

A BIBLIOTECA COMO INICIAÇÃO: INTERTEXTUALIDADE EM *COM OS MEUS OLHOS DE CÃO*, DE HILDA HILST

The Library as initiation: intertextuality in With My Dog Eyes, by Hilda Hilst

Suelen Ariane Campiolo Trevizan¹
Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG

RESUMO

Um traço característico da ficção de Hilda Hilst é a intertextualidade, o que torna a biblioteca da autora não só uma ferramenta de pesquisa produtiva, mas parte essencial de sua obra. Essa relação será analisada no caso específico de *Com os meus olhos de cão* (1986), sem perder de vista tendências da prosa completa. A partir da listagem de referências citadas nessa novela, percorrem-se diversos campos do conhecimento, como matemática, psicologia e teologia, além da própria literatura, abrindo-se possibilidades interpretativas. Propõem-se também diálogos com autores menos explícitos no texto, como Franz Kafka, Fiódor Dostoiévski e Robert Musil. A pesquisa no arquivo da escritora fundamenta e expande essa rede erudita, graças ao estudo da composição desse acervo e de sua marginália. Mais do que um roteiro explicativo da novela, a biblioteca se apresenta como um caminho iniciático para a experiência vertiginosa que é ler a ficção hilstiana.

Palavras-chave: Intertextualidade; Biblioteca; Hilda Hilst.

ABSTRACT

A characteristic feature of Hilda Hilst's fiction is the intertextuality, which makes the author's library not only a productive research tool, but an essential part of her work. This issue will be analyzed in the specific case of *With my dog eyes* (1986), also considering trends of her complete prose. Through the list of references cited in this short story, various fields of knowledge are covered, such as mathematics, psychology and theology, in addition to literature itself, opening up several interpretative possibilities. Dialogues with less explicit authors such as Franz Kafka, Fyodor Dostoevsky and Robert Musil are also proposed. The research in the writer's archive supports and expands this erudite network, thanks to the study of this collection composition and its marginalia. More than an explanatory script for the novel, the library presents itself as an initiatory path to the vertiginous experience of reading Hilst's fiction.

Keywords: Intertextuality; Library; Hilda Hilst.

¹ Professora Colaboradora do Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa (DEEL-UEPG) e Doutora em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Este artigo compõe, em partes, o capítulo 1 da tese intitulada *Genealogia do fora: o Lugar da ficção de Hilda Hilst e Juliano Garcia Pessanha*, desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG com financiamento da Capes. E-mail: su.trevizan@gmail.com

INTRODUÇÃO

Após a morte de Hilda Hilst, em 2004, sua biblioteca foi herdada pelo amigo José Luis Mora Fuentes e posteriormente pelo filho deste, Daniel Bilenky Fuentes, atual presidente do Instituto Hilda Hilst. Em 2015, graças a um projeto financiado pelo Itaú Cultural, por meio do Programa Nacional de Apoio à Cultura, e liderado pela arquivista Luiza Helena Novaes, essa preciosa coleção foi higienizada, catalogada e reunida na chamada Sala da Memória, alocada no antigo dormitório de Hilst na Casa do Sol, em Campinas. Além do trabalho de conservação dos livros, foi feita uma triagem de quais possuíam marcas de leitura para digitalização numa segunda fase. Dos 3.125 volumes catalogados, 1.661 têm algum tipo de intervenção², e a maioria parece ter sido feita por Hilda Hilst. Contudo, não é possível ter certeza da autoria de todos os grifos e anotações, pois a biblioteca foi manuseada pelos vários residentes da Casa do Sol e continuou sendo incrementada por visitantes mesmo após o falecimento de sua proprietária, o que explica a existência ali de volumes editados depois de 2004.

Tive a oportunidade de visitar a Sala da Memória em outubro de 2019, ocasião em que digitalizei mais de 500 trechos de livros que continham marcas de leitura. Após algum tempo de contato com o acervo, aprendi a reconhecer a letra da escritora, bem como seu gosto por canetas coloridas e o hábito de anotar contas matemáticas (geralmente referentes à idade dos autores ou a transações financeiras). A visita, apesar de breve, ajudou a confirmar a importância dos livros colecionados por Hilst dentro de sua obra. Qualquer um percebe logo nas primeiras leituras de sua ficção como essa se baseia na intertextualidade e na interdisciplinaridade – a escrita dos textos começa, desenvolve-se e finaliza junto ao estudo de uma complexa teia de autores –, mas foi o contato com a Sala da Memória que confirmou, para além das histórias que circulam, a enérgica atitude de estudos da escritora. Definitivamente, aquelas não eram leituras de lazer, nota-se uma coerência na composição dessa biblioteca semelhante à de um *corpus* de pesquisa. Em consequência, a obra de Hilst afugenta leituras relaxadas.

Quanto à sua relação com os autores lidos, em vez de uma influência unidirecional, notam-se confluências, um diálogo que ocorre em diversos sentidos e que se espalha por caminhos inusitados, até por aqueles não totalmente avalizados pela academia, como os textos especulativos sobre magia e extraterrestres. Há muitos casos de empréstimos de imagens, alguns dos quais veremos com mais detalhes na análise subsequente, e também situações em que Hilst, ao encontrar ecos de um trabalho seu nos livros que estava lendo, anotou ali o título ou o trecho do próprio texto. Nosso propósito, porém, não é fazer crítica genética, então não enfatizaremos o processo criativo de Hilst, embora isso possa acontecer pontualmente a título de curiosidade. Para os fins deste estudo, a biblioteca, ou pelo menos os títulos cuja relação com Hilst conseguimos atestar, foi vista como parte da obra.

² Dados divulgados em: Payno, Mariana. Surpresas no quarto de Hilda Hilst. *7faces: caderno-revista de poesia*. Natal, ano 6, ed. 12, ago./dez. 2015, p. 131-138.

Elegemos a novela *Com os meus olhos de cão*, doravante *MOC*, lançada em 1986, para observar essa relação com mais atenção. Ainda que não seja o texto hilstiano com maior número de intertextualidades explícitas, oferece uma amostra significativa da diversidade da biblioteca da autora. Não sendo excessivas as referências, como é o caso de *Cartas de um sedutor* (1991), podemos comentá-las a fim de compreender de que modo o acervo foi construído e mobilizado a favor de seu projeto literário. Além disso, situada num ponto intermediário de sua produção ficcional, essa novela concentra de forma madura grande parte das características observáveis no conjunto da obra. Por meio de uma análise em *close reading*, descreveremos sua tessitura específica sem perder de vista os grandes movimentos da ficção hilstiana.

DESENVOLVIMENTO

A primeira constatação acerca das referências intertextuais de *MOC* diz respeito à sua diversidade. Nesse texto, são citados nomes de variadas áreas, como a matemática: Eratóstenes, Bramine Bascara [Bhaskara]³, Nicolau Copérnico, Cardan [Girolamo Cardano], Fermat, Bertrand Russell; a filosofia: Zenão⁴ e Georges Bataille; a psicologia: William James e Otto Rank; além da literatura: Buson, Elias Canetti e Françoise Sagan⁵. Apesar da diversidade, reconhecemos esses campos do conhecimento como alguns daqueles que Hilda Hilst estudava com afinco. Observemos mais a fundo o teor dessas intertextualidades, comentando como elas contribuem para a construção de sentido no texto ficcional em questão.

Com relação aos matemáticos, é evidente e até esperado que seus nomes sejam os mais abundantes, uma vez que o protagonista da novela, Amós Kéres, é um professor universitário que atua nessa área, logo, tal repertório faz parte de seu vocabulário cotidiano. O interessante é que o pensamento matemático, para ele, não se limita a uma ferramenta de trabalho; na verdade, seu aprofundamento nesse raciocínio até o atrapalha no exercício das funções docentes, pois o toma por completo, como transe, num momento em que se espera dele, ao contrário, encadeamento lógico de pensamentos e autocontrole. Em sala de aula, o professor oscila entre formulações inacessíveis aos estudantes e longos períodos de silêncio, por isso, logo no início da narrativa, é repreendido pelo reitor, que sugere seu afastamento temporário.

³ Mantivemos a grafia usada pela autora e pusemos entre colchetes os casos em que há outra grafia mais corrente.

⁴ Embora haja mais de um filósofo antigo com esse nome, a menção a “abelha” nas proximidades parece remeter ao estoico Zenão de Cítio, pois “diz Tertuliano que, segundo Zenão, Deus atravessa o mundo material como o mel atravessa a colmeia.” (Russell, 2015, p. 318).

⁵ Diferente dos demais, o nome desta não aparece explícito, mas o incluímos à lista, pois a referência não deixa dúvidas, dado que se cita o nome de um romance dessa autora e, em se tratando de um best-seller que inclusive foi adaptado para o cinema, era de conhecimento geral da época: “Algum gaiato vai citar ‘um certo sorriso’. *Daquela* que Amanda lê.” (Hilst, 2018, p. 75, grifos nossos).

Amós não parece se abalar com a represália, tão entregue que está às suas investigações metafísicas. Também não se incomoda ao ver o casamento ruir junto com a carreira, pois as convenções sociais, o comportamento hipócrita burguês, não oferecem o léxico nem a sintaxe adequada para o que ele gostaria de expressar, aquele “significado incomensurável” (Hilst, 2018, p. 69). Para tratar dessa experiência transcendente, parece-lhe ser preciso “[e]squecer os ‘consideremos’ ‘por conseguinte’ ‘suponhamos’ ‘daí que se deduz’ e tentar a incoerência de muitas palavras” (Hilst, 2018, p. 71). Isso resulta num discurso que, embora empregue frequentemente a terminologia matemática, tende ao poético, como se observa pela recorrência de versos cortando e/ou costurando os parágrafos em prosa.

Observemos também a passagem pelos campos da filosofia e da psicologia. Da mesma forma que a matemática procura descrever relações entre entes abstratos, a filosofia se ocupa de construir sistemas a partir de conceitos. Por conseguinte, têm em comum a busca por proposições universalmente válidas e certa inclinação para o racionalismo e o idealismo – claro que, sendo a filosofia um campo de longa tradição, surgem exceções, como a hermenêutica e o pragmatismo. A princípio, tanto a matemática quanto a filosofia poderiam oferecer repertório para enfrentar a grande questão metafísica que abre *MOC* (“Deus?”), no entanto, ambas falham, como sugerem as duas epígrafes da novela, uma de Copérnico, outra de Bataille. Esses dois pensadores, nas suas respectivas áreas, concluem que o conhecimento é muito restrito para o homem, cabendo-lhe apenas perguntas irrespondíveis. Eis a angústia da condição humana, como bem problematiza Kierkegaard, outro filósofo muito citado por Hilst: ter de escolher sem sequer conhecer as opções. Os protagonistas hilstianos, mesmo cientes dessa limitação, não se conformam, recusam-se a abraçar as promessas apaziguadoras das religiões ou do capitalismo e continuam perguntando. Há uma obsessão por lucidez a qualquer custo, mesmo que isso implique o isolamento, atitude recorrente também noutros textos, sendo um dos mais notórios *A obscena Senhora D*, em que a protagonista, repudiada pelos vizinhos e os repudiando, vive trancada em casa.

