma fórmula a igualar, em dois versos, a palavra ao número, Amós ao infinito, Deus à letra da morte e do vazio:

Amós = ∞
SGAR = Θ = Ø³⁴⁹

Esvaziar-se do corpo, transformar-se num aparente “nada”, para diluir-se em mundo foi a opção encontrada pela personagem para retornar ao Todo e alcançar o inalcançável: “se explicita a exasperação da questão transcendental de ‘deus’, que se constata sagrado, no sentido etimológico de seu radical latino, *sacer*, isto é, não tocado.”³⁵⁰

E foi assim que o poeta
Assombrado com as ausências

³⁴⁶ HILST, 2004b, p. 57.

³⁴⁷ HILST, 2006a, p. 65.

³⁴⁸ HILST, 2002d, p. 220.

³⁴⁹ HILST, 2006a, p. 66.

³⁵⁰ MEDEIROS, 2012, p. 5.

Resolveu:
Fazer parte da paisagem³⁵¹

³⁵¹ HILST, 2002d, p. 205.

5 DA MORTE

5.1 As sucessivas mortes de Amós

A perfeição é a morte. Não será isso a mais dolorosa certeza da nossa imortalidade?

Apolonio de Almeida Prado Hilst

Os versos que abrem este capítulo pertencem ao pai de Hilda, Apolonio Hilst, e dizem muito sobre a imagem da morte, tal como trabalhada pela autora. A morte é uma questão tão contundente em Hilda que mereceu um livro inteiro dedicado a ela: *Da morte. Odes mínimas*. Publicado originalmente em 1980, quando a autora alcançava seus cinquenta anos – “Lenta tua casa / Nova crescendo agora / Nos meus cinquenta”³⁵² –, esta obra é toda composta por odes à morte. É cabível mencionar o fato de que a ode, maneira eleita por Hilst para compor tal obra, é uma forma poética utilizada para celebração ou solenidade, o que faz perceber a importância do tema e o seu lugar de exaltação para a autora. Contudo, assim como em outras obras, também nessa, a morte não é tratada com uma reverência que poderia distanciá-la do eu poético, pelo contrário, ela aparece como uma interlocutora a qual, como alega Pécora, se faz próxima:

O seu principal interlocutor, senão único, é justamente a morte. Não a morte em geral, ou a morte como alegoria filosófica, mas aquela própria, pessoal, seja na forma da imaginação da sua hora fatídica e única (enquanto tópica do momento *mori*), seja enquanto manifestação, ainda que esquiva e insidiosa, no presente da existência falhada.³⁵³

A morte é, pois, uma imagem que ronda a vida e o trabalho de Hilst, aparecendo de forma embrionária, como atesta Rodrigo Santos de Oliveira:

[...] aparece de forma embrionária nos primeiros livros, *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951) e *Balada do festival* (1955), obras influenciadas pela poesia de Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes e Fernando Pessoa. Nesses textos, a morte é representada predominantemente como perda, ausência e desilusão amorosa, acompanhada ainda de reflexões existenciais a respeito do viver e da solidão. Curiosamente, o elemento “flor” associado à morte é encontrado nessa fase da autora, em que serve de metáfora para a leveza, a delicadeza e a fragilidade, mas também como transfiguração, produto da ação mortuária que simboliza renovação do ciclo da vida.³⁵⁴

³⁵² HILST, 2003c, p. 36.

³⁵³ Pécora *in* HILST, 2003c, p. 8, nota do organizador.

³⁵⁴ OLIVEIRA, 2010, p. 38.

Paradoxal em relação aos sentimentos que provoca, se, por um lado, a morte é amada e bem vinda, por outro é enigmática, impossível de se capturar e torpe: “Amada / Torpe / Esquiva / Bem-vinda.”³⁵⁵ Por vezes, é retratada animallescamente, aparecendo sob a “roupagem de múltiplos animais”, conforme ratifica Oliveira:³⁵⁶

[...] a morte assume em algumas odes a roupagem de múltiplos animais. Desde a abertura do livro são expostos peixes, onças, pássaros, vacas. Este microzoo pictórico e verbal acaba por se configurar num emaranhado de formas híbridas e “metamorfozes ambulantes”. Percebe-se que animais híbridos são personalizados progressivamente em animais quadrúpedes e terrestres e que, sobretudo nas imagens, a figura humana é mesclada à do animal.³⁵⁷

Das muitas peles – ou pelos – que a morte pode assumir, é “cavalinha” e imprevisível, já que não se pode saber nem como nem quando esta virá:

Os cascos enfaixados
Para que eu não ouça
Teu duro trote.
É assim, cavalinha,
Que me virás buscar?
Ou porque te pensei
Severa e silenciosa
Virás criança
Num estilhaço de louças?³⁵⁸

A partir de tais versos, o que se pode notar é que a morte é a surpresa, o desvio do esperado, o momento desconcertante. Pode ser o silêncio, mas também, como se percebe nas imagens correntes, o estrondo. E a seriedade com a qual é imaginada pode se transformar, por exemplo, em algo menos sério, algo que possa colocá-la mais perto do semblante do riso, este que, junto com tantos animais, seria um dos nomes que Hilda atribuiria à morte:

Como ocorre com os nomes de Deus e dos órgãos genitais dentro do acervo literário de Hilst, a morte também receberá nomenclaturas plurais: Altura, Amada, Amantíssima, Amiga, Búfalo, Calha, Candeia, Cavalinha, Cavalo, Corça, Corpo de ar e marfim, Dorso mutante, Duna, Esquiva, Feixe de flautas, Flanco de acácias, Fogo, Fulva, Insana, Palha, Palma, Máscara tripla, Menina- Morte, Minha irmã, Morte, Nada, Negra cavalinha, Nula, Palavra viva, Pequeninina, Poesia, Praia, Prisma, Púrpura, Riso, Rosto de ninguém, Sonido, Sorte, Tempo, Torpe, Túrgida-mínima, Unguento, Velhíssima, Pequeninina, Ventura. Esses termos coletados compõem um dicionário onomástico com

³⁵⁵ HILST, 2003c, p. 32.

³⁵⁶ OLIVEIRA, 2010.

³⁵⁷ OLIVEIRA, 2010, p. 41.

³⁵⁸ HILST, 2003c, p. 37.

verbetes provisórios para a morte, configurados enquanto máscaras mutantes.³⁵⁹

Na morte, como no poema anterior, deita-se o momento da imprevisibilidade, aquele que pegará Amós desprevenido. Em *Com os meus olhos de cão*, a morte aparecerá onde menos se espera. Primeiro, no padecer do cão do garoto, logo no início da novela: “Quando o 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-se: como morreu? como morreu?”³⁶⁰ A primeira experiência da personagem com o funesto foi no corpo inanimado de um cão, este mesmo animal do qual a personagem tomará a forma ao final da obra, recuperando o que havia sido perdido na infância: a inocência.

De modo súbito, a morte se faz na vida do professor de matemática. Em um primeiro momento como o nascimento de um saber inexplicável: “Assim é que soube da morte.”³⁶¹ E o mesmo abalo, vivenciado pelo professor ainda criança, também abalava Hilda Hilst, desde a mais tenra idade, tratando-se de uma preocupação constante em sua vida:

Então, desde menina essa era uma interrogação constante. A morte me abalava muito. O que é morrer? Mas como morreu? As crianças normalmente se perguntam sobre isso, mas acho que essa coisa me abalava demais. Essa compaixão que não me deixa até hoje saborear a vida com muita intensidade! Eu estou sempre preocupada com o que me rodeia, que as árvores vão morrer, os bichos, os amigos, eu mesma.³⁶²

Retomando a cena da novela mencionada anteriormente, é válido apontar, nela, a presença das abóboras, sobre as quais Amós deitará durante o episódio que o desespera: “O pai: mulher, esse menino é idiota, tira ele de cima dessa abóbora.”³⁶³ O fato é que a abóbora, para muitos povos orientais, é considerada um símbolo de regeneração e fonte de vida. O consumo de suas sementes, por exemplo, seria utilizado em rituais de renovação espiritual. Nesses termos, há também, na descoberta da morte, um símbolo de vida e renovação, o que corroboraria a ideia explicitada por Pécora de que, em Hilda, a busca da morte e a tentativa de apreensão da mesma por via da palavra seriam um modo de aprender ainda mais sobre o sentido da vida: “Espiar a morte [...] é também descobrir uma singular rotina para viver.”³⁶⁴

A morte se faz, logo, como uma aprendizagem, como aquilo que faria olhar para a vida com mais cuidado, mais atenção, conforme o faz o poeta, a fim de descobrir, a cada pequeno

³⁵⁹ OLIVEIRA, 2010, p. 48.

³⁶⁰ HILST, 2006a, p. 16.

³⁶¹ HILST, 2006a, p. 16.

³⁶² HILST, 2013h, p. 87.

³⁶³ HILST, 2006a, p. 16.

³⁶⁴ Pécora in HILST, 2003c, p. 9, nota do organizador.

instante, o Grande Instante: “Vezenquando te volteias / Para que eu não me esqueça / Do instante cego / Quando me pedirás companhia. / Eu não me esqueço. / Te espio de hora em hora.”³⁶⁵ A morte como o instante cego, aquele em que tudo à volta é recoberto ou, por que não dizer, descoberto.

É como essa descoberta que cega, num momento corriqueiro e ínfimo, que Amós vivenciará, pela segunda vez, a experiência mortal. Todavia, se em seu primeiro encontro com a morte, ela se fazia viva no corpo de outro ser, o cão, desta vez, o “instante cego”, esse espaço de completo esvaziamento, ocorrerá em sua própria corporeidade.

Num instante de vazio – “E talvez venhas / Num instante de vazio / E insipidez”³⁶⁶ –, num lugar inesperado por ser tão comum, o matemático é tomado pelo significado incomensurável, que poderia se traduzir em sua segunda vivência da morte, o acontecimento inesperado como a sensação de esvaziamento: “Fora como sempre até o topo daquela pequena colina. Gostava de estar lá pois ainda se viam uns verdes padacentos, um lagarto apressado atravessando um atalho [...]. Ali ficava apenas olhando. Esvaziado.”³⁶⁷

Na experiência esvaziada de significado, Amós vivenciará, na colina, sua revelação. Aqui cabe fazer um apontamento sobre essa localização geográfica a qual, na obra de Hilda, parece figurar como um espaço que se relacionaria tanto com o divino e com a poesia quanto com a morte. Respectivamente, para os dois primeiros, têm-se os versos: “Quis para teu canto / a mais viva palavra: um só templo: / Nítido sobre a colina, limpo na luminosidade da hora.”³⁶⁸ Trata-se de uma estrofe retirada da seção “Iniciação do poeta”, do livro *Exercícios*.³⁶⁹ A colina aparece como o local em que a palavra, o canto do eu poético ganha vida, torna-se luz; já para a segunda: “Plantava-se na terra mais sagrada / Junto às colinas / Porque era ali que os mortos repousavam.”³⁷⁰ A colina, portanto, representaria em Hilda um local santificado, sacralizado por guardar o silêncio dos mortos.

