



Universidade Federal
de São João del-Rei

JESSIANE KELLY NASCIMENTO DE BRITO

**A BUSCA PELO ESPÍRITO: UMA ANÁLISE JUNGUIANA DA OBRA *COM OS
MEUS OLHOS DE CÃO*, DE HILDA HILST**

**São João del Rei
PPGPSI-UFSJ
2024**

JESSIANE KELLY NASCIMENTO DE BRITO

**A BUSCA PELO ESPÍRITO: UMA ANÁLISE JUNGUIANA DA OBRA *COM OS
MEUS OLHOS DE CÃO*, DE HILDA HILST**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Área de Concentração: Psicologia

Linha de Pesquisa: 1

Orientador: Prof. Dr. Walter Melo

Coorientador: Prof. Dr. Rafael Senra Coelho

São João del-Rei

PPGPSI-UFSJ

2024

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B862b Brito, Jessiane Kelly Nascimento de .
A busca pelo espírito: : uma análise junguiana
da obra Com os meus olhos de cão, de Hilda Hilst /
Jessiane Kelly Nascimento de Brito ; orientador
Walter Melo; coorientador Rafael Senra Coelho. --
São João del-Rei, 2024.
89 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Psicologia) -- Universidade Federal de São João del
Rei, 2024.

1. Psicologia Analítica. 2. Literatura. 3. Hilda
Hilst. 4. Animus. I. Melo, Walter , orient. II.
Senra Coelho, Rafael, co-orient. III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO Nº 17 / 2024 - PPGPSI (13.24)

Nº do Protocolo: 23122.027881/2024-19

São João del-Rei-MG, 06 de setembro de 2024.

A Dissertação **A busca pelo espírito: uma análise junguiana da obra Com os Meus Olhos de Cão, de Hilda Hilst**

elaborada por **Jessiane Kelly Nascimento de Brito**

e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora, foi aceita pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de São João del-Rei como requisito parcial à obtenção do título de

MESTRA EM PSICOLOGIA

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Rafael Senra Coelho

Assinado por concordância com ata de defesa realizada por videoconferência

Prof. Dr. Filipe de Menezes Jesuino

Assinado por concordância com ata de defesa realizada por videoconferência

Profa. Dra. Adriana dos Santos Teixeira Barcellos

Assinado por concordância com ata de defesa realizada por videoconferência

(Assinado digitalmente em 06/09/2024 14:25)

WALTER MELO JUNIOR
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DPSIC (12.25)
Matrícula: 2510037

Visualize o documento original em <https://sipac.ufsj.edu.br/public/documentos/index.jsp>
informando seu número: **17**, ano: **2024**, tipo: **ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**, data de
emissão: **06/09/2024** e o código de verificação: **9f9a2a67d0**

Para Nino e Jiji *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

A ideia de fazer mestrado habita em mim desde 2018, e chegar na conclusão desse processo, seis anos depois, só foi possível graças às pessoas que estiveram comigo e às que eu encontrei neste caminho.

Agradeço aos meus pais, Jean e Eunice, pelo apoio, incentivo e por me ajudarem a permanecer em Minas Gerais, minha nova casa. Aos meus irmãos, Jéssica e Jedson, pela fraternidade e pelo exemplo de vida. Ao Joaquim, meu sobrinho, que nasceu em julho e que foi uma motivação para que eu ansiasse, contra a minha necessidade, pela passagem do tempo. Ao Nino e ao Jiji, meus eternos bichinhos, que não estão mais aqui, mas que me legaram profundos ensinamentos sobre amor e morte.

Ao meu bem, Rodolfo Rodrigues, que foi a ponte para eu vivenciar o “sentido incomensurável” e entender a infinitude do amor. Sem o seu apoio, eu não teria conseguido terminar este trabalho. Agradeço pela leitura, pelas palavras de motivação, pela compreensão nos momentos em que eu me ausentei para escrever, pelas lágrimas acolhidas e pelo entusiasmo compartilhado a cada descoberta, sincronicidades e conquistas nesses dois anos.

À Khadja Oliveira, minha prima genial querida, que, coincidentemente, também passou pelo processo de fazer mestrado em outro estado como eu. É muito bom sentir que você tem família para contar “bem ao lado”. É como se Minas Gerais e São Paulo fossem análogos ao Ceará com o Rio Grande do Norte. Muito obrigada, prima, sem o compartilhamento de experiências parecidas e sem o seu apoio, eu não sei como seriam esses anos. Também agradeço à minha família de São Paulo, Tia Damiana, Tia Miriam e meus primos por terem sido casa quando eu sentia que não a tinha.

