



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SUZANNE MODESTO SOUZA BINDÁ

LOUCURA É O NOME DA BUSCA: O MAL EM *COM OS MEUS OLHOS  
DE CÃO*, DE HILDA HILST

CURITIBA

2024

SUZANNE MODESTO SOUZA BINDÁ

LOUCURA É O NOME DA BUSCA: O MAL EM *COM OS MEUS OLHOS*  
*DE CÃO*, DE HILDA HILST

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, linha de pesquisa Literatura e outras linguagens, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra M. Stroparo

CURITIBA

2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Bindá, Suzanne Modesto Souza

Loucura é o nome da busca: o mal em Com os meus olhos de  
cão, de Hilda Hilst. / Suzanne Modesto Souza Bindá. – Curitiba, 2024.  
1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor  
de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.  
Orientadora: Profª. Drª. Sandra Mara Stroparo.

1. Hilda Hilst. 2. Loucura. 3. Mal. 4. Prosa poética. I. Stroparo,  
Sandra Mara. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-  
Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecário: Dênis Junio de Almeida CRB-9/2092



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

ATA Nº1271

## ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE Mestrado PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRA EM LETRAS

No dia doze de junho de dois mil e vinte e quatro às 09:00 horas, na sala virtual, canal da Pós Letras no You Tube, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação da mestranda SUZANNE MODESTO SOUZA BINDÁ, intitulada: LOUCURA É O NOME DA BUSCA: O MAL EM COM OS MEUS OLHOS DE CÃO, DE HILDA HILST, sob orientação da Profa. Dra. SANDRA MARA STROPARO. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: SANDRA MARA STROPARO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), ALINE LEAL FERNANDES BARBOSA (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA PUC-RJ), MARIA ISABEL DA SILVEIRA BORDINI (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestra está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, SANDRA MARA STROPARO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 12 de Junho de 2024.

Assinatura Eletrônica

12/06/2024 11:12:25.0

SANDRA MARA STROPARO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

12/06/2024 15:48:05.0

ALINE LEAL FERNANDES BARBOSA

Avallador Externo (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA PUC-RJ)

Assinatura Eletrônica

12/06/2024 11:04:35.0

MARIA ISABEL DA SILVEIRA BORDINI

Avallador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

---

Rua General Camello, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil  
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: pgletras@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.  
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 372214  
Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://siga.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>  
e insira o código 372214



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de SUZANNE MODESTO SOUZA BINDÁ intitulada: LOUCURA É O NOME DA BUSCA: O MAL EM COM OS MEUS OLHOS DE CÃO, DE HILDA HILST, sob orientação da Profa. Dra. SANDRA MARA STROPARO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita a homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 12 de Junho de 2024.

Assinatura Eletrônica

12/06/2024 11:12:25.0

SANDRA MARA STROPARO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

12/06/2024 15:48:05.0

ALINE LEAL FERNANDES BARBOSA

Avaliador Externo (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA - PUC-RJ)

Assinatura Eletrônica

12/06/2024 11:04:35.0

MARIA ISABEL DA SILVEIRA BORDINI

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

---

Rua General Camello, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil  
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: pgletras@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.  
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 372214  
Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://siga.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>  
e insira o código 372214

Para o AK  
(sim, porque ele existe),  
com doses de afeto.

## AGRADECIMENTOS

A Deus – mas também aos deuses, deusas e orixás que regem o plano espiritual, e que em algum lugar nesse além-daqui vibram por nós e iluminam nossa jornada neste mundo que não deu muito certo;

À Maria Edna Modesto (em memória), minha avó, que sempre teve o sonho de me ver seguindo carreira acadêmica e que muito me ensinou ao longo dos meus dezessete anos. E hoje, com bastante saudade, eu apenas agradeço por tantos momentos felizes e cheios de ternura;

À Dilza Modesto, minha mãe, pelo amor, incentivo, dedicação e companheirismo nesses vinte e cinco anos, por não me deixar esmorecer e me transmitir forças para continuar seguindo em frente, e que desde sempre me ensinou que por meio da educação, do conhecimento, é que eu podia ir longe e além;

À Sandra M. Stroparo, minha orientadora, pela paciência e por suas leituras atentas de cada texto enviado desde o início até o momento de finalização dessa pesquisa, mostrando-me novos olhares para a literatura de Hilda Hilst;

À Rita Barbosa de Oliveira, minha orientadora da graduação, responsável por me inserir no mundo da pesquisa e por me apresentar as teorias de Georges Bataille (também por me aproximar do FS, um dos desdobramentos do Bataille no Brasil), e que com muita elegância, generosidade, afeto e doses de poesia me auxiliou a dar os primeiros passos e mostrou o caminho que eu devia seguir;

Ao Fernando Scheibe, que viu esse texto nascer em forma de projeto de mestrado, e que ainda em 2019 atendeu ao meu chamado e acompanhou minha introdução e minhas posteriores andanças no mundo de Georges Bataille, sempre me presenteando com suas leituras atentas e críticas: agradeço imensamente por tantos diálogos hilstianos e bataillianos que, com toda certeza, estão presentes ao longo da dissertação;

À Eliane Robert Moraes, pelo primoroso trabalho que vem desenvolvendo ao longo das últimas décadas, encantando cada vez mais leitores e abrindo portas para pesquisadores e pesquisadoras como eu. Agradeço ainda pelos diálogos que, vez ou outra, tivemos nos últimos tempos, pelas palestras que sempre me davam ânimo para continuar: buscando, estudando, pensando;

À Adriana Aguiar e Nícia Zucolo, professoras que tive ao longo do curso de Letras na UFAM. Agradeço por tantas aulas maravilhosas e pelas conversas que sempre foram como um afago para minha alma;

Ao Waltencir Alves de Oliveira e ao Fernando Scheibe, professores que fizeram parte do momento de qualificação e, com muita generosidade, leram o meu trabalho, sugeriram mudanças e apontaram caminhos. Sem dúvidas, esse momento foi essencial para o crescimento do meu texto e para o resultado final dessa pesquisa;

À Aline Leal e Maria Isabel Bordini, professoras que estiveram na banca de defesa, agradeço imensamente pela disponibilidade em ler e debater o meu trabalho, fazendo desse momento ser um rito leve e rico em diálogos;

Ao Waltencir, Alexandre Nodari e Isabel Jasinski, professores da pós-graduação, que por meio de suas aulas me possibilitaram fomentar minha pesquisa a partir de outras óticas;

Aos amigos e amigas – pessoas queridas com quem estabeleci diálogos sobre literatura e sobre a vida – que o Programa de Pós-graduação em Letras da UFPR me presenteou ao longo desse processo: Cleber Luz, Maria Fernanda, Hêmille Perdigão, Maiara Afonso, Priscila Lira, José Luis Bubniak, Wilson Tomé e Jr. Bellé;

À Maria Fernanda e Hêmille Perdigão, em especial, com quem dividi mais momentos, sobretudo na fase desesperadora que foi a “reta final”. Agradeço pelo afeto, pelos áudios no whatsapp, pela troca de experiências e por tanta coisa boa envolvida na amizade que construímos;

Ao Arthur Aroha, que esteve como debatedor na minha comunicação no VII SeTD – 2023, e que com muita gentileza e generosidade fez contribuições preciosas para o desenvolvimento do meu texto;

À Roberta Fioravanti, que me fez compreender o valor de um abraço, quando se juntou a mim no chão do apartamento em que morávamos em Curitiba, na minha primeira crise de pânico, poucos dias antes do primeiro dia de aula na UFPR, quando minha única sensação era de total desespero. E nos dias seguintes, com muita bondade e paciência, me ajudou a ir superando os assombrosos dias naquela que era minha atual localização;

À Lúcia, minha psicóloga que me acompanhou em Curitiba e que me ajudou a entender que eu era maior que qualquer crise de pânico, e que todas aquelas sensações sufocantes e



desesperadoras não seriam eternas, sobretudo, que não seria o meu fim, e que tão logo eu estaria *vivendo* e realizando mais sonhos;

Ao Gabriel Prazeres, meu grande e querido amigo, que me acompanha desde o início da graduação e que sempre esteve na torcida por mim, me apoiando e emanando o que há de melhor. Também ao Adonias Sampaio, que chegou depois e nos presenteou com sua sabedoria, gentileza, calma e trocas saudáveis;

Ao Danton D’Almeida, queridíssimo, com quem já compartilhei momentos inesquecíveis, como sua visita em Curitiba em 2023, momento em que me levou luz, afeto e muitas coisas boas nessa saga meio louca que é o mestrado, sobretudo quando se está longe de casa;

Ao Douglas Laurindo, amigo e poeta admirável, pelo afeto em forma de poesia;

À Priscila Vasques, “filha intelectual de Ritinha”, pelo acolhimento de sempre, pelas conversas inspiradoras e por tanta coisa boa compartilhada ao longo desse tempo, que só quem tem a alma muito bela é realmente capaz de compartilhar;

À Lídia Martins, amiga querida, pela leveza, carinho, conversas e momentos tão divertidos que já compartilhamos;

À Maísa Matos, que me viu nascer enquanto pesquisadora, e que sempre torceu por mim, acreditando quando eu já não mais acreditava, e que vibrou cada uma das minhas conquistas;

À Ana Carolina Gurgel, “meu texto de Antonio Candido”, um grande presente que ganhei no curso de Letras, alguém que sempre torceu por mim e por quem também torço infinitamente para que conquiste o mundo e vá além;

À Thaíssa Henrique, leitora de Hilda Hilst, que também “visita a parte maldita no que há de bom”, e que pacientemente me escuta e se interessa por meus caóticos pensamentos;

À Natália Vasconcellos, minha gêmea de outros tempos, pelas palavras tão afetuosas e pelo carinho que sempre demonstrou por mim;

À Milena Barros, amiga perreché, cria da Literatura, mas que optou seguir no mundo da Linguística – talentosa aos montes –, pelo apoio, torcida, conversas e pelos momentos de alegria que compartilhamos;

À Vanessa Almeida, que possui uma alma tão bonita, tal qual o seu coração, sendo verdadeiramente guapíssima por dentro e por fora, agradeço pelos diálogos confortantes, pelo incentivo, apoio e conselhos;

Ao Maique de Oliveira (em memória), eterno Maiquito, por tantos momentos que juntos compartilhamos. Agradeço por todas as nossas conversas na UFAM, pela viagem ao Piauí quando fomos apresentar trabalho em um congresso sobre erotismo, por cada palavra de incentivo quando eu apresentava os meus medos e inseguranças sobre o mundo acadêmico... Por me mostrar o quanto é bonito viver! E, no atual presente, ainda agradeço pelas visitas em sonhos, e desejo muito que esteja bem e feliz em alguma outra dimensão;

Ao Ted – que já chegou com nome de fábrica e por isso não se chama “Jorge”, ou “Jorginho” para os íntimos –, meu companheiro de quatro patas, que me fez companhia nas manhãs, tardes, noites e madrugadas de leitura e escrita dessa dissertação, e que com os seus olhos de cão sempre me transmitiu calma e o mais puro e sublime amor;

À deslumbrante Hilda de Almeida Prado Hilst, meu Sol, minha Lua, aquela por quem fiquei fascinada e sinto como se, de alguma forma, tivéssemos nos encontrado nesse plano. À HH, por sua potente literatura que me arrebatou desde o primeiro instante;

Ao Boi Bumbá Garantido (oitava maravilha), *sempre ele*, meu melhor remédio, minha melhor terapia, por ser capaz de curar onde dói;

À literatura, *sempre ela*, meu refúgio desde os longes do tempo;

À comunidade dos sem comunidade;

À CAPES, por 12 meses de bolsa.

*A literatura é o essencial, ou não é nada. O Mal – uma forma aguda do Mal – de que ela é a expressão tem para nós, acredito, o valor soberano.*

**Georges Bataille**

*Mortos? O mundo.*

*Mas podes acordá-lo*

*Sortilégio de vida*

*Na palavra escrita.*

*Lúcidos? São poucos.*

*Mas se farão milhares*

*Se à lucidez dos poucos*

*Te juntares.*

**Hilda Hilst**

## RESUMO

Hilda Hilst ficou popularmente conhecida a partir da publicação de *O caderno rosa de Lori Lamby*, que inicia uma sequência de lançamentos de textos considerados “obscenos”. Contrariando a distinção estabelecida entre os seus textos, colocando de um lado os “textos sérios” e de outro os “textos obscenos”, é que o presente trabalho visa investigar o espaço da obra *Com os meus olhos de cão*, lançada originalmente no ano de 1986. Temos por objetivo analisar as manifestações do Mal na referida obra e, para isso, partimos, principalmente, das ideias do pensador francês Georges Bataille. Ao longo de nossa análise, passamos por temas como a loucura, a escrita, a morte e o riso, considerados como elementos da transgressão que associamos ao Mal. A loucura, que abordamos como algo que acomete o protagonista da narrativa, também é um fio condutor em nosso estudo, atuando como uma espécie de caminho para se chegar àquilo que, neste trabalho, tomamos por bem chamar de Mal. Estabelecemos também diálogos com outras obras da escritora, em prosa de ficção e em versos, que estivessem em sintonia com o nosso objeto de pesquisa. Dessa forma, passamos por algumas temáticas que estão relacionadas tanto à loucura quanto ao Mal, assim como buscamos respaldo teórico em campos da filosofia e de outras linguagens, discutindo com outros pensadores e críticos contemporâneos que estudam essas vertentes.

Palavras-chave: Hilda Hilst; Georges Bataille; loucura; mal; prosa poética.

## ABSTRACT

Hilda Hilst became popular after the publication of Lori Lamby's Pink Notebook, beginning a sequence of releases of texts considered "obscene". Contrary to the distinction usually made, between her "serious" and "obscene" texts, this dissertation aims to investigate the place of *Com os meus olhos de cão* (With my dog's eyes), originally published in 1986. Our aim is to analyze the manifestations of Evil in this work, and to do so we draw mainly on the ideas of the French thinker Georges Bataille. Throughout our analysis, we go through themes such as madness, writing, death and laughter, considered to be elements of transgression that we associate with Evil. Madness, which we approach as something that affects the protagonist of the narrative, is also a guiding thread in our study, acting as a kind of pathway to arrive at what, in this work, we have chosen to call Evil. We also establish dialogues with other works by the writer, in prose fiction and verse, that were in tune with our research object. In this way, we go through some themes that are related to both madness and Evil, as well as seeking theoretical support in the fields of philosophy and other languages, dialoguing with other contemporary thinkers and critics who study these aspects.

Keywords: Hilda Hilst; Georges Bataille; madness; evil; poetic prose.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: VESTÍGIOS DE UMA BUSCA.....</b>	<b>11</b>
<b>1 AS MANIFESTAÇÕES DO MAL .....</b>	<b>16</b>
1.1 AMÓS KÉRES, O INVENTIVO .....	20
1.2 A LOUCURA DE AMÓS .....	25
1.3 OBSCENA LUCIDEZ .....	29
1.4 A SANTA PERFORMÁTICA .....	34
<b>2 ELEMENTOS DA TRANSGRESSÃO .....</b>	<b>44</b>
2.1 A ESCRITA.....	45
2.2 O RISO.....	53
2.3 A MORTE .....	57
<b>3 DO OUTRO LADO DO ESPELHO.....</b>	<b>63</b>
3.1 A CRISE DE IDENTIDADE .....	64
3.2 “COM OS MEUS OLHOS DE CÃO” .....	67
3.3 “DEUS? UMA SUPERFÍCIE DE GELO ANCORADA NO RISO”.....	74
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS I: RELATO DE UMA BUSCA .....</b>	<b>80</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS II: “SINTO-ME LIVRE PARA FRACASSAR” .....</b>	<b>85</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>88</b>

## INTRODUÇÃO: VESTÍGIOS DE UMA BUSCA

*Cativa da loucura*  
*Perseguindo o louco*  
Hilda Hilst

A loucura permeia grande parte da obra da escritora brasileira Hilda Hilst. Os loucos, iluminados, místicos, obscenos e transgressores eram o alvo preferido da escritora que foi rotulada por boa parte dos leitores à época como “hermética”, por servir à comunidade textos considerados de difícil compreensão. Hilda Hilst esteve à margem, tal qual os seus personagens e os seus textos. Hoje, é considerada uma das maiores escritoras brasileiras do século XX.

Para adentrar o mundo da literatura hilstiana é necessário estar preparado para, também, entrar em contato com o *tumulto* de seus personagens e de sua escrita, pois o leitor é o tempo todo induzido a se questionar a respeito de qualquer tranquilizadora certeza prévia. Refletindo sobre a escrita e a vasta produção literária de Hilda Hilst, no ano de 1986 a escritora, em entrevista<sup>1</sup> a Sônia Mascaro, desabafou a respeito de seu processo criativo e de sua estética textual.

Hilda Hilst intima o leitor aos mais variados tipos de questionamentos e o coloca em lugares extremamente desconfortáveis, nocauteando-o, o que nos remete às características dos textos de “fruição/gozo”, pensadas por Roland Barthes<sup>2</sup>.

Nascida na cidade de Jaú, interior do estado de São Paulo, aos vinte anos já publicava o seu primeiro livro, *Presságio*, consolidando-se, então, como poeta na década de 50. Nesse mesmo período conheceu a escritora Lygia Fagundes Telles, com quem construiu uma forte amizade e com quem desejaria morrer de “mãos dadas”<sup>3</sup>. Hilda Hilst dedicou sua vida à literatura, escolhendo se afastar do agito da capital paulista para morar na “Casa do Sol”

---

<sup>1</sup> “Quando me perguntam por que escrevo dessa forma que as pessoas não entendem, e por que é tão complexo tudo, então eu digo, mas, meu Deus, é o processo da vida que é tão complexo! Eu não saberia simplificar esse processo para ser mais compreensível, é o meu próprio processo dificultoso de existir que faz com que venha essa avalanche de palavras, umas assim barrocas demais, e que tudo seja misturado. Porque eu acho que a vida transborda, não existe uma xícara arrumada para conter a vida! De repente, você vai encher um cálice e tudo se esparrama, cai em você, você se suja, e não dá para fazer um esquema bonito, agradável, simpático.” (Hilst, 2013, p. 89-90).

<sup>2</sup> Mais adiante, no segundo capítulo desta dissertação, abordaremos essas categorias barthesianas.

<sup>3</sup> “Digo: ‘Lygia, eu estou péssima. Estou doentíssima, acho que vou morrer, venha me ver, pelo amor de Deus!’ Quero demais morrer segurando a mão da Lygia, porque sei que ela vai entender tudo nessa hora H. Ela vai dizer: ‘Hilda, fica calma e tal que é assim mesmo’”. (Cadernos, 1998, p. 23).

(Campinas) em 1966. Durante toda sua vida, escreveu mais de 40 livros e transitou pelos mais variados gêneros literários.

Em 1967 escreveu sua primeira peça teatral, “A Possessa”, e em 1970 lançou *Fluxo-Floema*, sua primeira obra em prosa de ficção. Entre os anos de 1992 e 1995 redigiu as crônicas que atualmente estão reunidas no livro *Cascos e carícias* (2018). *Estar sendo. Ter sido* (prosa) é considerado por muitos uma espécie de “testamento literário” da autora: foi escrito por volta de 1997 e tornou-se, ao que tudo indica, sua última obra publicada em vida. Postumamente, a Companhia das Letras publicou uma coletânea de sua obra em prosa e em verso: *Da Poesia* (2017) e *Da Prosa* (2018). Alguns de seus títulos estão sendo reeditados pela mesma editora, como *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Tu não te moves de ti*, que foram relançados, respectivamente, em 2021 e 2022.

Para o texto desta dissertação, analisamos a novela *Com os meus olhos de cão*, publicada originalmente em 1986 sob o título *Com meus olhos de cão e outras novelas*, pois o volume também abarcava outras obras de Hilda Hilst como *A obscena senhora D*, *Tu não te moves de ti* e outros dois textos que estão em *Qadós* e *Fluxo-floema*, sendo, portanto, *Com os meus olhos de cão* o único texto inédito que ali estava contido.

Dedicado à memória de Ernest Becker<sup>4</sup>, *Com os meus olhos de cão* se abre com duas epígrafes: uma de Nicolau Copérnico e outra de Georges Bataille. Após a dedicatória e as epígrafes, a novela é iniciada com um poema escrito em primeira pessoa, em que conhecemos o personagem Amós Kéres, protagonista da narrativa: “Nasci matemático, mago / Nasci poeta” (Hilst, 2006, p. 15). Num jogo de narração hilstiano, temos então uma mudança de voz e passamos por algumas linhas para um narrador em terceira pessoa até voltarmos à primeira – jogo esse que vai se repetindo até o término do texto.

quarenta e oito anos, matemático, parou o carro no topo da pequena colina, abriu a porta e desceu. De onde estava via o edifício da Universidade. Prostíbulos. Igreja Estado Universidade. Todos se pareciam. Cochichos, confissões, vaidade, discursos, paramentos, obscenidades, confraria. (Hilst, 2006, p. 16).

Amós, quarenta e oito anos, professor universitário. Do alto da pequena colina onde tem uma espécie de iluminação profana ou epifania, percebe que a Universidade é apenas mais uma peça de toda uma engrenagem social que já não faz sentido para ele.

---

<sup>4</sup> Antropólogo cultural americano, 1924-1974. Trabalhou com interdisciplinariedade científica e venceu o Pulitzer de 1974.



Na cena seguinte, na Universidade, o reitor – que esbanja cinismo – impõe a Amós um afastamento por conta da “vaguidão” ou “alheamento” que este vem demonstrando em sala de aula. Além de Amós Kéres e do reitor que surgem logo no início do texto, destacamos a presença de mais alguns personagens que consideramos fundamentais para investigar nossa temática de estudo: Amanda (esposa), o filho do casal, Isaiah (matemático e amigo de Amós) e sua porca hilde, Libitina (prostituta em um bordel) e a mãe e o pai de Amós, que tal qual o filho do casal, não recebem nomeação ao longo do enredo.

Após o afastamento do emprego como professor universitário, Amós entra em uma “crise de identidade”, o que pode ser entendido como um movimento necessário nesse processo de busca do personagem dentro da narrativa. Entre flashbacks da infância e devaneios entre sonho e realidade, é que conhecemos sua história. Em uma conversa com Amanda sobre o amigo Isaiah e sua singular porca branca, Amós revela que não compartilha com os outros que Isaiah vive dentro de casa em companhia de sua porca “Isaiah: peguei um afeto, Amós, por esse animalzinho, ela se chama hilde e apareceu sem mais nem menos lá em casa, é afável, boníssima, me faz grande companhia.” (Hilst, 2006, p. 34).

Pode-se aventar que hilde, a porca, vem a ser uma ressurgência da personagem Hillé, de *A obscena senhora D*. Novamente a porca ganha espaço na literatura de Hilda Hilst, sendo Deus, como podemos comprovar nos excertos a seguir: “adeus adeus hilde adeus amigo, ele sorri, ela abre os olhinhos, estirada, sonhando. Sonhava Deus.” (Hilst, 2006, p. 46). “A porca é Deus<sup>5</sup>. Estirada também. Sonhando. hilde e seus olhinhos cor de alcachofra. Lisa de costado e inocente. Alcachofra também tem tudo a ver com Deus.” (p. 49). Em “Da medida estilhaçada”, a crítica literária Eliane Robert Moraes comenta:

Rebaixado ao nível dos atos mais abjetos, o Deus-porco de Hilst já não é mais a medida inatingível que repousava no horizonte da humanidade. O confronto entre o alto e o baixo, além de subverter a hierarquia entre os dois planos, tem portanto, como consequência última, a destituição da figura divina como modelo ideal do homem. Disso decorre uma desalentada consciência do desamparo humano, na qual é possível reconhecer os princípios de um pensamento trágico, fundado na interrogação de Deus diante de suas alteridades, que aproxima a ficção de Hilda Hilst à de Georges Bataille. (Moraes, 1998, p. 8).

Esse Deus-porco<sup>6</sup> de algum modo representa o Mal, que também pode ser encontrado no riso, no erotismo, na embriaguez, na morte e, sobretudo, na loucura. E como propõe Georges

<sup>5</sup> “E se Deus fosse mulher? E se fosse bicho? Um porco, por exemplo? Ou, melhor ainda: uma porca? E se não fosse nem isso? E se fosse apenas – e tão somente – um Nada?”. (Moraes, 2020, p. 65).

<sup>6</sup> Não há como não lembrar de um trecho de *Madame Edwarda*, em que, ao pensar na figura divina, ocorre a seguinte reflexão: “DEUS, se soubesse, seria um porco\*” (Bataille, 1981, p. 94). E, logo em seguida, uma nota

Bataille em obras como *A literatura e o Mal* e *A parte maldita precedida de “A noção de dispêndio”*, o Mal é o gasto, o *excesso*, ou seja, tudo aquilo que transgride os interditos das convenções humanas. Em *Com os meus olhos de cão* assistimos à “crise” de Amós Kéres, que abandona as instâncias do “bem”, daquilo que já foi um dia e em que agora já não mais se reconhece, pois não faz mais sentido, “se é que as coisas têm algum sentido” (p. 55): a vida de pai, professor universitário e marido de Amanda.

Dividimos o nosso estudo em três capítulos. Tratamos de abordar, no primeiro capítulo, “as manifestações do mal”, ou seja, explorar suas faces na obra de Hilda Hilst que é alvo de nossa pesquisa. Nesse capítulo, o enfoque foi para a questão da loucura, tendo em vista que ela é um fator fundamental e que percorre boa parte da literatura hilstiana. Ao término dessa parte introdutória, buscamos analisar a afirmação feita por Hilst em uma de suas entrevistas: “a santa levantou a saia”, e perceber como essa frase reverbera na sua obra. Entendemos que não há, de fato, na obra de Hilst, uma ruptura de uma fase “séria” para outra “obscena”, pois livros como *Com os meus olhos de cão* já apresentam um anseio pelo obscuro e transgressor, tal como sugere o crítico literário Alcir Pécora na nota introdutória da novela de Hilda Hilst, e essa característica vai se intensificar e adquirir diferentes nuances em textos posteriores.

No segundo capítulo, buscamos explorar aquilo que chamamos de “elementos da transgressão”. Nele, tivemos por intenção pensar sobre a escrita subversiva da escritora brasileira pois, ao estudar uma obra que foge aos padrões de uma narrativa convencional<sup>7</sup> e não apresenta, necessariamente, uma linha de “início, meio e fim” – ora se apresenta em versos, ora em prosa – entendemos que esse é um elemento fundamental a ser analisado, já que a escrita se apresenta, também, como um mecanismo de transgressão.

Outros “elementos da transgressão” que decidimos explorar foram o riso e a morte, que aparecem de modo sutil e singular na novela de Hilda Hilst. Desse modo, tais elementos também estão ligados ao que, nesta pesquisa, achamos por bem chamar de “Mal”.

No terceiro capítulo pensamos em tratar das outras faces do protagonista de *Com os meus olhos de cão*, essas faces que se encontram de um outro lado, do outro lado do espelho, a começar pelo levantamento da crise que acomete Amós após sua subida ao topo de uma pequena colina. Seguimos explorando essas faces também, a partir do título que nomeia a obra,

---

explicando: “(\*) Disse que ‘Deus, se ‘soubesse’ seria um porco’: Aquele que (suponho que estaria, no momento, mal lavado, ‘despenteado’) compreendesse até o fundo o que eu quero dizer, que dose de humanidade teria? além, e de tudo... mais longe, mais longe ainda... ELE PRÓPRIO, em êxtase sobre o vazio...” (p. 95).

<sup>7</sup> “A ordem sempre teve uma grande importância para mim. Eu queria uma certa geometria, isso me emocionava, eu achava bonito. Ao mesmo tempo, havia uma desordem muito grande dentro dos seres humanos e de mim mesma. Eu queria saber a raiz dessa desordem.” (Hilst, 2013, p. 61).

e na ligação do ser humano com o ser não-humano, pensando nas aproximações entre humano e animal. Encerramos o terceiro capítulo refletindo sobre a famosa sentença: “Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso. Isso era Deus”, e seus ecos que ligam o sagrado e o profano, envoltos em metáforas e alegorias presentes na narrativa de Hilda Hilst.

## 1 AS MANIFESTAÇÕES DO MAL

*O mal é a morte? É a vida? Vamos pensar um pouco: o imponderável, as zonas escuras, a travessia perturbadora em direção à... Em direção a quê, afinal?*

Hilda Hilst

Não é de hoje que a dicotomia “bem e mal” é alvo de estudos e reflexões. No princípio dos tempos, de acordo com a Bíblia, Deus criou o céu e a terra. Naquele princípio, no mito do “Jardim do Éden”, Eva, esposa de Adão, desobedeceu uma das ordens do Soberano, que dizia que de todas as árvores do jardim eles poderiam comer livremente, com exceção da “árvore da ciência do bem e do mal”.

É assim que conhecemos a maçã como o suposto fruto proibido, que foi ingerido a partir da persuasão do réptil que aparece como representante do mal: a serpente. Segundo o “Livro de Gênesis”, Eva foi induzida por ela a provar o fruto proibido e a levá-lo a Adão, fazendo-o pecar junto com ela. Aqui, elencamos os primeiros pontos: a formação do homem, o pecado e o fruto proibido. A punição para os dois foi a expulsão do Jardim do Éden e uma vida de trabalho e punições para eles e seus sucessores, pois o pecado já estava entre nós.

Recordamos esse trecho da Bíblia pois ele é a elaboração literária de um marco inicial. E, por isso, entendemos que desde o princípio estivemos expostos ao que ficou denominado “bem” e “mal”. Em *Sobre o mal* (2022), Terry Eagleton levanta uma discussão acerca do que vem a ser o mal, como ele se manifesta e é percebido dentro da sociedade, pois, segundo Eagleton, o mal não vem com uma placa de identificação para ser reconhecido e utilizado pelas pessoas, muito menos se trata de uma fórmula a ser consumida. Afinal, imaginamos que todos nós, seres humanos, possuímos partículas atribuídas ao bem e ao mal, como se em cada um de nós habitasse um pouco de Caim e Abel:

Como Satanás une o anjo e o demônio em sua própria pessoa, o mal também reúne essas duas condições. Um lado dele – o lado angelical e ascético – quer se elevar acima da esfera degradada da carnalidade em busca do infinito. Porém, quando a mente se afasta da realidade, ela torna o mundo desprovido de valor. Ela o reduz a coisas extremamente sem sentido, nas quais o lado demoníaco do mal pode então se esbaldar. (Eagleton, 2022, p. 69).