Em *Da morte. Odes mínimas*, têm-se ainda: “Se te aproximas, salto / Como quem quer e não quer / Ver a colina”.³⁷¹ Nesse caso, a colina representaria a visão daquilo que Drummond chamaria de “a máquina do mundo”. Ou seja, o terreno em que se dá a retirada do véu, a visão do que se esconde por trás da tessitura da vida, do que restaria na morte e que, talvez, pudesse

³⁶⁵ HILST, 2006a, p. 36.

³⁶⁶ HILST, 2003c, p. 35.

³⁶⁷ HILST, 2006a, p. 20.

³⁶⁸ HILST, 2002e, p. 104.

³⁶⁹ HILST, 2002e.

³⁷⁰ HILST, 2002e, p. 55.

³⁷¹ HILST, 2003c, p. 44.

possibilitar ao eu poético seu encontro com o Todo, esse que, por representar o integral, o inteiro, estaria abraçado com a morte: “Porque só depois de morto tu és inteiro.”³⁷²

O gesto a se instaurar na face de Amós após o episódio no monte, coincidentemente, poderá ser também visto no rosto da personagem Matias, de *Estar sendo. Ter sido*,³⁷³ último livro em prosa escrito por Hilda Hilst, publicado quando a autora tinha sessenta e sete anos. Ao olhar para a colina, tal qual o professor, Matias sorri: “à cerca, espiei e vi que ele suava e que olhou a colina mais adiante e sorriu.”³⁷⁴ Mais uma vez a localização, mais uma vez o riso sem motivo, discreto, secreto, a apontar misteriosamente para um indizível, para um instante de transcendência mortal: “Por fim, a hora da morte apenas congela um instante insípido em meio à aparente espessura.”³⁷⁵

Por isso, por estar o riso e a colina ligados a um Incognoscível, é que se pode relacionar o momento epifânico de Amós vivido ali àquilo que Cristo vivenciou no monte Tabor, uma colina na Galileia: a transfiguração. O episódio, relatado nos Evangelhos de Mateus, Marcos e Lucas, aponta para a mudança no aspecto de Cristo que, depois de ter se retirado para aquele local com Pedro, Tiago e João, transfigurou-se, isto é, sofreu uma alteração e se tornou radiante: “tomou consigo a Pedro, a João e a Tiago, e subiu ao monte a orar. E, estando ele orando, transfigurou-se a aparência do seu rosto, e a sua roupa ficou branca e mui resplandecente.”³⁷⁶

A transfiguração é o momento em que Jesus se torna a própria luz, revelando seu esplendor e a presença divina. E o local onde ela ocorre é na colina, lugar onde a natureza humana supostamente se encontraria com Deus. Jesus, nesse caso, estaria fazendo o papel de ponte entre o céu e a terra. Similarmente ao episódio vivido por Cristo, Amós também se modificará. A partir do incidente, seu rosto se alterará e nele se fundará aquela marca, aquele sinal que, ao mesmo tempo que apontaria para a presença divina, para a perfeição, carregaria também a insígnia do esvaziamento completo e da morte. E aqui se retoma a ideia contida na epígrafe que abre este capítulo, reiterada pela personagem Hillé, em *A obscena senhora D*: “acabados nós dois, *perfeitíssimos porque mortos*.”³⁷⁷

Contudo, está claro que este segundo fenecer da personagem não se trata de uma morte física. Do contrário, trata-se de uma morte simbólica, aquela que o atinge de modo a matar suas concepções sobre a vida, seus elos com o trabalho, família etc. É a partir desse óbito que a face

³⁷² HILST, 2006b, p. 340.

³⁷³ HILST, 2006c.

³⁷⁴ HILST, 2006c, p. 37.

³⁷⁵ Pécora in HILST, 2003c, p. 8, nota do organizador.

³⁷⁶ BÍBLIA, *Lucas*, 9:28-29.

do professor se reconfigura e com ela toda a sua vida. Amós, depois desse incidente, iniciará seu percurso de despojamento do mundo, dos nomes e de tudo, trazendo, como insígnia desse percurso, o riso: “Porque o corpo / É tão mais vivo quando morto / Te batizo Riso / Rosto de ninguém / Sonido Altura / Quando é que vem?”³⁷⁸ O riso a se aderir ao rosto do matemático será o Riso do Nada, a marca do rosto de ninguém, uma ligação com aquilo que não pulsa em carne, pois que não é corpo.

Todavia, em vez de ser essa morte simbólica um instante breve como dirá o eu poético de *Da morte. Odes mínimas*: “Brevíssima contração: Te reconheço, amada”³⁷⁹, no marido de Amanda, o espasmo se prolongará, fixo, fazendo com que o protagonista se torne a face de um corpo paradoxalmente vivo e morto. Aquele riso congelado no rosto do professor revelaria que a morte, ali, não se fez como um acontecimento único e singular, mas como uma sequência prolongada de mortes sofridas pela personagem, sendo o riso a marca a lhe apontar o rosto que deixaria de ser uma identidade fluida e cambiável para se tornar uma espécie de máscara mortuária a lhe vestir a feição, com o congelamento de um momento único. A face de Amós torna-se, com aquele vinco perpétuo, o rosto da morte, a captura do instante imperecível do êxtase, o nascimento de uma nova estátua de Bernine.

Instaura-se o riso, portanto, como um sinal poético, sendo fruto de uma imagem incompreensível, paradoxal, filho do inesperado, daquilo que se experimenta pela via do “curto- circuito”. Fissura na razão, o aceno se revela como uma espécie de Nada, buraco negro na tessitura do universo, capaz de transferir o professor para uma outra dimensão, transcendendo os limites da razão, tal qual o êxtase divino, o gozo corpóreo e a morte.

Segundo Bataille, experimentar o êxtase seria experimentar a morte em vida. E a morte, por si só, segundo o filósofo francês, também seria, tal como o riso, um ato transgressor,³⁸⁰ como já foi exposto no capítulo do riso. A morte, como corte na continuidade da vida, poderia ser equiparada ao gesto de Amós, gesto que funciona como um divisor de águas, como a chancela a assinalar o falecimento da personagem para sua vida anterior e o seu nascimento para uma nova vida.

Na morte, enrijece-se o corpo, extingue-se o rubor da face, tornam-se os olhos fixos, como se em uma contemplação do infinito. Em Amós, a morte representaria, logo, esse encontro com o Todo, o qual se expressa no riso rijo, estampa cravada em seu rosto. Porém, o aceno em sua face se faz não como um riso comum, humano, passageiro, sonoro, feito de contração e

³⁷⁸ HILST, 2003c, p. 51.

³⁷⁹ HILST, 2003c, p. 34.

³⁸⁰ BATAILLE, 2013, p. 106.

descontração, mas de um riso congelado, silencioso e indefinível. E é esse o sinal que apontará, em Amós, a próxima vítima de suas mortes: a matemática.

5.2 Amós, uma equação mortal

*Escrever é ir em direção
a muitas
vidas e muitas
mortes.*

Hilda Hilst

“Os sentimentos. Dolorosos, intensos, pulsando sem descanso, o corpo era um pulsar trêmulo, uma contínua massa viva tentando esconder-se, havia perigo na vida, havia perigo no pai. As palavras foram sumindo da minha boca.”³⁸¹ Depois de compreender, em criança, a insuficiência das palavras para dizerem o mundo, a personagem em estudo se volta para a matemática por encontrar ali um escape, uma saída para a dor: “Na matemática, o velho mundo de catástrofes e sílabas, de imprecisão e dor, se estilhaçava. Não via mais caras cruas retorcendo-se em perguntas, em lágrimas tantas vezes [...]”³⁸²

Entretanto, mesmo na matemática, apesar de esta ser menos a “fala-ruptura dos outros”, de ser um gelado fogo, abraçamento dos paradoxos, ainda nela, o professor seguia em sua falta, em sua busca, em seu questionamento, “mas onde aquele azul, onde?”:

Após seu encontro com o Todo, a matemática passa a não mais prover as respostas que Amós buscava. A personagem morre, então, matemático, pois já não encontraria mais a vida, ou sua salvação, no mundo das fórmulas. Aquelas não mais davam conta de explicar a experiência transfiguradora cujo sinal agora se evidenciava por aquele vinco no canto direito do rosto. Aquele riso era, pois, a experiência do negativo (-) cravada como uma fenda horizontal em sua face. Aquela marca representaria a conflagração da surpresa diante do Inusitado, diante do Inominável.

É nesse aceno preso ao rosto de Amós que seu aparato racional humano se dá conta de que há experiências que excederiam a razão; experiências que só seriam compreensíveis por ilogicidade, por desconpreensão. Em sua face, o riso reflete o encontro com o Nome dos nomes, a fala silenciosa do Verbo, a expressão conjunta dos contrários. Por isso, Amós sofrerá sua terceira morte, a da matemática.

³⁸¹ HILST, 2006a, p. 28.

³⁸² HILST, 2006a, p. 30.

Ao contrário dos resultados exatos, o riso do matemático, por ser “um certo sorriso”,³⁸³ se relacionaria com tudo o que não se permite definição. E aqui indica-se a brincadeira da poeta com a palavra que antecipa o substantivo sorriso: certo. Certo, tendo sido colocado antes do sorriso, funciona como um pronome indefinido, apontando para o lugar de incerteza. A escolha dessa palavra é interessante porque, caso ela viesse posposta ao substantivo, ela perderia seu caráter indefinido e passaria a funcionar como um adjetivo que exprimiria certeza.

Em sua falta de contornos, então, o riso do professor se aproximaria das experiências que não podem ser delimitadas, que transbordam os limites da expressão racional humana tal como a animalidade, o êxtase divino, a loucura e a morte. Dessa maneira, percebe-se o porquê de Deus ser representado na novela como a “superfície de gelo ancorada no riso”. Porque esse é o sinal a configurar aquilo que, em Amós, foge à explicação lógica, às equações limitadas pela exatidão precária do racional. Trata-se da cicatriz-imagem do abismo profundo do Nada que se inscreve, como um sinal da experiência com o Negativo, como a marca de um encontro com a morte. Tal ideia será retomada por Hilda em *Estar sendo. Ter sido*,³⁸⁴ quando a personagem Vittorio diz:

[...] sentir o quê, Vittorio. um certo brilho uma certa cara, a descoberta de ter escrito: “Deus? uma superfície de gelo ancorada no riso”. um frio mediante o tal Deus. gostei quando escrevi isso. ancorado no riso, isso é bom. a descoberta de ser desprezado, de não ser, de ser apenas um corpo envelhecendo [...].³⁸⁵

O riso de Amós, portanto, está carregado de seriedade, pois apontaria, dentre outros aspectos, para a morte, esta questão que, para Hilda, era de suma importância: “acho que a morte é a única situação transcendente ao homem, a problemática mais importante do homem.”³⁸⁶

Desnortado pela experiência com o Infinito, a personagem parece rir por adquirir a consciência de sua própria e dolorosa, como diz o segundo verso da epígrafe de Apolonio Hilst, condição de finitude. O riso, símbolo do cômico, é, assim, usado por Hilda para apontar a trágica situação na qual Amós se encontra:

Que as otimistas mentalidades saudáveis aproveitem ao máximo o seu estranho poder de viver o momento e ignorar e esquecer, mas ainda assim o

³⁸³ HILST, 2006a, p. 30.

