



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 17 - dezembro de 2016**

**Metapoética em *Com os meus olhos de cão*, de Hilda Hilst:  
transcendência como experiência poética-filosófica**

**Metapoetry in *With my dog eyes* [*Com os meus olhos de cão*], by Hilda  
Hilst: transcendence as a poetic-philosophical experience**

*Gabriel Pinezi\**

#### **RESUMO**

O presente artigo apresenta uma leitura do tema da transcendência em *Com meus olhos de cão*, de Hilda Hilst, entendendo-a como um exemplo da configuração metapoética da obra da autora. Tal leitura se baseia na interpretação de Agamben da transcendência enquanto um *experimentum linguae*, ou seja, uma experiência poética com a linguagem. Assim, pretende-se mostrar de que forma o personagem Amós Kéres, poeta e matemático, simboliza a figura do escritor romântico em busca da originalidade de sua escrita. Narrando o embate de Amós com a experiência de um profundo tédio existencial – em diálogo com o *Fausto*, de Goethe – Hilda Hilst apresenta o processo de criação (*poiésis*) como uma experiência formalmente idêntica à do filósofo diante do nada.

**PALAVRAS-CHAVE:** Metapoética; Originalidade; Experiência Literária; Romantismo; Hilda Hilst

#### **ABSTRACT**

This paper presents an interpretation of the theme of transcendence in *With my dog eyes*, by Hilda Hilst, considering it as an example of the poetic disposition of her work. Such reading is based on Giorgio Agamben's understanding of transcendence as an *experimentum linguae*, i.e., a poetic experience with language. We assume here that the character Amós Kéres, poet and mathematician, symbolizes the figure of the romantic writer in search of the originality of his writing. By narrating Amós' experience of a profound existential tedium – in dialogue with Goethe's *Faust* – Hilda Hilst presents the

---

\* Doutor em Letras. Atualmente, é bolsista Capes PNPd, atuando no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina – UEL, Londrina, Paraná, Brasil. gabrielpinezi@gmail.com



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 17 - dezembro de 2016**

creative process (*poiesis*) as an experience formally identical to a philosopher's experience when confronting nothingness.

**KEYWORDS:** Metapoetics; Originality; Literary Experience; romanticism, Hilda Hilst

Partindo de uma reflexão sobre a negatividade da filosofia crítica, Giorgio Agamben nos dá uma pista, na introdução de *Infância e História* (1979), de como é possível tomar a filosofia e a criação poética como experiências formalmente análogas. Ao apresentar uma releitura do conceito de “transcendência”, importante para a filosofia crítica do século XIX, Agamben levanta a hipótese de que transcender pode significar, simplesmente, realizar uma *experiência com a linguagem*:

Uma das tarefas mais urgentes do pensamento contemporâneo é certamente a redefinição do conceito transcendental em função de suas relações com a linguagem. Se é realmente verdade que Kant pôde articular o seu conceito de transcendental somente na medida em que omitiu o problema da linguagem, ‘transcendental’ deve [...] indicar, alternativamente, uma experiência que se sustém somente na linguagem, um *experimentum linguae* no sentido próprio do termo, em que aquilo de que se tem experiência é a própria língua. No prefácio à segunda edição da *Crítica da razão pura*, Kant apresenta como um *Experiment der reinen Vernunft* [experimento da razão pura] a tentativa de considerar os objetos “na medida em que são somente pensados”. Trata-se, ele escreve, de uma experiência que não se faz com os objetos, como nas ciências da natureza, mas com conceitos e princípios admitidos *a priori* (tais objetos, ele acrescenta, “devem, contudo, deixar-se pensar!”). [...] É suficiente seguir com atenção o movimento do pensamento kantiano para dar-se conta de que o experimento da razão pura pode não ser outro senão um *experimentum linguae*, que se funda somente na possibilidade de nominar “conceitos vazios sem objeto” (noúmeno, por exemplo), ou seja, como diria a linguística contemporânea, termos que não têm nenhuma referência (e que todavia conservam, escreve Kant, uma *Bedeutung* transcendental). (AGAMBEN, 2005, p. 12).

Seguindo esta intuição de Agamben, tudo aquilo que chamamos comumente de “transcendência” pode ser entendido, em termos práticos, como uma experiência poética com a linguagem. Ou em termos mais próximos àqueles de Blanchot: transcender é deparar-se com o nada da página em branco, com o horror de uma brancura que exige ser preenchida pela materialidade discursiva da obra literária. O presente artigo pretende investigar a relação entre a obra de Hilda Hilst e a filosofia a partir de uma interpretação do tema da transcendência enquanto uma *experiência com a linguagem*. Nesse sentido, tentaremos demonstrar o caráter *metapoético* de sua escrita, partindo de uma leitura da novela *Com os Meus Olhos de Cão* (1986) em sua intertextualidade com Goethe. Investigaremos, assim, até que ponto o tema da transcendência se apresenta, na obra de Hilda, relacionado à demanda do escritor romântico em criar uma obra original.

## 1 O nexu romântico entre genialidade e originalidade

Quando perguntaram se sentia pânico diante da página em branco, Hilda Hilst confessou em uma entrevista, no ano de 1993: “Muito. Me dá uma tremedeira, apesar de que quando eu pego a folha as coisas já estão muito delineadas”. (*apud* DINIZ, 2045, p. 153). A experiência da criação literária aparece, aqui, como uma espécie de horror perante o vazio; este horror, certamente, está ligado ao caráter experimental e reflexivo de sua obra, na busca de compreender filosoficamente a condição humana. O poeta ou filósofo, ao escrever, experimenta uma angústia em seu processo de criação que é inversa à posição dos leitores, pois sua condição é a de lidar constantemente com esse nada, esse objeto indeterminado que se insinua no branco da página: o texto por-vir.