À Sarah Bonfim. Foi preciso vir para São João para virarmos amigas, mas, agora, posso ostentar essa honra. Muito obrigada por compartilhar comigo as dificuldades desse processo, pelo apoio e por todas as ideias trocadas. Ao Davi de Lira, por ter me acolhido duas vezes: quando eu fiz o processo seletivo para o mestrado e quando eu me mudei para São João. E claro, por toda a mediação feita para eu conhecer pessoas aqui. Às vezes, eu penso que algumas pessoas vão na nossa frente por alguma razão.

Ao Filipe Jesuíno, por ter me ajudado a me posicionar emocionalmente diante do trabalho e a relembrar o sentido dele. Obrigada pela fé em mim depositada, pela participação nas bancas de qualificação e de defesa, mas, principalmente, por compartilhar o entendimento do que é uma experiência de sentido por meio da Literatura.

À Liviane Damasceno, grande amiga, por ter plantado o sonho do mestrado junto comigo nas mesinhas de café da UECE, por todas as referências mandadas nesses dois anos seguidos de um: “Jess, acho que pode te ajudar”, por ter conhecido as minhas casas e pela revisão deste trabalho. À Nathalia Barbosa, que mesmo em outra parte do mundo, se faz presente com suas ligações, cartas e fotografias analógicas. Obrigada pela inspiração para adentrar nesse mundo das letras, por sempre revisar meus trabalhos impecavelmente e pela amizade.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Walter Melo, agradeço por todos os sims que me foram dados, por ter aberto as portas da pós-graduação e pela liberdade de escolher o próprio tema de pesquisa. Também agradeço ao grupo Caminhos Junguianos e ao grupo de pesquisadores do PPGPSI-UFSJ/UFJF em Psicologia Analítica, que, definitivamente, ancoraram a minha experiência no mestrado.

Agradeço também à Fundação da Universidade Federal de São João del Rei e à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES) por custear essa pesquisa.

Aos terapeutas que eu tive durante esse período, agradeço pela escuta.

Aos meus amigos (vocês sabem quem são).

E por fim, agradeço à Hilda Hilst e à Literatura pelo vislumbre de Infinito que elas me deram a ponto de me fazer cruzar um país para iniciar uma busca. Agora, eu mesma porto um riso de quem sabe.

“A loucura da Busca, essa feita de círculos concêntricos e nunca chegando ao centro, a ilusão encarnada ofuscante de encontrar e compreender.”

Hilda Hilst

“O que eu busco é o impossível, o infinito.”

Guimarães Rosa

RESUMO

Hilda Hilst (1930-2004) foi uma escritora brasileira que produziu uma expressiva obra, contando com mais de quarenta títulos em três gêneros textuais distintos: poesia, prosa e teatro. Costumava abordar temas humanos típicos, como a loucura, a morte, o divino, o amor, a paixão, a materialidade, a finitude do ser e o obscuro. Sua inspiração para tornar-se escritora foi seu pai, Apolônio de Almeida Prado Hilst, que se confunde com uma busca última— a de Deus. Nesse sentido, esta dissertação tem como objetivo analisar sua obra, *Com os meus olhos de cão*, de 1986, partindo da hipótese da possível ligação com o conceito de *animus*, desenvolvido por C.G. Jung, e as imagens relativas ao espírito. O livro conta a história de Amós Kéres, um professor universitário de matemática que, após o encontro com o incomensurável, começa a mostrar “sinais de vaguidão” em sala de aula. Assim, o protagonista inicia uma busca pelo entendimento da sua experiência com o transcendente, findando em sua metamorfose em cão. Considerando a obra literária como um símbolo, advindo da atividade psíquica da autora, entendemos que a função da análise psicológica de uma obra não pressupõe uma finalidade estética e, sim, contribuições adicionais para o âmbito cultural. Então, realizamos a amplificação pelo método sintético construtivo, somado aos intertextos encontrados na obra selecionada. Além disso, foi considerado os aspectos subjetivos da pesquisadora, amparado em autores como Glória Anzaldúa, Nise da Silveira e Robert Romanyshyn, o que nos levou a incluir sonhos e sincronicidades no processo da pesquisa. A partir da seleção de alguns poemas da obra para análise, consideramos que a história apresenta um processo de iniciação pela busca do Espírito/Deus, através da intermediação de uma figura masculina e que, em seu final, com a metamorfose do personagem, há uma representação da impossibilidade de estar no mundo após o encontro com o “incomensurável”, ao mesmo tempo em que há a possibilidade de uma nova cosmovisão para suportá-lo. Chegamos também a possíveis desdobramentos futuros, como a questão da relação entre o obscuro e o divino, as inclinações gnósticas da obra de Hilda Hilst, como também o contato com a instância do Si-Mesmo, representado pela ideia do infinito.