³⁸⁴ HILST, 2006c.

³⁸⁵ HILST, 2006c, p. 37.

³⁸⁶ HILST, 2013l, p. 52.

pano de fundo maligno está ali para ser lembrado, e a caveira irá aparecer com um riso escarninho durante o banquete.³⁸⁷

E quando se fala da trágica condição humana, há que se lembrar do fato de que o ser humano é a única espécie que sofre da angústia de ter a consciência de sua própria mortalidade. Contudo, não será somente a morte física a causa da aflição do professor, mas, também, a própria vida, ou o modo como esta é articulada pela sociedade humana, a ponto de lhe cobrar uma adesão tão extrema com o *status quo* que acabaria por exterminá-lo de si mesmo:

Quem compreende que este mundo cindido nos leva inexoravelmente à decomposição de nós mesmos, à degradação de nós mesmos, à morte e ao esquecimento do que realmente somos ou poderíamos ter sido, forçosamente se vê levado, para sobreviver, a compactuar como status quo, sim, você tem que compactuar, com mil artimanhas, concessões, truques, frustrações, é o preço da tua própria sobrevivência. Então todos esticamos o arco da pactuação até o limite extremo que podemos.³⁸⁸

Será essa a terceira morte de Amós. Após seu episódio com o Absoluto, a personagem não conseguirá mais compactuar e, assim, deixará morrer seu antigo eu cheio de concessões, cheio de máscaras. E esse mesmo caminho de afastamento, como um recurso à sua própria sobrevivência, também será percorrido pela personagem Tadeu, de *Tu não te moves de ti*.³⁸⁹ Em seu texto de doutoramento, Cavalcanti expõe:

O movimento de Tadeu deixa entrever o afastamento como única possibilidade de ser, apartar-se é mergulhar em si mesmo, revolver-se em busca de si. O convívio é uma teia de subalternização social, rede a subjugar no indivíduo aquilo que o singulariza e constitui. Levar tal raciocínio a extremos implica romper laços, cortar vínculos pessoais, abdicar de trocas, ingressar no plano dos sonhos e da loucura, busca que o levará à Casa dos velhos.³⁹⁰

Tal como Tadeu, em *Com meus olhos de cão*, o protagonista irá se despojar, um a um, de todos os seus antigos elos, de todas as suas antigas personas. Não será mais o pai, o marido, o professor, o matemático, o filho:

Que formidáveis crueldades acontecendo a cada dia, os humanos se encontrando e nos bom-dia boa-tarde que segredos, que crimes, que cálice de mentiras principalmente nos boa-noite, boa-noite de maridos de amantes, de supostos amigos, boa-noite meu amor me diz Amanda, saciada neste instante,

³⁸⁷ JAMES *apud* BECKER, 2013, p. 36.

³⁸⁸ HILST, 2013e, p. 59.

³⁸⁹ HILST, 2004a.

³⁹⁰ CAVALCANTI, 2010, p. 120.

os braços enfim repousados, uma das mãos sobre o meu peito, que esforço para completar aquele ato [...].³⁹¹

Apenas um adendo quanto à questão das máscaras, as quais seriam presenças bastante comuns na obra hilstiana, vez representarem a hipocrisia social que circunda seus personagens. Em seu livro *Rútilos*,³⁹² no conto “Pequenos discursos. E um grande”, a personagem Kadek dirá sobre esta atuação a qual se submetem as pessoas: “igual a todos eu queria ser se pudesse, atuar como todos.”³⁹³ O mesmo dirá Hilda sobre sua indisposição para atuação enquanto personalidade literária:

Eu não tenho vontade nenhuma de me colocar nestas situações: ser poeta e dar conferências, falar sobre si mesmo, sobre o trabalho que fazemos, não! Isso me enche o saco. As pessoas manipulam, pedem para você se produzir, porque você é um escritor, e eu me recuso a fazer isso, me recuso. Posso parecer uma estúpida, mas meu trabalho é sagrado. Eu escrevo. Que me deixem escrever, então.³⁹⁴

Assim, a máscara do riso, em Hilda, seria, segundo Pécora, um modo de se ensaiar uma resistência:

Ri da moral autoritária e cínica, amplificada até o nonsense, de um mundo que parece irremediavelmente idiotizado, o que talvez possa, dialeticamente, ensaiar uma resistência bem-humorada da invenção e da autocriação no pior dos mundos possíveis.³⁹⁵

Retomando o desânimo – a perda do ânimo, da alma – que acometerá Amós, vê-se que a personagem mal conseguirá terminar o ato sexual com sua mulher. Parece ter esgotadas suas forças. Passa a caminhar com os passos dos bêbados: “Andava colado às paredes, esbarrava nos batentes das portas, muitas vezes tropeçava sem motivo algum, havia uma pedra ali?”³⁹⁶ Primeiro, se sacrificaram as palavras, depois, a matemática, e agora o mundo. Amós se encontra conforme o verso descrito na segunda estrofe do poema de abertura da novela em análise: “A cruz na testa / O riso seco / O grito / Descubro-me rei / Lantejoulado de treva / As facas golpeando / Tempo e sensatez.”³⁹⁷

A marca em seu rosto, o “riso seco”, atrelado ao grito e à descoberta. Trata-se da revelação do assombro que coloca Amós à morte, da mesma maneira que a personagem Naim, do conto “Lucas, Naim”, o qual dirá:

³⁹¹ HILST, 2006a, p. 30.

³⁹² HILST, 2003d.

³⁹³ HILST, 2003d, p. 41.

³⁹⁴ HILST, 2013b, p. 42.

³⁹⁵ PÉCORA, 2010, p. 26-27.

³⁹⁶ HILST, 2006a, p. 31.

³⁹⁷ HILST, 2006a, p. 15.

[...] porque ainda que não esteja totalmente morto, estou à morte há muitos anos, desde que resolvi olhar o que existia além, o descarnado de mim, 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?³⁹⁸

No encontro com o Inominável, o professor se descobre rei lantejoulado de treva. O instante místico, por ser único, é vivenciado como a revelação a lembrá-lo de que, depois de conhecer o brilho daquela luz, tudo o que restara à sua volta, o seu retorno ao cotidiano banal da vida, ficaria envolto em escuridão. Aquele instante mortal será o dilaceramento de sua sensatez, da configuração de seu tempo, o que explicaria a narrativa retalhada, a qual se apresenta como se em um vem e vai desnordeado, que mais se assemelharia à linearidade de um sonho.

Amós Kéres é o ser a carregar “a cruz na testa”. E a cruz, como se sabe, traz em si a marca do sacrifício, do sofrimento, da angústia. Amós é o animal marcado para o sacrifício, timbrado com o sinal da morte nos lábios. Seu riso assinalaria nele o estigma da falta, a subtração de algo que o fez alcançar o Todo, a liberdade extrema, e que, em seguida, se perdeu. O professor passará, assim, a sofrer daquilo que Hilda chamará de *agonofrenós*, ou a agonia da alma, “aquela morbidez anímica, aquela angústia da qual padecem os humanos por não serem aquilo que poderiam ser”.³⁹⁹ Pode-se, destarte, atrelar o riso de Amós a essa espécie de sentimento atrelado ao “frenós” o qual, segundo Hilst, não estaria vinculado ao cérebro, mas à alma:

Olhe, eu vi no dicionário de grego, frenós não é cérebro como nós suponhamos, não. Frenós é o diafragma, a alma, o espírito. E agonofrenós é a agonia da alma. Uma pessoa que tiver essa hiperlucidez de se compreender livre em um mundo esquizofrênico poderá sobreviver a essa iluminação interior ameaçadora?⁴⁰⁰

A partir da ligação entre o *frenós* e o espírito, e deste último ao riso, nota-se que o gesto de Amós, o riso imperecível, estaria apontando para aquele encontro com a Perfeição que só caberia aos mortos: “Alguém questionou o riso com originalidade. Canetti, se não me engano. ‘Ri-se em vez de comer.’ E mais: ‘os movimentos que parte do diafragma e que são característicos do riso, aparentemente servem para substituir uma série de movimentos peristálticos’.”⁴⁰¹ Ao contrário do riso comum, que se faz pelo movimento do diafragma e que

³⁹⁸ HILST, 2003d, p. 47.

³⁹⁹ HILST, 2013e, p. 59.

⁴⁰⁰ HILST, 2013e, p. 59.

⁴⁰¹ HILST, 2006a, p. 26.

acomete os vivos, na personagem, o aceno parece marcado por uma longa e fixa contração, sem movimento, como o riso que se faz num morto.

Partindo-se de tal relação entre riso e morte encontram-se semelhanças entre o meneio de Amós e o riso sardônico, aquele que parece rir da morte, como explicitado mais detalhadamente no capítulo do riso: “é preciso saber rir (da morte), apesar da piedade, apesar da profunda compreensão. Desse ponto de vista, além de pressupor um ‘não pensamento’ sobre o riso, ele é também um ‘não riso’.”⁴⁰²

Recuperando a questão da cruz exposta anteriormente – “a cruz na testa” de Amós –, é válido recordar que, além de símbolo do sacrifício, ela é também a representação da salvação, daqueles que venceram a morte. Além disso, há ainda uma semelhança que se pode encontrar na cruz. Esta possui a aparência do símbolo fundamental à matemática: + (adição). Amós é a personagem cujo nome, se lido de trás para frente, traz como resultado a “soma”. E o que é a soma senão a síntese, a fusão, o englobamento das diferentes partes de um eu eternamente fragmentado que segue sua ilusória continuidade como uma adição de “eus” que, somados, perfazem o “EU-todo”, a soma “D’eus”?

Ademais, cabe-se atentar para o fato de que a palavra “soma”, palíndromo de Amós, também quer dizer “corpo”, em grego. A personagem, então, representaria o corpo, um homem em ruínas, tal qual o corpus do texto na novela, por toda sua fragmentação. O corpo, ainda, seria o corpus da palavra, o corpo do eu autoral, o corpo da personagem, uma espécie de trindade – “eu-corpo-palavra” – que, como sugere Naim, no conto “Lucas, Naim”, parece ocupar um lugar de equivalência:

Tento recordar, reconsidero eu corpo palavra, um ramallete cerdoso aqui por dentro, eu corpo palavra, sangue emoção sufixo, coisa que fazem parte do corpo da palavra, reconsidero um ajustar-me ao todo e a tudo, não tinha esta cara, eu, Lucas, tinha outra, corpo e palavra se refazem [...].⁴⁰³

No rosto de Amós, o riso se finca como a cicatriz do negativo, sinal que o transforma e que o leva a se retirar do mundo em que habita. No matemático, o aceno misterioso representa o rompimento, a segregação desse habitat racional delimitado por fórmulas, passando ao mundo da poesia, do paradoxo, da extrapolação dos limites da razão: “Rompe-se a negra estrutura de pedra e te vês num molhado de luzes, um nítido inesperado. Um nítido inesperado foi o que sentiu e compreendeu no topo daquela pequena colina.”⁴⁰⁴

⁴⁰² ALBERTI, 2002, p. 203.