Compreender os padrões da mente, sobretudo os que causam sofrimento, é o objeto de estudo da psicologia, outra área pela qual Hilst tanto se interessava e que não poderia faltar nessa novela. Apesar de as menções serem breves, basicamente em torno da expressão “verme no cerne”⁶, atribuída a William James, trata-se de uma concepção essencial para compreender a trajetória de Amós. Na tradução para o português de *The varieties of religious experience* (1902), publicada pela Editora Cultrix em 1991, essa expressão se perdeu na opção por “carcoma”, por isso resgatemos o original em inglês: “*a little cooling down of animal*

⁶ Essa expressão tanto impressionava Hilst que, alguns anos depois, ela a retoma para intitular uma crônica publicada no *Correio Popular*. Cf. Hilst, H. O verme no cerne. In: Hilst, H. *Cascos & carícias & outras crônicas*. São Paulo: Globo, 2006, p. 63-66. Tudo indica que ela não a encontrou diretamente em William James, já que o termo não foi traduzido dessa forma em *Variedades da experiência religiosa*. Além disso, “verme no cerne” aparece citado por Ernest Becker (1976, p. 33), inclusive em trecho grifado pela autora em seu exemplar d’A negação da morte.

excitability and instinct, a little loss of animal toughness, a little irritable weakness and descent of the pain-threshold, will bring the worm at the core of all our usual springs of delight into full view, and turn us into melancholy metaphysicians.” (James, 2009, p. 108, grifo nosso).

Nas conferências reunidas nesse livro, o filósofo americano identifica dois perfis de indivíduos com relação à experiência religiosa, os nascidos uma ou duas vezes. Os primeiros são naturalmente otimistas, enquanto os segundos são melancólicos devido à fixação na morte iminente – esse é o verme no cerne – que só superarão diante de uma experiência forte de conversão. Como exemplo do segundo grupo, James cita o conhecido caso de Liev Tolstói⁷. Amós certamente não possui o primeiro perfil, mas teria experimentado a religiosidade depois, como ocorreu ao escritor russo?

Para James, a principal característica dessa experiência, que ele chama de “estado de convicção”, para evitar as armadilhas do termo “fé”, é o êxtase da felicidade, ou seja, “a perda de todas as preocupações, o sentido de que tudo está finalmente bem conosco, a paz, a harmonia, a *disposição de ser*, ainda que as condições exteriores permaneçam as mesmas.” (James, 1991, p. 159, grifo no original). Ele menciona também estes atributos do convertido: a certeza da descoberta de mistérios da vida, embora muitas vezes inexprimíveis em palavras; a substituição da percepção do sofrimento por uma visão renovada e embelezada do mundo; a ocorrência eventual de automatismo, isto é, a dissociação entre o comportamento e a consciência, sendo o tipo mais frequente o fotismo, espécie de alucinação envolvendo imagens.

Assim como se observa em tantos relatos catalogados por James, o arrebatamento de Amós se dá no topo de uma colina⁸. Além disso, há o desvelar de um conhecimento antes inacessível e a presença expressiva de cores no relato, como se observa neste trecho:

Rompe-se a negra estrutura da 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 um significado incomensurável. Podia dizer apenas isso. (Hilst, 2018, p. 69)

⁷ Lembremos que Tolstói é uma referência importante para Hilst, sobretudo a novela *A morte de Ivan Ilitch*, citada logo no início de *A obscena Senhora D*: “queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão desse homem, desses nada do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós, queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo.” (Hilst, 2018, p. 17). Há também duas menções a essa novela em *Cartas de um sedutor* (Hilst, 2018, p. 232; p. 250), além de uma referência ao romance *Anna Kariênina* em *Contos d’escárnio – Textos grotescos* (Hilst, 2018, p. 156).

⁸ A topografia elevada relaciona-se diretamente à ascese, uma vez que o esforço da subida é compensado, na chegada, por uma visão privilegiada. Lembremos as histórias de líderes religiosos que se retiram para meditar no topo de uma montanha (Moisés, Jesus, Maomé etc.), buscando ali tranquilidade, clareza e proximidade com Deus.

A partir de então, a face de Amós fica marcada por um sorriso indelével, porém esse não vem acompanhado daquilo que normalmente se associa a tal expressão, a alegria; pelo contrário, o matemático se angustia por se perceber desintegrado, incompatível consigo próprio e ainda distante de Deus, ansiando pela comunhão que nunca vem. “Devorame, Senhor. Há um mais-menos em mim que só me assusta.” (Hilst, 2018, p. 73). A linguagem vai atingindo seu limite e, após a mistura com outros idiomas, caminha para o mutismo. Embriagado, vagando pela cidade, Amós tenta descrever sua lucidez, que mais parece um tipo de alucinação, pois são tantas as variedades da loucura que até se duvida existir algo que não seja tocado por ela. Pascal tem uma frase nesse sentido, recuperada por Ernest Becker para tratar de como os humanos negam a própria finitude:

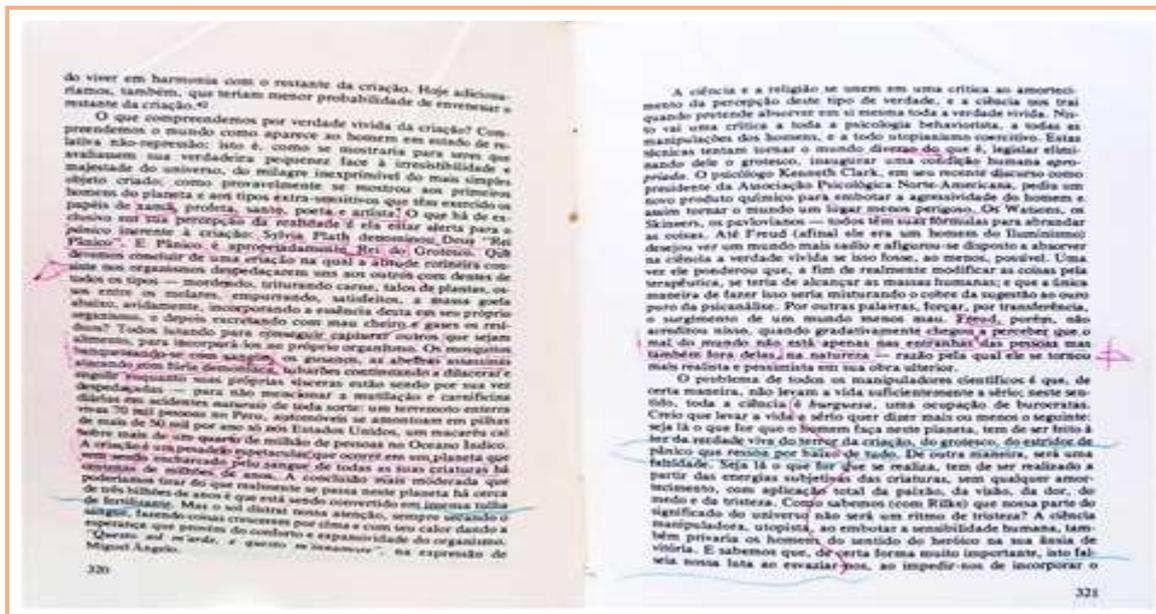
Creio que os que imaginam que uma apreensão total da situação do homem o deixaria insano estão certos, absolutamente certos. Bebês nascem ocasionalmente *com guelras e rabos*, mas isto não é divulgado – ao contrário, é abafado. Quem quer enfrentar face a face as criaturas que somos, lutando e esforçando-se para respirar em um universo que escapa ao nosso conhecimento? Penso que tais fatos esclarecem o significado da arrepiante reflexão de Pascal: “*Os homens são tão necessariamente loucos que não ser louco seria uma outra forma de Loucura.*” Necessariamente porque o dualismo existencial torna sua situação impossível, um dilema torturante. *Louco porque, segundo veremos, tudo o que o homem faz em seu mundo simbólico é procurar negar e superar sua sorte grotesca.* (Becker, 1976, p. 46, grifos no exemplar da Sala da Memória)

Esse livro de Ernest Becker tanto impressionou Hilst que ela dedica ao autor praticamente todos os seus trabalhos publicados na década de 1980: as novelas *A obscena senhora D* e *Com os meus olhos de cão*, além dos livros de poesia *Cantares de perda e de predileção*, *Poemas malditos, gozosos e devotos*, *Sobre a tua grande face* e *Amavisse*. No exemplar d’*A negação da morte* que se encontra na biblioteca da Casa do Sol, a costura das páginas simplesmente se desfez, indicando a frequência de seu manuseio. Ademais, entre os vários títulos que tive a oportunidade de folhear, esse era de longe o mais riscado, com grifos em quase todas as páginas, e exibia uma profusão de cores de caneta que pode ser um indicativo do retorno a essa leitura em diversas ocasiões, como se observa na digitalização na próxima página.

A influência dessa leitura sobre a novela que estamos analisando é evidente, por exemplo no trecho em que o narrador lista as diversas formas de loucura: a busca e a conseqüente ilusão do conhecimento; a recusa de compreender; o caos decorrente da paixão; a tentativa de controle por meio do trabalho; e, por fim, a loucura de se perceber solitário num mundo cruel. Esses comportamentos são todos observáveis ao longo da narrativa, seja no protagonista, seja em personagens secundários. Não há quem escape à loucura, como já disse Pascal – impossível não lembrar ainda *O Alienista* (1882), de Machado de Assis. Contudo, Amós, como a maioria das pessoas, está em negação e se pergunta

se é possível aniquilar tudo isso e sobreviver, questão que discutiremos mais adiante.

Figura 1 – Grifos de Hilda Hilst no livro *Negação da morte*, de Ernest Becker



Fonte: Instituto Hilda Hilst, Sala da Memória (2019).

Gostaria, antes, de assinalar um traço formal interessante dessa novela que está presente também noutros textos de Hilst, a oscilação de perspectivas. São tantas as vozes que atravessam o relato que, a certa altura, o leitor fica em dúvida se se trata de um narrador em primeira ou terceira pessoa. A predominância do foco narrativo divide-se entre o fluxo de consciência de Amós e uma voz impessoal, que o narra à distância, além da presença pontual de falas alheias, sem a separação de travessão ou aspas. Essa confusão talvez ocorra, porque o professor, percebendo-se partido em vários eus, luta consigo mesmo, de modo que quem narra talvez seja o tempo todo o próprio Amós, multiplicado nesses eus-outros que veem a si mesmos de fora. Na impossibilidade de travar o corpo a corpo com Deus como fizera Jacó, algum desses fragmentos do sujeito esfacelado assumiria o papel desse Outro eternamente ausente, tornando-se o tão desejado tu para compor um diálogo e atingir uma comunhão⁹. Em suma, Amós, porque se desdobrou em vários, torna-se capaz de se ver de fora, como num estado dissociativo.