Palavras-chaves: Hilda Hilst; Animus; Espírito; Literatura; Psicologia Analítica

ABSTRACT

Hilda Hilst (1930-2004) was a Brazilian writer who produced an expressive body of work, with more than forty titles in three distinct textual genres: poetry, prose and theater. She used to address typical human themes, such as madness, death, the divine, love, passion, materiality, the finiteness of being and the obscene. Her inspiration to become a writer was her father, Apolônio de Almeida Prado Hilst, who is confused with an ultimate search – that of God. In this sense, this dissertation aims to analyze her work, *Com os meus olhos de cão*, from 1986, based on the hypothesis of a possible connection with the concept of animus, developed by C.G. Jung, and images related to the spirit. The book tells the story of Amós Kéres, a university mathematics professor who, after encountering the immeasurable, begins to show “signs of vagueness” in the classroom. Thus, the protagonist begins a search to understand his experience with the transcendent, ending in his metamorphosis into a dog. Considering the literary work as a symbol, arising from the author's psychic activity, we understand that the function of the psychological analysis of a work does not presuppose an aesthetic purpose but, rather, additional contributions to the cultural sphere. Then, we carried out amplification using the synthetic constructive method, added to the intertexts found in the selected work. Furthermore, the subjective aspects of the researcher were considered, supported by authors such as Glória Anzaldúa, Nise da Silveira and Robert Romanyshyn, which led us to include dreams and synchronicities in the research process. From the selection of some poems from the work for analysis, we consider that the story presents a process of initiation through the search for the Spirit/God, through the intermediation of a male figure and that, at its end, with the metamorphosis of the character, there is a representation of the impossibility of being in the world after encountering the “immeasurable”, at the same time that there is the possibility of a new worldview to support it. We also arrive at possible future developments, such as the question of the relationship between the obscene and the divine, as well as contact with the instance of the Self, represented by the idea of infinity.

Key-words: Hilda Hilst; *Animus*; Spirit; Literature; Analytical Psychology.

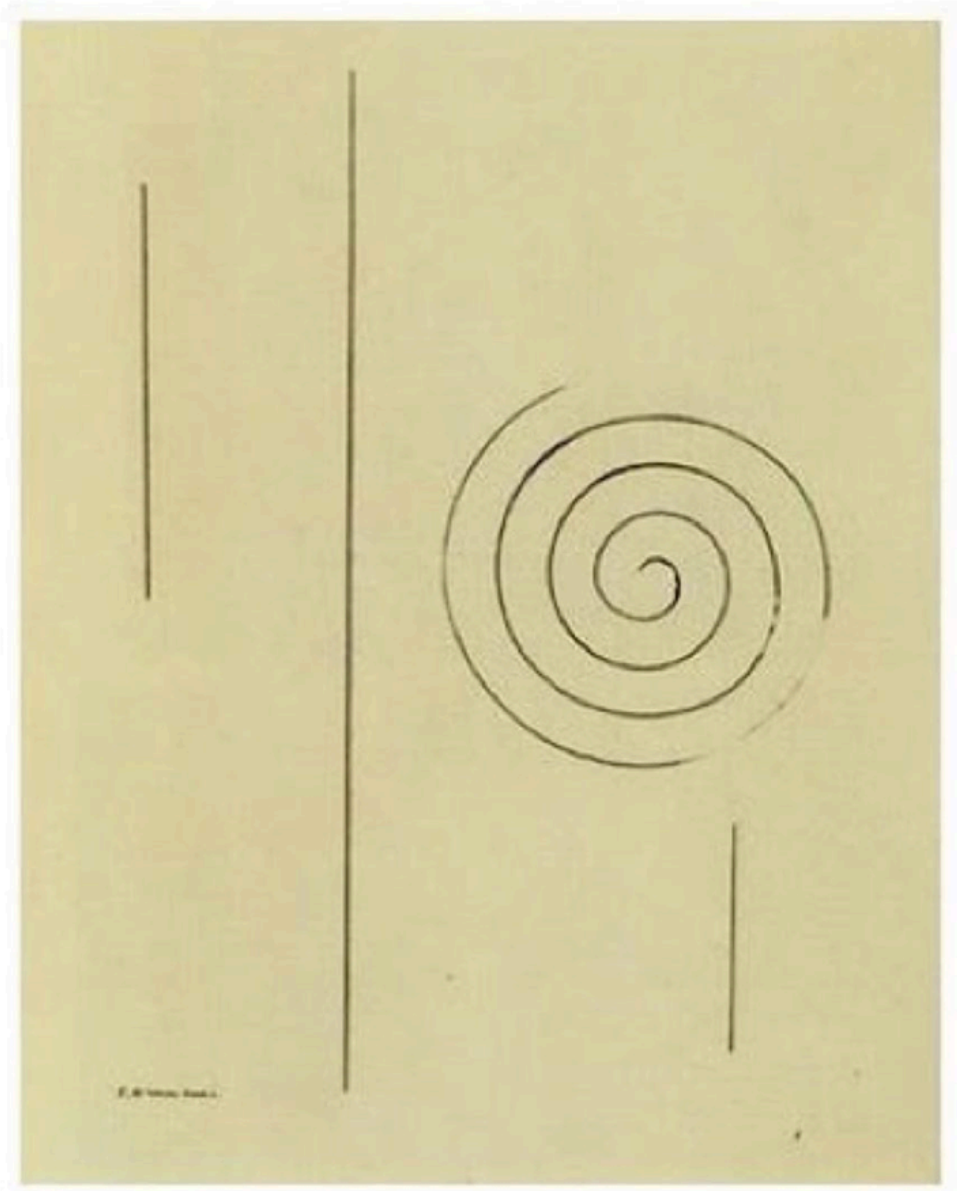
SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
METODOLOGIA.....	14
1 A OBRA LITERÁRIA E A PSICOLOGIA ANALÍTICA.....	25
2 ARQUÉTIPO.....	28
2.1 Arquétipo e sonhos.....	31
2.2 O arquétipo do animus.....	33
3 HILDA HILST.....	38
3.1 Casa do Sol e a biblioteca hilstiana.....	43
3.2 Algumas características do texto hilstiano.....	46
4 COM OS MEUS OLHOS DE CÃO.....	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
REFERÊNCIAS.....	83
APÊNDICE A - SONHOS.....	88