⁴⁰³ HILST, 2003d, p. 44.

⁴⁰⁴ HILST, 2006a, p. 21-22.

O riso de Amós se faz como fenda permanente, isto é, como uma interrupção contínua. E não é esse o sentido dado comumente à morte? Uma interrupção que se faz, continuamente, à vida como um todo? Porém, da mesma forma que carrega a conotação da fenda, de interrupção da vida, a morte também pode ser aquilo que leva o homem à transcendência, a entrar no espaço do contínuo, do sem pulso que se faz além do ser em si mesmo. E não é por esse motivo que as pessoas que experimentam a sensação de êxtase costumam compará-la à sensação de “morte em vida”?

Com efeito, o que a experiência mística revela é uma ausência de objeto. O objeto se identifica à descontinuidade e a experiência mística, na medida em que temos a força de operar uma ruptura de nossa descontinuidade, introduz em nós o sentimento da continuidade.⁴⁰⁵

Ainda sobre a experiência da morte em vida, vale recuperar Bataille no que tange à associação desta com a imensidade:

A imensidade significa a morte para aquele que ela, contudo, atrai: uma espécie de vertigem ou de horror se apossa daquele que opõe a si mesmo – e à precariedade de seus pontos de vista egoístas – a profundidade infinitamente presente que é ao mesmo tempo ausência infinita.⁴⁰⁶

Por essa experiência mortal, por esse riso da morte, que se congela sobre a face viva do matemático, este iniciará seu *Potlatch*, sua quarta morte, desta vez para o mundo material, pelo despojamento: “Ainda estou vivo? e um dia vou deixar esta casa, este sofá certamente, vou deixar de ver o menino ou o homem, e os hibiscos e o caramanchão e vou deixar de ver qualquer luz ou qualquer sombra.”⁴⁰⁷ Daí em diante, será um passo para a sua quinta morte: a de sua humanidade. Amós assume-se cão:

Sinto meu corpo de cão. Não sei o mundo nem o mar a minha frente. Deito-me porque o meu corpo me 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.⁴⁰⁸

Na radicalidade de seu *Potlatch*, ao se perder de sua identidade humana, Amós se libertará de sua antiga máscara: o riso. Por fim, após suas sucessivas mortes em vida, seu sucessivo processo de esvaziamento, o professor parece conseguir se libertar de seu último confinamento: o corpo.

⁴⁰⁵ BATAILLE, 2013, p. 46.

⁴⁰⁶ BATAILLE, 2013, p. 261.

⁴⁰⁷ HILST, 2013b, p. 41.

⁴⁰⁸ HILST, 2006a, p. 65.

Ao final da novela, desaparece, sem deixar qualquer vestígio a não ser um papel que diz:

$$\begin{aligned} \text{Amós} &= \infty \\ \text{SGAR} &= \Theta = \emptyset^{409} \end{aligned}$$

A palavra, o papel, o número são as cinzas de Amós, o homem que parece ter deixado a carne e ter sido dissolvido no Todo. O professor passa por uma morte que não se rende à putrefação do corpo, por aquele processo escatológico que será mencionado no conto “O unicórnio”, da obra *Fluxo-Floema*, primeiro livro em prosa publicado por Hilda Hilst:

[...] elas diziam em coro – quem morre precisa ser enterrado porque o corpo apodrece. Apodrece? Meu Deus, então eu não sabia nada sobre a morte, para mim a morte era a hora de ir para o céu ou para o inferno, aquele estágio debaixo da terra era provisório, era apenas uma decisão tola dos homens. O corpo apodrece? Apodrece igual à maçã? Muito pior, boba, fica cheio de bichos.⁴¹⁰

Ao contrário da morte comum, cabível a todos os mortais, envolta em putrefação, o matemático vivencia a morte sem o estágio provisório debaixo da terra. Parece se reintegrar ao mundo por sublimação, aquele processo físico-químico em que a matéria em estado sólido passa diretamente ao gasoso: “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.”⁴¹¹

Assim é que a personagem desaparece, fazendo lembrar o episódio da Ascensão de Cristo, no qual o corpo de Jesus, que havia sido sepultado e depois ressuscitado, se eleva ao céu na presença de seus doze apóstolos, após o quadragésimo dia da ressurreição, conforme relatado em Atos:

E, quando dizia isto, vendo-o eles, foi elevado às alturas, e uma nuvem o recebeu, ocultando-o a seus olhos.

E, estando com os olhos fitos no céu, enquanto ele subia, eis que junto deles se puseram dois homens vestidos de branco.

Os quais lhes disseram: Homens galileus, por que estais olhando para o céu? Esse Jesus, que dentre vós foi recebido em cima no céu, há de vir assim como para o céu o vistes ir.⁴¹²

⁴⁰⁹ HILST, 2006a, p. 66.

⁴¹⁰ HILST, 2003a, p. 208.

⁴¹¹ HILST, 2006a, p. 65.

⁴¹² BÍBLIA, *Atos*, 1:9-11.

Ao se deixar morrer em todos os âmbitos da vida, ao se libertar de todas as conformações e ao se tornar mundo, Amós Kéres obterá, finalmente, sua grande vitória sobre a morte, pois que dela se liberta ao se tornar, ele mesmo, o Infinito:

[...] meditar previamente sobre a morte é meditar previamente sobre a liberdade. Quem aprendeu a morrer desaprendeu a se subjugar. Não há nenhum mal na vida para aquele que bem compreendeu que a privação da vida não é um mal. Saber morrer liberta-nos de toda sujeição e imposição.⁴¹³

5.3 As pegadas da morte em *Com os meus olhos de cão*

*Como se um
morto Acreditasse o girassol
da vida A crescer sobre o
peito*
Hilda Hilst

Como dito anteriormente, a morte é uma imagem bastante trabalhada nas obras de Hilda Hilst. Em *Com os meus olhos de cão*, essa figura mortal, associada à ideia do divino, do vazio e da transgressão, será aquela a deixar seus vestígios em várias instâncias. Neste trecho da pesquisa, faz-se um apanhado de suas pegadas pela obra. Mas, antes, umas palavras da autora sobre a presença da morte em seus trabalhos como um todo:

Bem, parece-me que o tema mais constante, o que aparece mais em minha obra, é a problemática da morte. Quero dizer que ela esteve constante, presente, em toda minha poesia, em todos os homens e mulheres, meus personagens; todos eles, em muitos momentos, se perguntam ou meditam sobre a morte. Porque eles não estão conformados. Também eu não estou conformada com esse conceito da maioria das pessoas de que morte é definitiva, é um acabar completo e portanto é um tema, uma preocupação que sei que irá perdurar em minha obra futura, e que vou repetir até a exaustão esse tema.⁴¹⁴

Diante desse inconformismo, não é de se admirar que a novela em análise tenha sido dedicada à memória de um dos autores preferidos de Hilst, Ernest Becker, quem escreveu um dos seus livros de cabeceira, *A negação da morte*.⁴¹⁵ A esse antropólogo foram dedicados, além de *Com os meus olhos de cão*, outras obras da autora: *Da morte. Odes mínimas* (2003), *Poemas malditos, gozosos e devotos* (2005), *Cantares de perda e predileção* (2004), *A obscena senhora D* (2001). Nesta última, há a seguinte dedicatória: “Dedico este trabalho, assim como o anterior,

⁴¹³ MONTAIGNE, 2010, p. 69.

⁴¹⁴ HILST, 2013d, p. 32.

⁴¹⁵ BECKER, 2013.

Da morte. Odes mínimas, e também meus trabalhos futuros (se os houver) à memória de Ernest Becker por quem sinto incontida veemente apaixonada admiração.”⁴¹⁶

O livro de Becker que tanto assombrou Hilda fala sobre o temor que acompanha o homem, desde seus primórdios, em relação à morte. Diz que, de todas as inquietações que um ser humano pode ter, a maior delas é a questão de sua própria finitude. Saber-se mortal, ter a consciência de seu fim, é a causa da grande angústia do homem ocidental moderno, que deseja um destino diferente daquele conferido ao animal e que, por não conseguir fugir a ele, opta por reprimir, por negar a morte em sua vida, em vez de reconhecê-la como parte de si. Tal obra parece ter impactado imensamente Hilda Hilst, como ela mesma dirá:

Há um homem de que eu gosto muito, que parece ter vindo de uma outra galáxia. Chama-se Ernest Becker. Escreveu um livro chamado *A negação da morte*, que considero um dos maiores livros nestas décadas. Ele diz que o homem é o animal mais devastador que existe sobre a terra, porque deseja um destino incompatível com o do animal, que é o que ele é: um animal.⁴¹⁷

Voltando agora propriamente à novela, e recuperando nela as pegadas da morte, tem-se como ponto de partida desta análise o sobrenome do protagonista, “Kéres”. As *keres* – ou *kéres* – (em [grego](#): Κήρες, singular Κήρ, “morte”) são espíritos femininos da mitologia grega. Filhas de [Nix](#) – a Noite –, são deusas que simbolizam o destino cruel, fatal e inescapável. Em alguns relatos mitológicos, essas deusas são irmãs de Tânato, deus responsável pela morte tranquila. Entretanto, ao contrário de seu irmão, as *keres*, por serem as deusas responsáveis por levarem os mortos dos campos de batalhas, se ligariam à morte cruel e precoce. Dessa forma, vê-se que Amós é, desde o nome, marcado pela morte, tal qual muitas outras personagens presentes na obra de ficção da autora, como corrobora Teixeira:

[...] se centramos a nossa atenção na biografia da maior parte dessas personagens hilstianas, poderíamos atingir uma visão de conjunto, dado que acabam por coincidir em muitos dos seus traços caracterizadores, como, por exemplo, a obscuridade existencial provocada pelo sentimento da degenerescência e o sentimento de morte.⁴¹⁸

Ademais, como é dito no início da novela, Amós tem 48 anos. Interessante divagar sobre essa escolha por parte da autora. Se analisar numerologicamente a soma dos dois algarismos, seria doze, que, por sua vez, somados o um e o dois, teria como resultado o três. Ou seja, segundo a numerologia, a idade do matemático apontaria a um número santo, o três, que, para

⁴¹⁶ HILST, 2001a, p. 7.

⁴¹⁷ Hilst *in* COELHO, 1989, p. 151.