Eagleton cita a figura de Satanás como um representante que carrega consigo a junção de um anjo e de um demônio, afinal, como a Bíblia nos conta, ele, Lúcifer, foi um anjo que se rebelou contra Deus, passando a ser reconhecido como a personificação daquilo que chamam de mal.

Destacamos esse marco da mitologia judaico-cristã<sup>8</sup> pois ele é de conhecimento, por assim dizer, universal. Não é, contudo, desse mal que vamos tratar nesta dissertação. O que chamamos de Mal<sup>9</sup> neste texto e é alvo de nosso estudo é, grosso modo, o que o pensador francês Georges Bataille buscou pensar, por anos a fio, sob este conceito. A noção de Mal com que trabalhamos no texto hilstiano parte, principalmente, das ideias desse filósofo, mas não única e exclusivamente.

A partir das ideias propostas por Bataille é que iniciamos nossa reflexão sobre o surgimento e a manifestação do Mal na novela *Com os meus olhos de cão*, por meio da vida de seu personagem principal, Amós Kéres. Hilda Hilst foi uma escritora que trabalhou bastante com “figuras do excesso<sup>10</sup>”, e não é à toa que sua literatura coincide com as ideias do escritor de origem francesa, que também trabalhou com os temas de *excesso*<sup>11</sup>, com ideias que vão ao encontro daquilo que considerou uma intensidade máxima.

Consta, na epígrafe de *Com os meus olhos de cão*, além de um indecifrável manuscrito – uma espécie de desenho atribuído ao próprio personagem Amós Kéres –, um trecho de Nicolau Copérnico sobre o não-saber (tema recorrente nos escritos de Bataille) e uma frase do próprio Georges Bataille, retirada de *A experiência interior*<sup>12</sup>, que a escritora transcreveu em sua obra da seguinte forma: “Percebo, afundando, que a única verdade do homem, enfim vislumbrada, é ser uma súplica sem resposta”. É neste mesmo livro que Bataille nos conta:

Adentrando regiões insuspeitadas, vi o que olho nenhum jamais vira. Nada mais embriagante: o riso e a razão, o horror e a luz tornados penetráveis... nada havia que eu não soubesse, que não fosse acessível à minha febre. Como uma insensata maravilhosa, a morte abria incessantemente ou fechava as portas do possível. [...] A análise do riso abriu-me um campo de coincidências entre os dados de um conhecimento emocional comum e rigoroso e os do conhecimento discursivo. Os conteúdos, que se perdem uns nos outros, das diversas formas de dispêndio (riso, heroísmo, êxtase, sacrifício, poesia, erotismo ou outras) definiam por si próprios uma lei de comunicação que regulava os jogos do isolamento e da perda dos seres. (Bataille, 2020, p. 29).

<sup>8</sup> Em “Fragmento sobre o cristianismo” Georges Bataille sugere que “O cristianismo, no fundo, não é mais que uma cristalização da linguagem. A solene afirmação do quarto evangelho: *Et Verbum caro factum est* é, em certo sentido, esta verdade profunda: a verdade da linguagem é cristã. Na medida em que o homem e a linguagem duplicam o mundo real com outro imaginado – disponível por meio da evocação –, o cristianismo é necessário. Ou, senão, alguma afirmação análoga.” (Bataille, 2017, p. 171).

<sup>9</sup> Usamos “Mal” com letra maiúscula para nos referirmos ao termo utilizado por Georges Bataille, não sendo, portanto, um “mal” que se opõe a um “bem”, mas que abre portas para outros pensamentos e desdobramentos.

<sup>10</sup> Conceito fundamental na obra de Georges Bataille e explorado nas últimas décadas pela professora e crítica literária Eliane Robert Moraes. Destacamos o seu mais recente trabalho *A parte maldita brasileira – literatura, excesso, erotismo*, como um exemplo de estudo sobre essa vertente.

<sup>11</sup> “O ápice corresponde ao excesso, à exuberância das forças. Leva ao máximo a intensidade trágica. Está ligado aos gastos desmesurados de energia, à violação da integridade dos seres. Está portanto mais próximo do mal do que do bem.” (Bataille, 2017, p. 57).

<sup>12</sup> Na versão mais recente de *A experiência anterior*, encontramos a sentença traduzida da seguinte forma: “[...] apreendo, ao soçobrar, que a única verdade do homem, finalmente entrevista, é a de ser uma súplica sem resposta.” (Bataille, 2020, p. 44).

Nossa peregrinação em busca desse Mal passa por algumas características citadas por Bataille no excerto acima como formas de dispêndio: o riso, o sacrifício, o erotismo e a própria poesia – esta última sendo de extrema importância na escrita hilstiana, pois até mesmo em seus livros escritos em prosa conseguimos notar que eles não estão desprovidos de poesia.

Georges Bataille, ao desenvolver suas ideias sobre o papel do dispêndio na sociedade, divide o consumo em duas categorias, sendo a primeira caracterizada pelo gasto produtivo, aquele que gera tanto bens de consumo quanto novos meios de produção, podendo, portanto, ser considerado um investimento, um “bem”. Já a segunda parte seria representada pelos dispêndios improdutivos:

o luxo, os enterros, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa (isto é, desviada da finalidade genital) representam atividades que, pelo menos nas condições primitivas, têm em si mesmas seu fim. Ora, é necessário reservar o nome de dispêndio para essas formas improdutivas, com exclusão de todos os modos de consumo que servem de meio-termo à produção. (Bataille, 2016, p. 21).

Esse processo de perda acaba sendo fundamental para a busca de um sentido absoluto e verdadeiro (ou seja, de um não-sentido?), deixando a parte racional em segundo plano e destacando a busca humana pelo excesso, extravagância, luxúria. Em muitas de suas obras, Georges Bataille aponta manifestações daquilo que chamou de Mal. Em *Sobre Nietzsche*, por exemplo, ele nos informa:

As questões que introduzirei dizem respeito ao bem e ao mal em sua relação com o ser ou com os seres.

O bem se dá inicialmente como bem de um ser. O mal parece algo que prejudica – algum ser, evidentemente. É possível que o bem seja o respeito aos seres, e o mal, sua violação. Se esses julgamentos têm algum sentido, posso extraí-los de meus sentimentos.

Por outro lado, de maneira contraditória, o bem está ligado ao desprezo do interesse dos seres por si mesmos. De acordo com uma concepção secundária, mas que intervém no conjunto dos sentimentos, o mal seria a existência dos seres – na medida em que esta implica sua separação.

Entre essas formas opostas, a conciliação parece fácil: o bem seria o interesse dos *outros*. (Bataille, 2017, p. 55).

Bataille trata das relações do bem e do mal entre os seres e sugere que aquilo que se denomina como um bem, inicialmente, é entendido como algo que vai favorecer o indivíduo, e o mal, portanto, estaria posto como uma espécie de violação, aquilo que poderia romper com a

ordem e os interesses do indivíduo. Mas, numa segunda formulação, aponta o bem como o interesse dos outros, já que o mal estaria na separação, em um tipo de desunião de uma ideia de “humanidade”, corroborando, justamente com esse movimento de separação de indivíduos dentro de uma sociedade. Um mal que também estaria representando o distanciamento de um conceito de “moralidade”, uma postura que vai contra as ideias e parâmetros vigentes, aproximando categorias até então distintas, como humanidade e animalidade, indo para além de imagens dicotômicas, dando um passo à frente nesse pensamento dual: um Mal com vias transgressoras.

O pensador francês joga com ideias paradoxais, mostrando mais de uma visão para uma mesma categoria, seja do “bem”, seja do “mal”. Mas nesse emaranhado conceitual acaba por se manifestar uma posição relativamente clara, que Bataille busca até certo ponto sistematizar em livros como *Sobre Nietzsche* e *A literatura e o mal*: o que realmente importa, aquilo que pode constituir o objeto de uma “hipermoral”, é o Mal.

É naquilo que rompe a integridade do indivíduo (que o excede, em que ele se excede), que o coloca em estado de “comunicação”, de continuidade, que reside o essencial: “*A literatura é o essencial, ou não é nada. O Mal – uma forma aguda do Mal – de que ela é a expressão tem para nós, acredito, o valor soberano. Mas essa concepção não prescreve a ausência de moral, ela exige uma “hipermoral”*.” (Bataille, 2017, p. 9).

Na verdade, pode-se argumentar que esse estado de comunicação não apenas rompe a integridade do indivíduo, mas revela a falácia dessa integridade, dessa separação, demonstra que o ser é sempre ser-com: “*Ser isolado, comunicação têm uma única realidade. Em nenhuma parte há ‘seres isolados’ que não comuniquem, nem há ‘comunicação’ independente dos pontos de isolamento.*” (Bataille, *apud* Nancy, 1983, p. 51). E é por isso, por revelar nosso pertencimento a esse ser-com, por ser também uma espécie de “hipercomunismo”, que o Mal teria um valor soberano, sendo, desse modo, um “supremo bem”.

É nesse estado de comunicação que também reside uma das facetas do Mal, quando aproxima, diretamente, o humano e o não-humano, sendo explicitado, em nosso objeto de estudo, por meio de dois pares: Isaiah, o amigo matemático, e sua porca branca hilde; Amós e a cadela que batiza com o nome de Ronquinha.

Consideremos essas ideias para analisar a obra *Com os meus olhos de cão*, de Hilda Hilst, e a trajetória de seu protagonista Amós Kéres.

## 1.1 AMÓS KÉRES, O INVENTIVO

*Chamo experiência uma viagem ao extremo do possível do homem. Cada qual pode não fazer essa viagem, mas, se a faz, isso supõe que foram negadas as autoridades, os valores existentes, que limitam o possível.*  
 Georges Bataille

Após a dedicatória e as epígrafes, a novela *Com os meus olhos de cão* inicia com um poema escrito em primeira pessoa no qual conhecemos Amós Kéres, quarenta e oito anos, professor universitário, matemático e poeta por natureza:

A cruz na testa  
 Os dados do que fui  
 Do que serei:  
 Nasci matemático, mago  
 Nasci poeta.  
 A cruz na testa  
 O riso seco  
 O grito  
 Descubro-me rei  
 Lantejoulado de treva  
 As facas golpeando  
 Tempo e sensatez.  
 (Hilst, 2006, p. 15).

Nesse poema já há alguns indícios de temas que encontraremos no texto de Hilda Hilst como, por exemplo, relações com esferas ligadas ao campo do sagrado. Nos versos acima, Amós Kéres evoca a imagem da crucificação de Jesus, que foi preso, julgado e condenado. Conta-nos que, apesar de ter nascido matemático, também nasceu mago e poeta, e é por essas categorias que ele passará ao longo de sua existência no texto hilstiano. Descobriu-se rei em um mundo que acabou percebendo não ser o seu, viu-se tomado por um riso seco enquanto estava no seu próprio processo de busca e foi atravessado pelas faces do Mal ao longo dessa procura.

Atentemos, primeiramente, ao nome composto do protagonista do texto alvo de nosso estudo: Amós Kéres. Um primeiro nome que carrega uma forte carga teológica, seguido de um segundo nome com grande influência mitológica. Amós é o nome do personagem bíblico que, ao receber um chamado de Deus, atuou como profeta, alertando o povo sobre suas condutas e tentando mostrar os erros cometidos por eles, buscando, desse modo, apontar um caminho para uma sociedade mais justa. Na Bíblia, o Livro de Amós é composto por nove capítulos nos quais



o então profeta<sup>13</sup> tenta alertar a todos sobre os seus pecados e a punição divina que estaria por vir.

Já Kéres, por sua vez, é um sobrenome associado a figura mitológica ligada a fatalidade e a morte. Na mitologia grega, as “Queres” ou “Kéres” são filhas da personificação da noite, a deusa Nix, e representam espíritos femininos ligados à morte violenta, que são atraídas a ambientes que tendem a ter uma atmosfera carregada de algum tipo de violência que pode desencadear a morte. Há livros, porém, que apresentam esses espíritos como ligados ao destino<sup>14</sup>, tornando-o, desse modo, um nome cujo significado na mitologia grega oscila entre destino, fatalidade e morte.

Vale ressaltar, também, que o nome Amós vem do hebraico, significando “aquele que carrega” ou o “portador do fardo”, mas também engloba outros significados como “nascido pela graça de Deus”. Ou seja, Amós tem tudo a ver com Deus: ele traz na raiz hebraica de seu nome o significado que pode ser compreendido como marca do “escolhido”, aquele que nasce pela graça divina com a missão de carregar um fardo.

Portanto, olhando o nome composto desse professor de matemática Amós Kéres, é inevitável não pensarmos nas fortes cargas teológicas e mitológicas que giram em torno dele. Se Amós, personagem bíblico, carrega o fardo de entender que a sociedade na qual está inserido é completamente injusta, e tenta, após receber um chamado divino, agir de modo a alertar pessoas, buscando por uma justiça social; Kéres, por sua vez, está ligado ao destino e à morte.

Essas significações do nome do personagem hilstiano chocam-se quando analisamos a obra em questão, pois Amós, apesar de não lutar por uma sociedade mais justa, também sente que recebeu um chamado, algum tipo de clarividência ao subir no topo de uma pequena colina e, a partir desse momento, entende que a sociedade da qual faz parte é uma imensa fraude. E, de tão lúcido, cumpre o seu destino de “existir e nada compreender” (p. 48) e acaba encontrando uma resposta na morte.

<sup>13</sup> “Amós era um pastor de ovelhas e cultivava sicômoros em Técuá, Judá, a uns 17 quilômetros de Jerusalém e 10 quilômetros ao sul de Belém, no tempo do rei Ozias de Judá e do rei Jeroboão de Israel. Não foi um profeta profissional e não pertenceu a nenhum grupo organizado de profetas. Amós não foi criado para ser um profeta. Ele não recebeu treinamento especial em alguma escola para formar profetas. Era apenas um homem comum, vivendo sua vida normal, quando sentiu-se chamado por Deus para falar em seu nome (...) Esta recusa de ser chamado profeta evidencia a sua ruptura com as instituições formais de seu tempo: o palácio real e o templo. Foi esta independência institucional que permitiu a Amós proclamar a Palavra de Deus livremente sem nenhuma preocupação com a opinião pública ou interesses escusos.” Disponível em: <https://ssb.org.br/noticias/o-profeta-amos-e-a-justica-social-por-terra-teto-e-trabalho/#:~:text=Am%C3%B3s%20era%20um%20pastor%20de,nenhum%20grupo%20organizado%20de%20pofetas>. Acesso em 20/01/2024.

<sup>14</sup> “Demônios femininos que representam o destino, descritos como negros, alados, com dentes brancos e unhas afiadas (Hom. Il. 1, 228; 416 ss.). Trata-se de um termo de difícil interpretação; foi entendido como “destruição” e comparado com ἀκέρατος, ‘intacto’”. (Dicionário, 2013, p. 244).

Em *Com os meus olhos de cão* a narrativa é construída em prosa e também em versos, com cenas que misturam os três tempos verbais: passado, presente e futuro. Várias faces e fases de um Amós que passa por mudanças, mas que, desde muito cedo, já manifestava sinais de que em algum momento esses questionamentos sobre o mundo viriam à tona de maneira intensa e avassaladora. Tentemos contextualizar esses indícios de modo cronológico.

A primeira “manifestação do Mal” na vida de Amós ocorreu quando ele tinha apenas seis meses e foi relatada por sua mãe, por meio de uma conversa no momento em que ele já está instalado no quintal da casa dela, na companhia da cadela Ronquinha. A mãe de Amós diz que não faz muito sentido ele ficar ali, embaixo de um caramanchão, quando pode gozar do conforto de uma verdadeira casa, mas ela também diz que de certa forma entende a decisão do filho, como se compreendesse o que estava acontecendo por ter visto, anos antes, algo parecido ocorrer com o pai de Amós Kéres:

Era bem de manhãzinha. Ele se levantou, calçou as botas. O dia não estava bonito não. Ele olhou para você no berço, você tinha seis meses. Éramos jovens e teu pai formosura. Aparentemente estava tudo bem. Os olhos apagaram-se por um instante assim como se eu e você não estivéssemos mais ali, como se ele mesmo fosse outro, a boca aberta como se lhe faltasse o ar e disse num arranco: que esforço para tentar não compreender, só assim se fica vivo, tentando não compreender. Não parece o pai. Você não estava com outro não? Ela ri. (Hilst, 2006, p. 55).

O interessante dessa cena é que ela mostra o pai de Amós sob um aspecto completamente diferente do habitual, de uma atitude corriqueira, como se esse pai fosse uma outra pessoa, alguém que também sentiu algum tipo de clarividência e passou a compreender a sua existência a partir de uma outra ótica.

O pai de Amós – figura que, tal qual a mãe, não será nomeada ao longo do enredo –, se apresenta como alguém que conheceu as mesmas inquietudes e sensações com as quais o filho, anos mais tarde, também entraria em contato. A mãe de Amós contou que o pai olhou para o filho no berço e, explicando sem de fato conseguir explicar, falou-lhe: “que esforço para tentar não compreender, só assim se fica vivo, tentando não compreender” (Hilst, 2006, p. 55). Esses índices de angústia e dúvida se manifestaram cedo, quando o protagonista era apenas um bebê e já estava predestinado a sentir o mesmo que o pai também sentira.

Na infância, Amós Kéres começou a demonstrar que seguiria os pensamentos do pai. Em outra cena, Amós-menino pergunta à mãe sobre o cachorro e a mãe o informa da morte do animal. O menino se desespera e demonstra ainda não compreender e aceitar que esse é um ciclo natural da vida, atirando-se “à terra coalhada de abóboras” (p. 16), cola-se a uma e fica em prantos. O pai reage de modo impaciente, dizendo para a esposa que o filho é idiota, e vai

além, gesticula para o filho compreender que o cachorro não estava mais vivo: “assim ó, fechou os dedos da mão esquerda sobre a palma espalmada da direita, repetiu: fodeu-se.” (p. 16). Assim foi o primeiro contato de Amós com a morte.

Mais adiante, durante sua transição da infância para a adolescência, Kéres protagoniza mais uma cena que nos faz perceber que ele está passando pelo processo de sentir-se deslocado no meio em que está inserido. Na escola, “a professora de redação pedira três contos breves. Short stories, meninos, sabem o que são short stories?” (Hilst, 2006, p. 19). Então Amós escreve três *short stories*<sup>15</sup>, que não estão de acordo com o que se espera nessa sociedade tradicional e conservadora:

Terceiro conto (vulgo short stories) – O nome dele é Sol e Adultério. O do meu marido é Elias. Meus filhos se chamam Ednilson e Joaquim. Tenho vontade que todos morram. Menos ele. (Aquele primeiro, luz e cama.) Sinto muito meu Deus, mas é assim. Assinado: Lazineira. Deste eu gosto muito. Adultério lhe parecia na adolescência uma palavra belíssima. Agora também. Depois da Aids, menos. Luz e cama foi um achado. A professora esbofeteou-lhe a cara. O pessoal do farfalhar de folhas passarelhos nos ramos brisas na cara teve como prêmio um piquenique. As notas mais altas de redação praqueles bobocas. Amós foi expulso. Perdeu o ano. Pegou pneumonia. (Hilst, 2006, p. 19-20).

Para os colegas de classe de Amós que escreveram seguindo o que dita “o bem”, veio a recompensa. Já para ele, veio a punição e o castigo por demonstrar, desde cedo, ter afinidades com “o Mal”. No entanto, notamos que os três contos escritos por AK<sup>16</sup> apresentam-se, de certo modo, como uma espécie de crítica ao sistema vigente e por vezes opressor, reprimindo aqueles que se posicionam no sentido contrário de um padrão comportamental tido como normal e correto. Amós, desde cedo, demonstra se posicionar contra não só o sistema burguês, mas também contra uma certa forma de compreensão da realidade, e seu percurso até o fim da narrativa hilstiana nos confirma esse pensamento.

Trechos da narrativa indicam que o protagonista, quando “criança, nunca soube explicar-se” (p. 21), mas desde cedo já revelava seu encantamento pelas palavras. E quando “jovem, desejou uma não evidência demonstrada, uma breve e harmoniosa equação que cintilasse o ainda não explicado” (p. 20). Poesia e matemática já estavam presentes desde muito cedo na vida de Amós.

---

<sup>15</sup> “As representações da escola castradora, especialmente em relação à escrita, aparecem comumente nos textos de Hilda nas personagens que vagam por internatos, nas recusas dos textos da infância pelos professores e colegas de aula, como acontece, por exemplo, em *Com os meus olhos de cão*.” (Purceno, Sonia. In: Pécora, 2010, p. 83).

<sup>16</sup> Amós Kéres, protagonista de *Com os meus olhos de cão* que, desse ponto em diante, poderá ser mencionado apenas com suas iniciais, com o intuito de evitar repetições de seu nome ao longo da dissertação.

Na juventude, Kéres gostava de ir estudar no bordel de dona Maria Ancuda pelas manhãs, pois gostava do silêncio e da tranquilidade daquele lugar naquele horário, e também gostava de desfrutar da companhia de Libitina – figura de que falaremos mais adiante neste texto –, era nesse lugar de transgressão que Amós Kéres, aos vinte anos, encontrava conforto e amparo para ler e estudar sobre o que gostava.

Esses vestígios sobre a infância, a adolescência e a juventude do protagonista de *Com os meus olhos de cão* permeiam todo o texto, embora este gire em torno de um Amós já adulto: quarenta e oito anos, professor universitário, marido de Amanda e pai de um menino.

É já nessa situação que, um dia, a caminho da universidade, ele decide parar o carro no topo de uma pequena colina que fazia parte do seu trajeto. Nessa cena, ocorre algo de grande impacto dentro do enredo: ele se sente “invadido de significado incomensurável” (p. 22). Esse sentir o acompanha até as últimas linhas e versos do texto que narra sua trajetória. Ao olhar, esvaziado, tudo aquilo que estava em sua volta: universidade, prostíbulos, igreja, reflete sobre a hipocrisia dessas instituições.

Algum tempo depois dessa “experiência interior” é que ele vai ter uma conversa com o reitor da universidade onde trabalha, em que este comenta o comportamento peculiar que o matemático apresenta em sala de aula. O “chefe” chama a atenção de Amós acerca de sua “vaguidão” ou “alheamento” durante as aulas: “frases que se interrompem e que continuam depois de quinze minutos, professor Amós, quinze minutos é demais, consta que o senhor simplesmente desliga.” (Hilst, 2006, p. 18). É por esse comportamento questionável que o reitor pede o seu afastamento: “por favor tire férias, vinte dias, descanse” (p. 18).

É assim que somos informados que há uma espécie de “crise” abalando a existência desse pai de família e professor de matemática, pois AK começa a se distanciar daquela normalidade em que vivia e, com isso, os olhares de reprovação se voltam para ele enquanto ele passa a romper com as estruturas do sistema.

O casamento com Amanda também começa a entrar em crise devido ao seu comportamento. A esposa já não mais reconhece aquele Amós com quem casara anos antes, ela o questiona várias vezes sobre o que poderia estar acontecendo e esbraveja:

Amós eu tenho trinta anos, entende? Trinta anos. Digo que não entendo. Ela explica: eu quero dizer que sou jovem, Amós, e viver com você é como se estivesse morta, entende? Credo, Amanda, digo que não, por quê? 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. Quem? O Isaiah. (Hilst, 2006, p. 33-34).

Amanda frisa a mudança de comportamento do marido para com ela e com o núcleo de pessoas que faziam parte do convívio do casal. No entanto, ao citar que nem com Isaiah, o amigo matemático, Kéres mantinha diálogo, o professor justifica que eles se entendem, mesmo que em silêncio. Amós olha para a esposa e lembra de Libitina, de anos atrás, “Amanda-libitina”, Amós aos vinte, quando tudo era diferente.

Amós, adulto, reflete sobre esse sentimento de solidão e não pertencimento ao seu mundo e círculo de pessoas. Ao longo de sua busca, dessa procura por um entendimento, o professor de matemática passa por outras experiências e tem outros pensamentos. Como, por exemplo, a ideia de ir morar no bordel e, após Amanda sugerir que “só mãe é que compreende filho numa hora dessa” (p. 37), a mãe de Amós aparenta compreender o comportamento do filho, sugere ir com ele para o bordel e até se imagina plantando couves no quintal que lá havia.

Em seu movimento de busca, encontra, na loucura, um abrigo. Refugia-se não no bordel, mas no quintal da mãe, no caramanchão de chuchu ao lado da cadela Ronquinha<sup>17</sup>. Então Amós, verdadeiramente lúcido, nos faz refletir sobre o que o seu pai havia confessado anos antes, que “só assim se fica vivo, tentando não compreender.” (p. 55).

## 1.2 A LOUCURA DE AMÓS

*Mas o poeta habita*

*O campo de estalagens da loucura*

Hilda Hilst

A loucura de que é acometido Amós não se trata de um caso patológico. Entendemos que o que ocorre em *Com os meus olhos de cão* é um caso corriqueiro no universo literário de Hilda Hilst, pois boa parte de seus personagens tendem a chegar no estado máximo de lucidez, atingindo, portanto, uma compreensão, de certa forma adequada, do que é viver segundo o que dita o sistema vigente. Ou seja, são seres que em algum momento vão entrar em crise a partir dessa *compreensão da verdade* e, com isso, vão passar a se questionar e questionar também o

---

<sup>17</sup> Sobre Ronquinha, na crônica “Liquidifica o mundo!” Hilda Hilst diz ao leitor: “Beber sozinho é bom, mas com cães ao lado, porque esses sim, têm a cara que têm. Focinho e bicudez. E tanta ternura. Ontem morreu Coli Ronquinha, uma dulcíssima cadela. A cada noite, ao meu lado, eu lhe dizia muda o que Bem Johnson dizia para Célia: ‘Drink to me, onely with thine eyes, and I will pledge with mine’, e isso quer dizer: ‘Bebe comigo apenas com teus olhos, e de penhor dar-te-ei os meus’”. (Hilst, 2018, p. 77).

que está em sua volta, entrando, desse modo, em constante mal-estar. São personagens<sup>18</sup> que estão à margem da sociedade, de algum modo se sentindo deslocados, pois entenderam que tudo ao seu redor não faz tanto sentido, e acabam encontrando esse sentido na loucura, na morte, ou se sentem acolhidos perto de figuras que passam pela mesma crise.

Amós Kéres tem recordações de sua infância e de como sempre foi e se sentiu diferente, apesar de Amanda lhe falar de seus méritos acadêmicos, mostrando sua genialidade: “você é um professor de matemática pura, você é um professor de universidade, você fez tese tudo aquilo, lembra? Você era simplesmente adorável. Adorável é? E diziam que você era brilhante.” (Hilst, 2006, p. 34).

Amanda e o casamento, assim como o respeitável emprego de professor universitário, fazem parte do polo ligado ao bem, ou seja, tudo aquilo que, ao menos aparentemente, conduz à conservação do indivíduo, da espécie e das relações sociais já existentes, tudo aquilo com que Amós irá romper por uma espécie de “fidelidade ao acontecimento” na pequena colina.

Encontramos um questionamento semelhante em *Tu não te moves de ti* – obra publicada originalmente em 1980, antecedendo a publicação de *Com os meus olhos de cão* – onde o personagem “Tadeu”, casado com Rute, apresenta conflitos similares aos de Amós Kéres. Em um determinado momento da narrativa nos diz:

– não estou bem certo, Rute, o casamento me parece uma porca instituição porque – Rute, meu Deus, chamem os médicos, ora, eu apenas dissertava sobre a hipotética cadeia das instituições, sobre esse primeiro passo que damos algum dia porque a noiva, a família, desabam suas redes de gosma endurecida sobre as nossas pobres cabeças, lá dentro uma convulsão nos avisa que o Tempo há de ser breve e é preciso chegar à frente daqueles que sofrem o engodo da mesma corrida, miríades de noivos, os ternos de giz perfeitamente castos recebendo o hálito das sacristias, todos depois enfileirados tua nossa vossa a do mundo santificada família, vestidos longos e curtos mas todos intocados, ramos de trigo sobre o meu encolhido corpo trêmulo, irado com o meu próprio momento. (Hilst, 2022, p. 17).

Tadeu questiona essas instituições, as “leis” que regem a construção e o convívio dentro da sociedade. Mas se ao término do fluxo de consciência de “Tadeu (da razão)” não há uma ruptura com essas instituições que ele critica ao longo da narrativa, já no caso de *Com os meus olhos de cão*, Amós Kéres acaba encontrando algumas saídas para ir de encontro ao momento da transgressão e acabar rompendo com essas estruturas tradicionais, que na escrita de Hilst se manifestam, muitas vezes, por meio do casamento ou do mundo do trabalho. Em *O erotismo*, Georges Bataille assinala que:

---

<sup>18</sup> “[...] Sabe o que é, eu tenho uma verdadeira ojeriza pelo relato, pela história factual. Pode ser até uma obra-prima, mas eu não tenho [nada] a ver com isso. Me interessam mais os estados emocionais e passionais, porque eles fazem deslanchar atitudes inesperadas.” (Diniz, 2013, p. 63).

A sociedade humana não é apenas o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – o mundo *profano* e o mundo *sagrado* a compõem, sendo duas formas complementares. O mundo *profano* é aquele dos interditos. O mundo *sagrado* se abre a transgressões ilimitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses. (Bataille, 2017, p. 91).