INTRODUÇÃO

Figura 1

“O Retrato de James Joyce” (1929)/ “Espiral da Hiperlucidez”, de Constantin Brancusi



Hilda Hilst foi uma escritora brasileira que produziu mais de quarenta obras em três diferentes gêneros literários. Nasceu em Jaú, São Paulo, na década de 30, sendo filha de Apolônio de Almeida Prado Hilst e Bedelcida Vaz Cardoso. Teve formação no Colégio Interno Santa Marcelina, Instituto Mackenzie e, posteriormente, cursou direito na Universidade de São Paulo, mas nunca chegou a exercer a profissão. Treze anos após o

lançamento do seu primeiro livro de poesia, *Presságio*, de 1950, a autora decidiu abandonar a agitada vida na capital paulista e mudou-se para o interior, próximo a Campinas. Assim, construiu a Casa do Sol, que hoje é conhecida como Instituto Hilda Hilst.

Quando era jovem, seu pai, poeta e fazendeiro, foi diagnosticado com esquizofrenia. Esse acontecimento marcará todo o seu percurso literário (Destri & Folgueira, 2018), visto que a autora aponta que a principal razão por ter se tornado escritora fora seu pai, que se confunde como uma busca última, a de Deus (Hilst, 1999). Além dessa influência, a escritora brasileira tem Ernest Becker, Samuel Beckett, Kierkegaard, Rilke, Níkos Kazantzákis e James Joyce como grandes inspirações.

A obra hilstiana, marcada por um fluxo de consciência particular e anárquico (Pécora, 2018), traz dialogicidade com diversos gêneros textuais ao apresentar um domínio de sistemas de escrita e grandes temáticas que envolvem o ser humano. A autora trilhou seu caminho pelo gênero da poesia até o fim de sua vida. Porém, em meados do período da ditadura militar, resolveu escrever peças teatrais e prosa, abordando os mais diversos temas, como a vida, a morte, o divino, o amor, a paixão, a materialidade, a finitude do ser, o obscuro. Também, a partir da década de 90, a autora começa a explorar a escrita pornográfica como uma forma de se inserir no mercado editorial e se fazer lida (Fernandes, 2020). A partir desses tópicos, é possível observar a presença de personagens diversos; ela lança mão das imagens de Deus, anjos, divindades, demônios e homens em sua escrita.

Em 1988, ao ser perguntada por que a maioria de seus personagens era composta por homens, durante uma entrevista para a revista *Cult*, Hilda Hilst responde “Porque meus personagens pensam muito” (Diniz, 2013, p. 180). Esse argumento também foi utilizado para justificar a não apreciação do público geral de sua obra – “as pessoas não querem pensar” (p. 160). Muitas vezes considerada como uma autora hermética, ininteligível, sua obra só obteve um relativo sucesso quando ela decidiu deixar de escrever “literatura séria” e optou por redigir três obras de cunho pornográfico. Entretanto, tal escolha não foi o suficiente para aproximar seus outros textos do público e sua obra só ganhou mais visibilidade anos mais tarde, ao ser revisitada e reeditada, nos anos 2000, pela Editora Globo e, posteriormente, pela Companhia das Letras, em 2017 e 2018.