⁹ O tema da busca pela comunhão com Deus está presente desde as primeiras obras ficcionais de Hilst, como se nota em “Floema” (*Fluxo-floema*). Curioso que a autora conecta seus textos não só pelas grandes questões, mas também na repetição de personagens e imagens. Por exemplo, as abóboras, tantas vezes mencionadas por Koyo e Haydum nessa novela, aparecem já na abertura de *MOC*: “Então atirou-se à terra coalhada de abóboras, colou-se a uma toda torta, cilindro e cabeça ocre” (Hilst, 2018, p. 65). A intratextualidade fica ainda mais evidente pela menção em *MOC* aos personagens Osmo (*Fluxo-floema*), além de Isaiah e Kadek (*Pequenos discursos e um grande*), obras publicadas na década anterior.

Em uma entrevista publicada em 1981 pela revista Pirâmide, da USP, Hilst menciona o comportamento dissociado e se mostra interessada em aprofundar a discussão sobre o assunto, mas infelizmente os entrevistadores preferiram mudar de tópico na pergunta seguinte. Ficamos, então, apenas com aquilo que a entrevistada dissera por iniciativa própria:

[...] eu me coloco numa postura absolutamente livre, solta, para despertar em mim alguma coisa que eu ainda não sei, não é... eu jamais seria capaz de me desligar deste tipo de comportamento que, de repente, os analistas, os médicos podem até considerar um comportamento dissociado, entende? Aliás, isso é até um assunto que eu gostaria de discutir uma hora com vocês, entende? Sobre o conceito de dissociação que normalmente existe, não é? E as vantagens que de repente podem surgir de uma pretensa dissociação, por uma descoberta vital dentro de você. (Diniz, 2013, p. 77)

Essa é uma pista importante para compreender os personagens hilstianos, atores que incorporam diversos papéis, bem como a estrutura do narrar, repleta de interferências de vozes invasoras, só que passou despercebida na ocasião pelos entrevistadores. Do ponto de vista da medicina psiquiátrica, os transtornos dissociativos definem-se pela “perturbação e/ou descontinuidade da integração normal de consciência, memória, identidade, emoção, percepção, representação corporal, controle motor e comportamento.” (American Psychiatric Association, 2014, p. 291). Em outras palavras, trata-se de um estado passageiro em que aquilo que se reconhece como o conjunto habitual de características de um indivíduo se altera, como se ele se tornasse outro(s). Entre as manifestações relatadas – lembrando que o DSM é constantemente revisto, portanto, há modificações de uma versão para a outra –, constam: o transtorno dissociativo de identidade, antes chamado de “múltipla personalidade”; a amnésia dissociativa, que engloba a fuga dissociativa, na qual alguém se estabelece noutro lugar adotando uma nova identidade sem ter qualquer memória da antiga; o transtorno de despersonalização/desrealização, caracterizado pela sensação de se ver de fora. O próprio DSM-V menciona a semelhança do transtorno dissociativo de identidade com a possessão observada em contextos religiosos, mas não aprofunda a distinção, apenas aponta que, no quadro patológico, a alteração não é desejada, ocorre fora de rituais religiosos e causa sofrimento mental.

No trecho da entrevista citado acima, Hilst problematiza tal definição clínica, provavelmente porque esta adota uma noção de normalidade que implica a unidade e a imutabilidade da personalidade, o que, após a fundação da psicanálise, é uma concepção muito simplista de sujeito. Ademais, o desejo da psiquiatria por rotular os comportamentos humanos e estigmatizar alguns (ou muitos) deles como doenças é, no mínimo, uma atitude autoritária, um projeto de controle dos corpos, segundo aponta a crítica feita por Michel Foucault em suas pesquisas sobre o discurso e as instituições modernas. Hilst, por sua vez, defendia a liberdade para sair de si, alterar-se, o que lhe propiciava experimentar o desconhecido.

Essa perspectiva condiz com sua busca incessante por conhecimento nos mais diversos campos e por variados métodos, sem preconceito, encarando os relatos sobrenaturais com a mesma seriedade das pesquisas científicas, como bem ilustra o período em que se dedicou a gravar interferências radiofônicas. Essa abertura para o que está além de si é mais comumente observável em rituais religiosos, mas também pode ocorrer por meio da imaginação e da empatia, grandes auxiliares do artista. Entretanto, em certos contextos, como no acadêmico, investigações mais intuitivas e performáticas são encaradas de forma pejorativa, como loucura, um rótulo que foi muitas vezes atribuído a Hilst, semelhante a seus protagonistas.

Amós, tal qual sua criadora, leva muito a sério sua busca existencial, ainda que, contraditoriamente, exiba no rosto um permanente esgar. Por mais que a conduta da maioria seja guiada pela busca de satisfação pessoal, o gozo, o fato de ele estampar um sorriso constante no rosto provoca estranheza e até despeito nos demais. Apenas o colega Isaias parece compreendê-lo, pois, tendo chegado à conclusão de que nada existe, não espera coisa alguma dos outros e permite-se viver como bem entender, até mesmo coabitar com uma porca. Em resumo, os dois professores recusam-se a lidar com a angústia existencial como a massa, a qual chafurda na embriaguez e no sexo, manifestações de um consumismo exacerbado. Ao rejeitar esse meio mais fácil de aplacar a dor, resta ao protagonista apenas o ostracismo: a novela, inclusive, termina com a notícia de seu desaparecimento.

Falta comentar, por fim, as referências literárias. Observemos primeiro as explícitas, Buson, Elias Canetti e Françoise Sagan. A diferença gritante entre os elementos desse grupo condiz com a heterogeneidade da retórica hilstiana, que pode ir do sagrado ao pornográfico numa mesma frase, mas também reforça sua concepção de literatura, que ela desenvolve melhor em textos como “Fluxo” (*Fluxo-floema*) e *O caderno rosa de Lori Lamby*. Referimo-nos àqueles personagens escritores que resistem à indústria do entretenimento. A própria Hilst se identificava com esse grupo, alegando produzir uma obra densa, porém sem grande público. Em entrevistas, atribuía esse fracasso ao mercado editorial, que prioriza, segundo ela, uma “subliteratura”¹⁰.

Françoise Sagan representa essa categoria dos *best-sellers*, autores que monopolizam os holofotes e recebem os melhores pagamentos enquanto outras vozes interessantes ficam à míngua. Quem a lê é Amanda, uma mulher inteligente, porém vulgar. Parece haver aí um toque de duplo sarcasmo, tanto na caracterização da personagem, bastante mundana, quanto no tipo de literatura que agrada à maioria, divertindo sem tocar em questões incômodas, segundo o princípio do “distraindo venceremos”, para usar a expressão de Paulo Leminski.

¹⁰ Hilst usou abertamente esse termo em entrevista de 1991 (Diniz, 2013, p. 145), ao comentar o lançamento de um livro de Bruna Lombardi pela Companhia das Letras. Sem desmerecer essa atriz especificamente, o que ela critica é o tratamento diferenciado que as editoras dão a escritores que vendem muito em detrimento de outros que têm qualidade reconhecida apenas em círculos restritos de especialistas, sem que esse prestígio se converta em contratos editoriais vantajosos.

Já Elias Canetti, embora vencedor de um prêmio Nobel de Literatura, poderia constar noutro grupo mais amplo ao qual seria lícito incluir também os já mencionados William James e Ernest Becker: o das Ciências Humanas. No entanto, optamos por deixá-lo na categoria literária por ilustrar um entendimento amplo de literatura que inclui a produção ensaística. Além disso, ele representa um segmento literário mais atento às questões sociais, aspecto que os textos de Hilst, por mais que tendam a discussões metafísicas, também exibem. Basta observar como, nessa novela, a crítica à sociedade de consumo se apresenta reiteradamente.

O terceiro nome citado, Buson, sendo o mais amplamente aproveitado na estrutura da narrativa, merece um comentário mais detido. Esse artista japonês atuou tanto na poesia quanto na pintura, compondo, ao lado de Bashô e Issa, a tríade mais famosa de poetas do Período Edo. Entre os mais de dois mil haicais que ele produziu, Hilst cita em *MOC* este traduzido por sua amiga Olga Savary: “Olhai a boca de Emma O! / Parece que vai cuspir / Uma peônia!” (SAVARY, 1980, p. 90).

Segundo o verbete da *Encyclopedia Britannica*, Emma-ô é o senhor do inferno na mitologia budista, encarregado de julgar a alma dos homens. Na iconografia sobre esse personagem, ele aparece caracterizado com vestes chinesas, segura uma maça e ostenta uma expressão feroz, geralmente com os olhos arregalados e a boca aberta, exibindo os dentes. Sua relação com a morte é de evidente interesse para Hilst, assim como o dualismo da imagem construída por Buson, que vê beleza na boca terrível do deus, comparando seus dentes implacáveis às pétalas delicadas de uma peônia. Essa transformação parece similar à conversão descrita por James, quando o pavor da finitude cede lugar à contemplação de um mundo renovado e belo.

A forma sintética do haicai contribui para essa percepção reveladora, pois convida o leitor a observar aquelas poucas palavras e imagens com mais atenção e, no gesto de deter-se, descobrir um novo ângulo além do apresentado inicialmente. Esse gênero poético, composto por dezessete sílabas distribuídas em três versos, fundamenta-se no “preceito budista de que tudo neste mundo é transitório e que o importante é saber-mo-nos feitos de mudanças contínuas como a natureza e as estações” (Coelho, 2009). No haicai citado, a flor remete à primavera, estação que sucede justamente à mais fria e mórbida, o inverno. O ponto de virada do poema é a descoberta de que, assim como a morte ceifa a vida, também a vida brota da morte, um olhar alentador do princípio budista da impermanência.