Muitas vezes o escritor rascunha uma frase e se dá por descontente; então a apaga, retornando ao branco inicial, mas só para podê-lo riscar de novo, e assim infinitamente; alguns passam a vida toda escrevendo, perseguindo o rastro de uma ausência que jamais conseguem captar com palavras precisas; e, no entanto, mesmo seu relativo fracasso diante de tal experiência não é capaz de fazê-los abandonar de uma vez por todas a prática da escrita. Esse movimento circular, o eterno retorno da escritura, se dá porque, como bem formulou Blanchot, a singularidade da experiência do escritor com as palavras é que elas operam numa zona intermediária entre o Ser e o não-Ser, no limite entre a vida e a morte:

A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é. (1997, p. 311).

Assim, como a própria natureza da linguagem e do imaginário é a de invocar presenças de ausências, a obra por-vir é, para o escritor, uma presença incômoda de uma linguagem ausente, que depende do seu esforço de transgredir o branco da página; isso ocorre porque o texto, para quem escreve, se apresenta em seu estado originário como um “quê” indeterminado, cujo modo de ser não corresponde ao do discurso, um conjunto determinado de signos materiais. Isso aparece na fala de Hilst, quando diz que, ao “[...] pegar a folha [em branco] as coisas já estão delineadas”. Este “estar delineado”

pode ser entendido como a obra em situação de projeto, que se apresenta para o escritor no estado originário de potência.

Para o escritor a obra é, assim, comparável a um fantasma; daí a associação comum, no ocidente, entre os homens de gênio e os tipos melancólicos, como bem mostrou Agamben (2007) em *Estâncias*. O tema do homem de gênio, entendido como sujeito melancólico, é importante ponto de conexão entre as práticas literárias e filosóficas no ocidente. Basta lembrar que, desde Aristóteles, o filósofo e o artista foram entendidos como homens atormentados pelos fantasmas da bílis negra. E, num registro mais recente, Heidegger não deixou de salientar, em sua análise do tédio, que “[...] enquanto ação criadora do ser-aí [*Dasein*] humano, a filosofia encontra-se em meio à tonalidade afetiva fundamental da melancolia. Esta melancolia diz respeito à forma, não ao conteúdo do filosofar”. (2015, p. 237). Vê-se como o tema do homem de gênio estabelece uma homologia formal entre as escritas filosófica e literária, na medida em que ambas são entendidas enquanto práticas que se sustentam sobre a negatividade da fantasia. Segundo Agamben, uma caracterização típica da psicologia medieval é a de que o tipo melancólico padece de uma perversão específica que “*quer o objeto, mas não quer o caminho que a ele conduz e ao mesmo tempo deseja e obstrui a estrada ao próprio desejo*” (2007, p. 29). Daí que a melancolia esteja relacionada à criação estética e à filosofia, uma vez que seus objetos são conceitos puros, imaginário, negativos, experiência livre com a linguagem que jamais se apossam efetivamente dos objetos senão por um gesto que afirma sua negação. Podemos entender a teoria de Blanchot sobre o imaginário em consonância com a problematização do homem de gênio em Agamben, seguindo a intuição de que o “objeto” próprio que o escritor busca ao longo de seu processo de criação é, precisamente, este querer e não-querer simultâneo do objeto, que se revela na forma dual do signo linguístico, esta “presença de ausência” em que se fundem a materialidade do significante e a fantasmagoria do significado.

O modo de ser próprio desse “objeto ausente” que se apresenta na experiência do escritor ao prostrar-se diante da página em branco não é dialético, como o do texto dado à leitura, pois aquilo que o escritor rascunha antes de nos entregar seu texto publicado não possui originariamente a função de comunicar. O modo de ser próprio da experiência literária é, antes, o da solidão essencial – conceito que Blanchot (2011) discutiu extensivamente em *O Espaço Literário*. Ao nos valermos desta intuição, podemos dizer que aquilo que há em comum entre a poesia de Hilst e a filosofia é que, em ambas, a linguagem se abre ao campo da experiência, na tentativa de transcender o

nada. A experiência literária é, assim, o embate do escritor com a página em branco, que caracteriza formalmente o seu processo de criação.

Analisar o processo de criação de um escritor é reconhecer, portanto, um modo de ser próprio do texto “experimental”, entendido enquanto resultado de uma relação não-dialética entre o sujeito criador e sua obra por-vir. Se a criação literária de caráter experimental desenvolvida desde o romantismo insistiu tanto no caráter “autotélico” e “autônomo” da escritura é porque se fundou sobre essa experiência solitária com a escrita. Analisar o caráter autotélico de um texto é compreender a relação interna traçada não entre uma obra e seu possível leitor, mas entre uma obra e seu processo de criação. O caráter hermético da obra de Hilda Hilst – especialmente quando se manifesta nos fluxos de consciência delirantes de sua prosa – pode ser entendido como a tentativa de transgredir os limites entre o processo de criação solitário e a obra acabada, de modo que se revele no texto uma paradoxal tentativa de *comunicar a própria solidão*. O tema da transcendência, no conjunto da obra hilstiana, implica uma poética, já que “transcender” indica não exatamente uma tentativa de alcançar um objeto metafísico real, mas uma *experiência negativa com a linguagem*. É o reconhecimento dessa dimensão experimental que possibilita uma análise metapoética de seus textos, ou seja, uma análise de como a obra publicada se relaciona com sua origem.