Em sua célebre obra, o pensador francês sugere que nós, humanos, não devemos viver imersos no mundo do trabalho. O sagrado e o profano andam lado a lado e são aliados na vida mundana, pois o mundo do sagrado está aberto a todos os tipos de transgressões. Para Amós, em *Com os meus olhos de cão*, essa ideia batailliana lhe é revelada e, após essa revelação, Kéres encontra seu momento de transgressão.

Nos momentos da juventude de Amós Kéres já conseguimos perceber que há uma dificuldade de saber se explicar dentro da sociedade na qual estava inserido:

Tivera ilusões? Jovem, desejou uma não evidência demonstrada, uma breve e harmoniosa equação que cintilasse o ainda não explicado. Palavras. Essas eram as teias finíssimas que jamais conseguira arrancar perfeitas inteiriças da massa de terra dura e informe onde jaziam. Não queria efeitos enganosos, nem sonoridades vazias. Criança, nunca soube explicar-se. Um furacão de perguntas quando o passeio tinha sido um nada, até ali mais adiante pra ver o cachorro do sítio vizinho ou o bando de periquitos voltando naquele resto de tarde, fui até alimaisadiante, só isso. Diziam: por quê? Pra quê? Que cachorro? A esta hora? Ver o que no cachorro, que periquito? (Hilst, 2006, p. 21).

Enquanto criança, Amós já tinha o anseio por infinitas respostas e explicações. Talvez por nunca saber se explicar, fez da sua vida uma peregrinação em busca dessas respostas. Já adulto, ouve uma conversa da esposa com uma amiga (Míriam), na qual Amanda relata algumas de suas mudanças excêntricas: “Amanda: agora ele diz que só está bem no banheiro, olhando as formigas. (...) Míriam: melhor chamar o médico. Amanda: formigas aranhas cachorros da infância porcas e matemáticos. Mas deixa ele, na hora da loucura, na hora da morte.” (HILST, 2006, p. 53). Amós, louco – ou verdadeiramente lúcido –, encontrou na loucura e na morte sua carta de alforria:

Daqui onde estou posso ouvi-lo pensando na lucidez de um instante à opacidade de infinitos dias, posso ouvi-lo pensando nas diversas formas de loucura e suicídio. 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 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 mergulhando em matança e vaidade, estar absolutamente sozinho no mais profundo. Amós está? Daqui onde estou posso ouvi-lo pensando como devo matar-me? Ou como devo matar em mim diversas formas de loucura e ser ao mesmo tempo compassivo e lúcido, criativo e paciente, e sobreviver? (Hilst, 2006, p. 50).

O personagem carrega consigo as várias indagações sobre como estar vivo e nada compreender, pensa em como pode continuar sobrevivendo sentindo-se sozinho, solitário, à margem, pois “a loucura, destacada neste trecho em suas mais variadas perspectivas, nada mais é do que atinar que a vivência de Amós excede a rigidez das normas sociais ou de qualquer padrão convencionalmente aceitável de normalidade.” (Leitão, 2022, p. 89). Amós Kerés nos apresenta algumas formas de loucura pelas quais se sente tomado e que o levam ao ápice do pensamento humano: a morte. Na fuga da vida que levava e que não faz mais sentido, Amós nos diz:

Fico no quintal atrás da casa. Da casa de minha mãe. Não lhes disse que vim parar aqui mas vim. Há um caramanchão de chuchu. E com palha terra e bambus fechei as laterais. O fundo. Deveria lhes contar das despedidas. Amanda e o menino. A estação. O trem. (...) Esperei que o Infundado lancetasse o costado de um tigre e no gesto transfigurasse minha própria paisagem até o infinito. Minha pobreza é a secura do espírito. Minha solidão é ter ficado prisioneiro daquele sentir no alto da colina e hoje só encontrar elos de areia, correntes de pó. Uma cadela apareceu à tardezinha. É amarela. Deve ter dado à luz há pouco tempo. As tetas espichadas, as costelas à mostra. Há centelhas que escapam da carne na miséria, na humilhação, na dor. Também nos animais as centelhas se mostram. Minha mãe nos traz comida e água. E procurava palavras: Amós, não tem muito sentido tendo a casa da frente você aqui atrás, parece não ter sentido, se é que as coisas têm algum sentido. (Hilst, 2006, p. 54-55).

Ao abandonar as instâncias do “bem”, saindo de casa e deixando Amanda (esposa) e o filho, Amós refugia-se não na casa da mãe, mas no quintal que fica atrás da casa: no caramanchão de chuchu. Quando questionado sobre o motivo pelo qual foi parar no quintal em vez de se alojar na casa, ele sugere que as coisas não têm sentido algum, tal como sua escolha naquele momento. Ao ficar prisioneiro daquele sentir no alto da colina, Amós se depara com uma revelação e, assim, encontra um mecanismo de fuga e deixa suas funções de professor universitário, marido e pai.

Como veremos mais adiante, há algumas saídas que Amós Kéres encontrou para escapar da realidade que o atormentava e da sociedade que não acolhia o seu novo jeito “diferente” de ser e de olhar o mundo, pois ele, antes de subir ao topo da colina, pouco compreendia, tampouco se encontrava em nomenclaturas instauradas pela sociedade como molde, ensinando como seria a maneira “correta” de se viver.

É bebendo na fonte da existência animal que Hilst reflete sobre o complexo processo de existir e tentar compreender “isso de vida e morte, esses porquês” (HILST, 2020, p. 13), tal como proferiu a personagem Hillé, que assim como AK também escolhe se refugiar em algum



espaço. Ela, no vão da escada; ele, no caramanchão de chuchu localizado aos fundos da casa da mãe.

Hilda Hilst também escolheu se afastar da rotina que levava enquanto residia na capital paulista. Refugiou-se na Casa do Sol e dedicou sua vida à literatura, escrevendo, assim, sobre os mais variados temas, sempre no limite, seja da linguagem ou da lucidez:

Em 2002, cinco anos após a publicação de seu último livro, *Estar sendo. Ter sido*, a autora declarou: “A loucura une toda a minha obra”. 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 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: “A vida? Uma aventura obscena de tão lúcida”. Lucidez, de toda forma, é algo que Hilda Hilst pareceu sempre buscar.” (Destri & Diniz, 2010, p. 51).

Como a própria autora declarou, a loucura une toda a sua obra. Essa loucura vai se apresentar em diferentes tipos de desdobramentos na literatura de HH, pois muitos de seus personagens ou seres poéticos vão manifestá-la a seu modo. O que percebemos, é que em alguns casos essas figuras literárias representadas a partir de personagens dentro das narrativas ou por meio das vozes poéticas presentes nos seus versos, manifestam essa loucura porque, de algum modo, apresentam um conflito. Normalmente, é na mente do personagem ou do eu lírico que o caos está instalado, causando uma avalanche de perguntas muitas vezes sem respostas.

No caso de Amós Kéres, em meio às linhas da prosa e dos versos, ele nos mostra esses indícios do que é considerado, dentro do meio em que vive, loucura. O modo como nos é contada sua trajetória de vida ocorre através de um coro de vozes que se encontram na quebra de um gênero literário que se cruza com outro, abrindo, desse modo, espaços para um pensamento<sup>19</sup> fora da rigidez de normas estabelecidas.

### 1.3 OBSCENA LUCIDEZ

*A vida é lúcida e impossível.*  
Orides Fontela

Como já mencionamos, os “loucos” sempre estiveram presentes na obra de Hilda Hilst. A loucura permeia grande parte de sua literatura, em prosa ou em verso, assim como esteve

<sup>19</sup> Na crônica “In dog we trust ou Mundo-cão do truste”, Hilda Hilst se direciona diretamente ao leitor, dizendo: “[...] Se eu, de alguma forma com os meus textos, ando ceifando vossas ilusões, é para fazer nascer em ti, leitor, o ato de pensar. [...]”. (Hilst, 2018, p. 204).

presente, por meio da figura paterna, nos seus anos iniciais de vida e, posteriormente, habitou seu imaginário ao longo de toda sua existência, como a própria autora comentava nas entrevistas:

Eu sempre tive muito medo de ficar louca. Na minha vida inteira o meu grande temor sempre foi esse. [...] Meu pai era esquizofrênico-paranoico. Desde cedo tive então muito medo de enlouquecer. Minha mãe ficava falando que eu não ia enlouquecer nunca, mas eu tinha medo, muito medo. Comecei assim a me interessar pela loucura e por loucos. Quando você vê a loucura mesmo, ela é assombrosa. Meu pai, por exemplo, de repente me falava coisas como “olha os corvos, os corvos estão chegando, eles estão cheios de sangue”. Ele mudava completamente de uma hora para outra. Eu tinha muito medo de ficar assim. Então, essa coisa surpreendente dos loucos, essa desordem, tudo o que eu queria era ordenar aquilo, ordenar aquela desordem. (Hilst, 2013, p. 193-194).

A loucura – patológica – da qual fala HH, esteve presente na sua vida devido ao caso de seu pai, Apolônio de Almeida Prado Hilst, diagnosticado com esquizofrenia quando Hilda ainda era pequena. As memórias que a escritora tinha do pai estavam ligadas aos episódios em que ele tinha alucinações e se distanciava da realidade, devido ao seu transtorno mental. Ao dizer que “quando você vê a loucura mesmo, ela é assombrosa”, Hilst está relatando o que recorda do comportamento de seu pai. Mesmo verbalizando que sentia bastante medo de acabar do mesmo jeito, acometida também por esse distúrbio, Hilda Hilst foi adquirindo grande interesse pela figura desse “louco”, pois começou a desejar, de algum modo, “ordenar aquela desordem”.

Portanto, em várias entrevistas concedidas por HH ao longo de sua vida, podemos notar o quanto a loucura era um viés que a assombrava e que passou a ser um forte elemento presente nas suas obras, pois encontrou, na literatura, uma maneira de ressignificar o comportamento do “louco”, aproximando-se, a seu modo, dos mais variados casos de loucura.

“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.” (Alvim, 2018, p. 44), e isso se dá porque ela segue, por assim dizer, nesse “modelo de reinvenção” do que é considerado “loucura” e do que testemunhou quando ainda era criança. A autora fez disso boa parte da sua literatura: uma maneira de apresentar as outras faces daqueles que são considerados “loucos”<sup>20</sup>.

*Tu não te moves de ti* nos apresenta três narrativas, sendo, respectivamente: “Tadeu (da razão), “Matamoros (da fantasia)” e “Axelrod (da proporção)”. Situadas, aparentemente em

<sup>20</sup> “[...] Os loucos se prendem a essa coisa que já contei várias vezes, à figura do meu pai. Que era um homem lindo, deslumbrante, e acabou louco. Eu achava lindo ser louco. Daí toda a minha obra ser uma homenagem à loucura.” (Hilst, 2013, p. 220).

planos distintos, essas três histórias acabam se interligando por algum fio solto deixado à mostra em algum momento do enredo de cada uma delas. No plano “da fantasia” é que se passa a história de Matamoros, personagem que tem um fim trágico por não suportar o tamanho de sua própria fantasia. É, no entanto, uma outra personagem dessa mesma narrativa que chama a nossa atenção, pois, “apenas Simeona, a Burra, mulher assim chamada porque está sempre montada em uma burra amarela, vendendo água aos andarilhos da mata” (p. 66) e com a “fama de vagar no alto céu da morte” (p. 67), poderia dizer tão certamente:

Não fale da loucura com boca adolescente e boba, tu é que pensas os loucos à tua maneira, à maneira de todos, coragem é o que nasce no fundo do que somos, loucos porque muito longe, lá no bulbo da coisa já sabemos se o que vem há de ter ligeireza de rato, canino de roedor, visão de olhos muito valiosa ou cegueira do pó que caminha conforme o vento manda, loucos Maria, são os poucos que lutam corpo a corpo com o Grande Louco lá de cima (Hilst, 2022, p. 73).

A personagem Simeona descreve como, na percepção dela, realmente agem os que são considerados “loucos”, pois sugere que Maria Matamoros, assim como todos os outros que habitavam naquele povoado, também imagina que louco é aquele que não enxerga o mundo amparado na lucidez, tornando-se uma pessoa sem credibilidade diante dos demais. Por isso, Maria e os outros acabam não dando ouvidos ao que dizem aqueles que, verdadeiramente lúcidos, enxergam o mundo de outra maneira, percebendo os furos da realidade, compreendendo o que realmente acontece ao seu redor. Em diálogo com Matamoros, a “Burra” ainda cita que aqueles condenados à loucura são os poucos que confrontam o “Grande Louco lá de cima”, referindo-se a Deus.

Em *A obscena senhora D*, livro publicado originalmente no ano de 1982 e considerado por muitos críticos uma obra-prima da produção hilstiana, encontramos a seguinte sentença: “e o que foi a vida? uma aventura obscena, de tão lúcida” (Hilst, 2020, p. 50). A extrema lucidez dos personagens hilstianos é caracterizada como loucura. Moraes (2020) em “A obscena senhora Deus” comenta:

Por isso, os tresloucados da autora pouco se acomodam à nomenclatura médica, adaptando-se bem menos à categoria dos doentes mentais que à dos lunáticos, desvairados ou desatinados. Não é a psiquiatria, portanto, nem a psicologia ou mesmo a psicanálise que fornecem as chaves para o entendimento dessas criaturas, mas antes aqueles saberes mágicos que retiram o louco do surto para reconhecê-lo na exuberância do transe. O surto reduz, o transe amplia. [...] o louco simboliza, a um só tempo, a energia sem limites, a liberdade total, a desordem, o caos e a potência criadora. Não surpreende, pois, que ele encarne as figuras do intuitivo, do telepata, do adivinho e até mesmo do sujeito que ouve vozes oriundas de outras dimensões. (Moraes, 2020, p. 70-71).

Como sugere Moraes no excerto acima, é no momento do transe que é perceptível a exuberância da loucura. E seguindo na esteira das ideias dela, não convém aqui buscarmos chaves na psicologia, na psiquiatria ou mesmo na psicanálise para o entendimento dessa manifestação, pois esses esclarecimentos ocorrem por meio do próprio texto literário, sendo a literatura, portanto, a chave principal para desvendar o enigma. Os estados de êxtase, de arrebatamento, esse encontrar-se livre das algemas colocadas pelo mundo, nos lembram as ideias de Bataille em *A experiência interior*, livro no qual ele nos diz:

É preciso *viver* a experiência, ela não é facilmente acessível, e inclusive, considerada de fora pela inteligência, seria preciso ver nela uma soma de operações distintas, umas intelectuais, outras estéticas, outras enfim morais, e todo o problema a retomar. É apenas de dentro, vivenciada até a agonia do transe, que ela aparece unindo o que o pensamento discursivo tem de separar. (Bataille, 2016, p. 39).

Portanto, é nesse momento de transe, de ampliação e reconhecimento total dos sentidos, que Amós Kéres entra em contato com a sua verdadeira lucidez. Em *Via espessa* (1989), nos deparamos com um diálogo entre duas figuras poéticas: “Samsara”<sup>21</sup> e o “louco”, e desse diálogo destacamos os seguintes versos contidos no quinto fragmento do poema:

O louco estendeu-se sobre a ponte  
E atravessou o instante.  
Estendi-me ao lado da loucura  
Porque quis ouvir o vermelho do bronze

E passar a língua sobre a tinta espessa  
De um açoite.

Um louco permitiu que eu juntasse a sua luz  
À minha dura noite.  
(Hilst, 2021, p. 38).

A personificação da loucura ocorre por meio da imagem desse “louco”, que também representa a extrema lucidez de Samsara diante de sua própria identidade, pois nos versos seguintes somos informados de que o louco é a própria sombra de Samsara: “O louco (a minha sombra) escancarou a boca:” (Hilst, 2021, p. 39). Em vias diretas, encaramos a figura desse

---

<sup>21</sup> Na verdade, esse é o apelido que o próprio louco atribui ao eu lírico do poema no fragmento que vem logo a seguir: “O louco saltimbanco / Atravessa a estrada de terra / Da minha rua, e grita à / minha porta: / — Ó senhora Samsara, ó senhora — / Pergunto-lhe por que me faz a mim tão perseguida / Se essa de nome esdrúxulo aqui não mora. / — Pois aquilo que caminha em círculos / É Samsara, senhora — / E recheado de risos, murmura uns indizíveis / Colado ao meu ouvido.” (Hilst, 2021, p. 39).

“louco” na literatura de HH como aquela capaz de perceber as lacunas da realidade, atingindo o estado extremo de lucidez e, por isso:

Talvez a loucura incomode tanto por ser uma espécie de *anti-ideologia*. Ao contrário desses discursos que recorrem a diversos artifícios de linguagem para “cimentar” o real, a fala do louco é justamente ambígua e/ou contraditória, denuncia a impossibilidade de um conhecimento seguro sobre o significado do mundo e da aventura humana. Que se possa organizar os dados do real com finalidades práticas, ninguém nega; mas que tal organização resulte num sentido verdadeiro e inquestionável, com isso jamais poderá concordar quem tem a própria percepção do mundo abalada por forças que não compreende. O louco discorda do discurso “correto” a propósito do mundo, pois não encontra nele um lugar para si, e isso porque não percebe como verdadeira a linguagem que corporifica esse discurso. (Reis, 2012, p. 3).

Eloésio Reis (2012) salienta pontos que também já levantamos neste texto: a sugestão de que o considerado “louco” demonstra ser alguém que discorda do discurso estabelecido como “correto”, pois se percebe fora da ideologia estabelecida. O termo “anti-ideologia”, que o pesquisador utiliza, parece bastante adequado para definir o comportamento de personagens hilstianos como Amós Kéres, que, aos quarenta e oito anos, já não mais se vê encaixado no discurso que, pelo menos até certo ponto, sustentara sua existência até então. Considerando os conceitos de ideologia – que sabemos que são amplamente discutidos – destacamos sua origem:

Os dicionários etimológicos franceses datam de 1796 o aparecimento da palavra “*idéologie*”. Deve-se ao pensador sensista Destutt de Tracy (1754-1836), cuja obra, *Idéologie*, viria a sair em 1801. Trata-se de um discípulo de Condillac, e seu princípio básico é a redução de toda vida intelectual à esfera dos sentidos. As ideias seriam formadas na base da sensação dos movimentos que impressionam, de fora para dentro, o sistema nervoso. **Graus diferentes de complexidade produzem as ideias gerais sobre a matéria e as ideias sobre o bem e o mal nas instâncias éticas e políticas.** (Bosi, 2010, p. 62, grifo meu).

Alfredo Bosi, em *Ideologia e Contraideologia* (2010), levanta discussões acerca dessa temática desde sua origem até os tempos mais recentes. Como o nosso trabalho não envereda por esse caminho de debates ideológicos e/ou contraideológicos, o que tivemos por intuito destacar neste tópico de nossa pesquisa é apenas o que Reis (2012) afirma: “O louco discorda do discurso ‘correto’ a propósito do mundo, pois não encontra nele um lugar para si” (p. 3). É a partir da hipótese de que uma lucidez absoluta, que confina com a loucura, pode ser o caminho direto para a compreensão do universo, que analisamos o comportamento de Amós Kéres, pois entendemos que ele se sente diferente, passa a discordar dos discursos que compõem uma sociedade cada vez mais injusta, mas não luta, de alguma forma, para que o seu pensamento também chegue aos demais. Trata-se de um sentido “de dentro”, que somente a ele pertence.

Após ter percebido a imensa fraude que é a sociedade na qual estava inserido, Kéres percebe-se em um verdadeiro estado de complexidade, pois, por um lado encontrava na matemática um “significado”, mas, por outro, saía esgotado do ambiente acadêmico, e isso o fez refletir sobre as instituições: “As matemáticas. Fervor e alento. E dentro da universidade reuniões, puxa-saquismos, antipatias por nada, gratuitos ressentimentos, falas invejosas, megalômanas. Saía exaurido, desconsolado depois de ouvir intermináveis bate-bocas.” (Hilst, 2006, p. 40).

A paixão que AK sentia pela matemática chocou-se com o mundo tacanho da academia, deixando-o extenuado com a rotina desta e desencadeando reflexões sobre como continuar vivendo à margem daquela sociedade.

Amós Kéres, tomado por uma obscena lucidez – condenado por boa parte daqueles que o rodeavam – entrou em um processo de busca, de uma procura para conseguir escapar daquilo que estava causando o seu tormento, e, como demonstramos no trecho anterior retirado da narrativa de HH, esse tumulto gira em torno de dois eixos: o casamento e a universidade. Há uma crítica<sup>22</sup> à academia, pois se, por um lado, estamos direcionando um gasto de energia para algo de que gostamos e que nos causa prazer, por outro estamos imersos em um mundo com tamanha hipocrisia e mediocridade que pode nos levar ao adoecimento, sobretudo da mente e da alma.

#### 1.4 A SANTA PERFORMÁTICA

*A verdadeira revolução é a santidade*  
Hilda Hilst

O “menino”, filho de Amós, sacode o pai para chamar sua atenção e contar sobre o curioso sonho que tivera, e é mediante a clarividência que seu sonho revela que as ligações entre o profano e a santidade são explicitadas na figura de um padre de “traseiro à mostra”<sup>23</sup>:

---

<sup>22</sup> “As instituições sociais são comumente atacadas nos textos de Hilda, os quais trazem à tona, obscenamente, o que apodrece nas melhores relações familiares e estatais. Amós já não se interessa pela universidade, assim como não se interessa pelo filho e pela esposa; como é também comum nos textos de Hilda [...]”. (Purceno, Sonia. In: Pécora, 2010, p. 71).

<sup>23</sup> “Nesse ponto de negatividade radical, o trabalho imenso de ‘explicar o inexplicável’ sobretudo revela um “traseiro à mostra”. A possibilidade de iluminação passa a depender da capacidade de encarar despudoradamente o grotesco de uma condição que apenas se enuncia sem engodos no baixo, no tabu, na profanação, mas nunca nos lugares-comuns da linguagem ou da vida social. É exatamente esse traseiro à mostra, essa via baixa que, a partir de *Com os meus olhos de cão*, a obra de Hilda Hilst vai explorar: essa peregrinação por lugares infectos efetuada na futura obra obscena. No gênero baixo apenas resistem os indícios deixados por Deus num mundo de padrões de felicidade no qual nunca está.” (Pécora, 2006, p. 10).

Hoje eu sonhei com você, pai, sonhei que eu subia num monte e você ia na frente. Você catava umas pedrinhas muito bonitas e a gente ia subindo. Depois você catou tantas pedrinhas que não cabiam mais na tua mão, aí eu ia pegando as que caíam. Mas tinha uma coisa gozada. O quê, filho? Você estava vestido de padre. Padre é? E o mais gozado é que a tua saia levantava com o vento e a tua bunda aparecia. Gozado mesmo, filho. O menino subiu nas minhas pernas e começou a rir esplendente histérico repetindo: a bunda do papai a bunda do papai. Está bem, disse-lhe, agora chega, todo mundo tem bunda, seu pai também. Saiu das minhas pernas, pegou a bicicleta, ficou dando voltas no quintal, esganiçando: todo mundo tem bunda todo mundo tem bunda papai também. (Hilst, 2006, p. 38-39).

É nessa cena que notamos que o grotesco está inserido na vida de Amós, e o filho é quem verbaliza e mostra ao pai esse viés obscuro. Entre cruzamentos de passado e presente, Amós Kéres, com quarenta e oito anos, recorda sua vida aos vinte e nos conta alguns acontecimentos de anos antes, como, por exemplo, o fato de ter sido frequentador de um bordel e lá ter conhecido uma personagem que se fez eterna em suas memórias: Libitina. Destacamos esse trecho em que Amós recorda uma anedota contada por Libitina a respeito de uma companheira de bordel:

Libitina tinha uma amiga, Jacinta, que só gozava com os padres. Ia ao confessionário com essas blusas de seda, fininhas, por cima um xale. Grudava o busto nas treliças do confessionário. Os chamados pecados eram relatados de forma pausada, um pouco choramingas, salivosos, e que detalhes. Libitina dizia que os padres endoidavam. Um deles enfiava os dedos pelos orifícios das gradinhas e beliscava-lhe frenético o bico dos seios. Jacinta ia ficando mole mole e quase desabava ajoelhada. Depois a sacristia. Saias de padre, calças de Jacinta, as primeiras levantadas, abaixadas as segundas, e segundo Jacinta: que alegria, Libi, o silêncio e o perfume da santidade, nunca tão em paz depois de tudo, em paz com Deus, em paz com os homens, louvados sejam eles. Louvada esta quietude minha neste instante. (Hilst, 2006, p. 39-40).

Não por acaso Hilda Hilst escolhe mais um nome “de efeito” para agregar em sua narrativa, pois recordamos que “Jacinta” é considerada uma santa<sup>24</sup> por aqueles que seguem o catolicismo, fazendo parte da tríade de pastorinhos de Fátima que afirmaram ter visto Nossa Senhora na Cova da Iria, em Portugal, por volta de 1917. No excerto acima, há uma aproximação entre duas esferas opostas: o sagrado e o profano, e os personagens em diálogo representam cada uma dessas esferas, a prostituta, figura vista como sinônimo de depravação, e os padres, figuras que remetem à santidade. Há, ainda, a descrição de locais como o confessionário e a sacristia, pertencentes à igreja católica, lugar considerado sagrado.

<sup>24</sup> “No [sic] dia 13 de maio de 2000, dia da festa de Nossa Senhora de Fátima, foi um dia muito especial não só para os portugueses, mas para a família católica inteira. O Papa João Paulo II, esteve na cidade portuguesa para beatificar Jacinta de Jesus Marto, marcando sua celebração para a data de sua morte.” Disponível em: <https://arquiisp.org.br/liturgia/santo-do-dia/jacinta-de-jesus-marto>. Acesso em 12/10/2023.

Não poderíamos deixar de apontar a proximidade dessa cena com uma cena da *História do olho*<sup>25</sup>:

Simone falava baixinho, sem parar, diante da janelinha gradeada (...) Pouco a pouco, Simone foi acariciando a coxa, afastando as pernas. Agitava-se, mantendo apenas um joelho no estrado. Levantou completamente o vestido enquanto prosseguia com suas confissões. Parecia que ela se masturbava. Avancei na ponta dos pés. Simone realmente se masturbava, colada contra as grades, o corpo tenso, as coxas afastadas, os dedos remexendo os pentelhos. (Bataille, 2018, p. 63).

Simone, tal qual Jacinta, experimentou durante o seu momento de confissão o gozo santo com essa figura sagrada. O que aproxima ainda mais essas cenas é que ambas as personagens atingem o auge do sagrado por meio da profanação, sem qualquer sentimento de culpa ou pecado, apenas conduzidas pelo prazer do momento que aproxima a figura libertina e a figura religiosa, onde já não mais se distinguem os desejos da carne e o campo religioso, pois há, no cruzamento dessas esferas, um movimento de transgressão desses campos, que unem-se, fazendo-nos ver que “as cumplicidades entre o alto e o baixo sempre podem reservar surpresas para o pensamento.” (Moraes, 2014, p. 268).

É pensando nessas colisões entre o “alto” e o “baixo”, entre um texto que se inicia na superfície e que desce rumo ao fundo, em direção ao desconhecido, que imaginamos que esse cruzamento de dois polos aparentemente separados, mostram, na verdade, uma cumplicidade entre os lados, como se fosse também um movimento de levantar a saia e mostrar o que antes era considerado impróprio.

A partir dessas imagens encontradas pelo caminho é que decidimos recordar alguns acontecimentos da vida da autora de *Com os meus olhos de cão*, com a finalidade de pensar uma afirmação cunhada por HH em entrevista: “a santa levantou a saia”, e em como essa expressão ecoou nos anos seguintes.

Desde muito cedo Hilda Hilst adquiriu uma verdadeira paixão por santas. Em outra entrevista ela até chegou a comentar que “a verdadeira revolução é a santidade<sup>26</sup>”. Ainda jovem, quando era aluna do Colégio Santa Marcelina, nutria o desejo de um dia tornar-se santa:

Leitora voraz desde criança, Hilda tinha gosto por biografias de santas. De tanto ler sobre o assunto, a menina ficou com uma vontade: *ser* santa. Na menor das possibilidades, freira. Um de seus hábitos já apontava para essa predisposição: Hilda passava horas ajoelhada, rezando, chamando por Deus. As freiras da escola, porém, a desencorajaram. Achavam que Hilda não tinha vocação e dedicação suficientes –

<sup>25</sup> Primeiro livro publicado por Georges Bataille, em 1928, sob o pseudônimo de Lord Auch (abreviação de *Lord aux chiottes*, ou seja, Deus nas latrinas), considerado um marco da literatura erótica no século XX.

<sup>26</sup> Entrevista “Das sombras” (1999) que está na coletânea de *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst* (2013).



embora dissessem que ela seria santa ou demônio. Ela admirava uma santa em especial: Margarida Maria Alacoque (1647-1690), francesa que se recusou a casar, entrando para o Convento de Paray-le-Monial em 1671. Margarida tinha visões constantes de Cristo, e teria sido eleita para propagar o Sagrado Coração. Mas havia um problema: toda vez que Hilda ouvia como Santa Margarida bebia a água dos leprosos, vomitava. Levava bronca das feiras, claro. Aos poucos, a vontade de ser santa foi passando. (Folgueira & Destri, 2018, p. 31).

De acordo com a biografia da autora, *Eu e não outra – a vida intensa de Hilda Hilst* (2018), é nessa mesma época, enquanto esteve como interna no colégio de freiras, que Hilst passou muito tempo cultivando sua própria companhia, já que eram raras as ocasiões em que reencontrava a mãe, pois normalmente Ruy Cardoso, irmão de Hilda e filho mais velho de Bedecilda Vaz Cardoso, era quem ficava responsável por levar a irmã aos passeios nos fins de semana, quando era permitido sair do colégio interno.<sup>27</sup>

Desse modo, desde o início de sua vida Hilda Hilst esteve em companhia dos livros. Passava horas lendo e elaborando perguntas e questionamentos sobre a vida. Desde criança, tudo perguntava, tudo questionava. Havia entendido que, para mover-se, era necessário perguntar. Talvez por isso boa parte de seus personagens são tomados por uma avalanche de perguntas e fazem de sua peregrinação uma busca por respostas:

Hilda Hilst se perguntava o tempo todo. Como várias das estranhas figuras que passeiam pelos seus livros, ela era movida principalmente por interrogações. “Como queres que eu não pergunte se tudo se faz pergunta?”, coloca uma de suas personagens, ecoando uma questão que, de certo modo, resume tanto a sua literatura quanto a sua biografia. (Folgueira & Destri, 2018, p. 8).