Difícil falar em haicai e não remeter à célebre análise de Octavio Paz sobre a obra de Bashô, que ressalta nesse gênero poético a crítica da linguagem. Por se tratar de um raciocínio que se aplica também ao poema que vimos comentando, citemos mais longamente o comentário do crítico mexicano:

A linguagem tende a dar sentido a tudo o que dizemos e uma das missões do poeta é fazer a crítica do sentido. Se dizemos que a vida é curta como o relâmpago, não só repetimos um lugar-comum como atentamos contra a originalidade da vida, contra aquilo que efetivamente a

faz única. A verdade original da vida é sua vivacidade e esta vivacidade é conseqüência [sic] de ser mortal, finita: a vida está tecida de morte. Mas ao dizê-lo convertemos em dois conceitos, vida e morte, a vivaz e fúnebre unidade vida-morte. Há uma linguagem que diga, sem dizê-lo, essa unidade? Sim, o haiku: uma palavra que é a crítica da realidade, uma linguagem que é a burla oblíqua da significação. O haiku de Bashô nos abre a porta de satori: o sentido e a falta de sentido, vida e morte, coexistem. Não é tanto a anulação dos contrários nem sua fusão como uma suspensão do ânimo. Instante da exclamação ou do sorriso: a poesia já não se distingue da vida, a realidade reabsorve a significação. A vida não é nem longa nem curta, mas é como o relâmpago de Bashô. Esse relâmpago não nos avisa de nossa mortalidade; a própria intensidade de sua luz, semelhante à intensidade verbal do poema, nos diz que o homem não é unicamente escravo do tempo e da morte mas que, dentro de si, leva outro tempo. E a visão instantânea desse outro tempo chama-se poesia: crítica da linguagem e da realidade, crítica do tempo. A subversão do sentido produz uma reversão do tempo: o instante do haiku é incomensurável. (Paz, 2015, p. 166-167)

É possível que Hilda conhecesse esse ensaio, pois ele foi reproduzido na antologia de poemas japoneses organizada por Olga Savary, mesmo livro em que se encontra o haikai sobre Emma-ô; só não conseguimos afirmar com certeza, pois esse título não consta na Sala da Memória. Na análise citada acima, destaca-se o papel atribuído à poesia de superar a tendência conceitual da linguagem: em vez de produzir abstrações e imobilizar os sentidos (gerar clichês), as palavras do haikai se reintegram à vida, num entendimento momentâneo que não é racional, mas uma espécie de epifania ou iluminação, para usar terminologias cristã e budista respectivamente. Octavio Paz também sublinha um entendimento de tempo na poesia que favorece o homem, já que o haikai funda um tempo próprio, no qual, durante três versos, tão ligeiros e devastadores quanto um raio, suspende-se a mortalidade, bem como a imortalidade. Dá-se a iluminação, em seu sentido múltiplo: enxergar a luz que emana do mundo (ver), ter um entendimento racional do fenômeno (esclarecer), libertar-se da ilusão de diferenciação promovida pelo nascimento (iluminar-se, atingir o *satori*).

O tempo é uma das grandes questões da obra hilstiana, sobretudo o envelhecer. Esse *topos* aparece explícito já no primeiro poema que abre *MOC*, do qual citamos os versos finais: “Descubro-me rei/ Lantejoulado de treva/ As facas golpeando/ Tempo e sensatez. (Hilst, 2018, p. 65). Aqui o tempo e a sensatez, ambos pilares do pensamento ocidental iluminista - a crença de que, pela racionalidade, progride-se -, aparecem como alvos de ataque. Do mesmo modo, a narrativa se encerra com um esquema gráfico que exhibe o sinal de infinito (∞), sugerindo a aniquilação do tempo. Esse adversário, combatido desde os versos iniciais, é superado por meio do esvaziamento dos sentidos, processo indicado na repetição do neologismo “dessignificando” ao longo da novela e explicitado, por fim, no sinal matemático de conjunto vazio (\emptyset).

Não fosse pela obsessão acerca da figura de Deus e pelo apego às questões metafísicas, o desfecho de Amós poderia ser identificado como o *satori* budista, mas não é o caso. A obra de Hilst não faz apologia a qualquer instituição religiosa¹¹, mas, segundo indica Cláudio Willer (2010), parece apresentar inclinação gnóstica. O gnosticismo, apesar de referido no singular, engloba muitos grupos. Em vez de um texto fundador, apresenta uma porção de discursos que divergem entre si, além de ser praticado de forma variada por pequenas comunidades dispersas. Marcado pelo sincretismo, combina elementos do platonismo, do hermetismo, do judaísmo, do cristianismo, do maniqueísmo, do taoísmo etc. *Grosso modo*, essa doutrina descreve o mundo material como obra defeituosa de um deus menor, o demiurgo, e propõe a busca de um conhecimento total como o caminho para a salvação. Essa é sua principal diferença em relação ao cristianismo, que exalta a fé, isto é, a crença naquilo cuja existência não se pode provar. Por outro lado, a gnose também se diferencia do pensamento científico por não valorizar o saber empírico, já que considera o mundo físico degradado (vazio, *kenoma*) e não se ocupa dele. Em vez disso, opta por experiências místicas a fim de promover a reintegração à perfeição do deus maior, inominável (plenitude, *pleroma*).

Willer observa na literatura hilstiana a presença de um dualismo influenciado pela perspectiva gnóstica, empregado não apenas enquanto tema, mas também como organizador estrutural da obra: “poesia e prosa correspondem a polos da contração e expansão, eclipse e hipérbole, e também ao sublime e ao abjeto, luz e sombra, alto e baixo, *pleroma* e *kenoma*.” (Willer, 2010, p. 428). Contudo, a experiência mística dos personagens hilstianos é caracterizada pelo crítico como um gnosticismo “às avessas”, pois se nota um apego maior à pergunta/busca do que à resposta/salvação. Em mais de um texto, inclusive neste que estamos analisando, expressa-se o desejo por dormir em vez de “despertar para o conhecimento” (Willer, 2010, p. 429). Isso acontece na cena do condenado a caminho da forca, espécie de narrativa dentro da narrativa¹² que nos servirá de ponto de partida para comentar em breve algumas das referências literárias implícitas em *MOC*.

No gnosticismo, um recurso utilizado para se atingir a unidade anterior ao dualismo é a glossolalia. Essa fala, normalmente proferida durante o êxtase, não se identifica com nenhum idioma, apenas repete sons sem organizá-los em unidades morfológicas ou estruturas sintáticas. Acredita-se que o nome do deus desconhecido, o verdadeiro, revela-se nessas combinações fonéticas imprevisíveis e irrepetíveis. Willer destaca a coerência entre a prática da glossolalia e o gnosticismo, dado que “o conhecimento total, intransitivo, só pode ser expressado por meio da linguagem intransitiva” (Willer, 2010, p. 53). São exemplos de glossolalia: o episódio em que os apóstolos de Cristo falam em línguas;

¹¹ Pelo contrário, não se omite de representá-las ironicamente, como as freiras nada santas na peça *A empresa* (1967) e os monges igualmente decaídos na novela “Lázaro” (*Fluxo-floema*), para citar apenas dois exemplos.

¹² Narrativas em palimpsesto são outro recurso estrutural que a autora usa em abundância, sendo observável sobretudo nos romances *O caderno rosa de Lorí Lamby* e *Cartas de um sedutor*, em que os protagonistas são escritores que reproduzem tanto textos seus quanto outros de autoria alheia.

o momento dos rituais xamânicos quando espíritos se manifestam; e até, na literatura moderna, as últimas obras de Antonin Artaud.

MOC também poderia integrar essa heterogênea galeria, devido aos dois registros abrindo e fechando a novela que apresentam uma escrita irreconhecível. Ali se identificam uns poucos caracteres de idiomas distintos, mas não há uma coerência global. Talvez expressem o contato de Amós com o deus oculto, além de sua experiência corpórea, por isso tais trechos se posicionam fora dos limites da narrativa. Ao lado dessa escrita indecifrável, desenhos completam a composição. Isso lembra os haicais ilustrados de Buson, até pela escrita vertical, ou talvez remeta a uma forma de expressão primitiva, já que estamos nos referindo à investigação pela origem ou, nas palavras de Octavio Paz, à “busca de uma linguagem anterior a todas as linguagens e que reestabeleça a unidade do espírito” (Paz, 1991, p. 17).

Com relação ao tempo, o gnosticismo se difere tanto da visão pagã de circularidade quanto da judaico-cristã de linearidade, oferecendo uma terceira via, a da negação do tempo, uma vez que esse se associa ao mundo material e, portanto, é tão degradado quanto ele. “Para o gnóstico, os dois mundos, este temporal e material, e aquele outro, eterno, não têm conexão.” (Willer, 2010, p. 150). Assim, o tempo também é um tipo de ilusão a ser superada para se atingir a comunhão com o divino, que, sendo eterno, não se submete à temporalidade.

Já próximo ao desfecho de *MOC*, aparece uma sequência de cenas passadas em lugares diversos, separadas apenas por poemas e sem relação temporal explícita entre elas, passando a impressão de serem realidades paralelas ou alucinações. Numa, Amanda conversa com uma amiga sobre as obsessões de Amós, que está trancado no banheiro e se observa ao espelho¹³. Noutra, o matemático menciona estar no sítio da mãe, onde se estabeleceu sob um caramanchão de chuchus em companhia da cadela Ronquinha (um aparente duplo da porca hilde). Por fim, vem a cena mais longa do condenado. Este, acompanhado de três guardas, caminha para a forca e solicita, como último desejo, tirar um cochilo. No trajeto, porém, dá-se uma tempestade que, numa descrição *non-sense*, bem ao estilo de Lewis Carroll, livra-o das sentinelas. O condenado, após cessar o temporal, mesmo sem ter vigias que o obriguem a isso, retoma sua caminhada em direção à forca.

Amós não se entrega à morte por coragem ou senso de justiça, mas por desilusão de haver um destino melhor para si após ter descoberto que “o universo é obra do Mal e o homem seu discípulo” (Hilst, 2018, p. 98). Portanto, respondendo àquela questão que deixamos aberta sobre a

¹³ Há uma intertextualidade provável com Lewis Carroll, apesar de não haver a explicitação de seu nome. A referência ao espelho atua como divisor de mundos na expressão “do outro lado do espelho”, repetida e destacada no início de dois parágrafos para fazer a transição de espaços (Hilst, 2018, p. 94; p. 98). Ademais, Carroll, assim como Amós, expressava problemas matemáticos por meio da literatura, além de ter destacado os aspectos *non-sense* da realidade nas narrativas protagonizadas por Alice. Por fim, talvez deixando-nos levar por uma superinterpretação, percebemos uma releitura do Coelho Branco no poema de *MOC* em que um andarilho com uma equação escrita nas costas escapa ao eu-lírico: “Tentei segui-lo./ Entrou num morro de moitas./ Entrei./ Túnel vazio/ Dando pro todo que caminhei.” (Hilst, 2018, pp. 74-75).

possibilidade de conversão de Amós, esse é um “não” à possibilidade de segundo nascimento, um “não” ao mundo. O último poema da novela faz uma espécie de releitura do haicai de Buson às avessas, em que não há o vislumbre iluminador da beleza, mas a denúncia de sua ilusão, num gesto de abandono da esperança: “As armadilhas: Como se um morto/ Acreditasse o girassol da vida/ A crescer sobre o peito.” (Hilst, 2018b, p. 100). Há ainda duas cenas em que Amós se encontra em locais distintos antes da notícia de seu desaparecimento, primeiro em sala de aula, mas numa esfera separada dos demais, vendo o mundo desintegrar-se em formas geométricas, e diante do mar, assumindo a perspectiva de um cão.