Deve-se entender, assim, a categoria de metapoética num sentido muito singular, que se diferencia do conceito de metalinguagem. A crítica literária formalista definiu canonicamente que um texto se faz literário na medida em que expressa uma “função poética”; no entanto, isso implica numa noção mais específica de “metalinguagem”, no sentido de que o texto literário se caracteriza como aquele em que a linguagem (o código da língua) se dobra sobre si mesma. Ao contrário, a noção de metapoética indica uma relação não com a linguagem, mas com sua experiência; não com um *código*, mas com uma *prática de criação*. Se a metalinguagem diz respeito a um fenômeno em que a linguagem fala da própria linguagem, a metapoética diz respeito a uma criação que fala da própria criação. Tomo aqui, portanto, a noção de metapoética como mais próxima do sentido da expressão grega *ποίησις* [*poiésis*], que possui o sentido mais geral de “produção”, passagem do não-ser ao ser, tal como caracterizada por Agamben (2012, p. 104-5) e Heidegger (2006, p. 16).

O problema da experiência literária pode ser situado historicamente por meio de uma investigação do conceito de *gênio* que, com o advento da filosofia crítica do século XVIII, tornou-se moeda de troca entre filósofos e escritores. Desde os românticos, o

campo da reflexão estética se consolidou em torno da preocupação em pensar o conceito de *originalidade* e sua conexão com o problema do *gênio*. A categoria de gênio conduziu a certa forma de conceber a obra de arte que privilegia o problema da criação em detrimento da recepção. Isso torna possível explicar a crescente valorização do sublime na época moderna: aquilo que muitas vezes aparece como o “infinito”, o “terrível” ou o “maravilhoso” de uma obra de arte moderna remete, constantemente, ao próprio mistério de sua origem, ao próprio mistério de sua criação. De maneira esquemática, podemos dizer que todo esse contexto filosófico estaria ligado diretamente a uma explosão discursiva do *sublime*, que vai aos poucos tomando o lugar de direito que, na estética clássica, pertencia à *beleza*. Com o romantismo, as obras de arte começam a flertar mais intensamente com os temas do infinito, do terror, do imensurável, remetendo, assim, a um conflito interno, no homem, entre sua metade de natureza e sua metade de liberdade. O disforme e o abissal passam a ser mais valorizados que a equilibrada proporção das formas visuais; daí que a morte e suas sombras tenham se tornado um tema constante do século XIX. Esse “além” e essa “ausência” que as obras de arte românticas insinuam, valendo-se não raras vezes de figuras de linguagem como a catacrese e a metonímia, podem ser entendidos como uma tentativa de capturar, na materialidade da obra, uma experiência pura com a linguagem.

Segundo a interpretação precisa de Giorgio Agamben, a obra original não é “simplesmente única, isto é, diferente de qualquer outra. Originalidade significa: proximidade com a origem” (2010, p. 101). Isso quer dizer, mais especificamente, que a obra original é aquela que mais se aproxima da potência criadora que lhe possibilitou a existência; que ela guarda, em sua materialidade, uma certa homologia formal com o seu estado latente de potência. Em termos mais específicos: a noção de originalidade, tão cara ao romantismo, instaura uma nova forma de conceber a obra de arte, na qual o estado potencial da criação (*poiésis*) é mais determinante que o objeto estético tal como se apresenta ao espectador (*aisthesis*). Isso quer dizer que a obra, em sua materialidade, começa a ser tomada como uma espécie de fragmento de um todo maior, de modo que sua mera *presença* material indique sempre uma *ausência* mais determinante. Esta insistência moderna em transgredir os limites materiais da obra se dá como uma espécie de relação metonímica entre o objeto estético e seu processo de criação: a obra é, assim, apenas um fragmento de uma experiência incomensurável, que é sua própria origem. Essa experiência foi chamada no século XIX de *vida* de uma obra. Dessa forma, em vez de pensar a origem da obra de arte segundo conceitos metafísicos próprios do século

XIX e XX – como “centelha divina”, “dom natural”, “determinação natural” etc. –, deve-se perceber que tudo isso que, em larga medida, foi tomado como a “origem” da obra de arte, pode ser entendido como a própria experiência do artista diante da página em branco.

Para demonstrar como a obra de Hilda está imbricada em tal compreensão do gênio romântico, tomarei aqui um exemplo pontual, mas que caracteriza o problema geral da originalidade na modernidade. É uma reflexão do jovem Goethe, na qual o gênio é concebido a partir de um tema recorrente em todo o *Sturm und Drang*: o da centelha divina que teria sido depositada no homem por Deus no momento mítico de sua criação. O conceito goetheano de gênio opera uma conversão do olhar do crítico de arte, que passa a tomar os elementos invisíveis que determinam metafisicamente a criação da obra como mais determinantes que sua forma plástica visível: aquilo que é realmente importante à arte não está mais relacionado apenas à sua beleza, à sua coerência formal, aos elementos visuais que se distribuem no espaço, mas antes à sua potência primitiva, ao desenvolvimento autônomo que se dá a partir de um processo de formação fundamentado no tempo. O “é” da obra, sua presença, importa menos que o “tornar-se”, seu vir-a-ser ausente: o caráter de originalidade se explica, assim, no nexo entre o processo de criação e a obra de arte:

A arte, bem antes de ser bela, é formadora e, todavia, arte verdadeira e grandiosa, aliás, muitas vezes mais verdadeira e grandiosa do que a arte bela. Pois no ser humano existe uma natureza formadora que logo se revela ativa quando sua existência está assegurada. Tão logo não tenha nada com que se preocupar e a temer, o semideus, ativo em seu repouso, procura pela matéria a fim de insuflar-lhe seu espírito. E assim o selvagem modela os seus vasos de coco, suas penas e seu corpo com traços aventureiros, figuras terríveis e cores elevadas. Mesmo que essas atividades configuradoras consistam em formas [*Formen*] arbitrárias, elas concordam sem uma relação de forma [*Gestaltverhältnis*], pois um sentimento único as criou para um todo característico. Essa arte característica é, pois, a única verdadeira. Se ela atua ao redor de si a partir de um sentimento íntimo, unificado, próprio e autônomo, desenvolve, inclusive ignorante do que é estranho, nesse caso ela até pode ter nascido da selvageria rude ou de uma sentimentalidade cultivada, mas ela é total e viva. Vocês verão, em relação a isso, incontáveis graus em nações e homens isolados. Quanto mais a alma se eleva ao sentimento das relações, que são sozinhas belas e eternas, cujo acorde principal podemos comprovar e cujos segredos podemos apenas sentir, nos quais unicamente a vida do gênio semelhante a Deus se manifesta em melodias um espírito, que parece ter nascido com ele, que nada mais lhe satisfaz do que ela, que ele nada mais efetiva a partir de si senão ela, tanto mais feliz é o artista,

tanto mais esplêndido ele é, tanto mais o reverenciamos e louvamos o ungido de Deus. (GOETHE, 2008, p. 46-47).

Percebe-se aqui como o que garante autonomia à obra de arte é, para Goethe, justamente o fato de que ela é o produto de uma disposição natural encarnada no artista. Essa disposição é descrita como um “semideus” que repousa em seu espírito. Trata-se da vida, da centelha divina que torna possível ao homem insuflar o seu “espírito” na “matéria”, o que constitui para Goethe a essência do gesto poético, da *poiésis*. Ao fazê-lo, o artista de gênio está a caminho de transcender sua condição mortal e se assumir como “semelhante a Deus”, elevando-se às “altas formas” que, no entanto, por ser mortal, ele não pode conhecer plenamente. Resta ao artista apenas a possibilidade de senti-las como um “segredo”. Aquilo que se manifesta nessa experiência é um espírito que “parece ter nascido com ele” – ou seja, um algo tão íntimo quanto o seu próprio ser, mas precisamente uma intimidade estranha, autônoma, independente de sua razão, que lhe foi concedida no momento originário da criação do cosmos. Mais do que um entendimento do que venha a ser a beleza de uma obra de arte, o que está em jogo aqui é mostrar que a obra possui uma *origem vital*, um momento constitutivo, inaugural, que fundamenta metafisicamente sua existência.

O modo como Goethe se vale da ideia de temporalidade para falar da relação entre a obra de arte e o gênio mostra que a obra mais elevada é, para ele, aquela que mais se aproxima de sua origem metafísica e divina: a arte é formadora, *antes* de ser bela. Este *antes* indica que a origem da obra, seu próprio ser, antecede sua forma visual, estética, espacial. A obra de valor é aquela que se aproxima mais dessa origem, desse fundamento, desse “antes”. Ao colocar a questão da origem da criação estética, Goethe se depara com a ideia de que a essência dessa centelha divina é o tempo, a formação: o que verdadeiramente está em jogo, ao se julgar um determinado objeto estético, não é aquilo que ele é enquanto aparência, mas sim o que ele é enquanto potência, vir-a-ser. O valor de uma obra, sua “verdade”, deve ser reconhecido no processo de criação que, dado no tempo, a tornou no que ela é.

A potência que repousa no artista de gênio é justamente o elemento que garante a unidade orgânica do todo da obra, que faz dela “total” e “viva”. A pergunta pelo ser da obra de arte desemboca, então, no conceito orgânico de vida, já que, segundo esse entendimento de “gênio”, a criação estética verdadeira não passa de um produto direto das forças da natureza. A centelha divina é a origem da obra de arte porque a natureza

tem, em si mesma, uma origem divina. Tal referência ao mito do Gênesis insinua que o artista, ao criar, equipara-se a Deus, na medida em que o ato da criação estética “recria” o mundo do mesmo modo com que Deus criou a natureza e o homem. A *poiésis* instaura a possibilidade de um segundo Gênesis – o único de que o homem é capaz, já que foi, ele mesmo, produto da primeira criação.

Toda essa reflexão romântica sobre a criação estética a partir do mito do Gênesis remonta a um tipo de processo de criação artístico que se dá como o embate entre o artista e o nada; esse embate pode ser entendido como uma espécie de metáfora da própria experiência transcendental com a linguagem a que o escritor se submete diante da página em branco. A experiência com a linguagem abre o sujeito para a liberdade da criação, experiência de formação equivalente à de Deus diante das trevas. Na origem, “[...] a terra estava sem forma e vazia; as trevas cobriam o abismo e um vento impetuoso soprava sobre as águas [...]” (GN 1:2-3); é somente quando Deus pronuncia “exista a luz!” que o mundo passa efetivamente a tomar forma. Sequer Deus, em toda a sua potência e pureza de idêntico a si mesmo, pôde contemplar o vazio sem que a linguagem o afetasse; e é justamente porque a linguagem existe a despeito da existência de Deus, como aquela diferença fundante que separa a potência do ato, que se pôde dar forma ao vazio no instante da criação do cosmos. O Gênesis é, nesse sentido, o mito fundante da compreensão romântica da *poiésis*, de uma busca incessante e paradoxal de tentar, por meio da pura negatividade diferencial da linguagem, dar ao mundo uma forma singular e positiva.