Tornar-se santa, ou, posteriormente, tatear o sagrado, é um desejo que impregna o universo hilstiano, e a busca desse “Graal” culmina no momento da transgressão, o que fica claro tanto em suas obras quanto nas várias entrevistas que concedeu ao longo da vida, em que também se faz notar a singular personalidade da autora de *Com os meus olhos de cão*.

Quando decidiu migrar para uma “literatura de bandalheira”, ou seja, quando decidiu testar, mais uma vez, os limites da linguagem, Hilst estava certa de que precisava chamar a atenção da imprensa, dos críticos e, sobretudo, dos leitores – que a presenteavam com um total silêncio perante mais de uma dezena de obras publicadas –, ela então usou de sua perspicácia para uma estratégia comercial: a performance. Vale citar a esse respeito o trecho de uma

<sup>27</sup> “Às alunas, era permitido sair do colégio apenas um domingo por mês. Um membro da família deveria ser responsável por pegá-las às 8 da manhã e trazê-las de volta às 5 da tarde, em ponto, ainda que um pouco tristes por voltar à escola. Como Bedecilda continuava morando em Santos, cabia a Ruy, novamente, a função de pajem da pequena Hilda Hilst.” (Folgueira & Destri, 2018, p. 29).

entrevista concedida à TV Cultura<sup>28</sup> em 1990: “Eu acho que as pessoas precisam ser acordadas. É muito importante se a pessoa está dormindo há muito tempo, você, de repente, faz uma ação vigorosa para que a pessoa se levante”. Ou seja, a escritora sabia que era necessária uma “ação vigorosa” para balançar o mercado editorial e tentar atingir mais leitores e, logo, ser (mais) lida e vendida.

É nessa mesma entrevista – em virtude do lançamento de *O caderno rosa de Lori Lamby* – que ao ser perguntada sobre a recepção dos críticos à sua nova obra Hilst respondeu que “a santa levantou a saia”, usando a expressão para se referir à suposta “nova fase” de sua literatura, pois, segundo ela, desejava se tornar uma excelente pornógrafa e estava se despedindo da “literatura séria” com a publicação de seu livro de poemas *Amavisse* (1989). A respeito da expressão usada por HH, Eliane Moraes comentou:

Bem mais que uma frase de efeito, a imagem evocada por Hilda Hilst tem longa história, na qual se reconhecem obscuras representações plásticas da antiguidade. É provável, inclusive, que a autora tivesse familiaridade com uma delas: no caso, uma estatueta da época romana que pertenceu a Jacques Lacan, cuja reprodução se encontra no livro *O erotismo*, de Georges Bataille. Leitora atenta do pensador francês, ela talvez tenha lançado um olhar curioso para a figura da cortesã sagrada que, vestindo trajes solenes, levanta a pesada saia com as próprias mãos para exibir sua nudez. A composição se impõe pela notável harmonia dos volumes, estabelecendo um perfeito equilíbrio entre a cabeça – que ostenta um enorme ornamento – e o baixo corporal, que deixa o sexo à mostra.<sup>29</sup>

Ora, não se tratava, portanto, de uma frase aleatória utilizada apenas para gerar algum tipo de repercussão na mídia. Hilda Hilst estava fornecendo uma prévia do que viria a seguir, com a publicação dos “textos obscenos”. Ancorada nas leituras de Bataille ela fornece ao mercado editorial e aos leitores também uma resposta: embora a santa tenha levantado a saia e deixado o “de baixo” à mostra, sua eloquência literária continuaria intacta. Restava saber se os leitores, dessa vez, iriam compreender.

Sobre essa “nova fase”, muitos críticos defendem que isso não ocorre, pois desde a sua estreia na ficção, em 1970, Hilst já apresentara indícios do que vinha tecendo, ou seja, desde o início ela mostrara sob quais temas escreveria. Entendemos que o que ocorre a partir dos anos 90 é, na verdade, uma reformulação no uso da linguagem, feito este que em nada diminuiu o valor literário de suas obras, pelo contrário, acrescentou a essas uma nova camada de complexidade:

<sup>28</sup> Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3wJwJHmH2I4&t=802s>. Acesso em 15/09/2023.

<sup>29</sup> Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/hilda-hilst-e-o-feminino-a-santa-a-saia-e-o-sexo/>. Acesso em 12/04/2024.

A suposta pornografia que será elaborada nos anos 90 é a mesma literatura das questões do sagrado e do profano, do incognoscível e da incomunicabilidade da poesia, apenas envolta em um humor ainda mais sarcástico e impondo à língua e ao cânone ainda mais desconstrução e escracho. (Tiscoski, 2015, p. 31).

É na contracapa de *Amavisse* que encontramos o poema-despedida da poeta que não teve medo, aos sessenta anos de idade, de enfrentar a crítica da época e entregar aos tão sonhados leitores a mercadoria literária que eles esperavam:

O escritor e seus múltiplos vêm vos dizer adeus.  
Tentou na palavra o extremo-tudo  
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância  
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.  
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito  
Tempo-Nada na página  
Depois, transgressor metalescente de percursos  
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.  
Poupem-no do desperdício de explicar o ato de brincar.  
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.  
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um “Potlatch”.  
E hoje, repetindo Bataille:  
“Sinto-me livre para fracassar”.  
(Hilst, 2021, p. 32).

Para atingir o “extremo-tudo”, Hilda Hilst vestiu as múltiplas faces do escritor: “santo, prostituto e corifeu”, mas destinada ao *excesso*, a poeta encontrou no seu caminhar outros fatores, como, por exemplo, a questão do *fracasso* e do *potlatch*, elementos explorados por Georges Bataille. No poema-despedida Hilst justifica que *O caderno rosa*, sua próxima obra a ser lançada depois de *Amavisse*, é um resíduo desse “poder de perder” que o sociólogo e antropólogo francês Marcel Mauss abordou em seu *Ensaio sobre a dádiva*.

Sinalizamos, neste ponto, alguns aspectos de grande relevância quando se trata dos trabalhos de Georges Bataille e Hilda Hilst: o *excesso*, o *fracasso* e o *potlatch*, cujos significados vêm sendo explorados ao longo das últimas décadas por estudiosos de todas as partes do mundo. Contudo, retornando ao trilha do que nos interessa nesta dissertação, convém mencionarmos, principalmente, o que Mauss apontou em seu estudo sobre o termo *potlatch*:

Nessas duas últimas tribos do noroeste americano e em toda essa região, aparece uma forma típica, por certo, mas evoluída e relativamente rara dessas prestações totais. Propusemos chamá-la *potlatch*, como o fazem, aliás, os autores americanos que se servem do nome chinook incorporado à linguagem corrente dos brancos e dos índios de Vancouver ao Alaska. *Potlatch* quer dizer essencialmente “nutrir”, “consumir”. Essas tribos, muito ricas, que vivem nas ilhas ou na costa, ou entre as Rochosas e a costa, passam o inverno numa perpétua festa: banquetes, feiras e mercados, que são ao mesmo tempo a assembleia solene da tribo [...] tudo se mistura numa trama inextricável de ritos, de prestações jurídicas e econômicas, de determinações de cargos políticos na sociedade dos homens, na tribo e nas confederações de tribos. Mas o que é notável nessas tribos é o princípio da rivalidade e do antagonismo que domina todas

essas práticas. Chega-se até à batalha, até à morte dos chefes e nobres que se enfrentam. Por outro lado, chega-se até à destruição puramente suntuária das riquezas acumuladas. (Mauss, 2003, p. 191-192).

O antropólogo disserta sobre o que vem a significar o *potlatch*, como ele se desenvolve nas tribos e como essas tribos passam tempo acumulando bens, para depois festejar e, por fim, acabar com tudo, chegando ao “poder de perder” que menciona Hilst. O que culminava, muitas vezes, até na própria morte dos participantes do ritual.

Com base em nossas leituras, compreendemos que não foi unicamente em Marcel Mauss que Hilda Hilst bebeu para tratar da teoria do *potlatch*, mas também no francês Georges Bataille, pois a partir do “*potlatch* de Mauss”, Bataille apresentou seu entendimento sobre a teoria de seu antecessor e também escreveu sobre o *potlatch*, estabelecendo, desse modo, outras ideias. Anos mais tarde, Hilst bebeu nas duas fontes para reconstruir esse viés na sua literatura.

Em *A parte maldita*, Bataille desenvolveu essa teoria aplicando-a nos mais variados casos da sociedade, e buscando entender por meio dela os mais variados momentos da história. Hilda Hilst, que tal qual Bataille também escrevia sobre temas como erotismo, transgressão e sagrado, encontrou nele essa teoria e a tomou para si, reafirmando diversas vezes sofrer daquilo que chegou a chamar de uma “maldição”.

Em “*Potlatch, a maldição de Hilda Hilst*”, entrevista concedida a José Castello em 1994, a poeta dizia ser vítima da maldição que nomeou de “maldição de *potlatch*”. Quando perguntada sobre o que o *potlatch* tinha a ver com a sua literatura, Hilda Hilst respondeu:

Tudo. Escrevo há trinta anos e tenho quase trinta livros. Estou continuamente exibindo minhas riquezas, entregando o que tenho de melhor, mas os outros jogam foram o que lhes ofereço. Adquiri com o tempo esse “poder de perder” que Mauss viu nos ameríndios. Eu e o Job temos a mesma sina. Não me acostumo. Consolo-me quando penso numa frase de Chesterton, que diz mais ou menos assim: “um homem pode ser gordo para certos lugares e magro para outros”. Meu texto é magro para uns, mas gordo para outros. Essa é a minha singularidade. (Hilst, 1994, p. 157-158).

Como se Hilda Hilst tivesse escrito textos que, no fim das contas, iam desaparecer, talvez fadados ao total esquecimento. Ir ao encontro do “poder de perder” significaria que anos dedicados ao trabalho literário não resultariam – e não resultaram enquanto a escritora esteve viva – no retorno que ela tanto esperava, pois se na origem do ritual entre tribos opostas havia uma troca de presentes escolhidos entre aquilo que lhes parecia mais valioso, fazendo com que os participantes do ritual adquirissem bens uns dos outros, para Hilst não houve retorno: ela entregou o seu ouro em forma de obras literárias e em troca recebeu um perturbador silêncio.

Nas entrevistas da autora era uma constante sua afirmação da qualidade de sua criação literária e suas queixas diante da falta de um maior número de leitores.<sup>30</sup> Ela tinha o desejo de ter sua obra amplamente divulgada como outros escritores tinham, e o silêncio perante tantas obras lançadas desde 1950 era algo que a incomodava bastante.

Talvez a teoria que a escritora criou para justificar o que lhe acometia possa, de fato, ser compreendida à luz do *potlatch* de Mauss e de Bataille, pois, para HH, isso significaria uma “maldição de dar sem nada receber em troca, na relação de sacrifício e dispêndio, no entanto, com o desejo expresso de comunicar, de ser lida, de ser compreendida.” (Tiscoski, 2015, p. 24). Era inegável que Hilda tinha o desejo de se comunicar através das palavras, dos livros, de atingir esse “extremo do possível<sup>31</sup>” por meio da literatura.

O princípio da perda da literatura de Hilda Hilst é vinculado ao desejo da glória e da honra, exige uma contrapartida, elabora-se na perda, e pela perda desmesurada, funda uma hipermoralidade do fracasso. A “riqueza” de sua escrita, “o ouro de dentro”, “excedeu-se no luxo”, e fez com que a escritora brasileira estivesse muito mais em consonância com os pensamentos do francês Georges Bataille do que com seus pares brasileiros; fez com que sua comunicação com o outro realmente se estabelecesse em vias de destruição, sem qualquer comunidade, sem contrapartida possível. A literatura de Hilda Hilst, no Brasil, exerceu e ainda exerce seu “poder de perda”. E assim é possível compreender o que a poeta, enigmaticamente, deixou no “poema manifesto” como uma “maldição”, mas também como condição prévia de sua única e inconfessável realidade. (Tiscoski, 2015, p. 240).

O excerto acima nos sugere que a falta de uma comunidade fez com que Hilda Hilst estabelecesse diálogo com outros escritores que, de algum modo, também faziam parte dos “sem comunidade”, como foi o caso de Bataille, com quem HH estabeleceu uma ligação<sup>32</sup> a partir dos textos deixados por ele. Em sua tese, Luciana Tiscoski (2015) aponta essa aproximação entre os dois escritores, bem como cita a recepção da obra da escritora brasileira que, sendo detentora do “ouro de dentro”, com uma “riqueza” de escrita, teve sua obra excedida no luxo, ganhando o rótulo, por parte das mídias, de “escritora incompreendida”.

Ao contrário do que Mauss afirma acerca do *potlatch* encontrado nas tribos no noroeste americano, cujos participantes, por vontade, chegavam à destruição total das riquezas acumuladas, compreendemos que Hilda Hilst, em meados dos anos 90, não faz uso de sua “trilogia obscena” – das suas obras lançadas a partir de *O caderno rosa de Lori Lamby* – como

<sup>30</sup> “[...] Depois de ter escrito tudo que eu escrevi, e eu sei que escrevi lindamente, que modifiquei a prosa narrativa, eu tenho plena consciência disso, não aconteceu nada. Fiz uma revolução na língua portuguesa, enfoquei os problemas mais importantes do homem, procurei fazer o possível para o outro se conhecer. Fiz um lindo trabalho. E não aconteceu absolutamente nada, não fui lida.” (Diniz, 2013, p. 257).

<sup>31</sup> “Anteriormente, eu designava a operação soberana com os nomes de *experiência interior* ou *extremo do possível*.” (Bataille, 2020, p. 21).

<sup>32</sup> “[...] Me comparavam ao Bataille; eu sou muito ligada a ele mesmo.” (Cadernos, 1999, p. 29).

um *potlatch* pautado na destruição daquilo que escrevera e publicara anteriormente. Não é, portanto, uma destruição de sua própria obra literária, mas é, talvez, como a própria escritora enxergara o que poderia acontecer com o seu projeto literário anos mais tarde.

Ainda sobre a suposta maldição que pairava sobre HH, Andrea Leitão (2022) comenta em sua tese de doutorado:

Sob o viés do *Potlatch*, o fazer criativo é orientado pela operação do dispêndio poético, ou seja, da criação pela perda. Ao encarar a resistência do indizível, a palavra se inscreve pela via do negativo entre vazios, lacunas e silêncios. Ademais, esse ato dispendioso ultrapassa o campo da literatura e, à luz de uma “maldição”, parece tangenciar a própria vida de Hilda Hilst, mormente nas suas decisões pessoais e na maneira como percebe o seu projeto literário, como se escrevesse livros fadados ao esquecimento ou simplesmente *para desaparecer*. (Leitão, 2022, p. 240).

A pesquisadora também comenta o entrecruzamento da vida pessoal e da vida literária – que, na maioria dos casos, não se distinguem – de Hilda Hilst, pois a escritora falava do seu próprio eu e do seu sentimento sobre seu projeto literário, tal como mencionado no excerto acima. E, se por um lado, tem-se Hilda, escritora, falando a quem quisesse ouvir sobre seu desapontamento com a recepção e, sobretudo, com o silêncio diante de tantas obras publicadas, por outro lado tem-se Hilda, persona literária, desbravando o desconhecido, na contramão daquilo que esperavam. Estava disposta, ainda, a alcançar esse “extremo-tudo”.

Hilda Hilst enfrentou a recepção crítica diante de seu novo trabalho na literatura – com os textos “obscenos” – e não se intimidou diante dos mais variados comentários sobre sua decisão de escrever algumas “bandalheiras”, mesmo tendo consciência de que, principalmente no Brasil, não era “permitido” a uma mulher escrever pornografia, principalmente quando se tem sessenta anos e quando a sociedade exige que a idade resulte em algum pudor.

A escritora, então “santa”, ao performar levantando a saia, mostrou mais uma de suas múltiplas faces, demonstrando não haver ruptura entre uma “Hilda séria” e a “Hilda obscena”, mas sim existir uma Hilda Hilst multifacetada que deu ao mercado editorial e aos leitores um sabor inesperado. O “fracasso”<sup>33</sup> apontado no poema-despedida estampado na contra-capla de *Amavisse* seria, para Hilst, um momento de transgressão, de “brincar” com a literatura, sobretudo com a própria linguagem, buscando atingir outras possibilidades de comunicação, e

<sup>33</sup> “‘Fracassar’ significa, neste caso, a possibilidade de arriscar outras formas de dizer literário. Supõe liberdade - e também coragem - de excursionar por regiões ainda não devassadas pelo gênio criador do artista, correr o risco do desconhecido. Em outras palavras: fracassar significa transgredir, *moto perpétuo* de Bataille. Ou, ainda, como a própria autora sugere, propondo a ato de escrever como atividade lúdica: brincar. E quando uma escritora do porte de Hilda Hilst brinca e arrisca, o leitor não deve se furtar ao prazer do jogo. Aceitemos o convite.” (Moraes, 1990, p. 4).

é nesse não cessar, que Hilda Hilst, corajosamente, põe em prática o último verso de suas *Alcoólicas*: “Estilhaça a tua própria medida”. (Hilst, 2017, p. 433).

Trouxemos a lume esses acontecimentos da trajetória de vida pessoal e literária de HH pois entendemos que o nosso objeto de estudo, *Com os meus olhos de cão*, já marca, em 1986, esse “traseiro à mostra” como um indício de uma peregrinação dessa escritora que ousaria “brincar” anos mais tarde. Além da linguagem – da qual falaremos no capítulo seguinte – a história do personagem Amós Kéres muito se assemelha, de certo modo, a algum tipo de “poder de perder”, quando ele, por escolha, decide pelo total abandono de suas riquezas: do emprego e do casamento, da vida como pai, marido e professor universitário. AK escolhe deixar suas riquezas para ir de encontro ao seu momento de transgressão, revelado, explicitamente, por meio do sonho de seu filho: “Você estava vestido de padre. Padre é? E o mais gozado é que a tua saia levantava com o vento e a tua bunda aparecia.” (p. 39). É incorporando essa figura sagrada de um padre que Amós, em um gesto profano de levantar essa saia representada pela batina, deixa o seu “traseiro à mostra”.

## 2 ELEMENTOS DA TRANSGRESSÃO

*Gênero não me pega mais*  
Clarice Lispector

Viver é um exercício de transgressão. Tal como a dicotomia “bem e mal”, há muito tempo que se fala e se pesquisa sobre o tema, principalmente quando ele aparece associado a um elemento chave da vida humana: o erotismo. Aliás, a santíssima trindade composta por erotismo, interdito e transgressão, são pontos fortes na literatura de Hilda Hilst, pois

O interdito, a proibição é o mundo do trabalho, da identidade, da conservação, da descontinuidade. Ao começar a trabalhar, o homem recuou do movimento vertiginoso, violento, do constante nascer/morrer da natureza. Trabalhar é subordinar o instante-já, o momento presente, a um resultado futuro. [...] O interdito, o trabalho torna o homem humano. Mas também faz dele uma coisa. Se o aceitamos inteiramente, nos tornamos simples coisas úteis, mas, no final das contas, cabe perguntar: úteis para quê? Deparamo-nos, assim, com o que Bataille chamava “paradoxo da utilidade absoluta”: descartada a existência de um padrão absoluto – Deus – para que pode servir tudo aquilo que consideramos útil? Para o inútil, para a transgressão. A transgressão do humano – do interdito, da lógica do trabalho (que é também a da linguagem) – é o ápice do humano. (Scheibe, 2017, p. 16-17).

Assim sendo, de acordo com o que pontuou o tradutor de *O erotismo* no excerto acima, o pensador francês Georges Bataille já nos alertava sobre os perigos dos interditos e de viver conforme o que determina a sociedade. Ele, o “velho Batalha” – como assim o chamava Hilda Hilst – também sugeriu que “não há interdito que não possa ser transgredido” (p. 87), sendo a transgressão, portanto, um elemento crucial na vida humana:

a transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social. A frequência – e a regularidade – das transgressões não abala a firmeza intangível do interdito, de que é sempre o complemento esperado – como um movimento de diástole completa um de sístole, ou como uma explosão é provocada por uma compreensão que a precede. (Bataille, 2017, p. 89).

A peregrinação de Amós Kéres em *Com os meus olhos de cão* passa por essas questões que norteiam parte do pensamento batailliano, principalmente quando ele trata das formas do dispêndio, e cita, como exemplo, o riso. Na novela hilstiana Amós é alertado por Amanda que diz que ele está há dias sorrindo de um jeito “novo” e “esquisito”, e mais adiante é confrontado por outro personagem devido ao mesmo sorriso peculiar.

Outro elemento fundamental na literatura de Hilda Hilst é a morte, sendo, nesse caso específico do nosso objeto de estudo, representado pelo suicídio, uma loucura-suicida de que é acometido Amós Kéres.



Para além dos temas que predominam no universo hilstiano há, acima de tudo, o processo de escrita da autora, o qual se manifesta como uma atividade contínua. Nas ideias de Gilles Deleuze está sugerido que “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se [...]” (1994, p. 11). Esse elemento é um elemento chave no processo de transgressão de uma escritora que entende que pode brincar e jogar com a linguagem, como aponta em *O caderno rosa de Lori Lamby*, livro dedicado “À memória da língua”.

Falemos, então, sobre os elementos hilstianos que tendem ao processo de transgressão.

## 2.1 A ESCRITA

*Estilhaça a tua própria medida*  
Hilda Hilst

O século XIX foi marcado por significativas movimentações, principalmente no que diz respeito às discussões ligadas às definições de gênero literário. Seria imprudente de nossa parte não citar a extensão desse movimento de origem francesa até chegar na literatura brasileira, pois essas origens tornaram-se de grande relevância para os estudos literários. Nesse caso em específico salientamos a reverberação do tema diante da formação daquilo que hoje chamamos de “poema em prosa” ou de uma “prosa poética” em textos de autores brasileiros.

Aloysius Bertrand<sup>34</sup>, poeta pouco conhecido, mas de grande relevância para os seus sucessores como, por exemplo, Charles Baudelaire, e também para o surgimento da modernidade literária, teve sua única obra, *Gaspard de la nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt e de Callot* (1842) publicada de forma póstuma. Em *Gaspard de la Nuit*, Bertrand já elaborava uma nova estética unindo categorias até então consideradas distantes como a prosa e a poesia, o que posteriormente foi explorado por Baudelaire e também por Mallarmé<sup>35</sup>.

Essa obra de Bertrand foi considerada, à época, uma obra perturbadora, pois seus textos eram “supostamente creditados ao diabo, com quem o autor teria se encontrado por acaso em um jardim parisiense. Esse fato é curioso e fundamental, pois indica que os poemas são

---

<sup>34</sup> “Nascido em 1807, desde muito cedo Bertrand sentiu-se atraído pelo ideário romântico que se espalhava na França, mas sempre com alguma reserva, a ponto de ter sido fundador, em Dijon, de *Le Provincial*, publicação que atacava o monopólio parisiense da vida cultural francesa. Aos 21 anos, mudou-se para a capital e lá teve a oportunidade de conviver com Victor Hugo, Charles Saint-Beuve e outros autores notáveis, distinguindo-se deles pela extrema pobreza e atormentada inquietação com que se entregava ao exercício literário.” (Paixão, 2014, p. 44).

<sup>35</sup> “As qualidades literárias de Aloysius Bertrand passaram a influenciar inicialmente Charles Baudelaire, mas essa influência estendeu-se em seguida a Stéphane Mallarmé e, inclusive, ao grupo surrealista, no século XX. André Breton chegou a registrar que Bertrand foi um notável precursor das ideias de vanguarda que floresceram no século seguinte.” (Breton, 1988, apud Paixão, 2014, p. 48).

submetidos a um fator narrativo que os antecede e sugere unidade.” (Paixão, 2014, p. 45). E, ao elaborar um texto que engloba personagens de uma literatura fantástica, acarreta o surgimento de uma aproximação entre a prosa e a poesia: “Ao colocar o demônio no centro de uma escrita tão elaborada e ambiciosa, ele abriu portas para uma estética livre, vizinha do fantástico e do onírico, promotora de um inusitado enlace entre a prosa e a poesia.” (Paixão, 2014, p. 48).

Citamos o autor de *Gaspard de la Nuit* pois, como salientou Paixão (2014) em seu estudo sobre o poema em prosa contemporâneo, “alguns críticos o consideram como o primeiro poeta maldito do século XIX francês.”<sup>36</sup> Entretanto, recordamos que esse conceito teve seu nascimento através do poeta francês Paul Verlaine em seu livro em prosa *Os poetas malditos*, de 1884, e que destaca poetas reconhecidos do meio literário como Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé.

A obra de Verlaine traz à tona a expressão de origem francesa que repercutiu durante séculos até chegar nos dias atuais. Não necessariamente beberemos nesse termo cunhado por Verlaine no século XIX, visando que os “malditos” seriam aqueles poetas incompreendidos que rejeitam as normas impostas pela sociedade, se portam de maneira rotulada como provocativa e perigosa e escrevem textos considerados de difícil compreensão.

Estudos indicam que Bertrand e outros poetas franceses foram, posteriormente, englobados nessa categoria. Georges Bataille, pensador cujas ideias são referência para esta pesquisa, também passou a ser considerado um “maldito”, pois o conceito foi expandindo e tomando novas proporções de significado, abrigando, desse modo, também poetas e escritores do século XX.

Em contrapartida, a escritora e crítica literária francesa Annie Le Brun<sup>37</sup> sugere que “o poeta maldito é uma fabricação da sociedade burguesa e que mostra claramente o papel que ela pretendia reservar aos artistas, ou malditos ou condenados à loucura” (tradução nossa), estando, portanto, destinados a ficarem à margem da sociedade. Hilda Hilst começou a publicar a partir dos anos 50 e, de acordo com nossas pesquisas sobre sua vida e obra, a encaixamos como parte desses literatos que, de alguma forma, não fizeram parte do “centro” e que não usufruíram, em vida, o retorno dos leitores e da crítica perante seus escritos.

Por algumas dessas características citadas é que Hilda Hilst também pode ser considerada uma escritora e poeta maldita<sup>38</sup>. Durante muito tempo, esteve à margem do

<sup>36</sup> Paixão, 2014, p. 44.

<sup>37</sup> Entrevista disponível em: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sans-oser-le-demander/les-poetes-maudits-9659511>. Acesso em 17/10/2023.

<sup>38</sup> *A parte maldita brasileira – literatura, excesso, erotismo (2023)*, estabelece um diálogo direto com o pensamento de Georges Bataille. Nessa obra, Eliane Robert Moraes reúne autores brasileiros de períodos distintos,

mercado editorial e passou a escandalizar a sociedade com seu modo de viver e seu comportamento considerado “excêntrico”<sup>39</sup>. E como já mencionamos anteriormente neste texto, a escritora afirmou ser vítima daquilo que denominou de “maldição do *potlatch*”, nos fazendo pensar que seus textos estariam fadados ao esquecimento e destinados a desaparecer.

De acordo com o livro *Arte da pequena reflexão*, de Fernando Paixão (2014), entendemos um pouco mais sobre o percurso daquilo que hoje chamamos de “prosa poética” e também o surgimento do “poema em prosa”, assim como percebemos características que possibilitam diferenciar essas duas categorias. Não podemos afirmar que HH bebeu na fonte dos poetas malditos para iniciar sua literatura, mas que esteve, desde o início da sua carreira literária, traçando um caminho de reinvenção, seja por misturar categorias de gêneros literários em um único texto, seja por escrever de forma mais rebuscada ou por acrescentar na sua literatura palavras consideradas chulas e inapropriadas para estarem inseridas dentro da chamada “alta” literatura.

Na prosa de ficção, a escrita hilstiana possui suas peculiaridades que fogem completamente da norma convencional, pois boa parte dos narradores e personagens da autora de *A obscena senhora D* são considerados “malditos”, por entre outras características, fugirem à normalidade, ou seja, não se encaixam em padrões considerados como corretos pela sociedade burguesa, são personagens em conflitos, marginalizados.

Pode-se dizer que esse é mais um elemento associado ao Mal. Seguindo as ideias propostas por Georges Bataille, esse Mal pode estar vinculado à destruição do sujeito, logo, essas figuras em *tumulto*<sup>40</sup> estariam associadas a essa vertente batailliana por atingirem a compreensão mais lúcida da vida humana, por compreenderem que aquilo que não é determinado como padrão dentro do seio social é visto de forma distorcida, incomum.

---

dentre eles, Hilda Hilst: “no entanto, mais do que apenas interpretar escritores brasileiros à luz do autor francês, Eliane Robert Moraes põe em diálogo filosofia e literatura, pensando as possibilidades da linguagem erótica. Ou melhor, pensando as possibilidades da linguagem a partir do erotismo [...] A parte maldita seriam as sobras – aquilo que fica de fora, ou mesmo fora: da convenção, das normas, do cânone, da chamada alta linguagem.” (Duarte & Levy, 2023, p. 20).

<sup>39</sup> “INTERVIEW: Hilda, vamos falar um pouco da jovem musa de Drummond, mulher bonita que seduziu Vinicius. Da Hilda que gostava de transgredir todas as regras. Como a tradicional sociedade paulista via Hilda Hilst? HH: De uma certa forma havia um afastamento das chamadas “pessoas de bem”. Depois de passar pela livraria Jaraguá [onde os intelectuais se reuniam no final da tarde], eu geralmente ia para as boates acompanhada de pessoas, hum... vamos dizer, estranhas. [...] INTERVIEW: E o pessoal da tradicional família quatrocentona, como te tratava? HH: Não gostavam de mim. Eu fui esnobada por muitas pessoas da sociedade. Eu era considerada uma... pequena puta. INTERVIEW: Uma moça de vida desairada? HH: As moças me esnobavam e as mães se ajoelhavam pedindo aos filhos: “Essa moça não... não namorem nem casem com ela”. (Cardoso, Beatriz. In: Diniz, 2013, p. 172-173).