Não obstante o nome de Kafka não seja citado nenhuma vez na novela – no máximo, há a semelhança da inicial “K” do sobrenome de Amós, que o aproxima dos protagonistas de *O processo* e *O castelo* –, tal visão pessimista de Justiça e de Bem ressoa fortemente com a obra do autor tcheco. Além disso, poderíamos destacar em comum entre os dois universos literários também elementos mais pontuais. A começar pela figura dos guardas burlescos, que revelam o ridículo da encenação de justiça: o que existe são apenas arbitrariedades dos que estão na posição de poder. Outro ponto importante é o olhar atento a criaturas normalmente vistas como insignificantes, como formigas, aranhas, abelhas, sapos, porcos, cães, e a grande identificação com elas a ponto de o próprio protagonista transmutar-se em animal¹⁴.

Lembremos que, no desfecho d’*O processo*, Josef K, ao morrer executado a facada, exclama enquanto a vista vai se apagando: “Como um cão” (Kafka, 2005, p. 228). Esse romance parece ser uma influência direta para a escolha do título *Com os meus olhos de cão*¹⁵ e até para a seleção de *topoi* importantes para seu desenvolvimento, como a faca e o muro. Existem duas edições d’*O processo* na biblioteca de Hilst, uma em espanhol de 1939, da editora argentina Losada, e outra em português de 1979, da Coleção da Abril Cultural. A escritora não escondia sua admiração por Kafka, que a impressionava sobretudo enquanto personalidade¹⁶ e com quem ela tentou contato *post mortem* em suas experiências radiofônicas na década de 1970, conforme as gravações resgatadas por Gabriela Greeb para a realização do documentário *Hilda Hilst pede contato*: “Eu queria falar com Franz Kafka, com Pär Lagerkvist, com Camus, com Níkos Kazantzákis, quem mais? Com esses amadíssimos assim, mais amados.” (GREEB, 2018, p. 34).

Além de alguns textos ficcionais da autoria dele, constam na biblioteca de Hilst *Conversas com Kafka* (1951), um relato biográfico

¹⁴ Esse tipo de metamorfose já havia sido empregado de modo mais destacado no primeiro livro de Hilst, na novela “O unicórnio” (*Fluxo-floema*).

¹⁵ Em entrevista publicada no *Estado de São Paulo* em 1986, Hilda Hilst oferece uma explicação para o título: “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.” (Diniz, 2013, p. 91).

¹⁶ Em 1981, em entrevista para a revista *Pirâmide*, Hilda declara: “[...] um homem que me impressionou sempre, a vida toda, foi Kafka. Mas a vida dele, ele como pessoa, os diários dele, tudo o que ele colocou naqueles diários. Agora, a obra dele, eu posso ler e tudo, mas não fico mentalmente excitada.” (Diniz, 2013, p. 79-80).

assinado por Gustav Janouch, que conviveu com o escritor no período final de sua vida, e dois livros de análise panorâmica: *Interpretação de Kafka* (1968), de Ruy Alves Jorge, e *Franz Kafka: vida heroica de um anti-herói* (1974), de Danillo Nunes. Todos esses exemplares contêm marcas de leitura. Esse último, em especial, apresenta diversos aspectos da biografia de Kafka que parecem ter sido aproveitados na construção do personagem Amós. Por exemplo: a introspecção constante; a relação conflituosa com o pai, que não admitia um filho sensível; a condição permanente de intruso, “alguém que, não sendo agasalhado nem expulso, era apenas tolerado” (Nunes, 1974, p. 50); a obsessiva busca por Deus, visto como grandeza e ausência; a aversão pela sexualidade marital, simbolizada pelo nojo sentido diante do leito conjugal e das camisolas de dormir dos pais¹⁷; e a identificação do sofrer com a atitude reflexiva: “o ‘mal’ está em ‘despertarmos’ num certo momento para a realidade absurda que nos cerca, e ainda para a nossa própria condição humana.” (Nunes, 1974, p. 389).

Nunes afirma que Kafka se consolava ao pensar na possibilidade da morte, sem desejar propriamente o suicídio. Numa de suas últimas cartas a Milena, cuja data é impossível de precisar, já que essas correspondências não possuem cabeçalho, escreve:

Você tem medo quando pensa na morte? Eu tenho apenas um pavor terrível de sofrer. Isso é um mau sinal. Querer a morte sem o sofrimento é um mau sinal. Caso contrário, eu posso ousar a morte. Fui enviado como a pomba da Bíblia, não encontrei nada de verde, entro de novo na Arca obscura.¹⁸

A imagem bíblica da arca de Noé, assim subvertida, pinta de forma bastante expressiva o desalento do escritor tcheco, incapaz de encontrar um sinal de esperança neste mundo. Seu retorno à arca, onde os outros esperam dele notícias confortadoras, é o de um fracassado, que, sem nada a oferecer, vem se refugiar na escuridão indiferenciada da origem. Às vezes, o verde que se encontra é apenas o da platitude burguesa, expressa

¹⁷ Escreve Kafka a Felice em carta de 19 de outubro de 1916: “[...] la vue du lit conjugal à la maison, des draps qui ont servi, des chemises de nuit soigneusement étalées, peut m'exaspérer jusqu'à la nausée, me retourner le dedans du corps, c'est comme si je n'étais pas définitivement né, comme si je sortais continuellement de cette vie étouffante pour venir au monde dans cette chambre étouffante, comme s'il me fallait sans cesse aller y chercher une confirmation de ma vie, comme si j'étais, sinon complètement, du moins en partie indissolublement lié à ces choses répugnantes, en tout cas elles collent à mes semelles, mes pieds qui veulent courir restent enfoncés dans la première bouillie informe.” (Kafka, 1989, p. 791). Em português: “a visão do leito conjugal na casa, os lençóis usados, os pijamas cuidadosamente espalhados, pode me exasperar a ponto de causar náusea, voltar-me para dentro do corpo, é como se eu não tivesse definitivamente nascido, como se eu sáisse continuamente desta vida sufocante para vir ao mundo neste quarto sufocante, como se eu tivesse que ir continuamente buscar confirmação da minha vida lá, como se eu fosse, se não completamente, pelo menos em parte indissolubelmente ligado a essas coisas repugnantes, de qualquer forma, grudam nas solas dos meus pés, meus pés que querem correr permanecem presos no primeiro caldo sem forma.” (tradução nossa).

¹⁸ Tradução nossa para: “Tu as peur quand tu penses à la mort? Je n'ai qu'une effroyable peur de souffrir. C'est mauvais signe. Vouloir la mort sans la souffrance est mauvais signe. Autrement, je peux oser la mort. J'ai été envoyé comme la colombe de la Bible, je n'ai rien trouvé de vert, je rentre dans l'Arche obscure” (Kafka, 1989, p. 1094).

num pijama que combina com o mobiliário de Amós, ou numa experiência mística sobre o morro que impossibilita qualquer consolo posterior na vida mundana. Também sem respostas satisfatórias, o protagonista hilstiano retorna à casa da mãe, ou quase lá, pois troca o conforto da moradia pelo isolamento do lado de fora – espécie de Santo Antônio cujo único seguidor é uma cadela. Já não adianta falar, então o matemático desenha e, por fim, libertando-se da forma humana e da linguagem, apenas olha sem saber o nome do que vê.

Ainda relacionado a textos religiosos, vale mencionar que Amós é o nome de um profeta do Antigo Testamento que teria vivido no século VIII a. C. e escrito o livro homônimo, aliás, uma das partes mais antigas da Bíblia, segundo informa Frederico Lourenço (2019) no ensaio introdutório da sua tradução dos livros proféticos. O livro de Amós relata as impiedades praticadas pelo povo judeu contra os mais fracos e a consequente ira divina. Cabe ao profeta anunciar as catástrofes que destruiriam Israel e preparar essa nação para se purificar a fim de se reerguer fortalecida na fé.

Na recente versão de Frederico Lourenço, o tradutor opta por sublinhar o teor poético do texto bíblico, revezando entre prosa e poesia e, assim, endossando a tese já apresentada por Robert Carroll (1983) de que esses narradores são antes poetas do que profetas. No entanto, estamos falando de uma poesia dura e irada, que não é bem recebida pelo povo, sobretudo pelos poderosos. Uma das principais metáforas dessas profecias anunciadas por Amós é a do prumo de Deus, que atesta a falta de retidão de um muro e o condena à demolição, dado que não é possível consertá-lo senão reconstruindo-o a partir da base. A imagem do muro também é mencionada diversas vezes em *MOC*, principalmente nos poemas. Sua versão hilstiana, porém, assemelha-se mais ao muro kafkiano do que ao bíblico, pois é percebido pelo protagonista antes como cativo e obstáculo ao conhecimento do que como edificação que representa a constância e a fidelidade de um povo.

Outra diferença é que o Amós hilstiano é um “profeta-poeta” rebelde. Ainda que tenha visto o que ninguém mais viu, a revelação no topo da colina, não sabe como dizê-lo nem tem a quem dizer, apenas vaga com um esgar ambíguo no rosto, mensageiro da própria destruição e/ou salvação, irrelevante para as demais pessoas. Para reforçar o viés fúnebre do protagonista, a autora ainda lhe atribui o sobrenome de Kéres, que na mitologia grega remete a demônios ou morte violenta. O termo em grego (Κῆρες), geralmente usado no plural, é empregado por Homero na *Ilíada* (canto 2, v. 302), traduzido por Frederico Lourenço como “divindades da morte”. Também aparece em obras de Hesíodo: na *Teogonia* (v. 217), traduzido por Christian Werner como “Perdições” e por Jaa Torrano como “Sortes”, e n’*O escudo* (v. 249), traduzido por este como “Cisões” e por Glenn W. Most, para o inglês, como “Fates”. Ao manter a escrita próxima ao grego, Hilst explora também a sonoridade do termo em português, que coincide com a conjugação do verbo “querer”, adicionando uma conotação relativa a desejo.

Outro nome que Hilst desenhava da mitologia, mas desta vez romana, é o de Libitina, com quem Amós mantinha relações aos 20 anos, período em que frequentava o bordel de Maria Ancuda. Libitina, para os

romanos, era a deusa dos funerais. Curioso que, assim como se relata na novela uma confusão na nomeação da prostituta, também a divindade foi confundida com outra, a Venus Lubentia, relacionada à “luxuriante natureza” e aos “prazeres da vida”, segundo o verbete na *Encyclopedia Britannica*, daí o acréscimo de um viés relacionado à sensualidade.