O tema da *poiésis* se apresenta na obra de Hilda Hilst segundo este mesmo jogo semântico das relações entre luz e sombra, visível e invisível, formal e disforme, imanente e transcendente. Não se estranha que a metáfora das luzes serviu em nossa civilização para tratar não apenas da possibilidade do conhecimento, mas também da criação artística, já que o sentido da visão não só nos apresenta a um horizonte em nossa busca pela verdade, mas também porque a *luz* é, nos mitos judaico-cristãos, a *palavra* que, na origem, deu forma ao mundo. Se o gênio foi pensado no período romântico como aquela fagulha de luz que repousa nas trevas da carne humana, é justamente porque o homem se torna criador na medida em que possui, em potência, a experiência de dar a forma por meio da linguagem<sup>1</sup>. No contexto de uma análise metapoética, o jogo

<sup>1</sup> Leo Spitzer (2003, p. 66) reflete sobre a relação entre os temas da inspiração poética e da luz divina, mostrando as diferenças entre gregos clássicos e a mística cristã: “na Grécia clássica, a luz do dia era considerada não apenas o melhor meio de orientação, como também a fonte primária de esclarecimento

entre luz e trevas simboliza a própria dualidade da linguagem, na medida em que o caráter dos signos linguísticos é dúbio, tanto presença quanto ausência, tanto significante quanto significado. Certamente, o problema da inspiração genial está ligado a essa acepção mística da luz como origem fundante do cosmos. Assim, o romantismo configura a *poiésis* como a tentativa de transcender o nada por meio de uma experiência com a linguagem.

## 2 Da busca da originalidade à metapoética em *Com os Meus Olhos de Cão*

Partindo dessa compreensão do conceito de *originalidade* nos românticos, a hipótese que guiará minha incursão da escritura hilstiana é a de que seus temas mais recorrentes, como a finitude, o êxtase, o erotismo, a “busca por Deus”, a loucura, a solidão, a demiurgia e a condição humana grotesca não apenas se relacionam diretamente com essa teoria romântica do gênio, como também, devido a essa relação, engendram uma espécie de curto-circuito entre o processo de criação e a obra tal como foi publicada. Esse curto-circuito caracteriza o discurso metapoético, em que um texto se apresenta na forma de uma busca infinita por sua própria origem. É como se a estrutura narrativa do texto se confundisse com o próprio percurso de sua escritura, de seu vir-a-ser. De acordo com esta hipótese, é isso o que garante à obra de Hilst um caráter hermético, autônomo, autotélico, experimental.

Críticos literários do porte de Cláudio Willer já chamaram a atenção para o fato de que o tema da criação divina aparece, em Hilda Hilst, vinculado tanto a uma postura ética da escritora quanto a uma concepção romântica da criação literária. Tomando como fio condutor a vinculação entre Hilda e uma visão de mundo gnóstica, Willer analisa como os poemas de *Amavisse* apontam para uma postura de revolta contra a figura tirânica de Deus. O tema da indignação perante a criação divina estaria, assim, muito próximo à obra de escritores malditos, como William Blake, Lautréamont e Rimbaud. Essa revolta está relacionada à busca de uma linguagem original, anterior à

---

mental, ao passo que, nos cultos de mistério posteriores, o homem dualista, tendo perdido confiança na luz do dia, passa a esperar que o conhecimento supremo se revele por meio de poderes sobrenaturais que brilham nas trevas. Nos textos gnósticos, diz-se que a luz do dia é uma ‘luz escura’, e Dionísio Areopagita fala da ‘divina escuridão’. Bultmann compara o templo grego, que se volta diretamente para a luz e cujos menores detalhes podem ser percebidos pelo fiel, à igreja cristã, cujo interior priva o fiel da luz do dia, enquanto se acende uma luz artificial, imagem da inspiração divina que invade seu coração. A mística cristã amplifica de caso pensado as ideias de Dionísio sobre a divina escuridão”.

queda do homem, numa referência direta ao mito judaico-cristão da expulsão de Adão e Eva do paraíso:

Há um aspecto do gnosticismo que serve como metáfora da criação poética. Trata-se do falar línguas, a linguagem dos rituais gnósticos [...] Feita de glossolalias, usa um vocabulário próprio, radicalmente distinto da linguagem prosaica e cotidiana. Algo como o que é proposto por Hilda Hilst: “Não cantarei cotidianos. Só te cantei a ti/ Pássaro-Poesia/ E a paisagem-limite: o fosso, o extremo/ A convulsão do Homem”. É a busca da linguagem adâmica, anterior à Queda. [...] E aqui é possível outra analogia, entre a relação de um místico com o misticismo, e de uma poeta como Hilda Hilst com a poesia: há um compromisso, uma relação vital, muito mais íntima que, por exemplo, a adesão a um sistema de ideias, a uma teoria científica. [...] Busca da unidade perdida, recuperação da memória primordial, também em: “Canto canções assim tão compassivas/ Na minha língua esquecida”. Assim como na Gnose, uma rebelião que, sendo social, revolta contra o cotidiano, adquire uma dimensão cósmica. Quer resolver a contradição entre o sujeito e seu mundo, e se volta contra o Tempo: “Que as barças do tempo me devolvam/ A primitiva urna das palavras”, da palavra fundante, não-instrumental, pois “o poeta preexiste, entre a luz e o sem-nome”, habitante de um mundo animado, revitalizado, onde “De cigarras e pedras, querem nascer palavras”. (WILLER, 2005, s/p).