<sup>40</sup> De acordo com o pensador francês: “*O tumulto é fundamental*”. (Bataille, 2017, p. 9).

Em relação à estrutura de *Com os meus olhos de cão*, observamos que Hilda Hilst constrói uma narrativa em prosa e em versos. Ressaltamos, porém, que estamos falando de uma escritora que ficou conhecida justamente por seu modo “hermético” de escrever e de servir aos leitores textos considerados de difícil compreensão – principalmente quando iniciou sua carreira literária em meados dos anos 50.

É notável a prática da fusão, da quase colagem por meio da qual Hilda articula em um só texto todos os gêneros que pratica, como faz, por exemplo, n’*A obscena senhora D.* Encontram-se lá trechos de poesia lírica (seja pela inclusão de versos na narrativa), seja pela adoção de uma prosa ritmada), de diálogo teatral, com sucessão de réplicas (fazendo com que até chamado fluxo de consciência tome forma dialógica) e mesmo de crônica (ao comentar acontecimentos ou personagens históricas conhecidas). Não é gratuito, portanto, o fato de que *A obscena senhora D.*, *Tu não te moves de ti*, como outros textos de Hilda Hilst, tenham recebido várias adaptações teatrais, nem é despropositado pensar em “prosa poética” ou talvez mais propriamente em “prosa rítmica”, quando se trata de referir obras como, por exemplo, *Fluxo-floema* ou *Kadosh*. (Pécora, 2010, p. 11).

Alcir Pécora comenta essa “prática da fusão” de que HH faz uso nos seus textos, ou seja, quando une, em um único texto, mais de um gênero. *A obscena senhora D* – talvez sua obra mais conhecida – é um forte exemplo disso, pois nela encontram-se vestígios de outros gêneros. O fluxo de consciência<sup>41</sup> na prosa de Hilda Hilst também é algo que chama atenção, quando este não se apresenta como uma forma convencional ou mais conhecida de um fluxo de consciência, mas engloba outros tipos de fragmentos textuais, como um jogo com a linguagem.

Embora Hilda Hilst tenha deixado sua marca na literatura brasileira, ela não foi a primeira escritora a traçar esses modos de escrita que fogem aos moldes convencionais dos elementos da narrativa. Já existia essa transição entre mais de um gênero literário dentro de um mesmo texto, colocando em pauta resquícios de uma “prosa poética”<sup>42</sup> ou “prosa rítmica”, como sugeriu Pécora.

Na literatura produzida no Brasil, por exemplo, destaca-se o nome de João Guimarães Rosa e de Clarice Lispector como expoentes desse – então – “novo” fazer literário e, sobre a literatura de ambos, Hilst opinou:

---

<sup>41</sup> “Não se trata da forma mais conhecida de fluxo de consciência, na qual a narração se apresenta como flagrante realista de pensamentos do narrador. O fluxo em Hilda é surpreendentemente dialógico, ou mesmo teatral, sem deixar de se referir ao próprio texto que está sendo produzido, isto é, de denunciar-se como linguagem e como linguagem sobre linguagem. O que o fluxo dispõe como pensamentos do narrador não são discursos encaminhados como uma consciência solitária em ato, ou em formação, mas como fragmentos descaradamente textuais, disseminados como falas alternadas de diferentes personagens que irrompem, proliferam e disputam lugares incertos, instáveis, na cadeira discursiva da narração.” (Pécora, 2010, p. 12).

<sup>42</sup> “Na prosa poética, torna-se evidente como característica principal a relação com as qualidades da prosa; por isso, tende a acolher textos maiores – narrativos ou não –, ainda que procure apresentar a realidade por meio de um olhar lírico. As frases e os parágrafos supõem uma dinâmica extensiva para o texto e as imagens evocadas.” (Paixão, 2014, p. 26).

[...] E eu gosto muitíssimo de Guimarães e Clarice. Eu acho que a coisa mais importante que você possa cumprir num trabalho é você dar um passo à frente. E os dois deram esse passo. Porque não adianta você escrever bem, ter uma boa redação, e fazer uma coisa média. Guimarães e Clarice avançaram nessa caminhada visceral, sem perder a alegria das palavras. (Hilst, 2013, p. 63).

Nessa entrevista<sup>43</sup> à Caio F. Abreu, um de seus amigos mais próximos, a escritora salientou sua admiração por esses dois renomados autores brasileiros que, à época, estavam escrevendo de uma maneira distinta de boa parte dos autores daquele tempo. A literatura de Rosa e Lispector era considerada por Hilda Hilst como uma verdadeira joia da literatura brasileira, pois ambos autores produziam textos de alta qualidade, e não apenas um compilado de textos bem escritos que não têm nada de novo a acrescentar no meio de outros tantos textos existentes no mercado editorial. E é justamente o autor de *Morangos Mofados* que, numa carta de 1969 direcionada à amiga “Unicórnio” comenta “Osmo”, “O unicórnio” e “Lázaro”, textos que fariam parte do primeiro livro de ficção de Hilst, *Fluxo-floema*:

Você bagunça o coreto total, choca completamente a paróquia, empreende a derrubada de toda uma estrutura já histórica de mal-entendidos literários. Você ignora a “torre de cristal”, o distanciamento da obra e do leitor; você faz montes para a dignidade da linguagem, o estilo, as figuras, os ritmos. [...] A coisa cresce. O tom rosado do início passa para um violáceo cada vez mais denso, até explodir no negror completo, no macabro. (Cadernos, 1999, p. 21).

Caio F. Abreu, que sempre lia os textos produzidos pela amiga paulista, mostrou-se surpreso pela imersão de Hilda na prosa de ficção. As impressões de Abreu sobre os textos que integram *Fluxo-Floema* mostram que ele se interessava bastante pelas produções literárias da amiga; sempre tecia comentários sobre as produções da escritora que gostava de trabalhar com os problemas do “centro”<sup>44</sup>, com o ápice das emoções dos seres humanos, com aquilo que vem de dentro para fora. Hilst transforma essa “escrita do centro” em um processo gradual, em que aos poucos informa ao leitor as mudanças de um “estado do ser”, como alguém que olha de fora, mas também como alguém que está afundado em cada um – e nos mais variados – tipo de estado.

Apesar de HH brincar com os gêneros e com as palavras e caminhar na estrada de uma prosa poética, *Com os meus olhos de cão* continua sendo um texto narrativo, tal como o título

<sup>43</sup> Entrevista sob o título “Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja”, datada em 1987.

<sup>44</sup> “É o centro, a procura do centro. Fiquei toda minha vida procurando esse centro, ou uma espécie de tranquilidade – não uma tranquilidade idiota, mas uma certa tolerância com tudo o que te rodeia, com a tua condição de mortal, de apodrecimento. Com o mínimo de dor. Ao mesmo tempo, você não sabe definir aquele vírus que te toma, esse passional que você tem dentro o tempo inteiro. Eu acho que um determinado tipo de escritor tem esse vírus.” (Hilst, 2013, p. 62).

da obra sugere, sendo uma narração em primeira pessoa que, ao desenrolar do enredo, assume também outras vozes, ocorrendo um enlace entre a sequência narrativa junto da presença poética.

O prosador, poeta e ensaísta Ricardo Domeneck também escreveu sobre o que ele chamou de “apagamento das fronteiras entre os gêneros literários” nos textos de Hilda Hilst e, assim como outros pesquisadores da obra da autora e outros críticos literários, associou os textos hilstianos a grandes nomes como Catulo e Beckett.

Gosto de pensar no trabalho de Hilda Hilst como um instante sutil de apagamento das fronteiras entre os gêneros literários. É claro que isso não ocorre em todos os seus textos. Mas seu trânsito entre gêneros nos romances é patente. Se o poeta é aquele que apresenta completa consciência da materialidade da linguagem, podemos sentir tal fator em todos os seus textos, tanto os que apresentam quebras de linha como os que se expandem em linhas até a margem direita da página. Ao mesmo tempo, se a poesia de Hilda Hilst apresenta uma limpidez sintática que a aproxima da prosa, sua prosa lança mão de uma densidade semântica que geralmente associamos à poesia. Em versos ou em sentenças, a textualidade em Hilst alcança um alto teor de materialidade linguística. São textos tesos, como em Catulo e Beckett. (Domeneck, 2019).

O trabalho de Hilda Hilst desafia categorias de gêneros literários “tradicionais” já estabelecidos, rompendo as fronteiras que os separam em um processo de estilização de qualquer medida, fazendo com que eles, em muitos casos, se aglutinem, de modo que já não mais se torna viável levantar uma distinção entre eles: são muitos gêneros literários dentro de um, gerando um texto com características próprias. Isso é percebido de modo mais contundente, porém não exclusivo<sup>45</sup>, quando HH inicia sua imersão no teatro e na prosa de ficção, pois seus textos começam a assumir essa multiplicidade, misturando-se.

Na introdução desta dissertação sugerimos que a escrita de Hilda Hilst é uma escrita que nocauteia o leitor. Em *O prazer do texto*, Roland Barthes reflete sobre duas categorias de textos, aqueles de “prazer” e os que se enquadram no eixo de “fruição” ou “gozo”:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (Barthes, 2015, p. 20-21).

<sup>45</sup> “Podemos situar o início dessa troca entre gêneros no final dos anos 1960, quando Hilst começa a escrever para o teatro, ou mais precisamente em 1970, quando estreia na ficção com *Fluxo-floema*. Em 1974, com a publicação de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, primeiro volume de poemas a vir a público após o período de expansão formal, a poesia também entra na ciranda: ‘neste momento de sua obra a escritora começa a quebrar a noção dos gêneros. O dramático migra para a poesia, esta para o drama, este para a prosa’, nas palavras de Edson Costa Duarte.” (Heringer, 2017, p. 487).

Suscitamos a ideia de Barthes não para encaixar e delimitar a escrita de HH em *Com os meus olhos de cão* em alguma categoria, mas para refletir sobre sua estética textual. Hilst joga com a linguagem e coloca o leitor em lugares desconfortáveis, enquanto ela, como escritora, aproveita o seu processo criativo e está a todo momento – a cada novo livro lançado –, buscando atingir todas as facetas da linguagem. O leitor é quase intimado a sair da zona de conforto – zona de prazer – para imergir no desconhecido.

Seguindo o pensamento barthesiano, o então texto de gozo/fruição<sup>46</sup> de Hilda Hilst, configura uma escrita transgressora, pois se apresenta de modo a romper com os padrões, tanto de uma narrativa convencional quanto dos parâmetros sintáticos da linguagem. Não tentamos aqui encaixar a escrita hilstiana em uma categoria definida, pois sabemos que isso seria limitar o processo estético-formal da escritora, que é exposto como um modelo de transgressão. Nesse caso, relacionamos esse ato ao processo de escrita do texto hilstiano como um exemplo desse atravessamento de fronteiras que está ligado as categorias de gêneros literários.

Apontamos *Com os meus olhos de cão* como um bom exemplo desse atravessamento de fronteiras de gêneros literários. Podemos ver que *Com os meus olhos de cão* é um dos textos de Hilda Hilst em que ela levou poesia à prosa e embaralhou essas categorias, – que, convencionalmente, aparecem de modo delimitado – alternando os versos em meio à prosa dentro do texto narrativo, galgando, assim, os mais variados limites impostos pela linguagem. Vejamos um exemplo dessa alternância:

Vi palavras e números  
 Círculos, tangentes  
 Extensos teoremas  
 Nas costas esguias  
 De um andarilho de sóis do meio-dia.  
 Olhou-me entre farrapos:  
 Números, palavras?  
 Oh, não senhor, a miséria é que é.  
 Mas meu muito obrigado  
 De me pensar a mim um quadro-negro  
 Pois são apenas chagas nas minhas costas.  
 Tentei segui-lo.  
 Entrou num morro de moitas.  
 Entrei.  
 Túnel vazio  
 Dando pro todo que caminhei.

<sup>46</sup> “*Textos de fruição*. O prazer em porções; a língua em porções; a cultura em porções. São perversos pelo fato de estarem fora de qualquer finalidade imaginável [...] O texto de fruição é absolutamente intransitivo. Entretanto, a perversão não basta para definir a fruição: é o extremo da perversão que a define: extremo sempre deslocado, extremo vazio, móvel, imprevisível. Esse extremo assegura fruição: uma perversão média se atavanca rapidamente com um jogo de finalidades subalternas: prestígios, cartaz, rivalidade, discurso, parada, etc.” (Barthes, 2015, p. 62).

Olhava números fórmulas equações teoremas e aquilo era um gozo, um gelado fegoso, 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? (Hilst, 2006, p. 28-29).

No fragmento extraído do texto hilstiano, nos deparamos com os versos de Amós Kéres e, logo em seguida, há uma continuação desse pensamento exposta de modo prosaico. No primeiro momento, a voz poética verbaliza seu pensamento e suas visões, que a encaminham para uma espécie de “túnel vazio”, após travar um breve diálogo com o “andarilho”, figura que o eu lírico tenta, mas sem sucesso, seguir. No segundo momento, na escrita em prosa, o personagem expõe imagens similares às que foram relatadas em forma de versos, e, posteriormente, complementa esse pensamento e dá seguimento na narrativa.

Amós, “o inventivo” – como assim foi chamado pelos colegas de classe: “Bancou o sabido, o espertinho, o vivo/ e só se fodeu/ Amós, o inventivo.” (Hilst, 2006, p. 20) – expõe ao longo da novela hilstiana diálogos que apontam para os caminhos do seu próprio pensamento, como no poema acima, onde a voz lírica encontra uma peculiar figura que nomeia de “andarilho de sóis do meio-dia”. Essa figura leva consigo palavras, números, círculos, tangentes e extensos teoremas. Não seria, portanto, um refletir da imagem do próprio Amós e a verbalização daquilo que carrega em vida? “Pois são apenas chagas nas minhas costas”, afirma o eu lírico, que segue a figura do andarilho e acaba no túnel vazio.

Kéres, poeta, matemático, fragmenta a estrutura narrativa da escrita hilstiana quando – na maioria das vezes – em primeira pessoa, continua dando ao leitor informações sobre o complexo estado de ser e existir. Seja dentro da escrita em prosa ou na fragmentação da estrutura em forma de versos, Amós Kéres não foge de contar o que ocorre na sua própria vida. Nesse processo de busca, Amós e sua mãe encontram-se na procura por palavras, por um sentido. A mãe de Amós diz:

Eu sinto que sei como é. É mesmo, mãe? Seu pai uma vez me explicou sem explicar. Era bem de manhãzinha. Ele se levantou, calçou as botas. O dia não estava bonito não. Ele olhou você no berço, você tinha seis meses. Éramos jovens e teu pai formosura. Aparentemente estava tudo bem. (Hilst, 2006, p. 55).

Como se Amós tivesse herdado do pai esse modo de não saber se explicar: “Palavras? Palavras que um outro vai tentar juntar para explicar o inexplicável.” (Hilst, 2006, p. 39). Como se houvesse, de fato, uma busca por um sentido que ultrapassasse os limites da linguagem. No poema de abertura de *Com os meus olhos de cão*, já entendemos que não temos ali uma narrativa



convencional com suas respectivas categorias de enredo, espaço, tempo, personagens e narrador. Ou seja, nesse texto hilstiano não há uma exposição dos elementos da narrativa postos de um modo tradicional, em muitos momentos da leitura é possível confundir as vozes que aparecem no texto e que estão narrando o momento.

Dentre os temas trabalhados na literatura de Hilda Hilst estão o sagrado e o profano. Com *Amós Kéres* podemos observar essas transgressões quando ele rompe com a vida que levava. Há, também, uma transgressão na escrita de Hilda Hilst: seja por ela, na prosa, escrever de um jeito próprio; seja quando ela decidiu, em 1990, migrar para uma literatura a qual chamou de “pornográfica” ou “obscena”.

Ao longo da escrita hilstiana muitas imagens são evocadas e colocadas em diálogo com a prosa. Para além de tentar encaixar o texto de Hilst em alguma categoria definida, apontamos que há o tensionamento do gênero em questão. Hilda Hilst não escreve “dentro” de um único gênero literário, a linguagem<sup>47</sup> utilizada por ela, sua escrita em *Com os meus olhos de cão*, transgride a sintaxe e o próprio gênero, estilhaçando essas medidas e construindo sua própria estética textual.

## 2.2 O RISO

*Há nas coisas divinas uma transparência tão grande que escorregamos para o fundo iluminado do riso mesmo a partir de intenções opacas.*  
Georges Bataille

Há muitos anos o riso vem sendo objeto de investigação, o que torna a bibliografia relativa ao tema ampla e diversificada, pois assim como a morte e o amor, o riso é um dos temas centrais dos estudos literários e vem sendo estudado ao longo das últimas décadas por áreas diversas como a filosofia, sociologia, história, psicologia e, claro, pela literatura. Tendo sua origem na antiguidade, com o passar do tempo ele veio sofrendo desdobramentos e ganhando novas perspectivas e olhares.

Ainda há, contudo, mistérios que giram em torno do riso, pois ele se apresenta de formas diversificadas, podendo, por exemplo, ser um riso angelical, sádico ou escarecedor. Ele

---

<sup>47</sup> “Hilda é um desses autores que reinventam a linguagem, invertendo-a, esgarçando o que parecia já de todo moldado. ‘Primeiro você precisa saber a sua própria língua de uma maneira absoluta. Depois, esquecer que sabe a língua e começar tudo de novo para dar aquele passo novo na língua. Do contrário, você seria uma pessoa formal, escrevendo muito bem, tendo uma boa redação, mas uma coisa chatérrima.’” (Saavedra, Carola. In: Hilst, 2018, p. 430).

incorpora formas que vão de encontro à ironia, ao humor, ao grotesco, e muitas vezes essas formas agem de modo conjunto, podendo, um mesmo riso, assumir diferentes facetas.

O riso é uma corrente que pode, muitas vezes, estar ligada à morte, dependendo de sua manifestação. Todavia, “O riso não é o único meio de nos fazer suportar a existência, a partir do momento em que nenhuma explicação parece convincente?” (Minois, 2003, p. 13). Aparentemente, para o personagem principal de *Com os meus olhos de cão*, o riso é tido como um mecanismo de sobrevivência para suportar o descontentamento de estar inserido em um meio onde se sente deslocado.

Na narrativa hilstiana em questão, essas manifestações de Amós Kéres de fuga à norma são vistas com um olhar negativo por quase todos os outros personagens, com exceção da mãe de Amós – que, de algum modo, entendia o comportamento do filho por ter visto algo similar acontecer com o marido – e do amigo matemático Isaiah<sup>48</sup>, personagem que encontra amparo na sua porca hilde. No decorrer do enredo, HH nos mostra a mudança do matemático, principalmente em dois espaços: na universidade, onde exercia seu honroso ofício de professor universitário; e na sua casa, ao lado da esposa Amanda e do filho.

Amanda, a esposa, cuja figura remete ao que chamamos de “convenção do bem”, é aquela que se coloca como responsável por seguir os tais interesses comuns e apresenta essa consideração com o futuro, pois para Bataille “O Bem se funda na preocupação com o interesse comum, que implica, de uma maneira essencial, a consideração do futuro.” (Bataille, 2017, p. 19). Assim sendo, ela é quem tenta salvar o casamento com o marido e também adverte Amós quanto ao novo semblante que ele já apresenta há algum tempo:

Há dias Amanda me dissera que eu sorria de um jeito novo. Novo? perguntei. É, esquisito, você não sorria assim. 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. É, parece um sorriso sim. Mas por que sorria eu? (Hilst, 2006, p. 27).

O riso – aparentemente caricato percebido por Amanda – é um sinal transgressor na vida de Amós Kéres, mas esse mesmo riso chega a ser também um sinal indecifrável, pois é percebido por outros personagens e interpretado de maneiras diferentes, por vezes aproximando-se do riso de deboche e com um viés obsceno, mas sempre em vias transgressoras. Esse “sinal” que passa a habitar a fisionomia do personagem, pode ser visto como também uma

<sup>48</sup> Vale ressaltar a ressurgência desse personagem e de sua porca, oriundos do conto “Gestalt” que está contido na novela *Pequenos discursos. E um grande*, publicada originalmente em 1977: “Isaiah foi plena, visceral, lindamente feliz. Hilde também.” (Hilst, 2018, p. 235).

“marca” aludida em outros momentos da narrativa, como se fosse uma cicatriz que AK tivesse adquirido: “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: se ‘Amós =  $\infty$ ’, ‘SGAR =  $\Theta = \emptyset$ ’”. (Purceno, 2010, p. 72).

Amós nos diz: “Feito de gosma e riso / Jogador de mitos / Equaciono quimeras / Sou começo e roliço / E vou descendo o abismo / Do teu terço” (p. 27), fazendo alusão ao papel do escritor a partir de uma imagem sagrada, pois o artista, enquanto criador, viabiliza novas possibilidades de criação, podendo transgredir a realidade e suas normas. O riso é tido como um lugar de rompimento da estrutura e como um movimento de libertação. Antes da esposa Amanda sinalizar o novo riso de AK, no início da narrativa hilstiana o reitor já repreende o matemático:

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? Impressão sua, apenas também me lembrei de uma frase. Diga, professor. Então digo a frase: “inventar um simbolismo novo e difícil no qual nada pareça evidente”, ele achava isso bom. Quem? Bertrand Russell. (Hilst, 2006, p. 17-18).

Nesse diálogo, o reitor aponta o “jeito condescendente” de Amós durante a conversa e o professor justifica o semblante por recordar-se de uma frase de um dos mais influentes matemáticos do século XX. Mais adiante, em um outro momento da narrativa, Amós “entra num bar carregando esses não dizentes, essas chamadas veleidades, alienações, doença, glândulas endócrinas, é apenas isso o conflito de Amós” (p. 51) e quase é envolvido em uma briga com um outro homem que o adverte: “e tu tá rindo de mim o tempo todo. (Então é isso, continuo sorrindo daquele jeito e não percebo)” (p. 51), o homem foge e deixa Amós reflexivo. Uma outra pessoa que testemunha o ocorrido no bar vai até Amós e diz: “O senhor é calmo moço, tá meio pálido mas é calmo e de muito bom humor, tá sempre sorrindo né?” (p. 52).

Nessas respectivas cenas, diferentes personagens interpretam o sorriso de Amós de maneiras distintas. Não sabemos ao certo se realmente existe uma contradição no riso de Amós Kéres ou se é, de fato, um único e mesmo riso sendo interpretado de maneiras diferentes, podendo ir do cômico ao obscuro.

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.” (Alvim, 2018, p. 43).

Concordamos com o excerto acima, pois entendemos que a trajetória de Amós é composta por um sistema que o fez prisioneiro, tornando-o um personagem maldito, à margem daquela sociedade. Vários foram os mecanismos de sobrevivência encontrados por Amós Kéres, com destaque para a poesia, pois considerava-se “matemático e poeta”. A escrita também foi um mecanismo para tentar sobreviver no mundo que já não mais se sentia inserido e, tão destacado como ela na narrativa de Hilst, o riso também foi utilizado não só como ferramenta de sobrevivência, mas também como meio de libertação.

Elemento chave na novela hilstiana, não podemos deixar de mencionar o riso em: “Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso. Isso era Deus. Ainda assim tentava agarrar-se àquele nada, deslizava geladas cambalhotas até encontrar o cordame grosso da âncora e descia e descia em direção àquele riso.” (Hilst, 2006, p. 15). O cordame grosso é o responsável por fazer o ajuntamento desses dois tempos, por ligar o “alto” e o “baixo” e por servir como mecanismo de fuga da sociedade vigente.

A possibilidade de iluminação passa a depender da capacidade de encarar despididamente o grotesco de uma condição que apenas se enuncia sem engodos no baixo, no tabu, na profanação, mas nunca nos lugares-comuns da linguagem ou da vida social. É exatamente esse traseiro à mostra, essa via baixa que, a partir de *Com os meus olhos de cão*, a obra de Hilda Hilst vai explorar: essa peregrinação por lugares infectos efetuada na futura obra obscena. No gênero baixo apenas resistem os indícios deixados por Deus num mundo de padrões de felicidade no qual nunca está. Nos termos da metáfora fundamental deste livro, retomada várias vezes por Hilda Hilst, é necessário ultrapassar a superfície de gelo para se chegar ao fundo onde Deus ri. O obsceno é o nome do cordame grosso com que se desce a esse fundo. (Pécora, 2006, p. 10).

Na apresentação da edição utilizada por nós, o crítico literário Alcir Pécora já anuncia ideias para a leitura e compreensão do texto de Hilda Hilst. Tal como ele sugere, *Com os meus olhos de cão* antecede a “nova fase” da autora, mas esse mesmo livro já carrega resquícios de uma literatura que passou por lugares profanatórios, transcendendo os lugares comuns. Em relação a essa suposta nova fase literária de Hilst, já afirmamos que não consideramos que ocorra uma quebra de obras publicadas antes dos anos 90 para o que veio depois, pois a autora seguiu produzindo uma “boa” literatura.

Contudo, no que tende ao riso, não é difícil notar que HH, escancaradamente, fez uso desse artifício nas obras lançadas a partir de *O caderno rosa de Lori Lamby*, como bem disse, em outra parte de sua famosa entrevista – que já mencionamos anteriormente – que “o riso é uma solução”: “[...] há uma tristeza muito profunda no mundo e o riso é uma solução muito grande para uma saúde mental geral, para a minha foi excelente [...]”. E é seguindo nessa esteira de produzir uma literatura com uma certa dose de humor – e talvez também com uma maior

leveza, quando a escritora modifica sua escrita e brinca com a linguagem – que esse viés do riso com caráter transgressor também adquire maior visibilidade.

A personificação do efeito obsceno é um elemento de extrema relevância na escrita hilstiana, pois a autora utiliza e propaga o termo em boa parte de sua obra:

Em um dos cadernos de anotações que Hilda Hilst rascunhava em 1988, pode-se encontrar uma afirmação, repetida pela escritora em entrevistas, inspirada pelas ideias de Bataille: “Existem várias formas de saída para o excesso de lucidez, e uma das possíveis saídas é o riso [...] Resta-lhe então o risível. Hilda Hilst está ao encaixo dos limites, que sabe insustentáveis, do obsceno – tratado aqui fundamentalmente como aquilo que entra em cena de forma transgressiva, provocando a imaginação e a pudicícia do escritor e do leitor. (Purceno, 2010, p. 64).

A escritora paulista esteve mergulhada nas mais diversificadas formas de transgressão, até passar pelo riso como tentativa de atingir mais uma forma de se manter lúcida diante dos assombros vividos no cotidiano. Em *Com os meus olhos de cão* é Amós Kéres quem mergulha nessa forma transgressora para não perder sua lucidez – uma obscena lucidez.

### 2.3 A MORTE

*É crua a vida. Alça de tripa e metal.  
Nela despenco: pedra mórula ferida.  
É crua e dura a vida.  
Hilda Hilst*

Assim como a loucura, a morte<sup>49</sup> é um tema que permeia a obra da autora de *Da morte. Odes mínimas*. Hilda Hilst não escondia o verdadeiro fascínio que tinha pelos mistérios contidos na partida desse plano, algo que comentava com amigos de longa data, como é o caso da escritora Lygia F. Telles<sup>50</sup>.

Inspirada em *Telefone para o além*, de Friedrich Juergenson, Hilst iniciou, por volta da década de 70, suas próprias pesquisas, que foram “consideradas nobres por místicos, mas no mínimo duvidáveis pelos cientistas. O físico sueco relata, em seu livro, sua experiência em gravar vozes das pessoas mortas – exemplo prontamente seguido por Hilda.” (Folgueira & Destri, 2018, p. 115). Na época da experiência, HH chamou a atenção da imprensa e seus

<sup>49</sup> “A morte é um dos temas centrais de Hilda Hilst; sua literatura, por vezes relacionada sem pudores à própria vida da autora, com relances autobiográficos, tem na mortalidade um eixo de reflexão que conduz seus personagens aos extremos, uma aproximação desesperada frente à vida em seu embate implacável com o perecimento.” (Leal, 2018, p. 78).

<sup>50</sup> “Num dia, no ano passado, ela me ligou às 23h, e disse: ‘Lygia, a alma é imortal’ e eu respondi: ‘Eu sei, Hilda’. E ela me mandou um beijo e desligou.”. Entrevista disponível em: <https://www.opovo.com.br/vidaarte/2022/04/03/morte-de-lygia-fagundes-telles-lembre-amizade-da-escritora-com-hilda-hilst.html>. Acesso em 20/09/2023.

experimentos foram divulgados nas rádios e nos meios televisivos<sup>51</sup>, mas apesar da repercussão, essas pesquisas não fizeram parte, diretamente, da sua criação literária<sup>52</sup>, não há como deixar de perceber o apreço pela imortalidade que a escritora demonstrava, de algum modo, no seu trabalho literário, “brincando” com a morte de todos os jeitos enquanto buscava um meio para se aproximar dela e da figura de algum “deus”.

Ao findar 1986, HH lançou *Sobre a tua grande face* e *Com os meus olhos de cão* e outras novelas – dois livros perturbadores (o primeiro, de poesia e o segundo, de ficção) que aprofundam as linhas de força que vêm dinamizando sua criação, principalmente a partir dos poemas *Da morte. Odes mínimas*. Como “linhas de força” referimo-nos à agônica/luminosa interrogação à Morte e ao Sagrado, em busca de novas respostas para o antigo Mistério das relações Homem/Deus que, desde a origem dos tempos, vêm desafiando o conhecimento humano. (Cadernos, 1999, p. 76).