Por esse viés das imagens masculinas hilstianas, esta dissertação de mestrado tem como objetivo analisar a obra *Com os meus olhos de cão*, de 1986, possuindo como hipótese a possível ligação com a fenomenologia do arquétipo do *animus* e as imagens relacionadas ao espírito¹. O livro aborda a história de Amós Kéres, professor universitário de matemática que,

¹ *Spiritus Reactor*.

após encontrar o “sentido incomensurável” no topo da montanha, começa a passar por um processo de busca e de degradação, que culmina em sua metamorfose em cachorro e em seu suicídio. Marcada por uma estrutura polifônica, com partes em prosa e poesia, outras com narração de terceira pessoa e de primeira, isso pode ser o suficiente para confundir o leitor ao se debruçar sobre o texto.

Para abranger o material dessa produção enquanto uma obra escrita em um período específico da trajetória da autora, e em um específico gênero literário – a prosa –, serão utilizados a intertextualidade, o método construtivo e a amplificação. Enraizando o trabalho nos dois últimos métodos por serem próprios da abordagem junguiana, o primeiro servirá para aproximar textos que possam trazer complementos de interpretação, como as obras de autores que influenciaram a produção e suas entrevistas. Dessa maneira, foram selecionados alguns poemas da obra para serem abordados enquanto série de imagens, ao mesmo tempo em que a história em prosa era contextualizada durante a análise. Nesse percurso metodológico, também foi considerada a posição subjetiva da pesquisadora. Logo, foram incluídos sonhos e sincronicidades durante o percurso da pesquisa, ancorados nos referenciais teóricos dos trabalhos de Glória Anzaldúa, Nise da Silveira e Robert Romanyshyn.

Entende-se a importância deste estudo à medida que ele propõe uma contribuição, de âmbito cultural em relação às análises de obras literárias com enfoque no conceito de *animus*. Jung (2019) afirmava que possuía receio de se debruçar sobre ele, deixando a tarefa para suas colaboradoras principais, como Barbara Hannah e Marie-Louise von Franz, por exemplo. Entretanto, a atualização e as aproximações do conceito com o contexto atual brasileiro mostram-se necessárias e pertinentes, com realizações possíveis por meio da literatura. Além disso, Hilda Hilst foi alvo de um certo esquecimento pelo cânone brasileiro e pela academia e, apesar de sua revisitação nos últimos anos e da reedição de suas obras, ela continua sendo uma autora mal compreendida pela maioria do público, e sua produção literária é, muitas vezes, acompanhada da dificuldade de entendimento.

Somada a isso, há a importância da literatura para o entendimento de questões que, conceitualmente, se tornam muito difíceis. Nessa questão, Antoine Compagnon (2009, p. 31) coloca a literatura como um “exercício de reflexão e experiência de escrita, a literatura responde a um projeto de conhecimento do homem e do mundo. (...) um poema de Baudelaire, o romance de Proust nos ensina mais sobre a vida do que longos tratados científicos”. As obras literárias perpassam um discurso que atravessa as emoções e a empatia do leitor. É por meio da literatura que temos acesso à experiência de outras pessoas de forma mais profunda e particular, mesmo que ela carregue, em si, elementos coletivos. Seguindo

nessa mesma linha, mas localizando tal questão na psicologia, Nise da Silveira (1981, p. 156) afirma: “através dessas obras o leitor ganha a possibilidade de penetrar mais profundamente na alma humana (...) Seria muito vantajoso que o estudante trocasse vários de seus manuais de psicologia, por exemplo, pela *Busca do Tempo Perdido* de Proust”.

Ao questionar se a obra de arte realmente significa alguma coisa, Jung (2013d) chega à conclusão de que existe a possibilidade de ela não trazer significados, mas que a função da psicologia ao analisá-la seria de lhe atribuir um certo sentido que, ao estar atrelado à obra, “representará determinado papel, servirá a certos propósitos e terá efeitos significativos” (p. 79, § 121). Consequentemente, a análise de um fenômeno trará o conhecimento e o esclarecimento sobre o mesmo, considerados pelo autor como alguns dos requisitos do fazer científico. Além disso, há um significado social no fazer artístico que se refere à educação do espírito de uma época e de uma nação, já que o artista estaria intimamente ligado às fontes primordiais da *psique*, e quando ele apresenta uma inadequação social, essa serviria como uma forma de encontrar seu próprio caminho.

Nesse sentido, qual seria a contribuição de Hilda Hilst enquanto escritora? Quais imagens permeavam seu trabalho e processo criativo? E, para uma autora que estava intencionalmente escrevendo sobre o espírito, por que ainda há dificuldade no acesso e entendimento de sua obra?