A aproximação que Willer estabelece entre a revolta gnóstica e a tradição romântica é coerente não só em relação aos poemas de *Amavisse*, mas a toda obra de Hilda. Constantemente os personagens de sua prosa e os eu-líricos de seus poemas revelam sua revolta contra o maligno projeto de Deus ao criar a Terra: por ter sido a origem primeira do cosmos, Ele é o responsável por toda a condição absurda da existência humana. Para Hilda, esse absurdo é a condição de finitude, de estar preso a um corpo frágil e grotesco; é o destino que o tempo reserva à carne, conduzindo-a inevitavelmente à morte, ao “retorno ao pó”; é, enfim, a nossa condição mortal que, no mito do Gênesis, se explica pela expulsão do jardim do Éden, depois que Adão comeu do fruto proibido.

A revolta de Hilda contra Deus se realiza por meio da criação literária, que se vale de uma linguagem blasfema e original, retomando assim o gesto transgressor de Adão e Eva ao comerem do fruto proibido. É a tentativa de um retorno aos tempos primordiais do mito. Uma passagem da novela *Com os meus olhos de cão* deixa isso claro, ao estabelecer uma relação direta entre o tema da finitude, da criação divina poética e da busca humana por um retorno ao estado originário: “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). Nessa passagem, o personagem Amós Kéres experimenta uma epifania, que o conduzirá ao suicídio por afogamento, metáfora romântica de uma fusão completa do sujeito com o cosmos, da transcendência de sua condição finita de mortal em direção ao infinito cósmico. Tal compreensão súbita se dá em meio a seus delírios poéticos, em que a ideia do suicídio lhe é constantemente insinuada por uma voz. Ao fundo dessas reflexões delirantes, Amós encontra “do outro lado do espelho” uma árvore, imagem fantasmática e ambivalente, que tanto pode ser um lugar confortável para o repouso sob sua sombra, quanto a “forca” e o “patíbulo” de um possível suicídio.

A árvore imaginada por Amós é certamente uma referência àquela que repousa no coração do Éden, cujo fruto proibido do conhecimento levou à perdição humana. Essa interpretação se sustenta pela presença de uma figura demoníaca, que aparece a Amós sugerindo-lhe o suicídio: “Um homem troncado, a cabeça ovoide, move-se entre as tábuas partidas. Vocifera: e não é que o cara parece ter razão? Só o demo é que pode desaguar tamanha fúria assim de estalo.” (HILST, 2006, p. 62). Assim como Adão e Eva foram tentados pela serpente a comer do fruto proibido, Amós se depara com este *daemon*, que lhe sugere o suicídio. Ora, no texto bíblico que trata da “origem do mal”, a serpente conduzirá Eva à mortalidade, convencendo-a que, ao contrário do que Deus afirmou, comer do fruto não os condenaria necessariamente à morte, mas os elevaria à mesma divindade do criador:

A serpente era o mais astuto de todos os animais do campo que Javé Deus havia feito. Ela disse para a mulher: “É verdade que Deus disse que vocês não devem comer de nenhuma árvore do jardim?”. A mulher respondeu para a serpente: “Nós podemos comer dos frutos das árvores no jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: ‘Vocês não comerão dele, nem o tocarão, do contrário vocês vão morrer’”. Então a serpente disse para a mulher: “De modo nenhum vocês morrerão. Mas Deus sabe que, no dia em que vocês comerem o fruto, os olhos de vocês vão se abrir, e vocês se tornarão como deuses, conhecedores do bem e do mal”. (Gn, 3:1-5).

Vê-se como a queda da humanidade em sua mortalidade está relacionada, na mitologia judaico-cristã, à busca desse conhecimento absoluto, que é sua queda no pecado. O que a serpente promete é o “abrir dos olhos”, a promessa de um conhecimento holístico dos mistérios da criação. O suicídio de Amós retoma, assim, um tema caro a todo o romantismo: o da criação poética como tentativa de alcançar um

conhecimento absoluto, uma compreensão divina da totalidade do cosmos, numa revolta contra a ordem divina.

Cabe aqui se atentar para a intertextualidade com a obra de Goethe, que se evidencia quando percebemos que Amós, um professor universitário, interessado principalmente na matemática pura (metáfora da busca de uma linguagem original, puramente negativa, sem referentes mundanos), experimenta no começo da novela um tédio existencial homólogo ao de Fausto, personagem principal da tragédia e obra-prima do autor alemão. Quando desafia Mefistófeles, o doutor Fausto também aceita de bom grado que seu destino seja o da trágica mortalidade, retomando o gesto desafiador de Adão e Eva. Mas Mefistófeles alerta Fausto de que essa ânsia por se tornar idêntico a Deus ao adquirir o conhecimento absoluto não poderá jamais ser conquistada, justamente porque sua existência já está fadada aos limites de uma vida mortal, na qual o bem e o mal, a luz e as trevas estarão para sempre cindidas:

MEFISTÓFELES: Oh! Crê-mo a mim, a mim que já mastigo, / Desde milênios essa vianda dura, / Que homem algum, do berço até o jazigo, / Digere a velha levedura! / Podes crer-mo, esse Todo, filho, / Só para um Deus é feito, a quem / Envolveu um perene brilho! / A nós, nas trevas pôs, porém, / E a vós, o dia e a noite, só, convêm. (GOETHE, 2013, p. 175).