*Da morte. Odes mínimas*, é um livro de poemas lançado originalmente em 1980. Obra que pode ser considerada não apenas uma série de poemas sobre a morte, mas também um diálogo com a própria morte travado pela voz lírica. Tal qual *Com os meus olhos de cão*, o livro em versos de Hilda Hilst é mais uma de suas criações dedicadas à memória de Ernest Becker, e apresenta uma divisão em quatro partes: “Aquarelas”, “Da morte. Odes mínimas”, “Tempo-Morte” e “À tua frente. Em vaidade”.

Na primeira parte da obra, Hilda Hilst intercala versos e aquarelas, criando um enigmático diálogo entre ambos, como se fosse uma brincadeira com a morte por meio das imagens, algo para além da linguagem escrita. Ao longo do livro, o eu lírico “batiza” a morte com os mais diversos nomes, como nos versos que abrem a segunda parte: “Te batizar de novo. / Te nomear num trançado de teias / E ao invés de Morte / Te chamar Insana / Fulva/ Feixe de flautas/ Calha/ Candeia/ Palma, por que não?” (p. 289).

A voz poética aproxima-se da morte por todos os lados, ora tentando seduzi-la, ora confrontando-a, mas sem deixar de afirmar que sabe que haverá uma hora em que ela, a morte, chegará para levá-la: “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 / Casa e começo, tua cara, / A qualquer tempo te reconheço.” (p. 293).

<sup>51</sup> Matéria de 1979, exibida no programa de televisão “Fantástico”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gCrEITR4R4>. Acesso em 20/10/2023.

<sup>52</sup> “As pesquisas com as vozes não se tornaram tema específico para sua criação literária, mas, sempre quando indagada sobre o assunto, Hilda vinculava seu interesse pelas gravações aos seus questionamentos sobre a morte: “Bem, parece-me que o tema mais constante, o que aparece mais em minha obra, é a problemática da morte. Quer dizer que ela esteve constante, presente, em toda a minha poesia, em todos os homens e mulheres, meus personagens; todos eles, em muitos momentos, se perguntam ou meditam sobre a morte [...] É por isso que agora estou fazendo umas experiências incríveis com vozes de gravadores.” (Destri & Diniz. In: Pécora, 2010, p. 47).

Apesar das “experiências incríveis” que a levam a constatar a imortalidade da alma, em sua literatura o que predomina é a incerteza, a incognoscibilidade. Se a morte tem um significado, certamente este é incomensurável, pois “Um poeta não sabe montar a morte” (p. 305): “Te prometo, morte, / A vida de um poeta. A minha: / Palavras vivas, fogo, fonte. / Se me tocares / Amantíssima, branda / Como fui tocada pelos homens / Ao invés de Morte / Te chamo Poesia / Fogo, Fonte, Palavra viva / Sorte.” (p. 299 – 300). Mas o fato de não saber montá-la, não impede a poeta de incorporá-la em sua vida:

## XXIX

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

Com a boca viva provei  
Teu gosto, teu sumo grosso.  
Em vida, morte, te sei.  
(Hilst, 2017, p. 305).

Esse intenso fascínio pela morte, pelo sagrado, que vai se desdobrar na obra da poeta como uma intensa busca por Deus, permite ao leitor estabelecer aproximações com os textos hilstianos escritos em seus variados gêneros e períodos. *Da morte* é publicado em 1980, antecedendo a publicação de *Com os meus olhos de cão*, que será publicado anos mais tarde, em 1986, junto com outra obra perturbadora em versos *Sobre a tua grande face*, cujo enredo culmina na procura por um “Sem Nome”.

Hilda Hilst demonstrou saber que um dos caminhos para se chegar à morte é por meio do erotismo, e acreditamos que há erotismo em toda – ou na maior parte de – sua obra. O pensador francês Georges Bataille abre sua célebre obra *O erotismo* proferindo que “Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte.” (Bataille, 2017, p. 35), e o tradutor do livro nos esclarece em seu texto de apresentação: “ou seja, a vida levada a uma intensidade tal, sempre através do gasto inútil de energia, que não se distingue mais da morte.” (Scheibe, 2017, p. 16).

Em vários momentos de *Com os meus olhos de cão* nos deparamos com aspectos relacionados à morte, mas há uma personagem em especial que carrega em seu nome esse significado: Libitina.

Aos vinte Amós levava os livros pro bordel. Cálculo infinitesimal. Topologia. Que calmaria aquilo de manhãzinha. E ali havia também Libitina que era rara. E a dona, Maria Ancuda: pode ficá meu lindo, fica fica, fica estudando, só que depois tu dá uma

mãozinha praquele meu contador que é uma besta. E Libitina. Ai. Teu nome é Libitina mesmo? É sim, confundiram com outro.

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 quê? 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. Micologia.

Quê? Não é mitologia não? (Hilst, 2006, p. 24-25).

Por mais que confunda micologia e mitologia, a personagem se mostra à altura de seu nome que, na mitologia romana, representa a morte, sendo considerada a deusa dos cadáveres e dos funerais. Não por acaso, portanto, é que ocorre a ligação dessas áreas durante a conversa dos personagens, quando percebemos que uma especialidade trata da decomposição, enquanto do outro lado tem-se a deusa desses organismos decompositores. Também ocorre a comparação do nome Libitina com libido, que remete ao desejo sexual, mais um viés que podemos levar em consideração para associar ao fato da personagem representar uma meretriz.

Há, ainda, no excerto acima, algumas outras pistas que devemos considerar, como, por exemplo, o bordel: casa de prazeres, antro de devassidão, ou até mesmo uma espécie de santuário da carne humana. Curioso o fato de que no auge de sua juventude, aos vinte anos, Amós recorre ao bordel para adquirir a concentração necessária para ler os seus livros e “atingir, na companhia de Libitina, tal esfera legítima do pensar, isto é, de um pensamento que se forja nas bordas, fora da rigidez de qualquer paradigma científico” (Leitão, 2022, p. 132), sendo esse antro de devassidão uma forte representação de um lugar transgressor, ao proporcionar a Amós Kéres esse acolhimento para um “pensar fora da rigidez”, longe dos padrões convencionais.

Anos mais tarde, aos quarenta e oito anos, AK rememora Libitina, tecendo uma comparação entre o atual relacionamento – o casamento com Amanda – e o relacionamento que tivera na juventude: “Amanda-Libitina entrelaçadas, eu nu nos meus quarenta e oito chupando-lhe o do meio, os pelos molhados, eu nu aos vinte soberanamente chupado, as duas bocas salivando sobre este pobre pau” (p. 30). E seguindo mais adiante na narrativa de HH, em outros momentos o personagem principal segue relembando esse tempo da juventude:

Silêncio no bordel de manhãzinha. Ainda haveria um canto para minha mesa? Morar no bordel. Mamãe e eu no bordel. Ela dirá: vou para onde você for, meu filho. Penso: ainda existira aquilo? Vinte e oito anos depois. [...] Vão dizer que pus a mãezinha num bordel. Ela: tem quintal lá? Bem, disso não me lembro, mas era um bom terreno, tinha a casinha do cachorro, espera um pouco, tinha uma árvore de flor roxa. Quaresmeira, ela me diz, árvore triste para bordel, mas deve ter lugar pra plantar umas couves lá no fundo. Você vai plantar couves no quintal do bordel? Couve, alface, que que tem? E vou costurar também, alguém deve rasgar alguma roupa, com a pressa de tirar tudo, não? Rimos os dois. (Hilst, 2006, p. 37-38).



Quando Amanda, a esposa, cogita chamar a mãe do marido para entendê-lo nesse momento de deriva, “porque só mãe é que compreende filho numa hora dessa” (p. 37), percebemos que há uma cumplicidade entre Amós e sua mãe, que se dispõe a plantar couves no quintal de um bordel para acompanhar o filho, que lhe revela uma face insuspeitada de seu aparentemente rude pai e que, com um desmedido companheirismo, aceita, respeita e acolhe o devir-cão de Amós.

Em *Com os meus olhos de cão* assistimos à “crise” de Amós Kéres, que abandona as instâncias do “bem”, daquilo que já foi um dia e em que agora já não mais se reconhece: a vida de pai, professor universitário e marido de Amanda. A saída? Um devir-animal ligado à própria morte:

Como devo matar-me? Que espécie de sinais deve Amós transmitir antes que seus dedos se aquietem por toda eternidade? Mudo. E homem. Lúcido e mudo. E homem. Entra num bar carregando esses não dizentes, essas chamadas veleidades, alienações, doença, glândulas endócrinas, é apenas isso o conflito de Amós. (Hilst, 2006, p. 51).

Em um instante de devaneio, “do outro lado do espelho”, ao lado de três acompanhantes, Amós imagina-se protagonizando uma cena que o direcionava à forca:

Mais adiante do outro lado do espelho: eu, Amós, mais alongado, mais magro, caminhando até aquela árvore onde pretendia dormir meus dez minutos. A árvore me pareceu uma velha figueira-brava<sup>53</sup>, ao redor do tronco trepadeiras de folhas largas. Via trezentos mais adiante forca e patíbulo. (Hilst, 2006, p. 62).

Na descrição, Amós Kéres assume o papel de “condenado” e caminha rumo à morte, pois será enforcado por compreender que “o universo é obra do Mal”. A forca, situada a uns trezentos metros de onde estava, representa a “punição” para aqueles que pensaram fora dos parâmetros comuns estabelecidos pela sociedade burguesa. Antes do seu enforcamento, durante o trajeto, Amós pede aos “acompanhantes” que o levavam em direção à forca para dormir dez minutos perto de uma árvore, a “velha figueira-brava”.

No diálogo com os acompanhantes – que não são nomeados, apenas distinguidos por meio de numeração – um deles pergunta: “Por que você vai ser enforcado hein? Porque eu quis

---

<sup>53</sup> Não poderíamos deixar de notar a similaridade da descrição dessa árvore com a famosa figueira existente na Casa do Sol, local onde Hilda Hilst morou a partir da década de 60 até 2004, ano de seu falecimento. A Casa do Sol foi um espaço de extrema importância na vida e obra de Hilst, pois ela optou por afastar-se do agito da capital paulista para morar nesse novo lugar com a finalidade de dedicar-se integralmente à literatura. Algumas imagens da Casa do Sol podem ser encontradas nos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999) do Instituto Moreira Salles, cujo “número oito” está dedicado à escritora.

me matar. Dei um tiro aqui.” (p. 57), e AK aponta para uma cicatriz no ombro esquerdo. Ironicamente, Amós, “o condenado”, imaginou-se do outro lado recebendo a “punição” por atentar contra sua vida:

Amós Kéres, matemático, condenado à forca por tentativa de suicídio, justificada a seu ver por ter compreendido que o universo é obra do Mal e o homem seu discípulo, e em seguida quase assassinado por tentar provar a logicidade de sua compreensão, estava livre. (Hilst, 2006, p. 61).

Em um devaneio, Amós se imagina encontrando uma libertação e fugindo daquela vida por meio de um ato excessivo: o aniquilamento total, ação máxima de destruição do ser humano. O suicídio, embora seja uma atitude irreversível, é também uma maneira de se aproximar do Mal, e é essa loucura-suicida que proporciona a Amós um “sentir-se livre”, uma chave que o liberta das algemas que o aprisionavam. A morte é, portanto, um forte elemento em *Com os meus olhos de cão*, pois está presente nos pensamentos do professor de matemática durante grande parte da narrativa hilstiana.

### 3 DO OUTRO LADO DO ESPELHO

*E se eu ficasse eterna?*  
*Demonstrável*  
*Axioma de pedra.*  
Hilda Hilst

Vamos tratar neste capítulo das outras faces de um Amós que está em processo de busca e de “dessignificação”, e, nesse caminhar, assume um movimento que o faz retroceder, levando-o ao quintal da mãe e, posteriormente, ao seu desaparecimento total. Começamos tratando daquilo que, nas páginas anteriores desta pesquisa, chamamos de “tumulto” e que, em outros momentos, descrevemos como uma “crise” que abala a vida de Amós Kéres, deixando-o completamente deslocado de tudo e de todos. Nesse viés, levantamos as ideias de Hall (2020) a respeito de algumas noções de identidade. O que convém considerar, nesse momento, é que Amós já não mais se reconhece: ele não se identifica com a *persona* que carrega aos quarenta e oito anos, e isso tudo ocorre a partir de um “sentir” – uma espécie de revelação – no topo de uma pequena colina.

A obra alvo de nosso estudo traz uma forte carga imagética, a começar pelo título: *Com os meus olhos de cão*. O pronome possessivo indica a ligação entre o animal e o ser humano, que nesse caso é o personagem Amós Kéres. A figura do cão, por sua sinonímia com o diabo, pode facilmente ser associada a certa representação do Mal, mas também consideramos essa figura – no contexto em questão “personificada” pela cadela “Ronquinha” – como o animal que possibilita a Amós um certo abrigo, o descanso moral e emocional que ele vinha buscando até se alojar no “caramanchão de chuchu”.

No segundo tópico deste capítulo, exploramos essa imagem do cão associada ao ser humano e apontamos as reverberações animais em outros textos da autora, como, por exemplo, alguns textos escritos em versos. Hilda Hilst colocou, em boa parte de sua literatura, muitos animais, que vão desde seres fantásticos como o unicórnio, passando por cavalos, éguas, peixes, pássaros... até chegar aos cães e aos porcos, animais pelos quais nutria um verdadeiro fascínio.

No terceiro tópico, analisamos aquela que é, talvez, uma das sentenças mais conhecidas da obra hilstiana: “Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso” (p. 15), e que está presente nas primeiras e nas últimas linhas de *Com os meus olhos de cão*, abrindo e encerrando (ainda que de maneira aberta) esse processo de busca de Amós Kéres.

Escolhemos essas imagens para compor o terceiro capítulo pois entendemos que, de alguma forma, estão interligadas ao tema central de nossa pesquisa e, por isso, consideramos viável explorar essas faces de “Amós. O cristalino espelhado”. (Hilst, 2006, p. 50).

### 3.1 A CRISE DE IDENTIDADE

*Aflicção de ser eu e não ser outra*  
Hilda Hilst

No início desta dissertação falamos sobre o *tumulto* presente em boa parte dos personagens de Hilda Hilst, como também ocorre na narrativa de Amós. Refletindo sobre esse viés, entendemos – e já aludimos a isso mais acima – que o personagem hilstiano, na verdade, entra em um estado de “crise”. Quando isso ocorre, ele adentra um estado de desconhecimento do próprio eu: “Do nunca compreender. Como tem sido até agora / Sobre mim, esses ventos de areia do teu sopro / Ou aquieta-me. O coração junto ao musgo da pedra / Isento desta busca.” (Hilst, 2006, p. 64), e começa a não mais se reconhecer nos espaços que ocupava e nas funções que exercia dentro de sua comunidade.

Estando em processo de busca, Amós Kéres se questiona sobre sua existência, sobre quem é e sobre tudo aquilo que está a sua volta. Passa a viver em constante mal-estar e apenas se sente bem perto de figuras que entendem aquilo pelo que está passando, ora por viverem algo similar, como é o caso do amigo Isaiiah que vive com sua porca branca hilde: “E a matemática? Ah, me ajuda muito ter a hilde em casa, não aborrece, não loqueia, é branda paciente silenciosa” (Hilst, 2006, p. 34); ora por conviverem ou terem convivido com quem também já se sentiu deslocado de tudo e de todos, como a mãe de Amós, que acolhe o filho dizendo que viu algo parecido ocorrer com o pai dele: “Eu sinto que sei como é. É mesmo, mãe? Seu pai uma vez me explicou sem explicar.” (Hilst, 2006, p. 55).

Na literatura brasileira, podemos encontrar alguns casos de uma “crise” que abala o personagem, fazendo-o perceber movimentos que antes não percebia ou que não o afetavam, como ocorre no conto “Amor”, de Clarice Lispector: “O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada.” (Lispector, 1998, p. 4). Ana, a protagonista, representa a figura feminina que, tendo suplantado a “íntima desordem” que marcara sua juventude, dedica seu tempo, sua vida, em prol do marido, dos filhos e da organização da casa. Ela sente o sopro de vida quando, durante o seu trajeto, se

depara com um cego e, a partir daquele instante, daquela epifania, começa a pensar em situações que não faziam mais parte do seu imaginário.

A “hora perigosa”<sup>54</sup> era o momento em que Ana, sozinha e distante de suas obrigações, refletia sobre a possibilidade de fazer outras escolhas e viver uma outra vida. Esse era o momento em que ela se concentrava nos seus pensamentos e desejos. No entanto, no conto de Clarice, após atravessar “o amor e seu inferno”, a personagem escolhe continuar com sua vida, “sem nenhum mundo no coração”, mesmo depois daquele “sentir” no Jardim Botânico e de refletir sobre sua trajetória até aquele momento: “Antes de se deitar, como se apagassem uma vela, soprou a pequena flama do dia.” (Lispector, 1998, p. 10).

Já Amós Kéres, depois do seu momento de clarividência no topo da colina, percebeu que a vida que levava já não fazia mais sentido. Tratar da questão da crise que abala a existência desse personagem é tratar, também, de uma noção de identidade, embora tenhamos consciência da amplitude e complexidade presentes neste tema.<sup>55</sup>

Stuart Hall nos apresenta suas ideias a respeito dessa temática, bem como indica ao leitor três pontos-chave para refletir sobre a noção de identidade, a saber: sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno. Sobre essa terceira vertente, o pensador diz:

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial, permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade plenamente unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do ‘eu’” (ver Hall, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (Hall, 2020, p. 11-12).

Hall sugere que o sujeito não possui apenas uma identidade que o acompanha do momento de seu nascimento até o momento de sua morte, pois ao longo de sua existência, em diferentes fases de sua vida, esse sujeito vai descobrindo outras identidades que o habitam. Essas identidades se manifestam, também, de acordo com o meio social desse indivíduo,

<sup>54</sup> “Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções.” (Lispector, 1998, p. 2).

<sup>55</sup> “O próprio conceito com o qual estamos lidando – identidade – é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova. Como ocorre com muitos outros fenômenos sociais, é impossível oferecer afirmações conclusivas ou fazer julgamentos seguros sobre alegações e proposições teóricas que estão sendo apresentadas.” (Hall, 2020, p. 9-10).

fazendo-o, muitas vezes, sentir-se deslocado de “seu grupo” e de sua “comunidade”. Para Hall, todos nós, seres humanos, nos deparamos com essas manifestações de identidades e de identificações em determinados momentos, pois a certeza de uma única identidade ao longo da vida faz parte de um pensamento tranquilizador, uma “fantasia”, sobre algo inexistente.

É algo similar o que ocorre com Amós em *Com os meus olhos de cão*, quando ele se depara com um momento de “descoberta” ao subir no topo da pequena colina. Daquele instante em diante, como já sugerimos, ele passa a viver em constante mal-estar, pois já não mais se identifica com quem é e com o que faz dentro de seu meio social, e o afastamento é a primeira alternativa de fuga:

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? Chamam a polícia. Será? Só porque me encosto no muro de alguém e estertoro? O da cruz, por muito menos escorraçaram-no. Só pra limpar o suor. Ganhar fôlego. Senti o não sentível, compreendi o não equacionável. (Hilst, 2006, p. 36).

Nesse excerto, em um provável momento de devaneio, quando se encosta em um muro e aparenta estar com uma má aparência, é questionado por alguém que vem com a famosa ladainha de que é preciso trabalhar. Amós então responde que não mais trabalhará, pois sentiu “aquilo” e, naquele instante, compreendeu o que depois diz ser não equacionável, pois nem a matemática daria conta de representar o “não sentível”. Ele também se compara a Jesus Cristo, dando a entender que a atitude deste era menos incômoda para a ordem estabelecida do que a sua: “O da cruz, por muito menos escorraçaram-no.” (p. 36).

Se na matemática não é possível equacionar o “não sentível” (p. 36) que o narrador diz ter compreendido, resta a poesia, esse “sacrifício em que as palavras são vítimas”.<sup>56</sup> Pode-se aventar que é através do “delírio” poético que Amós segue deslizando em seu processo de designificação:

Designificando  
Vou derretendo os compassos  
Que criei.  
Desapagando linhas:  
Círculos  
Que à minha volta desenhei  
E onde vivi  
Distorcido e fremente  
Frente à ruivez da vida.  
(Hilst, 2006, p. 41-42).

<sup>56</sup> “Da poesia, direi agora que ela é, acredito, o sacrifício em que as palavras são vítimas. As palavras, nós as utilizamos, fazemos delas os instrumentos de atos úteis. Nada teríamos de humano se a linguagem em nós tivesse de ser inteiramente servil. Tampouco podemos prescindir das relações eficazes que as palavras introduzem entre os homens e as coisas. Mas nós as arrancamos dessas relações num delírio.” (Bataille, 2020, p. 176).

Amós, em vários momentos da narrativa, oferece ao leitor alguns versos que iniciam com o termo “dassignificando”, e então continua contando como está se sentindo ou o que está acontecendo ao seu redor. Dassignificando, vai (des)apagando o que ele mesmo construiu, como se essa expressão representasse a imagem de um movimento retrógrado, algo que o levaria ao seu estado inicial, pois ele mesmo afirma nas últimas linhas de seu enredo: “Estou livre e sobrevoo meu ser de miséria, meu abandono, o nada que me coube e que me fiz na Terra.” (Hilst, 2006, p. 65). Dassignificar seria, portanto, retornar a esse “nada”<sup>57</sup>, que Hilda Hilst já apresentara ao leitor em outras obras.

### 3.2 “COM OS MEUS OLHOS DE CÃO”

*O animal é, antes de mais nada, um semelhante*  
Eliane Robert Moraes

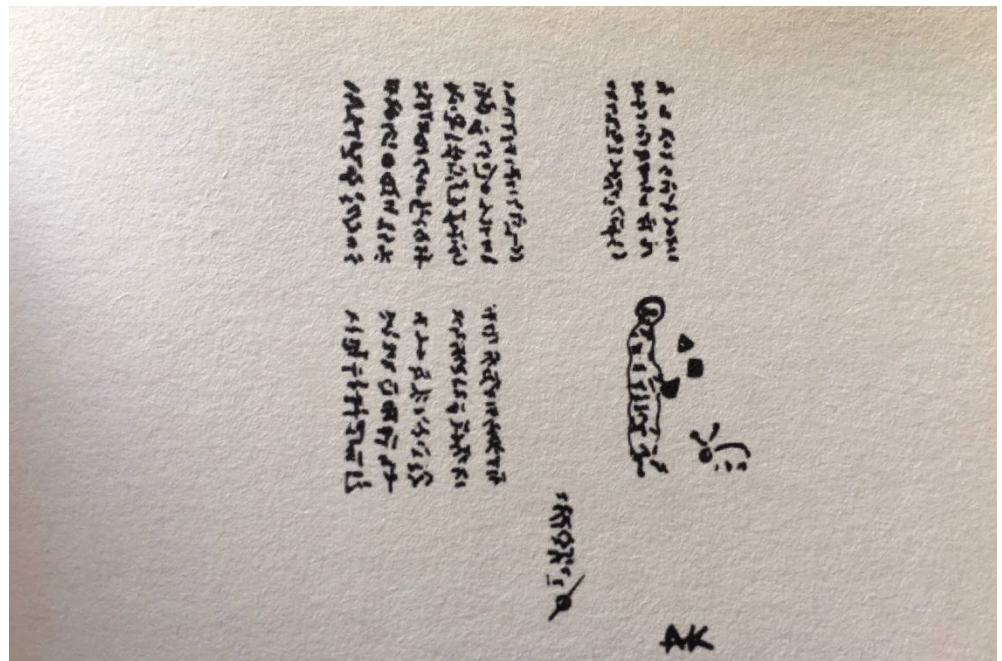


Figura 1: Primeira página da obra *Com os meus olhos de cão*. Fonte: Hilst, 2006, p. 11.

Recordemos alguns elementos já mencionados neste texto: na edição da obra utilizada por nós, da editora Globo, lançada em 2006, logo após o texto de apresentação do professor e crítico literário Alcir Pécora, consta o peculiar manuscrito acima. Como podemos observar, o

<sup>57</sup> “Quem és? Perguntei ao desejo. Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada.” (Hilst, 2017, p. 435).

texto escrito vem acompanhado de um desenho, de uma espécie de equação que resulta no “conjunto vazio” e da assinatura de Amós Kéres, indicando ser ele o autor desse enigma. Posteriormente, aparecem as epígrafes de Nicolau Copérnico e Georges Bataille. Na folha seguinte está a dedicatória “à memória de Ernest Becker” e também a alguns amigos. Segue a próxima página e inicia-se o enredo hilstiano. Esse início da trajetória de AK é aberto com um poema, seguido da imagem como elemento de afirmação: “DEUS? Uma superfície de gelo ancorada no riso. Isso era Deus.”

Vale notar que um desenho similar a este também aparece no fim da história trazendo elementos que levantam a mesma mensagem inicial: para Amós, poesia e matemática estão vinculadas para decifrar o Nada, que, de tanto ser procurado, acaba deixando naqueles que o buscam um vazio, como se sentissem que já não mais existem.

Entendemos que o desenho é do personagem Amós Kéres, que o fez nos seus últimos dias de vida, no caramanchão de chuchu, ao lado da cadela Ronquinha. O homem, visto na posição vertical, parece alimentar o cão que lhe faz companhia, mas não se trata de uma representação realista, a figura antropomórfica quase se funde com os caracteres do texto, e o “cão” mais parece ter antenas do que orelhas. Entretanto, esse mesmo homem, se olharmos na posição horizontal, já possui vestígios de um corpo de cão que terminará sobre quatro patas. Amós é, dentre muitas significações, também um homem que vive uma vida de cão.

A figura do cão, tal qual o nome “Kéres”, está associada a algumas correntes mitológicas, adquirindo, desse modo, múltiplos significados. Na Bíblia, por exemplo, os cães eram considerados um perigo por se alimentarem de resíduos de lixos e de outros animais. Também estavam ligados a diferentes tipos de “feitiçaria”, práticas consideradas proibidas à época, e o alerta já estava posto: “Cuidado com os cães” (Filipenses 3:2). Nas várias passagens sobre cães existentes na Bíblia há uma variação de interpretações, logo, o entendimento da representação desse animal gera um pensamento paradoxal.

Todavia, não entraremos nessas interpretações bíblicas em nosso estudo, pois como citamos no início desta dissertação, o Mal que nos interessa e é alvo de nossa pesquisa não é um mal que traz em si representações negativas ou condenadas em quaisquer elaborações literárias de um marco inicial literário e religioso.

Embora tenhamos consciência desses pormenores, não consideramos que HH, ao tecer sua novela, tenha feito uso de algum desses significados. Entendemos que Amós, em *Com os meus olhos de cão*, passa por uma espécie de metamorfose quando imagina que sua vida seria melhor se estivesse na condição de um animal de quatro patas, rente ao chão: “E o fato de eu estar em pé também me preocupa. Como é possível que possa manter-me em pé? Ficaria mais



cômodo de quatro, os olhos raspando o chão, as mãos bem abertas coladas à superfície das ruas. Me daria maior segurança.” (Hilst, 2006, p. 42).

Amós Kéres, 48 anos, matemático, encontra-se livre da vida que levava e se prepara para uma nova experiência: olhar o mundo com olhos de cão. Sobre essa questão, em “Hilda Hilst, uma conversa emocionada sobre a vida, a morte, o amor e o ato de escrever” – entrevista concedida a Sônia Mascaro, em 1986 –, é a escritora quem nos diz:

[...] Eu não compreendo mesmo nada. Por isso minha última novela chama-se *Com os meus olhos de cão*, porque no fundo, por mais que você leia, estude, pense, crie e tenha lucidez, você olha o mundo com os olhos de um cão, com o mesmo olhar assim apalermado meio aguado, como os animais te olham. (Hilst, 2013, p. 91).

É bebendo na fonte da existência animal que Hilst reflete sobre o complexo processo de existir e tentar compreender essa “aventura obscena”. Por mais que na história do pensamento ocidental a oposição humano/animal tenha se tornado dominante<sup>58</sup>, sempre houve brechas, hoje esgarçadas por importantes pensadoras e pensadores, para pensar que nós e eles compartilhamos sentimentos, emoções e pensamentos. Essa ligação entre o que é humano e não-humano, entre a humanidade e a animalidade, tornou-se um ponto a ser explorado a partir do viés literário, afinal, pode-se aventar que cada ser humano traz um animal dentro de si<sup>59</sup>.

No meio literário, destaca-se a novela *A metamorfose*, de Franz Kafka, como um marco do processo de estabelecer um cruzamento entre essas duas vertentes. O texto inicia-se da seguinte forma: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso.” (Kafka, 1997, p. 7). O protagonista do enredo kafkiano entra então num período de angústia e opressão, e passa a se enxergar – e se sentir – como um inseto alojado dentro de sua casa:

Quando Gregor Samsa acorda em seu quarto e se vê transformado numa barata, ele passa, de repente, a viver a condição híbrida de humano e inseto, numa perspectiva bastante paradoxal, já que se torna inseto, mas não deixa de se manter humano. E é essa situação absurda que torna tudo um grande pesadelo. É também ela que revela a dimensão animal do humano. (Maciel, 2016, p. 18-19).

<sup>58</sup> “Se, em certos momentos da história do pensamento ocidental, “animal” não excluiu o humano, como na Antiguidade clássica, quando a palavra *anima* foi usada para designar o princípio da vida de todo ser animado, humano ou não, em outros, sua carga semântica foi se formando pela exclusão dos humanos e em contraponto a eles, o que se concretizou de maneira contundente após o triunfo do racionalismo cientificista no mundo moderno, quando a cisão entre homem/animal e humanidade/animalidade se tornou dominante no pensamento ocidental.” (Maciel, 2023, p. 11).

<sup>59</sup> No número seis da revista *Documents*, no tópico sobre “Metamorfose”, há a seguinte afirmação: “Há, assim, em cada homem um animal trancado numa prisão, como um forçado, e há uma porta, e se a porta é entreaberta, o animal se precipita para fora como o prisioneiro que acha a saída; então, provisoriamente, o homem cai morto e o bicho se porta como um bicho, sem qualquer anseio de provocar a admiração poética do morto. É nesse sentido que vemos um homem como uma prisão de aparência burocrática.” (Bataille, 2018, p. 133).