METODOLOGIA

Alguma coisa em mim sabe outra coisa que eu não sei, talvez porque Matamoros dormindo não sonhasse, e somente no dia a dia daquilo que os homens chamam de realidade, fosse possível transformar em verdade o que seria apropriado à fantasia da noite, Matamoros dos sonhos esquecida, vê-se tomada de sonhos no muito denominado concreto da vida, e o que vem a ser isso de sonho e verdade?

Hilda Hilst

A partir de uma abordagem qualitativa, será feita uma pesquisa bibliográfica e documental. Sampieri *et al.* (2013) destacam que, no enfoque qualitativo, além de haver uma observação dos fenômenos e uma busca por suas interpretações, há um refinamento das questões de pesquisa, o que leva a pesquisadora a reconstruir e a mapear o movimento dos eventos. Consequentemente, em uma pesquisa qualitativa, as hipóteses e questões podem ser formuladas antes, durante ou depois das coletas e análises.

Já Minayo (2002) descreve a pesquisa qualitativa como um universo complexo em que o pesquisador trabalha com uma riqueza de significações e processos em relação ao fenômeno de estudo. O objeto escolhido, além de ser fruto de uma preferência subjetiva do pesquisador, apresentando sua ideologia e identificações, não corrobora com a ideia de uma ciência positivista da qual se espera objetividade e separação entre pesquisador e objeto. Para a autora, a metodologia representa “um caminho do pensamento e da prática exercida na abordagem da realidade” (p. 16) no qual serão utilizadas tanto as concepções teóricas da abordagem como uma seleção de técnicas para facilitar a investigação do recorte escolhido.

Também teceremos juntamente com o conceito de *la mestiza*, desenvolvido por Glória Anzaldúa (2005), para pensar o lugar da pesquisadora e de sua escrita durante o processo. Ter consciência de mulher é ter consciência dessas fronteiras e, ao mesmo tempo, é integrar fatores ideológicos, culturais, biológicos, espirituais e raciais. *La mestiza* é constantemente retratada como um ser partido, de inconsistência mental, fruto de uma assimilação da pluralidade cultural e compartilhamento entre grupos. Em seu falar, encontramos a consequência dessa multiplicidade e a indefinição de seu pertencimento.

La mestiza, pesquisadora entre mundos

A colisão entre o mundo da técnica e o mundo do espírito se faz análoga ao fato de a mestiza vivenciar duas, às vezes três, culturas para se fazer corpo de um dilema de síntese, no qual muitas vezes valores de uma se opõem, firmemente, aos valores da outra, e sendo ela a única possibilidade de se criar uma resposta. Para servir de exemplo, Anzaldúa (2005) traz o choque sofrido pela cultura chicana em relação à cultura branca, pois há um enraizamento contrastante entre culturas indígena, mexicana e branca. Muitas vezes, não há diálogo e, como efeito, de maneira inconsciente, o alvo de ataques advindos dessa tensão de valores se dá na posição da mestiza contra si mesma.

A saída, como propõe Anzaldúa, não é apenas se posicionar na outra margem do rio, mas habitar as duas margens do rio ou se separar do contraste entre as culturas, formando uma ilha. O importante é ainda ter a possibilidade de pensar em rotas alternativas, de poder criar novos caminhos em detrimento de um posicionamento negativo frente às contradições da cultura colonizadora. Entretanto, entendemos que, dentro dessas duas margens, existem suas próprias oposições. Esse aspecto de síntese entre dois elementos opostos dialoga com a ideia de símbolo da Psicologia Analítica, desenvolvida por C. G. Jung. O símbolo é uma mensagem ainda a ser decifrada, oriunda das instâncias do inconsciente e da consciência. Diferentemente da ideia de signo, que já evoca um significado prévio, um símbolo provoca uma dinâmica e fascínio que incentiva o sujeito a desvendar o que é aquela representação (Jung, 2011b).

Ao tentar elaborar uma síntese, o *self* adiciona um terceiro elemento que é maior do que a soma de suas partes separadas. Esse terceiro elemento é uma nova consciência, uma consciência *mestiza* e, apesar de ser uma fonte de dor intensa, sua energia provém de um movimento criativo contínuo que segue quebrando o aspecto unitário de cada novo paradigma (Anzaldúa, 2005, n.p.).

Quando Anzaldúa evoca a imagem do rio para convocar uma mudança em nossas atitudes e quando ela vai imaginando diferentes possibilidades, podemos tecer essa ponte de abordagem um tanto simbólica para trazer uma dinamicidade frente aos problemas. Logo, como vamos nos portar, de forma que não fiquemos só em uma margem opositora? Como viver entre fronteiras, no entre? Como ser pesquisadora de fronteira? Como inventar uma linguagem própria?