⁴¹⁸ TEIXEIRO, 2017, p. 76-77.

muitas religiões, representa a unidade divina e que, na vida própria Hilda, parecia ter uma significação: “Segundo os astrólogos, no meu mapa astral há a chamada trindade da alma, e isso quer dizer que eu recebo no peito, como um soco, as múltiplas dores do mundo. E por isso, de dor e de compaixão, posso em seguidinha morrer.”⁴¹⁹

Retomando o lado religioso do numeral três, tem-se a Santíssima Trindade (Pai, Filho, Espírito Santo) que, para os cristãos, seria um exemplo da sacralidade desse numeral que, também para outras religiões, assume o caráter sagrado. No caso dos hindus, por exemplo, são três os seus deuses principais: Brahma, Vishnu e Shiva. E o mesmo ocorreria aos egípcios, com Ísis, Osíris e Hórus.

Além do três, seguindo com atenção aos algarismos que compõem a idade do professor, tanto o quatro quanto o oito são presenças de forte simbologia. No caso do primeiro, trata-se de um número que, na cultura japonesa costuma ser evitado por estar associado à morte. E aqui deve-se lembrar a ligação de Hilda com os poetas japoneses, que merecem inclusive citações expressas em vários de seus livros por seus haicais e especialmente em *Com os meus olhos de cão*. Dirá a voz narradora sobre Amós: “Gostava de ler poetas japoneses. Um deles, Buson, tem um poema assim: Olhai a boca de Emma O! Parece que vai cuspir / Uma peônia!”⁴²⁰ Além disso, pode-se ligar esse algarismo ao texto do *Apocalipse* na Bíblia, já ali bastante representativo: são quatro os cavaleiros a trazer as quatro maiores pragas, assim como também são quatro os anjos destruidores a ocuparem os quatro cantos da terra. É possível interligar também a iluminação de Amós à palavra apocalipse (do grego *apo* = sobre; *kalyptein* = cobrir), trecho da Bíblia que faz referências à Revelação, ou seja, o momento em que serão retirados dos homens todos os véus. Similarmente, há também uma passagem no texto de Ezequiel, que mostrará, nos anjos, um aspecto quimérico, as muitas faces em uma envolvendo esse número:

Olhei, e eis que um vento tempestuoso vinha do norte, uma grande nuvem, com um fogo revolvendo-se nela, e um resplendor ao redor, e no meio dela havia uma coisa, como de cor de âmbar, que saía do meio do fogo.

E do meio dela saía a semelhança de quatro seres viventes. E esta era a sua aparência: tinham a semelhança de homem.

E cada um tinha quatro rostos, como também cada um deles quatro asas.

E os seus pés eram pés direitos; e as plantas dos seus pés como a planta do pé de uma bezerra, e luziam como a cor de cobre polido.

⁴¹⁹ HILST, 2006c, p. 87.

⁴²⁰ HILST, 2006a, p. 21.

E tinham mãos de homem debaixo das suas asas, aos quatro lados; e assim todos quatro tinham seus rostos e suas asas.

Uniam-se as suas asas uma à outra; não se viravam quando andavam, e cada qual andava continuamente em frente.

E a semelhança dos seus rostos era como o rosto de homem; e do lado direito todos os quatro tinham rosto de leão, e do lado esquerdo todos os quatro tinham rosto de boi; e também tinham rosto de águia todos os quatro.⁴²¹

Se se pensar em todas as máscaras de Amós e se entender o riso como a máscara sobre a máscara da antiga persona da personagem, estando o gesto também ligado a Deus e à morte, se poderia estender essa comparação da personagem à criatura multifacetada que desce dos céus.

Quanto ao algarismo oito, este costuma ser associado à harmonia cósmica. Na cultura japonesa, é tido como um número sagrado. Na tradição cristã, simboliza a ressurreição e a transfiguração. Trata-se de um número cujo formato aparece no caduceu de Hermes, formado por duas serpentes que, entrelaçadas, simbolizam a relação entre deuses e humanos. Esotericamente, costuma estar ligado ao caminho de iniciação e de ascensão. Somado a isso, o oito é um número que, se colocado na horizontal, transforma-se no lemniscata, esta figura geométrica em forma de hélice que representaria o equilíbrio dinâmico e rítmico entre dois polos opostos, sinal usado pela matemática para representar o infinito. Nesse sentido, o algarismo eleito por Hilda traz a ideia do ciclo de nascimento, morte e renascimento, esse processo pelo qual seu personagem parece passar diversas vezes dentro da novela: “E tudo recomeça, a paciência desses animais cavando infinitamente um fosso [...]”⁴²² Isso dito, o quatro e o oito representariam estes dois polos: vida, sacralidade e infinitude convivendo ao lado da morte, da transgressão e da finitude.

Outro vestígio do funesto na novela pode ser encontrado na recorrente presença da cor roxa. O roxo (e suas variações violeta, púrpura, lilás) é uma cor que, na obra de Hilda, costuma estar relacionado, além da morte, também ao divino, este “Rosto de Ninguém: ‘Porque viver na Terra / É sangrar sem conhecer’ / Te batizo Prisma, Púrpura / Rosto de ninguém.”⁴²³ Púrpura, portanto, é uma cor ligada ao mundo místico, da magia e do mistério. Tipicamente, é uma das cores litúrgicas usadas pela Igreja Católica tanto no período de Quaresma, quanto nas missas pelos mortos: “Quaresmeira, violetas, acho que vou morrer.”⁴²⁴

⁴²¹ BÍBLIA, *Ezequiel*, 1:4-10.

⁴²² HILST, 2006a, p. 29.

⁴²³ HILST, 2003c, p. 51.

⁴²⁴ HILST, 2006a, p. 38.

Ao mesmo tempo que é uma cor ligada à melancolia, à tristeza e à penitência (no caso da Igreja Católica), o roxo é a cor que, por estimular o contato com o lado espiritual e a introspecção, precede à purificação, à transformação e à ressurreição. Na obra em análise, há várias passagens em que essa cor é mencionada como algo simultaneamente encantador e amedrontador: “Vida tão colorida, mãe, dá medo essas cores da vida, eu disse de manhãzinha olhando o rosa-roxo do capim.”⁴²⁵

Uma nova sombra da morte na novela pode ser notada na ironia de Hilda, ao fazer a personagem confundir mitologia com micologia: “Um primo desse meu outro primo procurou saber nos livros e descobriu que Libitina era uma velha que tomava conta dos presentes que a gente faz pros mortos. Micologia. Quê? Não é mitologia não?”⁴²⁶ Lembrando apenas que a micologia seria uma especialidade da biologia que estuda os fungos, estes que podem ser classificados como, dentre outros, uma espécie de animal decompositor. Mais uma vez, agora na decomposição dos corpos, a indesejada das gentes mostra seus dentes.

Outra presença marcante na novela, associada tanto ao riso quanto à morte, são os dentes. Segundo Hilda, estes sempre lhe foram uma espécie de preocupação, por lhe exigirem um cuidado diário: “Afim, tudo deixa um certo rasto. Na morte ossos, depois cinzas. [...] Dentes guardados. Não acabam nunca se guardados. Na boca apodrecem.”⁴²⁷ Os dentes poderiam também funcionar como uma metáfora da própria palavra literária ao conterem, em seu sorriso cadavérico, a frase: *Non Ominis moriar*, do latim, “Não morrerei inteiramente”.

É interessante ressaltar que os dentes são os únicos ossos a serem expostos no corpo no ato de sorrir/rir. Todo o restante do esqueleto se esconde permanentemente atrás da carne durante a vida. Apesar de futuros resquícios da vida e de representarem uma amostra da caveira da morte que se esconde por trás da máscara da vida, os dentes são, paradoxalmente, os únicos ossos humanos sujeitos ao apodrecimento em vida. Após a morte, os dentes sobrevivem sem risco de apodrecerem, vez se distanciarem das bactérias bucais que dele se nutrem.

Além disso, os dentes são aquilo a que se associa o sorriso. Sorrir – verbo cuja origem vem do latim *subrideo*, o que, por si só, já indicaria o ato de sorrir como uma espécie de subtração (-) do próprio riso – é revelar uma parte da caveira que acolhemos; é revelar uma amostra do que será o corpo depois da morte. A caveira, isenta da carne da vida, é aquela que estará sempre sorrindo, sempre com os dentes à mostra. Logo, o riso, de certa maneira, poderia

⁴²⁵ HILST, 2006a, p. 28.

⁴²⁶ HILST, 2006a, p. 25.

⁴²⁷ HILST, 2006a, p. 23.

ser associado a uma espécie de revelação antecipada do fim, já que, nos dentes de um sorriso, sorri a caveira, futuro de todo ser.

Por sua situação paradoxal, como metáfora da vida e da morte, o dente ainda possibilitaria outras leituras. Como osso, o dente é a parte mais mineral do corpo, aquela que conserva, em si, a dureza e a capacidade de durar além da carne. O dente, então, representaria aquilo que é capaz de transcender a finitude do corpo e sobreviver ao fim da vida. E por isso tal figura que se ri da morte, por vencer sorrindo a finitude da vida, pode ser reconhecida tanto em Amós quanto em outras personagens hilstianas como, por exemplo, o Vittorio, de *Estar sendo. Ter sido*.

Aqui se poderia fazer uma interrupção no caminhar da morte e traçar um paralelo entre os ossos e a escrita. Para Hilda, escrever seria como uma espécie de dente, uma espécie de riso do escritor que, morto, encontraria um jeito de sobreviver à morte, como dirá a própria autora em entrevista: “A verdade é que diante da morte, a gente nunca está realmente conformada. É por isso que penso que o que me leva a escrever é uma vontade de ultrapassar-me, ir além da mesquinha condição de finitude.”⁴²⁸

No riso, portanto, encontra-se a eternidade da morte, a cicatriz do infinito desconhecido. Por isso, a figura do dente – sendo Amós o “sorri/dente” – revela-se importante na novela, por ser o sinal, no corpo, a evidenciar sua própria condição de finitude. Na face de Amós, instaura-se o permanente aceno do finito e do infinito, a expressão a apontar, na boca, a fossa:

Onde é que você vai, Amós? Vou pegar aquele meu dente na gaveta. Agora? Agora sim Amanda. Abro a gaveta e espio. Está ali. Pois não vai estar mais. Vou até a privada. Puxo a descarga. Vai indo pelos canos, presumo, indo depois na fossa? Para sempre na fossa? Ou fica roído como se ficasse na boca? Fossa-boca. O que você fez, Amós? Boca-fossa.⁴²⁹

A partir da menção à boca, essa parte do corpo que pode ser também ligada ao beijo e ao desejo, é possível traçar outras relações com a morte, mas agora entre esta e a libido, novamente a partir do sobrenome Kéres. Ao pensar em Hilda como, além de ficcionista em prosa, também uma grande poeta, pode-se intuir que a sonoridade dos termos para ela deve merecer acurada atenção. O vocábulo “Kéres”, sobrenome de Amós, possui a mesma sonoridade da segunda pessoa do verbo querer, no presente do indicativo: tu “queres”.

Como se sabe, o querer é a condição essencial do desejo, que traz em si a marca da ausência, da subtração. Isso porque o desejar é o ainda não ter; desejar é querer o que é apenas

⁴²⁸ HILST, 2013d, p. 30.