A novela de Kafka tornou-se uma obra de referência quando pensamos no cruzamento das dimensões entre “humanidade” e “animalidade”, embora se possa argumentar que o “gigantesco inseto” desempenhe nela sobretudo o papel de uma gigantesca alegoria e, nesse sentido, textos como “Um relatório para uma academia” tragam uma maior potência de questionamento dos limites entre o humano e o animal (que logo somos).

Na sua obra de estreia em prosa de ficção, *Fluxo-Floema*, Hilda Hilst já inseria uma carga animalesca na sua escrita por meio de alguns contos que compõem a obra, como é o caso de “O unicórnio”, texto que traz à tona a metamorfose de uma das personagens – que em muitos momentos assume a voz narrativa – em animal mitológico:

Estou no meu canto mas sinto que o meu corpo começa a avolumar-se, olho para as minhas patinhas mas elas também crescem, tomam uma forma que desconheço. Quero alisar os meus finos bigodes mas não os encontro e esbarro, isto sim, num enorme focinho. Agora estou crescendo a olhos vistos, sou enorme, tenho um couro espesso, sou um quadrúpede avantajado, resfolego, quero andar de um lado a outro mas o apartamento é muito pequeno, só consigo dar dois passos, fazer uma volta com sacrifício para dar mais dois passos na direção de onde saí. [...] Meu Deus, um corno. Eu tenho um corno. Sou unicórnio. Espera um pouco, minha cara, depois da *Metamorfose* você não pode escrever coisas assim. Ora bolas, mas eu sou unicórnio, é preciso dizer a verdade, eu sou um unicórnio que está fechado no quarto de um apartamento na cidade. (Hilst, 2018, p. 98-99).

A personagem se percebe fazendo morada em um corpo de unicórnio. É abandonada pelo “companheiro”, pelo “irmão pederasta” e pela “irmã lésbica”, personagens de seu convívio, recebendo, portanto, o desprezo daqueles que estavam ao seu redor. A nova identidade é adquirida e, com ela, também as limitações animalescas de uma não-comunicação com os próximos, prelúdio, talvez, de uma comunicação maior, mas que se reduz ao silêncio.

Na sequência, o animal é retirado do apartamento para ser alocado em uma outra área, uma espécie de jaula onde ficaria sozinho. Após essa metamorfose, o então unicórnio passa a viver o resto de seus dias buscando prazeres em circunstâncias efêmeras, pois já não mais existe contentamento naquilo que o cerca, tampouco alguma companhia que o faça se sentir bem: “me sinto feliz nessa hora que estou comendo, nessa hora quase me esqueço de que estou irremediavelmente perdida, que estou sozinha como só um unicórnio pode estar e mastigo os meus últimos bocados com lentidão, quero prolongar o meu prazer” (Hilst, 2018, p. 100).

Em meio a tentativas frustradas de comunicação com algumas raras visitas, o unicórnio recebe a visita fatal da morte. Encontra-se sozinho, abandonado e sem conseguir se comunicar. O novo “eu” da narradora que se transforma em unicórnio expõe a impossibilidade de verbalizar aquilo que se pensa – embora haja uma vontade de conseguir se comunicar, o que acaba sobressaindo é a falha na comunicação e na própria linguagem.

Após o unicórnio escrever quarenta vezes a expressão “eu acredito”, o zelador chega, tal qual a morte, impossibilitando-o de terminar sua comunicação, deixando-a incompleta:

É verdade, eu estou morrendo. E eu quero muito dizer, eu quero muito dizer antes que a coisa venha, sabem, eu quero muito dizer que o que eu estou tentando dizer é que... eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito [...] (Hilst, 2018, p. 115).

O não saber se comunicar e ser tomado por um avassalador fluxo de consciência é uma forte característica dos personagens hilstianos. Sobre os animais, Hilda Hilst não escondia o verdadeiro amor que sentia por eles. Carregava, desde pequena, um grande afeto pelos bichos, e acabou ficcionalizando-os na sua literatura, o que a fez ser reconhecida e listada<sup>60</sup> ao lado de outros nomes da literatura brasileira, como Clarice Lispector, escritora que de certo modo consideramos pertencente à mesma estirpe de HH e que em 1977 nos confessa por meio de seu personagem-narrador em *A hora da estrela*:

Eu me dou melhor com os bichos do que com gente. Quando vejo o meu cavalo livre e solto no prado – tenho vontade de encostar meu rosto no seu vigoroso e aveludado pescoço e contar-lhe a minha vida. E quando acaricio a cabeça de meu cão – sei que ele não exige que eu faça sentido ou me explique. (Lispector, 1998, p. 31).

Essa cumplicidade encontrada nos animais permite que haja uma ausência de respostas, ou seja, é na aproximação entre essas duas classes que o não-sentido é acolhido, pois não há necessidade dessa busca por algum entendimento, por algo que faça sentido. Essa união entre dois lados até então distintos, nos faz pensar que, nessa cumplicidade, reside também uma contemplação do Mal, quando ele supera essas barreiras que dividem a “humanidade” e a “animalidade”, fazendo com que, de fato, não estejam em dois lados, mas em um só lado, que potencializa essa aproximação das duas categorias, tornando-se um ser-com.

Fazendo um passeio pelo “zoológico literário” de Hilda Hilst não demoramos a encontrar, em várias de suas obras, presenças animais. Em *Com os meus olhos de cão* aparecem dois animais que são de grande relevância e destaque na sua literatura: a porca e o cão. O título da novela já sugere ao leitor, através do pronome possessivo “meu”, que podemos esperar da narrativa pelo menos duas questões: a forte presença de um cão e o mundo visto – e quem sabe contado? – a partir de sua ótica canina. Assim sendo, *Com os meus olhos de cão*,

<sup>60</sup> “No Brasil, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Carlos Drummond, João Alphonsus, Manoel de Barros, Wilson Bueno, Hilda Hilst, Astrid Cabral, Nuno Ramos e Regina Rheda destacam-se como alguns de nossos “animalistas”. São escritores que incluem em suas obras diferentes categorias do mundo zoo [...] E que privilegiam os animais como sujeitos, seres dotados de inteligência, sensibilidade e saberes sobre o mundo, como também exploram literariamente, e sob diversas perspectivas, as relações entre humanos e não humanos, humanidade e animalidade.” (Maciel, 2016, p. 23).

como já dissertamos até aqui, narra a vida caótica, de deslocamento e, de certo modo, de transformação do matemático Amós Kéres, que encerra sua trajetória no caramanchão de chuchu no quintal da mãe, ao lado da cadela Ronquinha.

Se “ser um é sempre *dever* com muitos” (Haraway, 2022, p. 6), estamos, desde o princípio de nossos dias, em companhia desses devires que irão aflorar com o passar do tempo e entrarão em contato direto com o nosso eu primário. Amós se imagina como cão e, em algumas passagens da narrativa, temos a sensação de que ele já se reconhece como um “homem-cão”: “Continuo mudo. Li em algum lugar que seccionam as cordas vocais dos animais cobaias. Para que não se ouça o grito. Os urros. Continuo mudo. A garganta ancha de gritos mas estou amputado.” (Hilst, 2006, p. 53).

AK, como já mencionamos, também já não mais consegue se comunicar – exceto com Isaiiah, que o entende acompanhando o seu silêncio; e com a mãe, que o entende sem entender – toda a sua verbalização de palavras fora perdida, vê-se mudo diante do mundo que espera que ele explique, que fale, que seja como antes, como sugere a esposa Amanda.

Para Amós Kéres, compreender o mundo com olhos humanos, na condição de pai, marido de Amanda e professor de matemática já não era mais possível. Assim como Isaiiah encontrou em hilde, sua porca branca, o consolo para as demandas da realidade, também alertou o amigo sobre o não-existir:

Eu mesmo não existia. Até hoje tenho certeza disso. De quê? Certeza de que não existo. Foi um alívio. Por isso posso viver com hilde. Ela, bem vês, também não é um poliedro. Não existimos, compreende? Estamos muito felizes. Beba, Amós. Esperança. (Hilst, 2006, p. 44).

Kéres, ao entrar no mundo dos mudos, também encontrou em um animal de quatro patas o acolhimento para o seu “existir e nada compreender”, afinal, Amós-homem era um ser deslocado de sua realidade: “Amós: peagadê de números/ Mas faminto de letras.” (p. 46). Tentou, na matemática, encontrar uma equação que conseguisse solucionar os seus dilemas, mas eterno amante da poesia<sup>61</sup> se entregou à vida com olhos de cão, passando a não existir e já não mais tentar compreender: “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. Entendo nada.” (p. 48).

Em uma escrita maldita e transgressora, na medida em que se recusa a “contar bem” a história e transgride a gramática normativo-narrativa através de digressões, analepses e alterações linguísticas, a novela se encerra com a partida de Amós e o ressurgimento da imagem

---

<sup>61</sup> Em *Via Espessa*, temos a seguinte afirmação: “E o poeta preexiste, entre a luz e o sem-nome”. (Hilst, 2017, p. 414).

inicial. Na mensagem deixada pelo personagem já não consta mais Amós, o homem, desenhado em pé, somente o animal, os caracteres indecifráveis, sua assinatura por extenso e também abreviada, e dois pontos novos: Amós vem igualado ao símbolo do infinito e a “sigla” “SGAR” à letra theta e ao símbolo do conjunto vazio.

Amós, sendo “igual” ao infinito, transgride sua forma de homem e assume aquela que sempre fora indicada como sua forma inicial, o seu abrigo encontrado em um animal de quatro patas que olhara o mundo de um jeito diferente do humano. Já “SGAR” representa a abreviação de “Superfície de Gelo Ancorada no Riso”, ou seja, a resposta que o texto traz à pergunta: “Deus?”. Sua sequência ocorre por meio do símbolo “Θ” que tem origem grega, e é transcrito em forma maiúscula, representando a oitava letra do alfabeto grego “theta/teta”, cuja designação abrange um vasto leque de significado, mas, dentre eles, destacamos um que considera o símbolo como uma “marca” dos condenados à morte, e sob essa perspectiva, recuperamos o recente artigo publicado da pesquisadora Suelen Trevizan, “A biblioteca como iniciação: intertextualidade em *Com os meus olhos de cão*, de Hilda Hilst”, que trata dessa questão:

[...] Existe, porém, uma interpretação alternativa para esse theta, relacionando-o à marca feita em prisioneiros condenados à morte no império bizantino. Explica Henry Chadwick (1980, p. 175): ‘De acordo com uma curiosa evidência carolíngia, um prisioneiro para o qual a sentença de morte havia sido proferida estava vestido com o traje regulamentar da prisão inscrito com uma letra grega theta, sem dúvida representando ‘thanatos’ [θάνατος]’, de modo que Boécio poderia estar projetando sobre a Filosofia sua própria condição de condenado à pena capital, uma vez que ambos estariam sendo aviltados por aquela sociedade injusta. (Trevizan, 2024, p. 59-60).

Eis mais uma escolha da autora que é adepta dos jogos e dos movimentos de inversão: não seria de se estranhar se Amós, o homem, aparecesse igualado ao respectivo símbolo, no entanto é a representação de um “deus” que aparece vinculada a tal simbologia, como uma espécie de rebaixamento, como se esse “deus”, aparentemente imperfeito, fosse condenável; agora Amós, que assumiu o seu destino, fosse digno de uma infinitude. Portanto, se Amós é infinito ( $\text{Amós} = \infty$ ), Deus é igualado à morte e ao conjunto vazio ( $\text{SGAR} = \Theta = \emptyset$ ), numa espécie de teologia negativa que, novamente, recorda os preceitos do “velho Batalha”: “Deus é Nada” (Bataille, 2017, p. 23).

Vejamos, abaixo, a mensagem-despedida de Amós Kéres, seguida pelo desenho e pelos símbolos e enigmas a que já aludimos:

Com meus olhos de cão paro diante do mar. Trêmulo e doente. Arcado, magro, farejo um peixe entre madeiras. Espinha. Cauda. Olho o mar mas não lhe sei o nome. Fico parado em pé, torto, e o que sinto também não tem nome. Sinto meu corpo de cão.

Não sei o mundo nem o mar a minha frente. Deito-me porque o meu corpo de cão ordena. Há um latido na minha garganta, um urro manso. Tento expulsá-lo mas homem-cão sei que estou morrendo e que jamais serei ouvido. 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. [...] Amós Kéres, 48 anos, matemático, não foi visto em lugar algum. No caramanchão, a cadela olhava os ares, farejando. A mãe encontrou a frase no papel: Deus? uma Superfície de Gelo Ancorada no Riso. (Hilst, 2006, p. 65-66).

E mais abaixo:

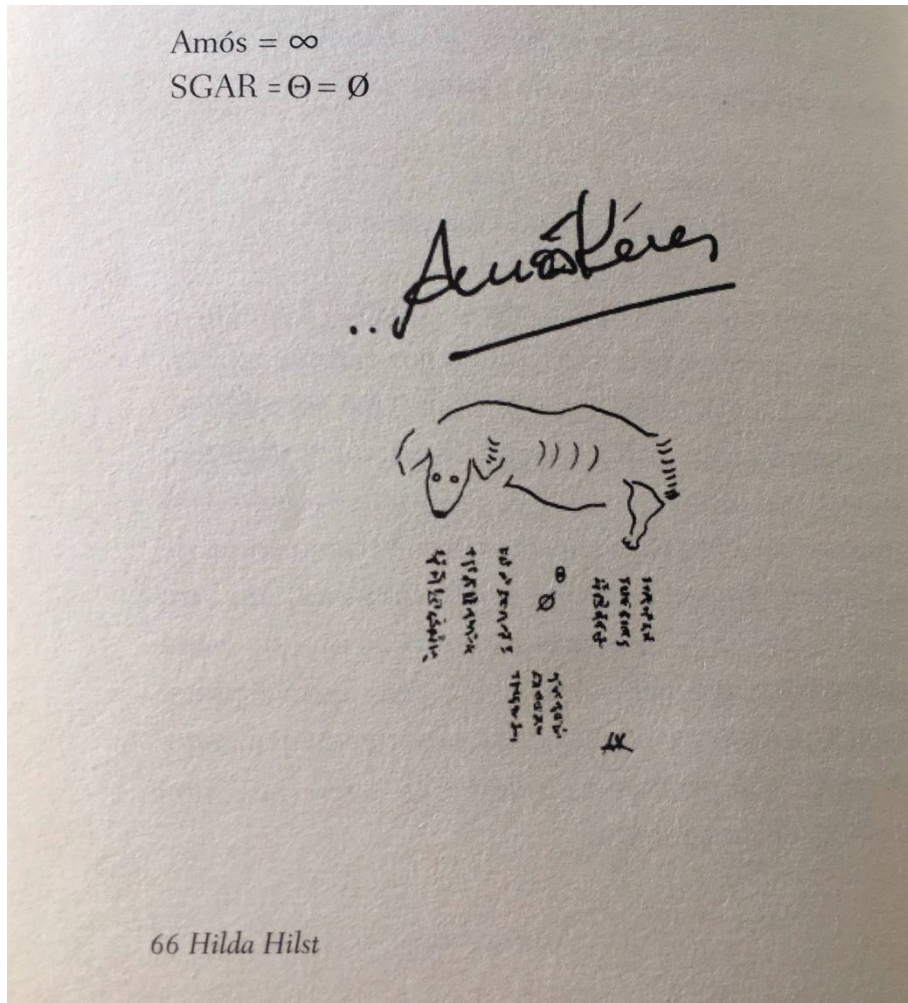


Figura 2: Última página da obra *Com os meus olhos de cão*. Fonte: Hilst, 2006, p. 66.

### 3.3 “DEUS? UMA SUPERFÍCIE DE GELO ANCORADA NO RISO”

*É de uma Ideia de Deus que te falo*  
Hilda Hilst

Para além da mensagem deixada por AK, cuja definição de “Deus” ele transcreve como “uma superfície de gelo ancorada no riso” (SGAR), e a iguala aos seus códigos, pensemos um pouco acerca da representação dessa figura divina na obra *Com os meus olhos de cão*.

Como já apontamos nesta dissertação, acreditamos que a literatura é um espaço privilegiado para a manifestação do conceito hipermoral de Mal com que estamos lidando, pois “A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo.” (Bataille, 2017, p. 22). Assim, podendo dizer tudo, é que Hilda Hilst faz da sua literatura uma procura por Deus<sup>62</sup>, brincando de nomeá-lo das mais diversas formas:

E depois, uma mania que eu tinha muito grande, que era uma vontade de ficar próxima de uma coisa que eles chamavam de Deus. Então eu gostava muito de ficar na capela. Eu queria demais me aproximar da ideia de um Deus, de um Deus que tenha sido executor de tudo, entende? Desse mundo que é tão notavelmente paradoxal e cruel. E essa mania eu não tirei nunca da minha vida até hoje. Quer dizer, de existir uma potencialidade qualquer, que você nomeia de algum nome – e eu nomeio Deus de vários nomes: Cara Escura, Sorvete Almiscarado, O Obscuro, O Sem Nome. É uma vontade de, de repente, estabelecer um intercâmbio com essa força muito grande, porque eu não acredito que as coisas desabem assim. (Diniz, 2013, p. 55).

Para a autora de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, Deus, na literatura, pode ser tudo<sup>63</sup>: do flamejante sorvete de cerejas a uma superfície de gelo ancorada no riso. Hilda Hilst proferia aos quatro ventos sua busca por Deus. Diretamente, por falas em entrevistas: “Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus.” (Hilst, 2013, p. 197), ou de um modo indireto, por meio de seus personagens, como é o caso de Osmo, de *Fluxo-Floema*, que afirma ter “mania de Deus”: “estou tomando nota das coisas mais importantes e as coisas mais importantes são aquelas que falam de Deus, eu tenho mania de Deus” (Hilst, 2018, p. 44).

Desde *Fluxo-floema* Hilst manifestava – como já era notório na sua obra em versos – seu desejo de se aproximar, de todas as formas possíveis, do sagrado. Como sendo um tema que permeia sua literatura do início ao fim, a figura de Deus esteve sempre presente nas suas obras e em boa parte de suas entrevistas, como buscamos exemplificar ao longo desta dissertação, pois essa inquietude que HH nutria era destinada à escrita, lugar cuja desordem

---

<sup>62</sup> “Quando alguém lhe perguntava qual era o centro de sua obra, Hilda respondia imediatamente: ‘Eu procuro Deus’” (Dip, 2017, p. 73).

<sup>63</sup> Este “nada que é tudo”, que vale mais do que tudo, que é a própria apresentação do valor, “pertence essencialmente a todos os homens”. (Scheibe, 2004, p. 6).

fazia-se presente por meio de uma série de interrogações e emoções presentificadas pelos personagens hilstianos. Sobre *Com os meus olhos de cão*, Hilda Hilst nos conta:

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. Mas ele pode ser também um flamejante sorvete de cerejas. É uma escuridão absoluta, mas de repente te vem uma volúpia doce lá dentro. Como se fosse esse sorvete de cerejas. Te vem o gosto de um divino que você não sabe nomear. (Hilst, 2013, p. 62).

Nessa entrevista, Hilst menciona a novela *Com os meus olhos de cão*, a figura de Amós Kéres, a frase que está presente no início e no final de sua narrativa: “Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso”, e também cita a imagem do “vazio” que consta no desfecho da obra. Em boa parte de seus livros, sejam escritos em versos ou em prosa, HH esteve em busca de um “Sem Nome”<sup>64</sup>, ou seja, por meio da escrita, da literatura, desse espaço que permite infinitas possibilidades, é que ela tentou se aproximar dessa representação divina, como, por exemplo, em *Via Espessa*.

*Via Espessa*, poema em XVII partes de 1989, de que apresentamos alguns versos neste parágrafo, é o texto em que essa busca ganha um inesperado guia no louco saltimbanco que, após trocar do eu lírico: “ – Procura Deus, senhora? Procura Deus?” (Hilst, 2018, p. 414); “– Pois aquilo que caminha em círculos / É Samsara, senhora –” e lhe mostrar o traseiro, indique o caminho do riso (“– Ó senhora, porque mora na morte / Aquele que procura Deus na austeridade.”) e o leva à comunicação com o divino por uma espécie de fusão: “E enfeixando energia, cintilando / Fez de nós um único indivíduo.” Note-se, ainda, que, como deixa claro a presença da porca Hilde (ou hilde), esse louco se insere nos vasos comunicantes que são os universos diegéticos do conto “Gestalt”, publicado em 1977 em *Pequenos discursos. E um grande* e da novela *Com os meus olhos de cão*: “Foi esta a canção de Natal cantada pelo louco / Quando me deu a Hilde: a porca que levava sobre o dorso.” (p. 419).

A literatura pode ser considerada um meio de concretizar essa aproximação com a figura sagrada. Georges Bataille também escrevia sobre o mesmo desejo do impossível ao afirmar:

É sempre a morte – ou, ao menos, a ruína do indivíduo isolado à procura da felicidade na duração – que introduz a ruptura sem a qual ninguém chega ao estado de arrebatamento. O que é reencontrado nesse movimento de ruptura e de morte é sempre a inocência e a embriaguez do ser. O ser isolado *se perde* em outra coisa que não ele.

<sup>64</sup> Expressão utilizada de modo recorrente em *Sobre a tua grande face* (1986): “De tanto te pensar, Sem Nome, me veio a ilusão.” (Hilst, 2017, p. 391).



Pouco importa como essa “outra coisa” é representada. Trata-se sempre de uma realidade que supera os limites comuns. Tão profundamente ilimitada que sequer se trata de uma coisa: não é *nada*. “Deus é Nada”. (Bataille, 2017, p. 23).

É preciso, portanto, romper com essa procura pela felicidade na duração para atingir o momento em que “o ser isolado *se perde*” em algo que não seja ele, momento de transgressão, algo que, nas palavras do autor, “supera os limites comuns”.

Amós Kéres, personagem alvo de nosso estudo, não consegue mais encontrar essa felicidade na duração e, por isso, imagina ter duas opções: “viver a vida num patético indecente, tresudar obscenidades, por que não? [...] A segunda opção: largar casa Amanda filhos universidade. Ter nada.” (Hilst, 2006, p. 36). Kéres opta pela segunda opção e se despede de tudo aquilo que está ao seu redor e que já não mais lhe proporcionava contentamento, mas sim uma série de reflexões e um profundo mal-estar.

Ao escolher não possuir mais nada, seja bens de valores ou laços afetivos, se despede da vida que levava e se entrega ao que, aos olhos daqueles que o rodeavam, foi rotulado como loucura. É, no entanto, a partir daquele “significado incomensurável” que o invade no topo da colina que todo esse mal-estar diante da sociedade ou, melhor dizendo, que toda essa revelação sobre o mundo e o sistema em sociedade acontece. É a partir dessa iluminação mística (e por que não também profana?) que AK se despede do “mundo falante”, perde sua comunicação e muda seu comportamento até chegar em vias de desaparecimento e atingir esse “nada”.

Poesia e matemática. 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. 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 de significado incomensurável. Podia dizer apenas isso. Invadido de significado incomensurável. (Hilst, 2006, p. 21-22).

É esse “Sol-origem” que oferece a Amós Kéres um pensar fora das linhas e fórmulas matemáticas, é esse “nítido inesperado” que faz com que Kéres entre em um estado de conhecimento do “eu” e viva sua experiência interior, pois já não mais enxerga o mundo como aqueles que se dizem lúcidos. Quando “as cores” o invadem, trazem consigo o toque de um “deus” que o atravessou enquanto estava no topo da colina, e a partir de então, tudo ao seu redor ficou mais nítido. A logicidade buscada na matemática mostrou-se insuficiente para atingir a imagem sagrada, e a poesia, considerada por muitos do círculo de Amós como algo insignificante e/ou um amontado de palavras sem sentido, se mostra um lugar cujo discurso de “pedras insignificantes, dessignificantes” atinge um significado, por mais que este seja

“incomensurável”. É nessa espécie de teologia negativa que Deus, sendo Nada, acaba se tornando tudo, e assim se rompem as dimensões de viver e compreender.

É justamente ao ser lançada ao deboche, ao obsceno, que a âncora, presa ao “cordame grosso”, desce para chegar ao fundo, ao “baixo”, a tudo aquilo que a superfície, a princípio, não mostra. Somos informados desse movimento no primeiro parágrafo de *Com os meus olhos de cão*: “Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso. Isso era Deus. Ainda assim tentava agarrar-se àquele nada, deslizava geladas cambalhotas até encontrar o cordame grosso da âncora e descia descia em direção àquele riso.” (Hilst, 2006, p. 15).

Amós, estando no alto, no “topo da colina”, sentiu aquilo que não conseguia explicar, mas sentiu também que a partir daquele instante tudo passaria a fazer sentido. Agarrou-se “àquele nada”, como se esse “sentir” lhe tivesse sido algo revelador que mudou sua vida, e assim desceu à procura de sua verdadeira identidade, tomado por uma obscena lucidez, ancorado no riso – cuja expressão (ou “marca”) foi questionada por outros personagens durante o seu deslocamento dentro da narrativa.

Do alto, na superfície, não era possível enxergar o mundo entendendo a hipocrisia da sociedade e do sistema vigente, só chegando ao fundo, ocupando lugares considerados não-comuns, como o caramanchão de chuchu. Assim foi que ele pôde compreender os padrões de felicidade e de comportamento que eram considerados aceitáveis – e deles dessolidarizar-se. É em um trecho nos últimos momentos de sua narrativa que Amós Kéres nos fornece pistas para decifrar a superfície de gelo ancorada no riso:

Dou várias cambalhotas. Espelho e botas. Sou naufrago de mim mesmo e jardineiro. Estou no fundo mas semeio como se estivesse fora. Sou verdugo numa sala de aula. Se me perguntam não respondo. Este sou eu. Cambalhota, afago, peixe, sedas na cauda, água, reboição de nuvens neste aquário. Os olhos me olham. Os rostos encostam seus narizes no meu espaço. Mudo continuo rolando pela sala. Há entre nós um círculo de vidro. Há muita gente no vestibulo: aquele é o professor? [...] As perguntas crescem e formam cubos no ar. Se entrechocam. Estico-me no liso das esteiras. Um cubo fere-me o cotovelo gasto. Um outro se abate sobre a testa, testeia meu osso pardo de peias. Mulheres invadem a sala. Pisoteiam-me com seus saltos, Sádico lúbrico estou suando e rindo. Grotesco me esparramo. Há sangue respingando as paredes do círculo. Uma avalanche de cubos recobre meus tecidos de carne. Estou vazio de bens. Pleno de absurdo. Levanta-me, Luminoso, / Até a opulência do teu ombro. (Hilst, 2006, p. 64-65).

Após rolar dando cambalhotas, AK se vê de outros ângulos e se imagina de outros jeitos, incorporando, desse modo, figuras animais. Pensamentos que se entrechocam em diferentes espaços o levam para o seu antigo habitat, a sala de aula, mas ele já não é mais o professor Amós, agora engloba outras características que encontrou durante o seu percurso. Na sala de

aula, sente que muitos olhares estão voltados para ele, atentos a cada movimento, como se qualquer passo diferente do que lhe era habitual fosse passível de julgamento.

Em silêncio, sem comunicação com os da antiga espécie, relata que a avalanche de perguntas que lhe fazem cresce formando cubos agressivos, que pairam no ar e o machucam. Se sente pisoteado por saltos de sapatos alheios, e ri enquanto se despede daquilo que já não mais lhe pertence, pois está “vazio de bens”, cercado por cubos que cobrem o seu, ainda, corpo humano.

Se, de acordo com a afirmação da autora colocada em trecho mais acima, “Deus é quase sempre essa noite escura, infinita”, na obra alvo de nossa análise, ele também pode representar essa imensidão, sendo representado pelo elemento água em formato de cubos que crescem com o intuito de engoli-lo: é assim que Amós se entende como intruso naquele lugar que antes lhe pertencera. Na superfície de gelo onde apenas se pode visualizar o comum, não é possível atingir a verdadeira compreensão da vida, nem tampouco da linguagem, é necessário descer para se chegar ao fundo, pois é nesse fundo, escuro e infinito, onde os outros riem daquilo e daqueles que agem de forma diferente do que é esperado, que é permitido pensar e agir fora dos padrões, e isso nos remete, com certa clareza, à epígrafe batailliana escolhida pela autora em *Com os meus olhos de cão*, na qual repetimos a tradução escolhida (ou feita) por ela: “*Percebo, afundando, que a única verdade do homem, enfim vislumbrada, é ser uma súplica sem resposta.*”

## CONSIDERAÇÕES FINAIS I: RELATO DE UMA BUSCA

*A vida é uma coisa absurda, que a gente não sabe como é.  
De uma certa forma nos deram uma compreensão para entender a vida, mas a gente  
não consegue.  
Hilda Hilst*

Durante a nossa pesquisa, buscamos analisar e explorar como a manifestação daquilo que, seguindo na esteira das ideias propostas por Georges Bataille, chamamos de “Mal” ocorreu na obra *Com os meus olhos de cão*. De certo modo, chegar neste momento de “conclusão” nos causa uma espécie de incômodo, pois sabemos que algumas lacunas ficaram abertas em nosso estudo. Por outro lado, levando em consideração que nosso campo nada tem de uma ciência exata, poderia até soar estranho trazer, neste ponto, um resultado fechado. Seguimos, porém, na tentativa de atar os fios que viemos tecendo ao longo desta dissertação.

Reconstruindo a trajetória do protagonista Amós Kéres, apontamos que desde cedo, quando ainda estava no berço, ele teve contato, por meio do pai, com aquilo que anos depois conheceria e desencadearia nele uma crise de identidade que o destinaria à loucura. Para Bataille, a infância<sup>65</sup> pode ser considerada como um reino da soberania, pois é nesse momento, quando ainda não estamos presos às fórmulas da razão, às leis e à preocupação excessiva com o futuro, que conseguimos nos entregar ao “instante-já” (Lispector, 1998, p. 11) em sua plenitude.