Uma tradutora indispensável da teoria junguiana para a realidade brasileira foi Nise da Silveira. Ela nos ajuda a pensar o entre, a postura da *mestiza*, por ter criado a sua própria

terceira margem². Juntamente com o aparato teórico, ela foi utilizando a Terapia Ocupacional como uma linguagem possível para acessar o mundo do esquizofrênico. Considerando as noções da psiquiatria de sua época, Nise as subverte, mas somente após apropriar-se delas. Se apropria das ferramentas do senhor, como diria Audre Lorde (2019), para criar novos caminhos. Lançando mão da noção de mundo interno e externo, ela consegue observar esses universos a partir da linguagem artística e, ao acompanhar o indivíduo e o desenvolvimento das suas imagens como um escafandrista, podemos perceber um processo não linear de transformação.

Dessa maneira, trazendo as noções propostas por Glória Anzaldúa e por Nise da Silveira, pretendemos tecer algumas reflexões sobre como pensar novos caminhos metodológicos que incluam o espaço do entre, da terceira margem. Apesar da posição divergente entre as duas no que tange a se apropriar ou não de um aparato teórico para criar uma novidade, serão consideradas as duas atitudes: a de criação de uma nova linguagem como uma nova ilha e a de ocupar as margens existentes para fins de uma síntese. Assim, com esse aparato teórico, serão utilizados elementos que podem colaborar na pesquisa acadêmica, como os sonhos, a criação artística e as formas de usar a linguagem que incluam a esfera pessoal, de maneira a pensar saídas da exigência técnica e do que se costuma ser feito quando se trata de estudos universitários.

Em *Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo*, Anzaldúa escreve sobre os perigos de ser uma mulher de cor escritora³. A invisibilidade e o desconhecimento de linguagens diferentes das comuns na cultura branca, como o inglês, são alguns pontos elencados pela autora. O espanhol não é ensinado como uma língua obrigatória, nem no primário, nem no ensino médio. Isso se traduz, para Anzaldúa, como uma violência simbólica em não fornecer o contato com sua própria língua nativa. No Brasil, não é diferente. Por muitos anos, ensina-se a aprender o inglês como uma segunda língua, mesmo tal país sendo rodeado por países hispanofalantes. Mas o ponto mais profundo que o problema de uma imposição linguística toca é o de limitar as mulheres a sequer considerarem a formulação de uma linguagem própria.

Cada língua tem um sistema e uma percepção de mundo advindos com ela. Quando me é imposto aprender a falar inglês desde pequena, a tradução dos meus pensamentos, do meu espírito, dos meus sentimentos se dará em uma forma muito determinada de pensar.

² O termo terceira margem pode ser associado ao conto de João Guimarães Rosa, a Terceira margem do rio.

³ O termo *mulher de cor* ou *pessoa de cor* é usado nos Estados Unidos para se referir a mulheres que são de diferentes origens étnicas. Esse termo não é muito utilizado no Brasil.

Como tenho português como a primeira língua, existem também limitações de como posso me expressar dentro desse léxico. Limitações que vão se afinando quando consideramos qual região brasileira eu fui criada e também quais marcadores sociais eu possuo. Anzaldúa coloca que há perigos para mulheres de cor, mas quando se especifica, por exemplo, a escrita de uma mulher de cor lésbica, são outros tipos de perigos e, definitivamente, perigos mais marcados.

A proposta de criar uma linguagem própria, de fazer uma alquimia de si durante a escrita, se parece com o processo de reconhecimento das consequências desses marcadores e do atravessamento dessas mesmas dificuldades. É a escrita *mestiza*, fronteiriça que considera haver um entrelaçamento de culturas e oposições que acabam criando um conflito interno para a escritora, somados às dificuldades de se fazer lida ou a de se sentir autorizada a escrever, a dizer algo:

Quem nos deu permissão para encenar o ato da escrita? Por que a escrita parece tão desnatural para mim? Vou fazer qualquer coisa para adia-la – esvaziar a lixeira, atender o telefone. A voz recorrente aqui dentro: Quem sou eu, uma pobre chicanita da roça, pra pensar que poderia escrever? (Anzaldúa, 2021, p. 46).

A escrita, portanto, tem o potencial de compensar realidades insatisfatórias e de manter vivo o espírito da revolta que, conseqüentemente, ela traz. De criar novos mundos, de organizá-lo, seja internamente ou externamente. De contar melhor as histórias, de fazer questão dos detalhes que deixaram passar, de contornar aquilo que foi dito sobre nós que não nos representa. A escrita também traz essa possibilidade do autoconhecer-se, do estar mais próximo da escritora enquanto leitora, de driblar a solidão (Anzaldúa, 2021).