A fusão completa entre luz e sombra é um motivo que remonta à busca de uma linguagem originária, que se expressa, portanto, em torno de paradoxos – figura de linguagem que se multiplica vertiginosamente nos escritos de Hilda. Ao longo de *Com os meus olhos de cão*, Amós experimenta as limitações não só de sua condição de humano mortal, mas também de sua vida mesquinha enquanto professor universitário, vinculada à lógica da produção e do trabalho. São essas sensações de tédio existencial que lhe despertam para o exercício da criação poética: a tentativa de compreender a totalidade do cosmos, escapando, assim, de sua vida cotidiana enfadonha, o lança a uma experiência poética de risco mortal. Eis o ponto em que a filosofia e a poesia se conectam: na experiência de criação literária enquanto reflexão, enquanto *poiésis* solitária. Ao narrar a própria experiência literária de seus personagens, Hilda abre seu texto para uma profundidade metapoética. Chama a atenção que essa experiência criativa descrita pelo narrador seja comparada à loucura:

A loucura da Busca, essa feita de círculos concêntricos e nunca chegando ao centro, a ilusão encarnada ofuscante de encontrar e compreender. A loucura da recusa de um dizer tudo bem, estamos aqui e isto não basta, recusamo-nos a compreender. A loucura da paixão, o desordenado aparentado ser luz na carne, o caos sabendo à delícia, a idiotia simulando afinidades. A loucura do trabalho e do possuir. A loucura do aprofundar-se depois olhar à volta e ver o mundo mergulhado na 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 as diversas formas de loucura e ser ao mesmo tempo compassivo e lúcido, criativo e paciente, e sobreviver? Como pode viver o velho amor em mim se compreendi o instante do Amor e agora pertenço ao mundo dos mudos, os dedos agitando-se ansiosos sinais e a garganta ancha de vazios? Como devo matar-me? (HILST, 2006, p. 50-51).

Essa imagem poética da “loucura” enquanto uma “busca [...] feita de círculos concêntricos e nunca chegando ao centro” pode ser entendida como uma descrição precisa da própria experiência literária, tal como a entendemos a partir de nossa leitura do conceito de gênio em Goethe: como uma busca incessante e infinita por uma linguagem original, ou seja, mais próxima da origem. Por que essa busca é infinita? Principalmente, devido ao caráter autotélico da obra de arte romântica que, ao buscar uma linguagem original, acaba rodando infinitamente em torno de enunciados que enunciam a própria enunciação. Esse movimento circular, de retornar sempre ao mesmo ponto de partida, é a expressão formal de uma compreensão da existência humana: assim como o homem não pode escapar da própria existência senão pela morte, a linguagem poética não pode jamais alcançar seu próprio ser, senão pelo silêncio absoluto da página em branco.

O tédio de Amós insinua a limitação experimentada diariamente pelo homem moderno, condenado ao estado paradoxal de ser um corpo finito à procura de infinitude: ou seja, à sua tentativa de transcender. É a mesma condição a que Fausto, já velho, se vê condenado entre os livros empoeirados de seu gabinete de estudos. A criação poética é tomada, em Hilda, à guisa do pensamento romântico, como uma *experiência transcendental*. E, se nossa análise da experiência literária estiver correta, essa é uma experiência equivalente à do sujeito diante do Nada, do vazio, do caos original: a própria potência da poesia, na constante tentação de transgredir, por meio das palavras, a brancura da página.

Isso explica porque, ao fim na novela, a mãe de Amós encontra em seus diários as seguintes inscrições: “Deus, uma Superfície de Gelo Ancorada no Riso. E mais

embaixo: Amós =  $\infty$ ” (HILST, 2006, p. 66). O símbolo do infinito indica, aqui, a imagem circular do eterno retorno, de uma linha que, dobrada sobre si mesma para formar dois círculos, não possui nem fim, nem começo<sup>2</sup>. No movimento que o leitor experimenta, ao partir da primeira linha da novela em direção ao último ponto final, ele toma consciência da travessia existencial do personagem Amós, como se fosse capaz de ter acesso ao seu próprio pensamento, às suas palavras mais originais. Não é à toa que essa frase apareça em um “diário” de Amós: o diário é, precisamente, um tipo de texto íntimo, pessoal, solitário, não-dialético, em que a escrita não responde a nada mais do que ao espaço circunscrito da experiência literária. Hilda tenta nos comunicar, por meio da narrativa, a própria solidão da linguagem de Amós. Não seria isso uma metáfora de sua própria experiência literária?

Se a maior parte dos personagens de Hilda guarda alguma semelhança com a autora, não é tanto por uma disposição meramente autobiográfica de sua obra; muito mais determinante é a originalidade metapoética que sua escritura tenta captar. Daí que seus personagens sejam subjetividades angustiadas em relação à existência, solitários e reclusos que falam constantemente consigo mesmos, reservando para si a chance de uma liberdade da experiência filosófica e poética. Minha hipótese é que toda essa circularidade que se revela formalmente na escrita hilstiana não deve ser entendida apenas como um procedimento literário meramente técnico, mas como a expressão de uma relação interna entre a obra e o próprio processo de criação da escritora. Uma pesquisa futura poderia nos dizer se existe algum tipo de relação entre o diário de Amós e os diários da própria Hilda Hilst que explicaria a natureza romântica de sua experiência com a linguagem.