A associação de sexo e morte tem uma longa tradição. Pode ser observada, por exemplo, na teoria freudiana acerca das pulsões de vida (Eros) e morte (Tânatos). Antes disso, aparece também como uma das tentações de Santo Antão descritas por Flaubert. No texto deste último, Luxúria e Morte se enlaçam numa só e juntas cantam:

- Apresso a dissolução da matéria!
- Facilito a dispersão dos germes!
- Destróis, para que eu renove!
- Crias, para que eu destrua!
- Ativa o meu poderio!
- Fecunda a minha podridão! (Flaubert, 2004, p. 154-155)

Essa conjunção de uma figura repulsiva com outra atraente resulta numa criatura monstruosa, corpo de mulher com cabeça de caveira, coroada de flores e vestindo uma mortalha, semelhante a um verme dançante na descrição de Flaubert. Santo Antão, sem grande dificuldade, resiste a mais essa tentação, vitória que ele assim justifica: “Rejeito o prazer e me sinto eterno. Assim a morte não é mais do que uma ilusão, um véu, mascarando, de tempo em tempo, a continuidade da vida.” (Flaubert, 2004, p. 155). Na sequência, o eremita se indaga por que existe multiplicidade de formas dado que, segundo os dogmas católicos, a Substância é única. Esse questionamento, por ir ao encontro das indagações hilstianas, interessa-nos diretamente. O protagonista de Flaubert especula: “Deve haver, em algum lugar, figuras primordiais, cujos corpos não são mais do que imagens. Se os pudéssemos ver, conheceríamos o laço entre a matéria e o pensamento, aquilo em que consiste o ser!” (Flaubert, 2004, p. 155). Tais imagens originárias remetem a um estado de coisas em que não haveria diferenciação entre corpo e espírito, a tão sonhada unidade. Esse é o mistério que sustenta tantas crenças, mas será ele acessível ao homem?

Assim, vamos nos aproximando da questão implícita na notação filosófico-matemática que encerra a novela na forma de duas equações. A primeira iguala o nome de Amós ao sinal de infinito, já mencionada ao tratarmos do tempo; na segunda, SGAR¹⁹ – sigla da expressão “Superfície de Gelo Ancorada ao Riso”, imagem que o narrador atribui a Deus – equivale à letra grega theta maiúscula (Θ) e também ao sinal de conjunto vazio (\emptyset). Para interpretar essas relações, precisamos partir de algumas observações matemáticas, já que o problema se apresenta nessa linguagem.

Tanto na matemática quanto na filosofia e na teologia, é frequente considerarem o infinito como equivalente a Deus. Tal aproximação pode ser observada no seguinte dado histórico destacado por

¹⁹ Apesar de óbvia e já bastante comentada pela crítica, vale registrar aqui a semelhança da sigla com a palavra “esgar”, um dos *topoi* mais destacados em *MOC*.

Philip J. Davis e Reuben Hersh em *A experiência matemática*, livro que consta na biblioteca de Hilst contendo marcas de leitura:

Os filósofos gregos consideravam a matemática como uma ponte entre a teologia e o mundo perceptível, físico, e esta visão foi enfatizada e desenvolvida pelos neoplatônicos. Supunha-se que o quadrvium: aritmética, música, geometria, astronomia, já conhecido de Protágoras (faleceu em 411 a.C.) elevaria a mente, por meio da matemática, até a esfera celeste, onde os movimentos eternos eram a forma perceptível da alma no mundo. (Davis; Hersh, 1985, p. 82)

A matemática relaciona as formas variadas e limitadas deste mundo à dimensão eterna, o que, descrito nesses termos, não parece muito distinto do que se entende por experiência mística. Em suma, “[h]á um desejo matemático avassalador de transpor a distância entre finito e infinito. Desejamos completar o incompleto, alcançá-lo, aprisioná-lo, domesticá-lo.” (Davis & Hersh, 1985, p. 184). Os dois autores ilustram essa intenção humana com a seguinte equação: $\frac{1}{2} + \frac{1}{4} + \frac{1}{8} + \frac{1}{16} + \dots = 1$. Temos, de um lado, o infinito e, de outro o finito, ambos representados nessa expressão matemática como equivalentes. Quando Hilst iguala Amós a “∞”, realiza uma operação semelhante, a transposição do que é limitado ao ilimitado.

Ao realizar essa passagem, o personagem não pode mais ser apenas Amós, pois se torna potência pura, daí seu desaparecimento enquanto homem historicamente definido, o matemático de 48 anos. A partir desse raciocínio, compreendemos por que o tempo na narrativa se afasta cada vez mais de uma representação sequencial, ainda que jamais tenha sido cronologicamente linear, organizando-se como uma simultaneidade e esboçando vários mundos possíveis. Parece-nos que Amós teria adentrado a eternidade, em que não há antes ou depois, apenas a suspensão do tempo. Reforça essa impressão a predominância, nos últimos parágrafos narrados em primeira pessoa, de verbos no presente do indicativo. Já o último parágrafo, retomando a perspectiva de um narrador em terceira pessoa, volta a apresentar verbos no pretérito e faz um relato linear dos acontecimentos ao descrever as ações da mãe de Amós e de sua cachorra, afinal, essas continuam num plano finito.

Para ficar ainda mais clara a descrição desse outro plano para o qual Amós se transfere, a eternidade, gostaríamos de propor um pequeno exercício. Com o dedo, percorramos o sinal de infinito. Se fizermos isso por algum tempo, veremos que o dedo sobe e desce, vai para a direita e para a esquerda, sua trajetória se expande e se retrai, sempre indo e nunca encontrando o final, sempre retornando e nunca atingindo a origem. Essa experiência é interessante para lembrarmos que o infinito é paradoxal, remete não só a enormidades e totalidades, mas também a insignificâncias, aquilo tão infinitamente diminuto que chega ao nada. Portanto, ele é potencialmente tudo, o ser e o não-ser. Compreendemos, então, por que os gnósticos descrevem o deus inominável por meio de oxímoros.

É dessa magnitude a revelação de Amós no topo da colina, uma experiência tão arrebatadora que o leva a se trancar no banheiro e a

dizer coisas que a esposa julga absurdas, como o súbito interesse por aranhas. Amanda relata a uma amiga esse comportamento excêntrico, que ela só tolera por acreditar que o outro esteja “na hora da loucura, na hora da morte” (Hilst, 2018, p. 91). A leitora de Françoise Sagan, porém, não se dá conta de que o aparente delírio do companheiro reproduz a mesma elucubração expressa em *Crime e Castigo* pelo personagem Svidrigáilov. Este diz ao protagonista Raskolnikóv:

– A eternidade sempre nos parece uma ideia que não se pode entender, algo enorme, enorme! Mas por que forçosamente enorme? E de repente, em vez de tudo isso, imagine só, lá existe um único quarto, alguma coisa assim como o quarto de banhos da aldeia, enegrecido pela fuligem, com aranhas espalhadas por todos os cantos, e toda a eternidade se resume a isso. Sabe, às vezes me parece que vejo coisas desse tipo. (Dostoiévski, 2009, p. 300)

A eternidade atingida por Amós é a do êxtase religioso, mas é também a da clausura num banheiro repleto de aranhas. Já que o infinito abrange potencialmente tudo, seria inútil projetar aquilo que, devido a nossas crenças particulares, consideramos de maior valor, portanto, ambas são expressões possíveis. Vamos observando, assim, intertextualidades menos evidentes. Dostoiévski é um autor fundamental para a formação intelectual de Hilst, lido na juventude e considerado por ela o “mais autêntico e complexo” (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 46) entre os escritores russos que conheceu. Só de *Crime e castigo*, há em sua biblioteca três exemplares, de diversas edições – José Olympio, 1952-1953; Abril Cultural, 1982; Ediouro, 1998 –, sendo que a mais antiga delas contém marcações de leitura.

Agora, independente da concepção de eternidade considerada, seria mais esperado que o sinal de infinito fosse igualado a Deus, como se faz tradicionalmente, e não ao homem. Sempre heterodoxa, Hilst causa estranheza ao optar por atribuir à divindade o sinal de vazio da Teoria de Conjuntos²⁰, o que parece, a princípio, mero rebaixamento daquele deus descrito como ébrio e imperfeito. Atentemos que, além de “ \emptyset ”, há um “ θ ”, letra que inicia a palavra grega θεός (*théos*, deus). O theta também é uma das letras que o narrador de Boécio vê estampadas no vestido da Filosofia quando esta aparece no cárcere para consolá-lo, abaixo de um “ π ” (pi), iniciais que remeteriam à teoria e à práxis, as divisões do saber filosófico segundo Aristóteles. 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

²⁰ Curioso que um dos fundadores desse ramo da matemática, Georg Cantor, conciliando sua fé luterana com a teoria dos conjuntos transfinitos na qual estava engajado, tenha proposto o conceito de infinito absoluto, para diferenciar o infinito que concerne a Deus daqueles operáveis pela imaginação e pela matemática. Outra curiosidade é que o sinal de vazio que hoje se usa, emprestado do alfabeto dano-norueguês, foi introduzido por André Weil, o irmão de Simone Weil. Essas coincidências formam nós na teia de leituras que estamos construindo, pontos de encontro, afinal, para lembrar a célebre frase John Donne: “*No man is an island*”.

com uma letra grega theta, sem dúvida representando ‘*thanatos*’ [θάνατος]²¹, 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.

Ademais, a letra theta, quando não havia uma notação numérica específica na cultura grega, também era usada como equivalente ao número nove. A simbologia em torno desse número é vasta, conforme expõe o verbete do *Dicionário de Símbolos* (Chevalier, 2003, p. 642-644). Ele caracteriza situações de fim de ciclo e plenitude, como a duração da novena e da gestação humana, mas também chega a adquirir uma conotação mais negativa, como os nove dias que Deméter passa no Hades em busca de sua filha. Do mesmo modo, na cultura asteca, existe uma conotação fúnebre, dado que esse é o número de senhores da noite, sendo o deus da morte o líder. Logo, nove abrange a ambiguidade de vida e morte, sentidos que poderiam ser estendidos à letra theta.

Quanto ao conjunto vazio, um dado interessante: esse é o único conjunto que não possui nenhum elemento, o que não é sinônimo de ser algo inexistente. Assemelha-se, isto sim, a um recipiente sem conteúdo, como um vaso, que, mesmo sem trazer coisa alguma dentro, é algo em si (DARLING, 2004, p. 106). Outra notação para ele são as duas chaves, que explicitam a ideia de receptáculo sem preenchimento. Uma curiosa relação entre vazio e infinito foi proposta por John von Neumann, que apresentou a possibilidade de se obter o conjunto de números naturais, algo infinito, a partir do conjunto vazio (KAPLAN, 2000, p. 211).