⁴²⁹ HILST, 2006a, p. 23-24.

negativo. O desejo seria aquilo que, uma vez realizado, perder-se-ia de si mesmo, tornando-se, assim, um vazio, um nada, tal como o riso. Com isso, Amós seria aquele que quer, o ser a desejar o instante perdido, a ansiar pela compreensão da “não evidência demonstrada”: “Jovem, desejou uma não evidência demonstrada, uma breve e harmoniosa equação que cintilasse o ainda não explicado.”⁴³⁰ Ao se encontrar com seu desejo, Amós ganha o vazio.

Ainda sobre a ligação da morte com o desejo, pode-se apontar a figura da prostituta de nome Libitina:

Um primo da minha mãe disse pro suposto meu pai que Libitina tinha qualquer coisa a ver com a palavra paixão. A mãe achou bonito. Paixão? Não era libido não? O que? E eu sei, Amós? Só sei que depois disseram que tava tudo errado. Um primo desse meu outro primo procurou saber nos livros e descobriu que Libitina era uma velha que tomava conta dos presentes que a gente faz pros mortos.⁴³¹

Segundo a mitologia romana, Libitina era a deusa da morte, dos cadáveres e dos funerais. No entanto, é comum a confusão, tal como acontece com as personagens na obra, entre Libitina e Vênus (a equivalente romana da Afrodite grega, deusa do amor e da beleza, tida como a deusa da libido). Tal confusão se dá devido não só à semelhança entre os significantes “Libitina”/“Libido”, mas também ao fato de que, em [Roma](#), o templo de Vênus ficava ao lado do bosque de Libitina, o que reforçaria a confusão entre a libido (palavra de origem latina que significa “desejo”) e a morte. Sobre essa relação, encontra-se, na epígrafe de uma crônica de Hilda: “Atenção! Atenção! / Por que tens medo? / Sexo e Morte / São cônjuge e consorte”,⁴³² e em outra crônica, mais uma vez: “Não quer amar antes de morrer? Não é a mesma coisa? Amar e morrer? É.”⁴³³

Além da ligação entre desejo e morte, pode-se fazer igualmente a correlação entre desejo e riso. É a partir do momento em que Amós olha seu órgão sexual que a personagem adquire a consciência de que está rindo:

então levanto os lençóis e olho pau e coxas e me vem a certeza do sorriso, sim, estou sorrindo daquele jeito contado por Amanda, vou até o espelho, é isso, um perceptível movimento para a direita, um pequeno vinco desse lado do rosto.⁴³⁴

⁴³⁰ HILST, 2006a, p. 20.

⁴³¹ HILST, 2006a, p. 25.

⁴³² HILST, 2006b, p. 213.

⁴³³ HILST, 2006b, p. 376.

⁴³⁴ HILST, 2006a, p. 30.

A certeza do gesto, até então inconsciente no personagem, ocorre no momento em que este olha seu pênis, pertencente às partes baixas do corpo. É preciso que Amós perceba seu órgão sexual para ganhar a consciência de que, em seu rosto, instala-se um movimento congelado. Ao constatar sua participação no mundo do “baixo”, do obsceno, do transgressor, do interdito, Amós depreende sua participação no mundo animal, no mundo do caos, ganhando a consciência do riso. Como diz Bakhtin: “o baixo absoluto ri sem cessar, é a morte risonha que engendra a vida.”⁴³⁵

Apesar da baixeza atribuída pela moral cristã aos órgãos sexuais do corpo, e também ao riso – em nenhum momento, nem Jesus nem seus apóstolos são retratados rindo –, é justamente a partir destes que a possibilidade da regeneração da vida se concretiza, que a continuação é permitida ao homem enquanto espécie. O pênis é o órgão de onde se emana a única secreção humana capaz de ir além da escatologia, do fim, apontando, no sêmen, o recomeço da vida, a transformação e o renascimento. Além disso, o pênis também remete à ideia do gozo, sendo este equiparado ao êxtase, isto é, àquele momento em que o homem se perde de si mesmo, como aponta Lacan.⁴³⁶ E não seria nesse lugar, onde a consciência se perde, onde a razão se deixa, que o riso se encontraria? Lugar do súbito, do incompreensível e do curto-circuito? Rir, como gozar, seria deixar a consciência de si habitar o lugar da transcendência, do sagrado, ser corpo e estar, ao mesmo tempo, distante dele.

Desse modo, depois de tantas aparições, nota-se que a morte, grande questão na obra e na vida de Hilda Hilst, faz-se presente ao longo de toda a novela, seja nas imagens utilizadas pela autora para emoldurá-la, seja no processo das sucessivas mortes de Amós. É válido dizer que esse destino mortal vivido pelo matemático também acometerá outras tantas personagens dos textos em prosa de Hilda. Trata-se de um posicionamento tanatológico comum à autora que parece relacionar a constância da mortificação em vida a uma lapidação do espírito na direção do divino e da imortalidade:

Mas eu sinto que tenho uma afinidade, uma vontade de pactuação com algo que eu desconheço, mas que faz parte do cósmico. Eu acho que o meu caminho é sempre esse, o desejo de me irmanar com o inatingível para ver se descubro o sentido do que é existir.⁴³⁷

Para finalizar, cabe expressar que a morte em Hilda, apesar do doloroso reconhecimento da finitude que esta implica, é reconhecida pela autora por seu trabalho necessário à existência,

⁴³⁵ BAKHTIN, 2013, p. 20.

⁴³⁶ LACAN, 2008.

⁴³⁷ HILST, 2013h, p. 93.

sendo muitas vezes louvada e encarada, como bem colocará Pécora, sem horror: “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.”⁴³⁸

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

Pedra, semente, sal
Passos da vida. Procura-me ali.
Viva.⁴³⁹

⁴³⁸ Pécora *in* HILST, 2003c, p. 8, nota do organizador.

⁴³⁹ HILST, 2003c, p. 50.

6 A TÍTULO DE GLOSA

Recuperam-se agora alguns pontos que se tornaram importantes para a leitura do objeto principal desta pesquisa – o riso – e seus possíveis desdobramentos para a esfera da morte, da loucura e da animalidade. Para tanto, atem-se, apenas para efeito de revisão, a alguns dos filósofos que assinalaram características do riso que podem ser apontadas no gesto de Amós.

Em Kant,⁴⁴⁰ o riso se associa ao súbito e ao resultado de uma impossibilidade da atividade do aparato racional, representando o “grau zero do conhecimento”. Em Schopenhauer,⁴⁴¹ o riso se faz como aceção de que a realidade não pode ser apreendida por meio da razão, o que se aproxima, portanto, das suspeitas de Amós de que o caminho do racional não é capaz de alcançar as respostas essenciais. O riso, este sim, é o traço capaz de resolver as equações que se fazem além da lógica.

Baudelaire⁴⁴² apresenta tal gesto como a insígnia do homem moderno, um decadente que ri, tal como o professor, para não mergulhar em um vale de lágrimas diante do caos que é a realidade. Em sua natureza contraditória, o riso seria o resultado, no homem, da consciência de sua miséria de ser destinado à finitude.

Bergson,⁴⁴³ por sua vez, entenderá esse aceno como uma reação independente da vontade que surge em decorrência da quebra de uma ordem mecânica, possibilitando a revelação súbita da imperfeição e do caos do mundo real, revelação esta semelhante à que ocorre à personagem da novela.

Com Nietzsche,⁴⁴⁴ o riso se torna o caminho para a libertação, uma vez que rir seria duvidar das verdades instituídas e, assim, libertar-se dos limites instaurados pela razão. O riso nietzschiano está intimamente ligado à experiência do não saber, assim como para Bataille, para quem o fenômeno se relaciona também ao êxtase vivido na experiência religiosa, à morte, à loucura e ao animal, sendo estes, tal qual o gesto inconsciente no matemático, efeitos do desconhecido.

A partir dessas cinco breves caracterizações, pode-se olhar novamente para o riso de Amós como um representante do nada, como um efeito da súbita impossibilidade do pensamento lógico, como um elo ao divino, marca da instauração do mistério, da loucura, do vazio, do êxtase, da experiência da morte e da animalidade.

⁴⁴⁰ KANT, 2012.

⁴⁴¹ SCHOPENHAUER, 2005.

⁴⁴² BAUDELAIRE, 1998.

⁴⁴³ BERGSON, 1980.

⁴⁴⁴ NIETZSCHE, 2008.

No matemático, o gesto constitui-se como o aceno a assinalar a resposta do corpo à impossibilidade de resposta; a evidência do paradoxo no humano, que é tanto divino quanto animal; tanto infinito quanto finito; tanto vida quanto morte; tanto loucura quanto lucidez; tanto começo quanto fim:

[...] por ser não linguagem e não signo, o riso só pode ser uma resposta do corpo à impossibilidade de resposta. [...] o que importa é a possibilidade de um sentido na ausência de sentido. O mistério do riso propositalmente se mantém.⁴⁴⁵

Em seu aceno misterioso, Amós indica aquilo que transcende a razão, que se faz explanação apenas como silêncio. Na personagem, o aceno reflete a mudança súbita de sua percepção, a perda das certezas e o ganho da consciência trágica da finitude. Contudo, para além de sua tragicidade, o meneio também sinaliza a transcendência, o incessante, o infinito interminável que estaria contido no próprio fazer literário, na própria condição da escrita, já que, segundo Blanchot: “Escrever é o interminável, o incessante.”⁴⁴⁶

Por simbolizar o paradoxo entre a finitude e a infinitude, no matemático o riso se faz repleto de uma ambiguidade que poderia equipará-lo àquele traço com o qual Blanchot marca a própria literatura: “A arte literária é ambígua. Isto significa que nenhuma das suas exigências pode excluir a exigência oposta, e sim que, ao contrário, quanto mais elas se opõem, mais se atraem.”⁴⁴⁷

Ambíguo e representativo da falta, o gesto de Amós apontaria para um excesso de sentidos, tal qual, mais uma vez, a palavra literária, ainda conforme Blanchot: “a ambiguidade e a falta fomentada pela palavra literária no propósito de apresentar a palavra enquanto risco, desarmonia, versatilidade e polivalência.”⁴⁴⁸

Paradoxal, o riso se funda no rosto de Amós assinalando nele o espaço do Infundado. No matemático, mostra-se distinto do comum, pois é sempiterno. Se rir comumente é contrair a face para logo em seguida descontraí-la, no professor, rir é manter a contração, o esgar a assinalar, neste mote contínuo, a presença do Infinito. Ao se refletir na personagem, o divino estaria revelando a ela o caminho de sua própria salvação.

Amós, marcado pelo riso, perceberá que a única maneira de se religar ao mais alto –
god

– será pelas patas grudadas no chão de um cão – *dog*. Depois de abraçar o sagrado na pele do animal, ele alcançaria o último estágio antes de sua dissolução e sua reintegração com o Todo.

⁴⁴⁵ ALBERTI, 2002, p. 206.