Uma pista que fundamenta essa hipótese é a anedota biográfica de que Hilda teria se exilado na Casa do Sol devido à leitura de *A Negação da Morte* (1973), de Ernest Becker, autor a quem ela dedica grande parte de seus escritos – inclusive *Com os meus olhos de Cão*. A tentativa de se expressar por meio de uma linguagem adâmica, original, anterior à queda, e o entendimento de que a escrita literária se faz na forma de uma “blasfêmia” são noções que retomam toda a discussão romântica do gênio criador, que estão diretamente relacionadas à interpretação hilstiana do tema da finitude em

<sup>2</sup> É possível também apontar aqui uma possível intertextualidade com a obra-prima de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, que também tem como fio condutor da narrativa o tema do pacto fáustico: o romance de Rosa começa com a palavra “Nonada” e termina com o símbolo do infinito, fazendo da narrativa de Riobaldo uma eterna travessia circular ao redor do Nada original. Da mesma forma, a novela de Hilda termina com a mesma frase que começa.

Becker. É patente como os principais temas da obra de Hilst estão presentes, de alguma forma, em *A Negação da Morte*, livro que realiza uma leitura psicanalítica e existencial da condição humana a partir de Freud e Kierkegaard. O caráter filosófico da obra de Hilst poderia ser compreendido, futuramente, nesse ponto de intersecção entre a obra de Hilst, o livro de Becker e a tradição romântica.

Veja-se, por exemplo, a maneira como Becker, ao tratar do tema da loucura, parece quase falar do destino de Amós em *Com os meus olhos de cão*: “Eu acredito que têm razão, absoluta razão aqueles que acham que uma plena compreensão da condição humana levaria o homem à loucura. [...] Louco porque, como iremos ver, tudo o que o homem faz no seu mundo simbólico é uma tentativa de negar e vencer o seu destino grotesco” (BECKER, 1975, p. 40). Para Becker, é isso que aproxima os homens de gênio da loucura: eles levaram suas reflexões ao cerne da questão mais fundamental, que é a da condição humana. Isso fica muito mais claro quando trata do problema da “obsessão”, em referência à escrita de Swift:

Swift, o poema, expressa de uma maneira mais atormentada o dilema que assedia a todos nós, e vale a pena resumir esse dilema uma última vez: excretar é a maldição que ameaça a loucura, porque mostra ao homem a sua abjeta finitude, sua materialidade, a provável irreabilidade de suas esperanças e de seus sonhos. Mas ainda mais imediatamente, representa o absoluto aturdimento diante do cabal *absurdo* da criação: moldar o sublime milagre do rosto humano, o *mysterium tremendum* da radiosa beleza feminina, as verdadeiras deusas que são as mulheres bonitas, tirar isso do nada, do vácuo, e fazê-lo brilhar à plena luz do dia; [...] A natureza zomba de nós, e por isso os poetas vivem atormentados. (BECKER, 1975, p. 46).

A chave para compreender a escritura hilstiana está em avaliar a influência dessa concepção do louco-gênio em Becker. A “busca incessante” de Amós pela palavra poética original é também a busca de um sentido da existência, cuja origem é o gesto criador de Deus. Só essa busca seria capaz de elevar o sujeito a uma epifania profana, uma “iluminação obscura”, de que a existência humana se estrutura em torno de sua fragilidade, de sua condição grotesca e mortal.

Se Hillé, a solitária habitante do vão da escada de *Obscena Senhora D* (1982), pôde dizer que a vida é uma “[...] aventura obscena de tão lúcida [...]” (HILST, 2001, p.71), podemos supor que a experiência literária de Hilda, ao tentar compreender tal aventura em sua totalidade, apresenta por meio do destino de seus personagens-poetas uma espécie de curto-circuito entre a experiência da criação literária e a obra publicada.

Indício disso é que a obra, em si mesma, está marcada pelo signo da busca de uma linguagem originária, que seria capaz de explicar a condição do ser humano de ser matéria degradável – ou seja, de ser um ser finito condenado à busca incessante pela infinitude. Essa busca se dá como uma experiência poética-filosófica, de confronto do poeta com o nada. Uma das imagens mais emblemáticas desse movimento circular pela palavra poética originária está em dois poemas de *Da morte. Odes Mínimas*: “Ao invés de Morte / Te chamo / Poesia”; e “Desde que nasci, comigo: / Tempo-Morte / Procurar-te / É estar montado sobre um leopardo / E tentar caçá-lo” (HILST, 2003, p. 47). O caráter hermético da escrita hilstiana poderia ser pensando, dessa forma, como uma busca circular pela palavra original, a palavra que se sustenta entre a linha tênue que separa o sombrio abismo da morte e a palavra luminosa da vida: a escrita, essa aventura obscura de tão lúcida.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BECKER, E. *A negação da morte*. Trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 1975.

BÍBLIA. Português. *Bíblia*: edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

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

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DINIZ, C. (Org.). *Fico Besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. Rio de Janeiro: Globo, 2015.

GOETHE, J. W. *Escritos sobre arte*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Associação Editorial Humanistas, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. *Fausto: Uma tragédia – primeira parte*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2013.

HEIDEGGER, M. A questão da técnica. In. \_\_\_\_\_. *Ensaio e Conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.

\_\_\_\_\_. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

HILST, H. *A obscena senhora D*. Rio de Janeiro: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Da morte. Odes mínimas*. Rio de Janeiro: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Com os meus olhos de cão*. Rio de Janeiro: Globo, 2006.

ROSA, G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SPITZER, L. *Três poemas sobre o êxtase: John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WILLER, C. *Amavisse*, de Hilda Hilst: pacto com o hermético. *Revista Agulha*, Fortaleza, São Paulo, n. 43, jan. 2005. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag43hilst.htm>>. Acesso em: 6 set. 2016.

*Data de submissão: 09/03/2016*

*Data de aprovação: 28/04/2016*