O matemático húngaro começou obtendo um zero a partir do conjunto vazio, já que este possui zero elementos ($0 = \emptyset$). Depois criou um conjunto contendo o próprio conjunto vazio, isto é, um conjunto que possuía um elemento ($1 = \{\emptyset\}$). Na sequência, um conjunto com os elementos dos conjuntos formados anteriormente, isto é, com dois elementos ($2 = \{\emptyset; \{\emptyset\}\}$), e assim por diante, sempre introduzindo neste novo conjunto um elemento que some os conjuntos anteriores ($3 = \{\emptyset; \{\emptyset\}; \{\emptyset; \{\emptyset\}\}$, $4 = \{\emptyset; \{\emptyset\}; \{\emptyset; \{\emptyset\}\}; \{\emptyset; \{\emptyset\}; \{\emptyset; \{\emptyset\}\}\}$ etc.). Em notação matemática, o conjunto formado por esses infinitos conjuntos equivale, em número de elementos, a $\{\emptyset; 1; 2; 3...\}$, justamente o conjunto dos números naturais. Tal demonstração ilustra como o conjunto vazio, por não ter nenhuma conformação inicial, está em estado de potência, podendo tornar-se qualquer coisa. Logo, mesmo não sendo sinônimos, nota-se nele certa similaridade com o infinito.

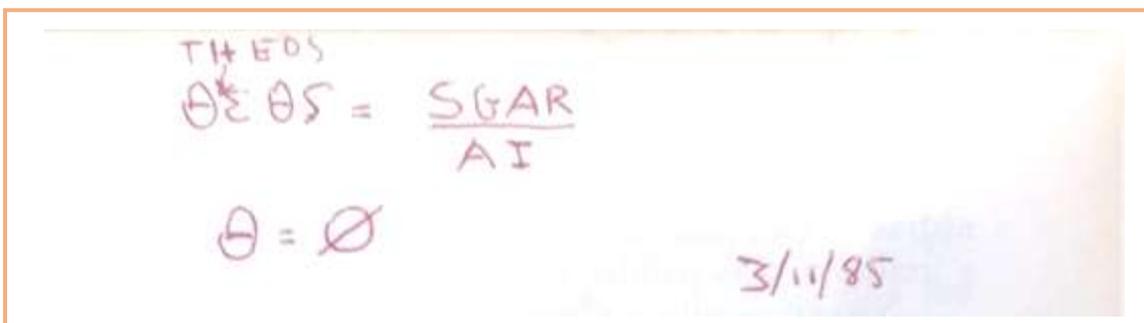
A partir desse olhar matemático, entendemos o conjunto vazio para além da concepção negativa que tomou na linguagem cotidiana e, assim, aprofundamos nossa reflexão sobre os paradoxos em torno da figura de Deus. Este passa a ser visto como aquele que, por não ter nenhuma perspectiva específica, comporta toda e qualquer perspectiva, como a arca pronta para ser preenchida com o que ali coloquem, ou o caldo informe de que fala Kafka em carta citada acima. Aliás, o uso de qualquer pronome parece inadequado nesse caso, pois limita a um gênero e a um

²¹ Tradução nossa para: “According to a curious piece of Carolingian evidence, a prisoner on whom the death sentence had been passed was dressed in regulation prison clothing inscribed with a Greek Theta, no doubt standing for thanatos [θάνατος]”.

número, tratamentos que se dão a entes. Uma nomeação para Deus mais compatível com essa concepção talvez fosse a do silêncio. Vejamos, por exemplo, o caso do tetragrama judaico YHWH, que, ao se inserirem vogais para possibilitar sua pronúncia, produz resultados diferentes em questão sonora e semântica (Javé e Jeová, por exemplo), dividindo as interpretações. O silêncio, integrador, produz consonância; a fala, por sua vez, dissidência. Daí a diferença no tratamento da natureza divina para a humana que observamos na novela *MOC*. Esse deus descrito no final não parece mais ser aquele primeiro, ébrio e incompetente, mas o princípio fundador de tudo que não pode ser representado pela linguagem cotidiana.

Ainda com relação às notações matemáticas, tive uma feliz revelação na visita à biblioteca de Hilda Hilst. Manuseando seus livros de modo exploratório, a fim de buscar pontos de contato com o repertório de Juliano Garcia Pessanha, outro escritor que eu pesquisava na ocasião, descobri que ela havia lido um autor muito caro a este, Robert Musil. Isso foi uma surpresa, pois não me lembrava de qualquer menção ao escritor austríaco em seus livros. Ao folhear *O jovem Törless* na Sala da Memória, encontrei poucos grifos e, por acaso, topei com a seguinte anotação na última página:

Figura 2 - Anotação de Hilda Hilst no livro *O jovem Törless*



Fonte: Instituto Hilda Hilst, Sala da Memória (2019).

A anotação da data confirma o registro como anterior à publicação de *MOC*, talvez um *insight* que ela tivera para a equação de encerramento da novela na qual estava trabalhando. A relação entre as duas narrativas, porém, não é óbvia, devido à distância entre os enredos e os perfis dos protagonistas. Supomos que os grifos tenham sido feitos na mesma época da anotação acima, como sugere o uso da mesma cor de caneta ao longo de todo o livro. Há marcas em apenas quatro páginas, todas na segunda metade do romance. São tão poucos os grifos que temos condições de reproduzi-los integralmente abaixo:

[Beineberg diz a Törless:] Todos esses pontos que os professores dizem ser demasiado sutis para que os entendamos e que não devemos ainda nos ocupar com *lâminas pontudas de gelo*, tão admiradas, eriçadas para todos os lados, não servem para nada, pois estão mortas! (Musil, 1985, p. 111, grifo de Hilst)

[Beineberg diz a Törless:] – Você ainda se lembra da nossa conversa. Você tinha descoberto aquela pequena

peculiaridade na matemática, aquele exemplo do fato de que nosso pensamento não caminha num chão seguro e firme, mas sobre buracos, como que fechando os olhos, deixando de existir por um momento, e chegando, mesmo assim, são e salvo ao outro lado. Na verdade, deveríamos estar desesperados há muito tempo, pois em todos os campos nosso conhecimento é entrecortado de tantos abismos – fragmentos boiando num oceano insondável.

“Mas não nos desesperamos, nós nos sentimos seguros como se nos achássemos em chão firme. Esse sentimento nos acompanha constantemente, nos mantém em pé, pega nosso intelecto nos braços a cada momento, como se ele fosse uma criancinha. Uma vez conscientes disso, já não podemos negar a existência da alma. Tão logo analisamos nossa vida espiritual e reconhecemos a limitação do nosso intelecto, chegamos a sentir tudo isso com bastante clareza. Sentir, compreende? Pois, não fosse esse sentimento, desabaríamos como sacos vazios. (...)” (Musil, 1985, p. 159-160)

[Törless pergunta a Beineberg:] – E como pretende tomar posse de sua própria alma? (Musil, 1985, p. 161)

Os trechos assinalados são todos de diálogos entre o protagonista e um dos colegas com quem antipatiza, ambos adolescentes. O romance se passa em um internato frequentado pelos filhos de ilustres famílias europeias, e o conflito gira em torno das torturas físicas, psicológicas e sexuais que alguns estudantes impõem ao colega Basini. Os torturadores são, a princípio, Reiting e Beineberg, depois também Törless acaba se juntando a eles. O narrador descreve o herói do romance como inseguro e sem caráter bem definido, afirmando que, talvez por esse motivo, procurasse a companhia de jovens que eram “os piores da classe, talentosos e de boas famílias, embora selvagens e violentos, às vezes até grosseiros.” (Musil, 1985, p. 14). Beineberg, o mais velho do grupo, sustentava a “firme crença de que poderia dominar os outros através de forças espirituais incomuns.” (Musil, 1985, p. 25). Justificava a violência como uma jornada espiritual em que pretendia vencer a limitação material mutilando o corpo.

A certa altura da narrativa, ao olhar para o céu, uma sensação desconhecida e perturbadora invade Törless, que passa a se interessar pelo problema do infinito e pelo modo como a matemática, mesmo mobilizando elementos impossíveis, tais como os números imaginários, conseguia obter resultados concretos. Nesse ponto, torna-se mais clara a relação com a novela de Hilst, e começa a se delinear o contexto em que os excertos citados acima se apresentam. O estudante procura o professor de matemática na esperança de que este esclareça suas inquietações, porém o mestre justifica que não pode fazer isso, pois o adolescente ainda não estaria em condições de entender. Insatisfeito com a recusa, Törless procura estudar filosofia por conta própria, mas a complexidade do livro de Kant que pegara para ler logo o desestimula. É nesse momento que ele se defronta com a limitação de seu conhecimento. Beineberg, então, tenta angariá-lo para suas crenças, insistindo no caráter ilusório das explicações acadêmicas, que não passariam de discurso repetido por iniciados e que jamais atingiriam a razão

originária, o fundamento de tudo; por fim, critica a covardia de Törless, acusando-o de ficar no meio do caminho, de não ter coragem para ir além.

Foi desse diálogo que recortamos a primeira citação, em cujas laterais Hilst desenhou arabescos, além de inserir colchetes em torno do trecho “lâminas pontudas de gelo”, que parece ter inspirado a expressão “superfície de gelo ancorada ao riso”, tão importante para MOC. Trata-se de uma metáfora para o saber limitado, que constrói elaborados discursos sem nada explicar sobre a origem de tudo. Hilst reformula tal imagem, acrescentando-lhe uma âncora. Amós não se contenta com a superfície de gelo, a explicação rasa, ele desce sempre mais fundo por essa corrente do saber (elemento citado também no conto “O oco”, de *Kadosh*) até atingir o riso. O conhecimento é insuportável para o homem, basta lembrarmos que ousá-lo foi o que levou ao pecado original. Poucos experimentam descer às profundezas, pois, nas palavras do pai de Amós, “só assim se fica vivo, tentando não compreender.” (Hilst, 2018, p. 93).

Comparando com o uso dado por Musil, assim interpretamos tal expressão em Hilst: a superfície de gelo remeteria às explicações supostamente sólidas e translúcidas das ciências ditas exatas, mas que, na verdade, são um modelo superficial do real e bastante frágil, podendo se estilhaçar com um golpe mais brusco; já a âncora seria o fundamento, o ponto que a produção universitária não consegue atingir, por temer adentrar zonas obscuras. Qualquer um que chegasse a esse lugar não-mapeado, ao tentar descrevê-lo, soaria como louco. Se não há fala possível, então se ri – de modo inconveniente e perturbador. Descrita assim, tal experiência radical do conhecimento figura-se aniquiladora, adjetivo coerente com a ideia de que, para se integrar a Deus, esse conjunto vazio, é preciso deixar de ser um indivíduo, passar pela morte do “si mesmo”. Isso é o que pregam diversas crenças, e o astuto Beineberg tenta manipular o repertório religioso a favor de seu sadismo.