⁴⁴⁶ BLANCHOT, 1987, p. 17.

⁴⁴⁷ BLANCHOT, 1997, p. 188.

⁴⁴⁸ BLANCHOT, 2011, p. 292.

Em seu rosto, o professor carregaria o Infinito – ∞ –, o SGAR (Superfície de Gelo Ancorada no Riso) – cuja sonoridade lembra o “esgar”, isto é, a contração perene, silenciosa e mortal.

O desaparecimento da personagem fecha a novela apontando para o vazio, este que, ainda segundo Blanchot, pertenceria à esfera das coisas graves: “Mas a literatura, que é poema e romance, parece ser elemento do vazio, presente em todas essas coisas graves, e sobre que a reflexão, com sua própria gravidade, não se pode voltar sem perder sua seriedade.”⁴⁴⁹

O riso de Amós – ao contrário daqueles que são vistos nas obras publicadas após esta novela, na tetralogia obscena de Hilda, satírica, que expõe um riso cheio de escárnio – é um gesto enlutado, de quem descobre uma nova verdade e está em processo de aceitação, mas que, por estar sofrendo, ainda em tristeza, recolhe-se, sem forças para reagir.

Ao contrário do riso do escárnio, que seria aberto, exposto, direcionado ao mundo, impregnado de agressividade, de uma força de resistência, quase um plágio do riso dos deuses do Olimpo, arrogante e repleto de desprezo, o gesto em Amós se faz complacente, sem a violência da vingança, apontando para o vazio do *zen*, conforme revela a própria autora:

Na minha novela *Com os meus olhos de cão*, o personagem Amós, um matemático, começa com uma frase que algumas pessoas acham totalmente esquizofrênica: “Deus, uma superfície de gelo ancorada no riso”. Essa novela chega ao fim como uma composição matemática, um conjunto vazio, um círculo. Mas um vazio vivo também, como o vazio vivo do Zen, ou da literatura de Samuel Beckett. Então me veio assim: Deus é quase sempre essa noite escura, infinita.⁴⁵⁰

Por sua relação com o mistério, com o divino, com o êxtase, com o nada, com a experiência da morte em vida, com a vivência da loucura e seu aspecto, na personagem, de hiperlucidez, e com a animalidade, o aceno, em Amós, se configura como uma busca a tentar recuperar, no humano, o espaço da transcendência, a qual extrapolaria as compreensões racionais e que, pela obra de Hilda, cruzaria o terreno da animalidade.

No riso do protagonista, recupera-se uma espécie de irracionalidade que abre novos caminhos, que possibilita novas experiências de conhecimento, assim como possibilita transcender à poesia, esse Desconhecido que se faz em nós, ainda que como uma Evidência-Inevidente:

O riso é o movimento positivo e infinito que põe em xeque as exclusões efetuadas pela razão e que mantém o nada na existência [...] o riso está diretamente ligado aos caminhos seguidos pelo homem para encontrar e

⁴⁴⁹ BLANCHOT, 2011, 292.

⁴⁵⁰ HILST, 2013j, p. 99.

explicar o mundo: ele tem a faculdade de nos fazer reconhecer, ver, e apreender a realidade que a razão não atinge.⁴⁵¹

Ao contrário da personagem da obra imediatamente anterior à novela – Hillé, de *A Obscena senhora D* –, Amós percebe que não será pelas vias do intelecto e das interrogações que ele alcançará a sabedoria plena, mas sim pela via da transcendência. Transcendendo o caminho percorrido por aquela, o professor se libertará, primeiro, pela via do silêncio e da contemplação em seu novo olhar de cão e, logo em seguida, pela sua dissolução e consequente mundo-reintegração.

Por fim, o que se buscou nesta pesquisa foi encontrar, no riso da personagem, outros aspectos que não os estudados comumente pelas pesquisas acadêmico-literárias; averiguá-lo a partir de sua condição de gesto representativo do paradoxo, de marca que congrega em si aparentes opostos e que pode, como visto, ter seu sentido, dentro da obra analisada, ampliado aos campos da morte, da loucura e da animalidade.

Em *Com os meus olhos de cão*, esta figura emerge para configurar o espaço da confluência, torna-se o fenômeno a revelar, não a perda pela destruição de um antigo padrão, mas o ganho que toda falta contém por sua possibilidade de regeneração. Assim é que o riso de Amós apontaria para um movimento circular, aquele que, em Hilda, se refletiria em sua própria escrita:

[...] eu diria que mais ou menos cada escritor caminha em círculo. Ele tem determinados assuntos ou determinadas problemáticas que ele repete, então, seria uma obsessão, mas não uma morbidez evidenciada. Ele quer ir até o fim daquela questão, então ele contorna aquela questão de várias maneiras.⁴⁵²

O riso na novela seria, então, o indicativo de duas rotas confluentes, o “quase tudo” e o “quase nada”, aqueles dois palíndromos a refletirem uma mesma fórmula: *god = dog*. Tal como dizia Heráclito, é nos aparentes contrários que se encontram os mesmos.

⁴⁵¹ ALBERTI, 2002, p. 12.

⁴⁵² HILST, 2013c, p. 81.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: _____. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 66-80.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- ALEXANDRINI, Camila. *O excesso e a exceção na literatura dramática de Hilda Hilst*. 2010. 89 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/29163/000776042.pdf?sequence=1>. Acesso em: 5 fev. 2017.
- ALMEIDA, Geruza Zelnys de. A geometria do pensar na poesia de Hilda Hilst. *Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários*, v. 11, p. 91-102, 2007. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24845/18211>. Acesso em: 3 dez. 2017.
- A-MI, Jo. O riso e a literatura de Hilda Hilst: “a espiral não tem começo nem fim”. *Gragoatá*, Niterói, n. 39, p. 593-611, 2. sem. 2015. Disponível em: <http://gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/653/531>. Acesso em: 25 jun. 2016.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- ANDRADE, Ludmilla Zago. *O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst*. 2011. 216 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8EHM9R/tese_lud_completa.pdf?sequence=1. Acesso em: 25 jun. 2017.
- ANDRÉ, Willian. *Kierkegaard, Camus, Hilst: no labirinto da angústia*. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2012. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000173493>. Acesso em: 13 ago. 2017.
- ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- ARTAUD, Antonin. Van Gogh, o suicidado pela sociedade. Tradução de Rui Veiga. Rio de Janeiro: Achimé, [s.d.].
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

BARBOSA, Aline Leal Fernandes. Hilda Hilst e Georges Bataille de mãos dadas com a morte. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, n. 43, p. 153-165, jul./dez. 2017. Disponível em: <<https://anpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1063/917>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas. In: _____. *Escritos sobre arte*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998. p. 9-28.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. 3. ed. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. 6. ed. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 2013.

BERGER, John. Por que olhar os animais? In: _____. *Sobre o olhar*. Tradução de Lya Luft. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p. 11-32.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BÍBLIA Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. 5. ed. Santo André, SP: Geográfica, 2010.

BIONE, Carlos Eduardo. *A escrita crônica de Hilda Hilst*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/7859/arquivo7884_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 9 jan.2016.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita I: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Gisele do Rocio. *A via transcendente percorrida na escrita de Hilda Hilst*. 2008. 115 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/17912/Hilda%20Hilst.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

BORGES, Luciana. Narrando a edição: escritores e editores na Trilogia obscena, de Hilda Hilst. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 34, p. 117-145, jul.-dez. 2009. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/3231/323127098005/>>. Acesso em: 4 maio 2016.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. Tradução de Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret, 2006.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Hilda Hilst. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n. 8, 1999.

CAEIRO, Alberto. O guardador de rebanho. In: _____. *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Poema I, p. 17.

CAVALCANTI, José Antônio. *Deslimites da prosa ficcional em Hilda Hilst: uma leitura de “Fluxo”, Estar sendo. Ter sido, Tu não te moves de ti e A obscena senhora D*. 2010. 239 f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010 Disponível em: <http://www.posciencialit.letras.ufrj.br/images/Posciencialit/td/2010/18-joseantoniocavalcanti_deslimitesdaprosa.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época. *Revista ECOS*, v. 2, n. 1, 2007. Disponível em: <<https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/1037/1114>>. Acesso em: 2 fev. 2017.

COELHO, Nelly Novaes. *Feminino singular*. São Paulo: Edições GRD/Arquivo Municipal de Rio Claro São Paulo, 1989.

COETZEE, J. M. *A vida dos animais*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. Pinturas, desenhos e recortes textuais de Lena Bergstein. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Imprensa Oficial/Editora Unesp, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

DIAS, J. G. *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-Floema*. São Paulo: Annablume, 2010.

DINIZ, Cristiano. Com a palavra, Hilda Hilst. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 5-11.

DUARTE, Edson Costa. O corpo escatológico em Hilda Hilst. *Revista Rascunhos Culturais*, v. 1, n. 2, p. 317-333, jul./dez. 2010. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/31352/21858>> Visto em: 27 de maio de 2016.

FONTES FILHO, Osvaldo. Escrever o desaparecimento de si (em torno de *Le Coupable* de Georges Bataille). *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 148-165, jan. 2008. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_04/artefilosofia_04_05_filosofia_literatura_03_osvaldo_fontes%20Filho.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2014.

FOUCAULT, Michel. *A história da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FOUCAULT, Michel. *Loucura, literatura, sociedade*. In: MOTTA, Manoel Barbosa (Org.). *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 232-258.

FOUCAULT, Michel. *A história da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FRANCISCO, Ronnie. *Na falha da gramática, a carne: a pornografia em Hilda Hilst*. 2007. 116 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

FRAYZE-PEREIRA, João A. *O que é loucura*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GUIMARÃES, Cinara Leite. *A obscena senhora D, de Hilda Hilst, e as relações entre Eros, Tântatos e Logos*. 2007. 92 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal de Pernambuco, João Pessoa, 2007.

HESSE, Hermann. *Sidarta*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001a.

HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001b.

HILST, Hilda. “A loucura une toda minha obra”. *Folha de S.Paulo*, 12 jan. 2002a. Entrevista a Cassiano Elek Machado. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1201200207.htm>. Acesso em: 5 fev. 2017.

HILST, Hilda. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002b.

HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002c.

HILST, Hilda. *Roteiro do silêncio*. São Paulo: Globo, 2002d.

HILST, Hilda. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002e.

HILST, Hilda. *Contos d’escárnio. Textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002f.

HILST, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Globo, 2003a.

HILST, Hilda. *Baladas*. São Paulo: Globo, 2003b.

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

HILST, Hilda. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003d.

HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004a.

HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004b.

HILST, Hilda. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2004c.

HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozozos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005.

HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2006a.

HILST, Hilda. *Cascos & carícias & outras crônicas*. São Paulo: Globo, 2006b.

HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Globo, 2006c.

HILST, Hilda. *Amavisse*, o último livro sério da autora Hilda Hilst, 1989. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013a. p. 103-109. Entrevista a Marici Salomão.