É ainda na juventude que Kéres é repreendido por não escrever as “short stories” que a professora esperava. Aos colegas, que escreveram aquilo que se esperava dentro de um conceito de normalidade estabelecido pela sociedade (“farfalar de folhas passarelhos nos ramos brisas na cara etc.”) (Hilst, 2006, p. 29), veio a aprovação; para Amós, que escrevera fora dos padrões, veio um bofetão na cara e o desabafo tardio em forma de poema: “Entre paredes, colado / Sou eu e um dado: / Vivo de mim apartado. / Nos quatro lados/ Um gozo de alacridades: / Ventura de ser lançado/ No seu túnel de funduras.” (Hilst, 2006, p. 20).

Sentindo-se lançado nesse “túnel de funduras” é que AK já demonstra caminhar para agarrar-se ao cordame grosso e descer ao “fundo onde Deus ri”. É essa a sensação que se tem

---

<sup>65</sup> Em *A literatura e o mal*, a respeito de Emily Brontë, Bataille sugere que: “O Bem se funda na preocupação com o interesse comum, que implica, de uma maneira essencial, a consideração do futuro. A divina embriaguez, a que se aparenta o ‘movimento impulsivo’ da infância, é e está inteiramente no presente. Na educação das crianças, a preferência pelo instante presente é a definição comum do Mal.” (Bataille, 2017, p. 19). Também em suas leituras de Kafka e Baudelaire, a revolta infantil, a recusa a padecer ou exercer o poder, a se subordinar e a subordinar são tópicos cruciais. (Bataille, 2017, p. 31-59 e 141-163).

ao ler *Com meus os olhos de cão*: como se Amós estivesse, de fato, destinado a conhecer essa imensidão representada pela água, como uma “superfície de gelo”, mas também pelo “fundo”, onde se desconhecem os limites.

Apontamos que durante a sua peregrinação ele atinge aquilo que, nos amparando na literatura de Hilda Hilst, chamamos de “obscena lucidez”: ou seja, o estado máximo da lucidez. Assim, torna-se possível compreender o mundo à sua maneira, de um modo reverso, sendo considerado por aqueles que não são acometidos de uma mesma clarividência, como um “louco”. Mas se os que são vistos como loucos são aqueles que compreendem os furos da realidade e enxergam que tais brechas podem trazer alguma revelação sobre como viver de um modo diferente daquilo que lhe é imposto como norma, por que não considerar essas falas? São seres excluídos, colocados à margem da sociedade por suas falas e comportamentos diferentes do padrão.

Hilda Hilst, a escritora, ao espalhar que “a santa levantou a saia”, deixava um marco em sua literatura. Não apenas por fazer com que essa frase fosse lembrada anos mais tarde por seus estudiosos, mas por deixar uma margem para explorarmos tal expressão. Note-se que, embora a autora tenha verbalizado que não mais escreveria “literatura séria” e migraria para a literatura de cunho pornográfico – e afirmou desejar ser reconhecida como uma “excelente pornógrafa” – o que desejamos levantar neste trabalho é que a obra alvo de nosso estudo, *Com os meus olhos de cão*, faz parte, não dessa possível ruptura de uma “obra séria” para uma “obra obscena”, mas do caminhar de uma escritora que já deixava vestígios de sua obscenidade em textos escritos vários anos antes, já nos anos 1970.

Ao abordar os “elementos da transgressão” que despontam na sua escrita – ainda nos ancorando na ideia de uma não ruptura – tivemos por finalidade mostrar como a escritora une uma alta dicção com uma escrita visivelmente mais “compreensível”, mas sem de modo algum abdicar de uma alta complexidade. Ou seja, embora um livro como *O caderno rosa de Lori Lamby* represente aparentemente uma “baixa” na intensidade do esgarçamento da linguagem tão caro à escritora, esta vem compensada por uma alta complexidade na elaboração da instância narrativa, de que Lori, essa narradora de oito anos de idade que resolve ajudar seu pai (acometido, diga-se de passagem, pela mesma “maldição” que levou HH a escrever o livro, é um excelente exemplo.

O “riso” e a “morte” se apresentaram como pontos de exploração na novela que estudamos, haja vista sua reverberação dentro da narrativa. Amós Kéres se ancora nesse riso – que se apresenta de diferentes modos – para seguir sua jornada rumo ao caramanchão de chuchu no quintal da mãe, percurso que culmina no seu desaparecimento. Durante sua trajetória, em

alguns momentos somos informados de que o personagem imaginara possibilidades de morrer, buscando, desse jeito, fugir daquilo que o atormentava, pois não existir, para ele, era visto como uma boa solução.

Tomado por constantes pensamentos relacionados à morte é que Kéres se imagina “do outro lado do espelho”, sendo julgado por tentativa de suicídio e condenado à forca “por ter compreendido que o universo é obra do Mal e o homem seu discípulo, e em seguida quase assassinado por tentar provar a logicidade de sua compreensão” (Hilst, 2006, p. 61). Do outro lado, em um outro mundo, ele se imaginou também julgado e condenado por suas teorias de compreensão do mundo que não se assemelhavam ao pensamento dos demais.

Do outro lado do espelho, novamente assumindo sua identidade de Amós Kéres, já alojado no caramanchão de chuchu, faz amizade com a cadela que denominou Ronquinha, e reflete sobre como os cães enxergam o mundo a seu modo e em como seria se ele fosse um homem-cão. Entendemos que é na imagem desse animal que ele encontra, também, algum tipo de abrigo, reconhecendo-o como seu semelhante, já que não mais se identifica com sua atual condição humana.

Por fim, encerramos tentando, tal qual o personagem, atingir alguma compreensão. Em nosso caso, nossa busca também foi ao encontro da “superfície de gelo ancorada no riso”, que desde o princípio se mostrou como um complexo enigma. Essa sentença foi usada pelo personagem para se referir a Deus, nos fazendo refletir sobre como essa figura sagrada está presente na novela *Com os meus olhos de cão*. É, no entanto, por meio dessa expressão que também pensamos a própria trajetória de Amós Kéres e a escrita de Hilda Hilst, que desde as suas primeiras manifestações literárias esteve alçada ao lado do indizível, indo dos pontos mais elevados de uma alta dicção até os pontos mais baixos, não apresentando medo algum das funduras encontradas pelo caminho. “Deus”, de tão intocável e indecifrável, se desdobra em vários nomes e formas nas obras de HH, como se, em muitos momentos, ele estivesse completamente presente, ao lado de seus personagens, pronto para ser interrogado e desafiado. Sua literatura é uma verdadeira busca por ele.

Ao escolhermos analisar *Com os meus olhos de cão* à luz, principalmente, do pensamento batailliano – que entendemos como uma reivindicação do valor do Mal – foi natural o movimento de desvio de vertentes abordadas por outros teóricos na nossa literatura, por compreendermos que suas ideias se distanciavam daquilo que almejávamos explorar.

Tivemos por intenção dar ênfase à novela de HH, pois, durante nossas pesquisas ainda na etapa de elaboração de projeto e, posteriormente, na sua fase de execução, enquanto estivemos na procura por outras vozes de pesquisadores e pesquisadoras que tenham se

debruçado no mesmo objeto de estudo, concluímos que o texto de Hilda Hilst em questão, até o presente momento, não estava inserido na categoria de “hits hilstianos”<sup>66</sup>, merecendo um olhar cuidadoso para a sua construção que, ao que parece, ficou à sombra de outras obras da escritora.

Pensar *Com os meus olhos de cão* a partir do próprio texto, foi um de nossos interesses. Tal qual essa novela, ainda existem muitos textos de Hilst datados nos anos 1980 e anos anteriores, principalmente sua obra inicial em versos, que também merecem uma maior atenção de seus leitores e estudiosos.

Consideramos indispensável compartilhar algumas falas em entrevistas dadas por HH ao longo de sua vida, pois elas se apresentaram, em muitos casos, como forma complementar de entendimento de sua literatura, ou, por vezes, acabaram sanando curiosidades daqueles que, assim como nós, têm o interesse de saber mais sobre o seu processo criativo.

Em resposta a uma entrevista, HH respondeu: “Talvez daqui a 100 anos alguém me leia. Mas eu não tenho esperança. Eu continuo vivendo porque *tenho* que continuar vivendo.” (Cadernos, 1998, p. 41). Àquelas alturas, talvez Hilda já estivesse cansada do ritmo das entrevistas e de ter que explicar o seu trabalho literário ao qual se dedicou por tantos anos, afinal, tudo já estava dito nos livros. Por outro lado, os seus entrevistadores também já deviam estar cientes do seu desabafo sobre a falta de leitores, de editoras para publicá-la e sobre o silêncio que pairava diante de uma obra que, não sem razão, ela considerava de grande importância.

Não conseguimos nos desvencilhar da trajetória pessoal da escritora, principalmente quando tomamos consciência de que seu afastamento da vida agitada que levava na capital paulista e sua ida para a Casa do Sol se deu a fim de poder se dedicar ao máximo à elaboração de suas obras posteriormente lançadas. Com uma determinação que já apresentara ainda na juventude, quando, por exemplo, conheceu a sua amiga de uma vida inteira, Lygia Fagundes Telles, e, embora estivesse dando seus primeiros passos na literatura (publicando seu primeiro livro), não pestanejou em se apresentar como poeta<sup>67</sup>, deixando boas impressões na recém-

<sup>66</sup> [...] Por exemplo, é particularmente elucidativo saber que as obras de Hilda Hilst mais estudadas são, até o momento, por ordem decrescente, *A Obscena Senhora* (24 dissertações e 12 teses), *Fluxo-Floema* (14 dissertações, 16 teses), *Lori Lamby* (15 dissertações, 8 teses), *Júbilo* (a primeira em poesia, com 13 dissertações e 6 teses), *Cartas de um sedutor* (com 11 dissertações e 7 teses), *Contos d’escárnio* (com 9 dissertações e 6 teses); *Kadosh e Do Desejo*, ambas as obras empatadas com 10 dissertações e 3 teses; *Da morte*, com 7 dissertações e 5 teses, e, por fim, para fechar o top 10, *Tu não te moves de ti*, com 7 dissertações e 4 teses. (Pécora, Alcir. In: Diniz, 2018, p. 12).

<sup>67</sup> A escritora Lygia F. Telles, em entrevista, relembra: “[...] Quando me apareceu uma jovem muito loura e fina, os grandes olhos verdes com uma expressão decidida. Quase arrogante. Como acontece hoje, eram poucas as louras de verdade, e essa era uma loura verdadeira, sem maquiagem e com os longos cabelos dourados presos na nuca por uma larga fivela. Vestia-se com simplicidade. Apresentou-se: “Sou Hilda Hilst, poeta. Vim saudá-la em nome

amiga, porém escritora já prestigiada, Lygia, é que Hilda optou pelo afastamento para atender ao chamado da literatura, buscando viver essa experiência de modo visceral. Ora, tal decisão contribuiu para entendermos como Hilda Hilst lidava com a literatura com total seriedade, chegando ao ponto de levá-la para além de uma seriedade.

*Com os meus olhos de cão* nos conta a trajetória de Amós Kéres, que o levou a uma espécie de loucura-suicida. De acordo com nossa análise, associamos todas as vertentes apontadas em nossos capítulos e seus respectivos tópicos como vestígios de um percurso destinado ao Mal. Se entendemos que o mundo é regido por leis e convenções que muitas vezes nos aprisionam, limitam e desnorream, tal qual apontamos em alguns trechos da narrativa hilstiana, o Mal seria, justamente, não estar-se vinculado a nenhum tipo de sistema vigente. Contudo, escolher seguir o Mal, demonstrando ideias e comportamentos que ocasionam julgamentos desfavoráveis por parte dos “homens de bem”, se mostrou como uma atitude extremamente perigosa, uma decisão que pode ser posta em questionamento.

Se a obscena lucidez de Amós Kéres atingiu os limites de sua compreensão e gerou tanto mal-estar, será que o Mal, que em muitos momentos dissemos ser um verdadeiro bem, quando faz com que o indivíduo possa enxergar o mundo fora dos padrões vigentes, seria mesmo algo louvável e a ser seguido? Pois se Amós tivesse escolhido permanecer nas suas funções de pai, marido de Amanda e professor universitário, estaria de bem com o Bem, evitando os atritos que levaram a sua total destruição.

E se o Mal fosse mesmo um mal?

---

da nossa Academia do Largo de São Francisco”. Abracei-a com calor. “Minha futura colega!”, eu disse, e ela sorriu. Quando se levantou, bastante emocionada para fazer o seu improviso, ocorreu-me de repente a poética imagem da haste delicada de um ramo tremendo de avenca, aquela planta um tanto rara e muito cultivada pelas freiras.” (Cadernos, 1999, p. 14-15).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS II: “SINTO-ME LIVRE PARA FRACASSAR”

*Normalmente, quando a pessoa me lê fica meio louca mesmo.*

Hilda Hilst

“*Não, Bataille se defende muito bem sozinho.*” (Didi-Huberman<sup>68</sup>, 2020, p. 11). Depois de um percurso em searas completamente desconfortáveis, seria cômodo encerrar o nosso texto renegando aquilo que buscamos defender ao longo das laudas anteriores. Mas apostar em Bataille para ler e compreender o texto de Hilda Hilst não foi, de modo algum, um tiro no pé. Embora concordemos que sim, “*Bataille se defende muito bem sozinho*”. E Hilda também.

A noção de Mal que guiou o nosso estudo nasceu após leituras de diversos textos de HH. Algo, desde o princípio, nos incomodou. Quando transitávamos de um texto para outro, percebemos que esse incômodo era uma sensação recorrente na obra da escritora. No entanto, na prosa de ficção, notamos que além da mesma violência poética contida na sua obra em versos, havia também uma espécie de agressividade<sup>69</sup>. Algo naquele terreno pedia para ser investigado. Prontamente, atendemos ao chamado.

Quando lemos *Com os meus olhos de cão* pela primeira vez e percebemos sua grande proximidade, desde a pista deixada em uma das epígrafes do livro, com as ideias de Georges Bataille, compreendemos que a porta estava entreaberta, nos permitindo acesso para exploração.

Ao conhecermos a história de Amós Kéres, outros personagens de HH pairavam em nossa mente, como o caso do mencionado “Tadeu (da razão)” da obra *Tu não te moves de ti*, que em um determinado momento da narrativa tece os seguintes questionamentos: “Ah. Vontade de sacudir a todos. Como é que suportam esse buraco vazio? Como é possível ir até o fim da própria vida sem perguntar ao menos: por que é que estou vivo? (Hilst, 2018, p. 287). Tadeu, tal qual a também já mencionada Hillé, de *A obscena senhora D*, questiona “isso de vida e morte, esses porquês”.

<sup>68</sup> Epígrafe de “Por trás do universo não há nada”, texto de apresentação do tradutor Fernando Scheibe no livro *A experiência interior*, de Georges Bataille. Segundo Scheibe, esta foi a resposta de Didi-Huberman quando lhe pediu para escrever uma apresentação para a edição brasileira do livro.

<sup>69</sup> Na palestra “A potência do mínimo”, quando perguntada por um espectador sobre relações entre Clarice Lispector e Hilda Hilst, a crítica literária Eliane R. Moraes comentou: “ (...) eu acho que a Hilda é mais ostensivamente agressiva, mas a questão da violência em Clarice aparece de um outro jeito. As duas são grandes investigadoras do mal... E saem muito do lugar comum, são absolutamente avessas a qualquer romancismo (...)”. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=mfCsm35Ci\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=mfCsm35Ci_M). Acesso em 13/05/2024.

Esse encontro de questionamentos na sua obra em prosa é decorrência do estilo de criação literária da escritora, que trabalhava de maneira desestabilizadora com temas já estabelecidos. Esses temas assumiam desdobramentos quando distribuídos dentro da sua obra literária. Hilda Hilst se mostrava completamente contra a moral e os bons costumes: “Hilda não parece disposta a concessões: agride sem dó nossas fraquezas (...) Como acontece em outros textos de Hilda, a passagem pela “sarjeta” é necessária para chegar a algum entendimento.” (Purceno, 2010, p. 86).

É justamente essa “passagem pela sarjeta” ou esse “traseiro à mostra” que carrega o Mal prestes a ser descoberto e confrontado. É no atravessamento do alto para o baixo que acontece a revelação. Juntando tudo o que nos foi contado na narrativa de *Com os meus olhos de cão*, não fica difícil imaginar que se Amós Kéres não tivesse sucumbido ao Mal ele permaneceria imerso no Bem: dentro das leis, das convenções, agindo tal qual esperavam os que estavam à sua volta. Se não atendesse ao chamado no topo da colina e ignorasse aquilo que o tocara de maneira privilegiada, continuaria aceitando e vivendo para manter as aparências de ter seu respeitável emprego como professor universitário e um casamento sólido que lhe proporcionava uma família.

Ressaltamos, ainda, que não buscamos apontar em nosso estudo que o Bem é passível de condenação e que viver tal qual ditam as leis deve ser considerado errado, porém, o que nos interessou investigar foi justamente esse “estado de dentro”, o valor que se encontra no rito de transgressão, atingido a partir daquilo que nasce em você, te perturba, e na busca por algum tipo de solução, por um apaziguamento desse estado.

Corajosamente, AK sucumbiu ao Mal. O Mal que oferece amparo para os que se sentem excluídos, deslocados, de certa forma não encaixados no mundo em que vivem, seres que necessitam e que buscam o seu momento de transgressão, que procuram encontrar um sentido para a vida quando já não mais conseguem compreender o porquê de estar vivo. Quando a crise chega, resta o abrigo naqueles lugares não-comuns, seja no vão de uma escada ou em um caramanchão de chuchu, bem como o acolhimento em outros seres que também sentem que já não mais existem, ou nos animais que nos rodeiam e parecem nos compreender sem precisarmos balbuciar qualquer palavra que busque explicar o inexplicável. Se para Hilst, o trabalho literário é:

“antes de tudo a procura de uma expressão para o já sentido e apreendido”. É preciso, portanto, alertar o Outro sobre o que – na concepção da poeta – ele está deixando de ver e de sentir. Todavia, não se pode deixar enganar: é obscuro o que é despercebido. Na verdade, ao que tudo indica, isso não tem importância. O que interessa é ser atento. E ponto. [...] O que efetivamente ganha valor é a experiência da atenção. Não importa

se o homem chegará a Deus ou ao Nada em suas buscas, se continuará existindo num “além”, numa “vida pós-morte” ou se deixará de existir: o que interessa é não banalizar a vida. Não é à toa que a ideia de intensidade é uma das mais constantes nos discursos pré-tetralogia. Na verdade, Hilda foi radical nesse ponto, e afirma, em 1981, numa entrevista a Juvenal Neto: “É preferível isso, não é, de repente você assumir o caminho da quase loucura, mas conseguir um aprendizado pequeno do que vem a ser amanhã a sua vida, você mesmo, e o depois...” (Diniz, 2015, p. 7).

Acreditamos que o Mal é justamente o lugar privilegiado para atingir essa experiência. Assim sendo, passa a ser visto como um supremo bem, pois age como viés revelador, permitindo que o ser humano viva sua experiência interior, encontrando, novamente, a seu modo, o sentido – incomensurável – da vida. Por fim, encerramos com a partilha desse alerta que não deixa de ser atual: “Dentro da comunidade: alertar aquele que formou sua inteligência na universidade. Ele não pode compreender: falta-lhe um elemento essencial.” (Bataille, 2020, p. 22).

\*

Peço licença para mudar a dicção deste texto. Agora, em primeira pessoa do singular, assumo minha voz que, talvez ainda acanhada no mundo da pós-graduação, esteve um pouco escondida em alguns momentos do texto que constitui esta dissertação. Nas linhas seguintes, já não mais falarei da narrativa de Amós Kéres, mas sim da minha própria experiência, resumindo o processo de escrita e de construção do texto acima, pois não sinto que minha trajetória pessoal esteja desvinculada desta pesquisa acadêmica: eu estou nela assim como ela está mim. Junto-me ao Georges Bataille e Hilda Hilst para proferir essa frase que me marcou desde o primeiro instante, e que passei a lê-la como um mantra: “sinto-me livre para fracassar”.

\*

Estas linhas foram escritas em trânsito. Os primeiros vestígios surgiram em Manaus, quando eu ainda estava finalizando o curso de Letras na Universidade Federal do Amazonas. Posteriormente, esses vestígios se deslocaram até Curitiba, onde puderam tomar forma e se enveredar por outras vias até encontrarem algum caminho que os levasse até seu destino final.

Em deslocamento, escrevi o texto acima: ora estava no calor excessivo de Manaus; ora estava no frio violento de Curitiba. Curioso o fato de que cada respectivo polo me inspirava de maneira diferente e me apresentava novas perspectivas para olhar a obra de Hilda Hilst.

No Paraná, lia mais os poemas de HH, enquanto no Amazonas me debruçava quase que inteiramente na prosa hilstiana. Talvez o fator climático tenha a ver com isso... Quem sabe? O que eu sei e posso afirmar nesse momento, é que este trabalho não chegou ao fim, mas chegou

ao ponto de compartilhar os resultados. Alegro-me em compartilhar essa pesquisa com aqueles que se interessam pela literatura de Hilda Hilst.

Dos deslocamentos geográficos que citei, cito também o meu próprio deslocamento: durante essa pesquisa, inúmeras foram as vezes em que fui atravessada por mim mesma, deslocando-me do meu próprio eu. Só assim foi possível encontrar-me e reconhecer-me diante de mim. Agradeço a Hilda de Almeida Prado Hilst, por me proporcionar essas retiradas-de-mim.

Não posso deixar de mencionar que algumas dessas linhas e ideias também surgiram a partir da troca de conversas em mesas de bar ou em algum ponto do Largo da Ordem, nos corredores da universidade, no avião enquanto me deslocava de um canto do Brasil para outro, nos vários dias em que, na companhia dos meus livros, estive na Casa das bolachas comendo coisas deliciosas enquanto recebia inspiração divina para escrever, nas madrugadas em que fui tomada pela insônia e era atravessada por algum eco que dizia: “vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome” ou “Me vem a fantasia de que Existo e Sou. / Quando sou nada: égua fantasmagórica / Sorvendo a lua n’água. E então eu passava horas repetindo, pensando, por vezes um pouco paralisada sem entender direito qual era o caminho que queriam me apontar. Os versos e trechos de Hilda Hilst estavam sempre presentes na minha mente, estabelecendo algum tipo de comunicação.

Sem dúvidas, finalizo essa etapa da minha vida – que foi, sim, extremamente desafiadora, angustiante, dilacerante, mas também me rendeu alguns momentos de completa felicidade – com a certeza de que já não sou mais a mesma pessoa de antes: ainda bem!

Essa pesquisa, obedecendo às leis da academia, precisou chegar ao destino final. Mas sinto que ela ainda não acabou. O que eu posso mesmo dizer, é que há uma única e soberana certeza: Hilda Hilst é deslumbrante<sup>70</sup>.

\*

“ [...] E ainda que as janelas se fechem, meu pai, é certo que amanhece.” (Hilst, 2017, p. 181).

---

<sup>70</sup> Em entrevista para os *Cadernos de Literatura Brasileira*, a respeito de sua despedida e o sentimento final, Hilda Hilst respondeu: “Dever cumprido. Eu fiz o que pude. Meu pai não pôde fazer isso, ficou louco. Eu pude. Minha mãe me contou que, quando eu nasci, ao saber que era uma menina, ele disse: ‘Que azar!’ [...] Uma palavra que me impressionou demais: *azar*. Aí eu quis mostrar que eu era deslumbrante.” (Cadernos, 1999, p. 41).

## REFERÊNCIAS

ABREU, Caio. “Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja”. In: DINIZ, Cristiano. **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. p. 61-63.

\_\_\_\_\_. Caio. A festa erótica de HH. In: HILST, Hilst. **Pornô Chic**. São Paulo: Globo, 2018.

ALVIM, Domingas. **A máscara do riso em *Com os meus olhos de cão***: um esconderijo à morte, à loucura e à animalidade. 2018. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953**: Suma ateológica, vol. I. Tradução de Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

\_\_\_\_\_. **A literatura e o mal**. Tradução de Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte Autêntica Editora, 2017.

\_\_\_\_\_. **A parte maldita precedida de “A noção de dispêndio”**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

\_\_\_\_\_. **Documents**: Georges Bataille. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

\_\_\_\_\_. **História do olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

\_\_\_\_\_. **História do olho** – seguido de Madame Edwarda e O morto. Tradução de Glória Correia Ramos. São Paulo: Editora Escrita, 1981.

\_\_\_\_\_. **O culpado**: seguido de A aleluia: Suma ateológica, vol. II. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

\_\_\_\_\_. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

\_\_\_\_\_. **Sobre Nietzsche**: vontade de chance – seguido de *Memorandum*, A risada de Nietzsche, Discussão sobre o pecado e Zaratustra e o encantamento do jogo – suma ateológica vol. III. Tradução de Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BÍBLIA sagrada. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/1e000002.pdf>. Acesso em 15/01/2024.

BOSI, Alfredo. **Ideologia e contraideologia**: temas e variações. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CADERNOS de Literatura Brasileira – Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 5, mar. 1998.

CADERNOS de Literatura Brasileira – Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999.

CARDOSO, Beatriz. “A obscena senhora Hilst”. In: DINIZ, Cristiano. **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. p. 172-173.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DESTRI, Luisa; DINIZ, Cristiano. Um retrato da artista. In: PÉCORA, Alcir. **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010.

DICIONÁRIO Etimológico da Mitologia Grega. 2013. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod\\_resource/content/2/demgol\\_pt.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf). Acesso em 22/01/2024.

DINIZ, Cristiano (Org.). **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013.

DIP, Paula. **Numa hora assim escura**: a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

DOMENECK, Ricardo. “Hilda Hilst e o cubo de gelo ancorado no riso”. **Revista Continente**. 03 de julho de 2019. Disponível em <https://revistacontinente.com.br/edicoes/223/hilda-hilst-e-o-cubo-de-gelo-ancorado-no-riso>. Acesso em: 08/08/2022.

DUARTE, Pedro; LEVY, Tatiana. Prefácio – O pensamento do erotismo. In: MORAES, Eliane. **A parte maldita brasileira** – literatura, excesso, erotismo. São Paulo: Tinta-da-China Brasil, 2023.

EAGLETON, Terry. **Sobre o mal**. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

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

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.

HARAWAY, Donna. **Quando as espécies se encontram**. Tradução de Juliana Fausto. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

HERINGER, Victor. Posfácio. In: HILST, Hilda. **Da Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HILST, Hilda. **Amavisse e outros poemas**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

\_\_\_\_\_. **A obscena senhora D.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

\_\_\_\_\_. **Com os meus olhos de cão.** 2. ed. São Paulo: Globo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Tu não te moves de ti.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

\_\_\_\_\_. **Da Poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. **Da Prosa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

\_\_\_\_\_. **132 crônicas: cascos e carícias.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

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

LEAL, Aline. **Sob o sol de Hilda Hilst e Georges Bataille** – erotismo, sagrado e morte. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2018.

LEITÃO, Andréa. **Santa geometria:** o erotismo trágico na prosa de Hilda Hilst. 2022. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **A hora da estrela.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **Laços de família.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

MACIEL, Maria Esther. **Animalidades** – zooliteratura e os limites do humano. Editora Instante, 2023.

\_\_\_\_\_. **Literatura e animalidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio.** Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORAES, Eliane. A obscena senhora Deus. In: HILST, Hilda. **A obscena senhora D.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

\_\_\_\_\_. Eliane. Apresentação. In: HILST, Hilda. **O caderno rosa de Lori Lamby.** São Paulo: Massao Ohno Editor, 1990.

\_\_\_\_\_. Eliane. **A parte maldita brasileira** – literatura, excesso, erotismo. São Paulo: Tinta-da-China Brasil, 2023.

\_\_\_\_\_. Eliane. A prosa degenerada. In: HILST, Hilda. **Pornô chic.** São Paulo: Globo, 2018.

\_\_\_\_\_. Eliane. “Hilda Hilst e o feminino: a santa, a saia e o sexo”. Outras Palavras. 22 de dezembro de 2023. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/hilda-hilst-e-o-feminino-a-santa-a-saia-e-o-sexo/>. Acesso em 12/04/2024.

NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1983.

PAIXÃO, Fernando. **Arte da pequena reflexão** – poema em prosa contemporâneo. São Paulo: Iluminuras, 2014.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. **Com os meus olhos de cão**. São Paulo: Globo, 2006.

\_\_\_\_\_. Notas sobre a fortuna crítica de Hilda Hilst. In: DINIZ, Cristiano. **Fortuna crítica de Hilda Hilst** – levantamento bibliográfico atualizado (1949 – 2018). Campinas, SP: UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018.

\_\_\_\_\_. **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010.

PURCENO, Sonia. Ensaio de leitura. In: PÉCORA, Alcir. **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010.

REIS, Eloésio. **Loucura e Literatura** – Esboço de um mapa. Trem de letras, v.1, n.1, 2012.

SAAVEDRA, Carola. A palavra deslumbrante de Hilda Hilst. In: HILST, Hilda. **Da prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHEIBE, Fernando. Por trás do universo não há nada. In: BATAILLE, Georges. **A experiência interior seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica**, vol. I, 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

\_\_\_\_\_. Apresentação do tradutor. In: BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

\_\_\_\_\_. **Coisa nenhuma**: ensaio sobre literatura e soberania (na obra de Georges Bataille). 2004. Tese de Doutorado. Universidade de Santa Catarina.

TISCOSKI, Luciana Bittencourt. **O espírito da coisa**: narrativas do *potlatch* de Hilda Hilst. 2015. Tese de Doutorado. Universidade de Santa Catarina.

TREVIZAN, Suelen. “A biblioteca como iniciação: intertextualidade em *Com os meus olhos de cão*, de Hilda Hilst”. **Revista Sapiência** – Dossiê: Hilda Hilst – 20 anos em Marduk, vol. 13, n. 2, p. 41-67, 2024.