Hilst marcou principalmente falas desse personagem. Ele discursa com frequência sobre a alma imortal e quer buscá-la em Basini por meio de experiências que supostamente o fariam transcender sua superfície conspurcada. Nessas ocasiões, Beineberg hipnotiza o outro e pede que ele, despido, emita sons animais, conforme relata a vítima: “Manda que eu faça isso baixinho, quase ganindo, como um cachorro que late durante o sono. (...) Ele também me manda grunhir como um porco e sempre repete que tenho alguma coisa desse animal.” (Musil, 1985, p. 138). Ainda que neste trecho especificamente não haja anotações de Hilst, a ressonância em sua novela é notória. Percebemos isso em uma formulação como “[A porca hilde s]onhava Deus.” (Hilst, 2018, p. 86) e também na identificação de Amós com esses mesmos animais. O matemático, sem ter conhecido Beineberg, até porque são de universos ficcionais distintos, concretiza a ambição mística deste, indo além da superfície de gelo em direção ao fundamento.

Beineberg, o personagem que despertou o interesse de Hilst, como se observa no segundo excerto mais longo marcado por ela, acredita que é o reconhecimento da nossa limitação intelectual que nos leva a crer na existência da alma. Então, na terceira citação, Törless, com sua posição mais racional e cética, questiona como poderia atingi-la. A resposta dada pelo adversário vem por meio de um revólver e da ameaça

de morte a Basini. No momento em que saca a arma, a face do ofensor se contorce num esgar, semelhante ao de Amós: “Mas Beineberg sorria. Um sorriso estranhamente distorcido, como se não quisesse sorrir, como se fosse apenas o assomo de palavras fanáticas repuxando seus lábios.” (Musil, 1985, p. 164).

A partir de então, o aspirante a místico e a assassino passa a fazer apologia da morte. Explica que só a tememos porque vivemos movidos por pequenas excitações cotidianas, enquanto a morte “é o lugar sem marcos, o *abismo imensurável*²² no qual despencamos” (Musil, 1985, p. 166, grifo nosso). Ele conclui, então, que é preciso eliminar a vida para também anular a morte e libertar a alma de sua existência limitada à matéria. Porém, o plano falha quando Basini, tendo se atirado aos pés de seu agressor implorando, “soltava urros de dor, que ecoavam por todos os cantos como os ganidos de um cão” (Musil, 1985, p. 168). Isso desperta a fúria e a violência de Beineberg, que vê sua experiência ser arruinada pela falta de adesão do outro. Este, revelando o lado animalesco do homem, mostra que o desejo de sobrevivência do corpo se sobressai à ânsia por transcendência.

Amós, mais disposto a ir além do que Beineberg, não envolve outras pessoas, atenta apenas contra a própria vida, porém fracassa, descobrindo que está condenado pela eternidade a ser. Não acreditamos que a novela de Hilst proponha uma cura ou uma libertação espiritual, senão estaríamos lidando com uma escritura sagrada em vez de literatura. Com efeito, a autora, graças à sua ânsia por atingir o transcendente aliada à dedicação aos estudos, mobiliza habilmente repertórios religiosos, filosóficos, científicos e artísticos para expressar a angústia de ser uma criatura limitada que deseja nada menos do que o absoluto.

Somos, como bem expressa Becker, “deuses com ânus”, ou seja, “excretar é a maldição que ameaça com a loucura porque patenteia ao homem sua abjeta finitude, sua materialidade, a provável irrealidade de suas esperanças e sonhos.” (Becker, 1976, p. 53). Essa imagem, proposta por um autor tão caro a Hilst, é recriada por ela no sonho do filho de Amós, que visualiza o pai vestindo uma batina a subir uma escarpa (caminho da santidade, ascese), porém exibindo as nádegas nuas quando o vento bate (o lembrete da queda). Esse é um tipo de chiste bem característico de sua prosa, que arranca algum riso em meio ao desespero de nossa condição absurda.

²² Destacamos “abismo imensurável” nesta citação, porque, após longa reflexão e pesquisa, essa expressão nos pareceu a melhor interpretação para a sigla “AI”, que Hilst escreveu à mão no fim d’*O jovem Törless*, mas acabou não aproveitando em sua novela. Na versão final do texto, SGAR ficou igualado apenas a theta e a conjunto vazio. Em nossa leitura, destacamos a relação de theta com a morte, a qual Beineberg define como “abismo imensurável”. Portanto, nossa interpretação parece coerente com a linha de raciocínio desse personagem: ele propõe que se alcance Deus por meio deste salto no nada, a morte. Outros palpites que surgiram durante a pesquisa para a sigla foram “alma imortal” e “absoluto incomensurável”, ou simplesmente a interjeição de dor “ai!”. Infelizmente, não encontramos índices adicionais para chegar a uma conclusão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atingida a âncora do riso, experimentamos o esgar de Amós e assim podemos concluir nosso encontro com o texto hilstiano. Ao contrário do que comumente se diz, percebemos esse *corpus* antes aberto do que hermético. Há tantas encruzilhadas convidando a caminhos variados que sequer sabemos se há, afinal, uma trilha principal. Ávidos por percorrer esse corpo labiríntico, deixamo-nos levar por algumas dessas vielas e, assim, passeamos pelos mistérios do gnosticismo, pela plasticidade dos haicais, pelas intersecções entre filosofia e matemática na investigação do absoluto, pelas divergentes abordagens da psiquiatria e da psicanálise acerca da mente humana. Nesse calidoscópio erudito de vida e morte; de corpo, espírito e alma; de modernidade e eternidade, fomos confrontados com nossa ignorância e até demos uma ou outra risada.

Quanto à forma, elegemos a questão da intertextualidade como fio de Ariadne, para que eventualmente conseguíssemos sair desse labirinto. Pelas constantes referências à biblioteca de Hilst, procuramos demonstrar a inseparabilidade das leituras e dos escritos da autora. São muitas as referências explícitas, mas há também tantas outras implícitas, como pudemos apontar: diálogos travados principalmente com autores da alta modernidade, como Dostoiévski, Kafka e Musil, que demandam algum trabalho de escavação por parte do leitor para virem à tona. Com isso, esperamos ter demonstrado que ler a prosa hilstiana é uma experiência perigosa e, justamente por isso, possui um caráter iniciático que pouco se observa na literatura contemporânea em geral. Felizmente sua biblioteca é um material de pesquisa disponível que nos oferece uma valiosa bússola.

REFERÊNCIAS

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais, quinta edição (DSM-V)**. Trad. Maria Inês Corrêa Nascimento et al. Porto Alegre: Artmed, 2014.

BECKER, E. **A negação da morte**. Trad. Otávio Alves Velho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

CARROLL, R. Poets not prophets: a response to 'Prophets through the looking-glass'. In: **Journal of the study of the Old Testament**. Vol. 8, n. 27, out. 1983, p. 25-31.

CHADWICK, H. Theta on Philosophy's dress in Boethius. **Medium Aevum**. v. 49, n. 2, 1980, p. 175-179.

CHEVALIER, J. [et al.]. **Dicionário de símbolos**. Trad. Verda da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COELHO, N. N. Haiku. In: **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/haiku/>>. Acesso: em 13 jan. 2020.

DARLING, D. **The universal book of Mathematics: from abracadabra to Zeno's paradoxes**. Nova Jérsei: John Wiley & Sons, 2004.

DAVIS, P. J.; Hersh, R. **A experiência matemática**. Trad. João Bosco Pitombeira. Rio de Janeiro: Francisco Alvez, 1985.

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

DOSTOIÉVSKI, F. **Crime e castigo**. Trad. Paulo Bezerra; gravuras de Evandro Carlos Jardim. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. **Emma-õ**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Emma-o>>. Acesso em: 13 jan. 2020.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. **Ker**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Ker>>. Acesso em: 21 jan. 2020.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. **Libitina**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Libitina>>. Acesso em: 21 jan. 2020.

FLAUBERT, G. **As tentações de Santo Antônio**. Trad. Luís Lima. São Paulo: Iluminuras, 2004.

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

GREEB, G. **Hilda Hilst pede contato**. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2018.

HILST, H. O verme no cerne. In: Hilst, H. **Cascos & carícias & outras crônicas**. São Paulo: Globo, 2006, p. 63-66.

HILST, H. **Da prosa: volume 2**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HESÍODO. **Hesiod: vol. 1 e 2**. Trad. Glenn W. Most. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

HESÍOSO. **Teogonia**. Trad. Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos Deuses**. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.

JAMES, W. **As variedades da experiência religiosa: um estudo sobre a natureza humana**. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1991.

JAMES, W. **The varieties of religious experience**: a study in human nature. Adelaide: University of Adelaide, 2009.

KAFKA, F. **Diários 1909-1912**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2018.

KAFKA, F. **Oeuvres complètes**: vol IV. Trad. Marthe Robert, Alexandre Vialatte e Claude David. Paris: Gallimard, 1989.

KAFKA, F. **O processo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KAPLAN, R. **The nothing that is**: a natural history of zero. Oxford: Oxford University Press, 2000.

LOURENÇO, F. Nota introdutória a Amós. In: **Bíblia**: vol. III: os livros proféticos. São Paulo Companhia das Letras, 2019, p. 39-43.

MUSIL, R. **O jovem Törless**. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

NUNES, D. **Franz Kafka**: vida heróica de um anti-herói. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

PAYNO, M. Surpresas no quarto de Hilda Hilst. **7faces**: caderno-revista de poesia. Natal, ano 6, ed. 12, ago./dez. 2015, p. 131-138.

PAZ, O. A poesia de Matsúo Bashô. In: Paz, O. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 155-167.

PAZ, O. Leitura e contemplação. In: Paz, Octavio. **Convergências**: ensaios sobre literatura e arte. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 7-44.

SAVARY, O. (Org.). **O livro dos hai-kais**. Trad. Olga Savary. São Paulo: Massao Ohno; Roswitha Kempf, 1980.

TORRANO, J. Escudo de Heracles: poema de Hesíodo. **Hynos**. São Paulo, ano 5, n. 6, 2^o sem. 2000, p. 185-221.

WILLER, C. **Um obscuro encanto**: gnose, gnosticismo e poesia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

Contato da autora:

Autora: Suelen Ariane Campiolo Trevizan

E-mail: su.trevizan@gmail.com

Manuscrito aprovado para publicação em: 01/02/2024