HILST, Hilda. *Brasileiras: vozes, escritos do Brasil*, 1977. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013b. p. 37-46. Entrevista a Clelia Pisa e Maryvone Lapouge Petorelli.

HILST, Hilda. *Hilda Hilst: fragmentos de uma entrevista*, 1981. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013c. p. 69-83. Entrevista a Juvenal Neto e outros.

HILST, Hilda. *O sofrido caminho da criação artística, segundo Hilda Hilst*, 1975. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013d. p. 29-36. Entrevista a Delmiro Gonçalves.

HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti, uma narrativa tripla de Hilda Hilst*, 1980. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013e. p. 55-68. Entrevista a Léo Gilson Ribeiro.

HILST, Hilda. *Um diálogo com Hilda Hilst*, 1989. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013f. p. 111-138. Entrevista a Nelly Novaes Coelho.

HILST, Hilda. *Hilda Hilst: um coração em segredo*, 1993. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013g. p. 147-155. Entrevista a *Revista Nicolau*.

HILST, Hilda. *Hilda Hilst, uma conversa emocionada sobre a vida, a morte, o amor e o ato de escrever*. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013h. p. 85-94. Entrevista a Sônia de Amorim Mascaro.

HILST, Hilda. *Os dentes da loucura*, 2001. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013i. p. 217-230. Entrevista a Fábio Weintraub, Sérgio Cohn, Ilana Gorban e Marina Weiss.

HILST, Hilda. *Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja*, 1987. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013j. p. 95-102. Entrevista a Caio Fernando Abreu.

HILST, Hilda. *Hilda Hilst: suas peças vão acontecer*, 1969. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013k. p. 25-28. Entrevista a Regina Helena.

HILST, Hilda. Hilda, estrela aldebarã, 1978. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013l. p. 47-54. Entrevista a Nello Pedro.

HOBBS, Thomas. *Leviatã*. Tradução de João Paulo Monteir e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*, São Paulo, n. 8, out. 1999.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

JÚNIOR, Oswaldo Giacoia. A visão da morte ao longo do tempo. *Medicina (Ribeirao Preto. Online)*, Ribeirão Preto, v. 38, n. 1, p. 13-19, mar. 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rmrp/article/view/418/419>>. Acesso em: 22 set. 2017.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

KEMPINSKA, Olga. Hilda Hilst lê Beckett. Teresa – Revista de Literatura Brasileira, n. 18, São Paulo, p. 35-47, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/127369/138346>>. Acesso em: 29 dez. 2017.

KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de angústia: uma simples reflexão psicológico-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário*. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro. Petrópolis: Vozes, 2011.

KLÜBER-ROSS, Elizabeth. *Sobre a morte e o morrer*. Tradução de Paulo Menezes. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LESTEL, Dominique. *As origens animais da cultura*. Tradução de Maria João Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

LIRA, João Augusto. A polifonia na novela *Com os meus olhos de cão* de Hilda Hilst: uma aventura pela estilística da enunciação. *Ao Pé da Letra*, n. 1, p. 59-64, 1999. Disponível em:

<http://revistaaopedaletra.net/volumes-aopedaletra/vol%201/A_polifonia_na_novela_Com_meus_olhos_de_cao_de_Hilda_Hilst-uma_aventura_pela_Estilistica_da_Enunciacao.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2017.

LISPECTOR, Clarice. As águas do mundo. In: _____. *Felicidade clandestina: contos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998. p. 144-153.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme, 2008.

MACIEL, Maria Esther. Ocidente/Oriente: constelações – conversa com Haroldo de Campos. In: _____. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MACIEL, Maria Esther. Poesia e subjetividade animal. Disponível em: <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-006-2/edicao-n-006/>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

MAFRA Inês da Silva. *Paixões e máscaras, interpretação de três narrativas de Hilda Hilst*. 1993. 161 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1993. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/75851/142361.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 4 fev. 2017.

MEDEIROS, Nelma. Hilda Hilst: a musa anti-pornográfica. *TRANZ: Revista de Estudos Transitivos do Contemporâneo*, n. 7, dez. 2012 Disponível em: <http://www.tranz.org.br/7_edicao/TranZ12-Nelma-Hilda.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2017.

MELO NETO, João Cabral de. *Melhores poemas*. São Paulo: global, 2013. Seleção Antonio Carlos Secchim.

MILLER, Henry. *O sorriso ao pé da escada*. Tradução de Vera Teixeira Soares. Rio de Janeiro: Salamandra, 1979.

MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MONTAIGNE, Michel. *De como filosofar é aprender a morrer*. In: _____. *Os ensaios*. São Paulo: Penguin, 2010. p. 59-83.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. *Cadernos de Literatura Brasileira – Hilda Hilst*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 8, p. 114-126, out. 1999. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/155537154/Da-medida-estilhacada-Eliane-Robert-Moraes>>. Acesso em: 12 jun. 2017.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Tradução de Márcio Pugliesi, Edson Bini e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, 1976.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falava Zaratustra*. Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2008.

OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. Inventário poético para uma morte (des)figurada. *Opiniões*, São Paulo, n. 1, p. 37-51, dez. 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/108640/106969>>. Acesso em: 1 out. 2017.

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

PÉCORA, Alcir. Hilda Hilst: call for papers. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/enc_ago5.htm, agosto/2005>. Acesso em: 26 fev. 2016.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Com meus olhos de cão*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2006. p. 5-10.

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

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense. 1989.

PIMENTEL, Davi Andrade. O espaço literário de Maurice Blanchot. *Revista Garrafa*, n. 28, set.-dez. 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/Domingas/Downloads/9487-18461-1-SM.pdf>. Acesso em: 1 out. 2017.

PINEZI, Gabriel. Metapoética em *Com os meus olhos de cão*, de Hilda Hilst: transcendência como experiência poética-filosófica. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP*, n. 17, p. 197-215, dez. 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/26948/21334>>. Acesso em: 7 mar. 2017.

PLAZA, M. *A escrita e a loucura*. Lisboa: Estampa, 1990 (Coleção Margens, 5).

PROVIDELLO, Guilherme Gonzaga Duarte; YASUI, Silvio. A loucura em Foucault: arte e loucura, loucura e desrazão. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 4, p. 1515-1529, out.-dez. 2013. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=386138080005>> ISSN 0104-5970>. Acesso em: 20 nov. 2017.

PURCENO, Sônia. O obsceno objeto de desejo de HH. In: PÉCORA, Alcir *et al.* *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010. p. 64-92.

QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst e a arquitetura de escombros. Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 8, n. 1 e n. 2, p. 67-78, jan./jun. e jul./dez. 2004. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesei/files/2011/09/Hilda-Hilst-e-a.pdf>>. Acesso em: 3 set. 2016.

QUEIROZ, Vera. *O vazio e o pleno*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/vquir01.html>>. Acesso em: 11 jan. 2017.

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

RELLA, Franco; MATI, Susanna. *Georges Bataille, filósofo*. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.

REZENDE, Luciana Barreto Machado. *Transcendência e transfiguração na prosa poética de Hilda Hilst: a presença bíblica e dantesca em “Lázaro” e “Rútilo Nada”*. 2008. 94 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7671/1/2008_LucianaBarretoMachadoRezende.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2016.

RIAUDEL, Michel. Falando com Deus. In: REGUERA, N. M. A.; BUSATO, S. (Org.). *Em torno de Hilda Hilst* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015. p. 139-154. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/wbzech/pdf/reguera-9788568334690.pdf#page=73>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

RODRIGUES, Joelma. *Os risos na espiral: percursos literários hilstianos*. 2009 218 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009. Disponível em: <https://vdocuments.site/tese-joelma-rodrigues.html>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

RODRIGUES, Tatiana Franca. *A impossível linguagem: uma leitura sobre as vozes dissidentes na escritura de Hilda Hilst*. 2007. 105 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. Tradução de Elaine C. Sartorelli. São Paulo: Hedra, 2013.

SANTOS, Leandra Alves dos. *Hilda Hilst: amor, angústia e morte – passagens grotescas de uma arte desarmônica*. 2006. 112 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2006. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/94002/santos_la_me_arafcl.pdf?sequenc e=1&isAllowed=y>. Acesso em: 14 mar. 2016.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SILVA, Leandro Soares da. Esperando Deus: a prosa de Hilda Hilst e os silêncios da divindade. *Cadernos de Literatura e Diversidade*, UEFS, p. 67-87. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Leandro_Silva69/publication/321458185_Esperando_Deus_a_prosa_de_Hilda_Hilst_e_os_silencios_da_divindade/links/5a222e1caca2727dd87afb7/Esperando-Deus-a-prosa-de-Hilda-Hilst-e-os-silencios-da-divindade.pdf>. Acesso em: 7 set. 2017.

SILVA, Reginaldo Oliveira. *Uma superfície de gelo ancorada no riso: recepção e fluxo do grotesco*, em Hilda Hilst. 2008. 221 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images_Reginaldo.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2017.

SOUZA, Raquel Cristina de Souza e. A dificuldade de ser: o corpo envelhecido em “Agda”, de Hilda Hilst. *Revista Todas as Letras K*, v. 10, n.1, p. 20-26, 2008. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/viewFile/644/557>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

SUETÔNIO. *A vida dos doze Césares*. Tradução de Sady-Garibaldi. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

TEIXEIRO, Alva Martínez. Colocar o mundo entre parênteses: loucos, místicos e iluminados na escrita de Hilda Hilst. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*, Blumenau, v. 5, n. 3, p. 238-256, set./dez. 2011. Disponível em : <<http://gorila.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/2433/2116>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

TEIXEIRO, Alva Martínez. Refulgência, dor e maravilha. Os conceitos de tempo, deterioração, finitude e morte na obra de Hilda Hilst In: REGUERA, N. M. A.; BUSATO, S. (Org.). *Em torno de Hilda Hilst* [on-line]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, p. 75-98. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/wbzech/pdf/reguera-9788568334690.pdf#page=73>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

TISCOSKI, Luciana. Na negação da morte, um biografema de Hilda Hilst. *Fazendo Gênero 9 – Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*, p. 1-8, ago. 2010. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278303707_ARQUIVO_NANEGAC_AODAMORTE.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2017.

TISCOSKI, Luciana. Hilda Hilst e sua recriação mítica na maldição de Potlatch. *Revista Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 11, n. 19, p. 155-166, jan.-jul. 2011. Disponível em: <http://www.cesjf.br/revistas/verbo_de_minas/edicoes/2011_2>. Acesso em: 17 mar. 2014.

TISCOSKI, Luciana. *Os irmãos de Hilda Hilst: transtextualidade e experiência interior*. 2011. 185 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal

de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em:
<<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/95345/297057.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 17 mar. 2016.

TODESCHINI, Maria Thereza. *O mito em jogo: um estudo do romance A obscena senhora D*, de Hilda Hilst. 1989. 80 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina. 1989. Disponível em:
<<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/75521/79369.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 8 jan. 2017.

ZENI, Bruno. Entrevista Hilda Hilst. *Revista Cult*, São Paulo, n. 12, ano 2, p. 6-13, jul. 1998.