Outro perigo elencado pela autora é o de buscar lugares e certas validações para escrever, como é o caso da alternativa de ir para a universidade, publicar livros e arrumar todo um aparato com base em uma cultura dominante para se afirmar. Conseqüentemente, isso pode levar a uma traição ideológica e uma separação das companheiras de luta que não optaram pela adaptação a um caminho trilhado por homens brancos para validar o que se torna conhecimento ou não. Além disso, há o perigo de ser transformada em token⁴ ou de indicadora de contatos, inclusive por mulheres feministas.

No seu processo de escrita do livro “Borderlands/La frontera”, Anzaldúa queria construir conhecimento que não fosse o resultado do que estava sendo produzido por quem tem poder nas universidades: o homem branco de classe média. Segundo a autora (2021, p.154), “Eles produzem os valores inconscientes, visões e assunções sobre a realidade, sobre a

⁴ Token é quando um grupo minoritário ou oprimido é usado por alguém que não pertence a esses grupos de exemplo ou como signo.

cultura, sobre tudo. Nós internalizamos, nós assimilamos essas teorias”. Dessa forma, Anzaldúa cria sua própria forma de escrita, que atravessa os obstáculos enfrentados por uma mulher de cor e lésbica. É nesse sentido que seu caminho trouxe algumas perspectivas de como poderemos trabalhar a pesquisa, mesmo ela alegando que seja um estilo incompreensível para certos públicos, pois é necessário um preenchimento de lacunas por parte do leitor:

É acessível ou inacessível dependendo de quanto trabalho você quer fazer ao lê-lo. Há muitas lacunas entre as passagens – seu estilo é elíptico e espiral. Eu começo com um tema, figura ou símbolo, e depois aquele símbolo vira um mote e talvez seja mencionado num capítulo próximo e então aprofundado em outro capítulo; no capítulo final você volta de novo ao início, e o símbolo eventualmente termina reaparecendo em algum dos poemas. Quem lê tem que preencher muito as lacunas (Anzaldúa, 2009, p. 156).

Além do aspecto do “método espiralado”, a autora também mescla idiomas e gêneros textuais, como o espanhol chicano e a poesia, e utiliza experiências biográficas como uma forma de contextualizar o ponto teórico que ela aborda no texto. Tudo com um aspecto finalístico de que o ensaio tenha uma integração de sentido.

Adentrando no mundo interno da pesquisa

Pelo fato de o acesso ao mundo interno do esquizofrênico se estabelecer de uma maneira diversa que a do neurótico, Nise buscou servir-se das ferramentas da Terapia Ocupacional observando a maneira como essas atividades eram realizadas (Silveira, 2015). Assim, ela encontrou, nas atividades expressivas, um caminho mais fácil para adentrar nas produções das imagens do inconsciente de seus clientes. Tais imagens são representações simbólicas e, para chegar a uma decifração de sua mensagem, é feita uma pesquisa comparada com paralelos mitológicos para identificar a situação coletiva que o sujeito está acometido. O caminho desta investigação não se dá de maneira linear, podendo ter movimentos de retorno e de progresso nas imagens (Silveira, 2015, p. 204): “(...) os acontecimentos intrapsíquicos não se desenvolvem de maneira linear. Desdobram-se em hesitantes circunvoluções e, sobretudo, processam-se em duas (ou mais claves paralelas)”. E, para a realização dessa tarefa, é necessário o papel da terapeuta para conectar o que está acontecendo emocionalmente com o seu cliente e as figuras que estão surgindo (Silveira, 2015). Dessa forma, ao trazer a figura do

escafandrista, a terapeuta penetra nesse mundo do outro e dele precisa sair segura, pois há o risco de adentrar no oceano e não retornar.

Além disso, as produções, assim como os sonhos, devem ser analisadas em séries, pois isso facilita a identificação do motivo e revelam o desenvolvimento dos elementos abordados na pintura (Silveira, 2015). Essas imagens podem ser despotencializadas ao serem retratadas na pintura, tirando, assim, seu aspecto nocivo:

O processo psíquico desenvolve seu dinamismo por intermédio da criação de imagens simbólicas. “O símbolo é um mecanismo psicológico que transforma energia”. Assim, a objetivação de imagens simbólicas no desenho ou na pintura poderá promover transferências de energia de um nível para outro nível psíquico. A imagem não é algo estático. Ela é viva, atuante e possui mesmo eficácia curativa (Silveira, 2015, p. 111).

Apesar de a experiência de Nise da Silveira ser muito marcada pela pintura, há uma extensividade e valor ao se trabalhar aspectos imagéticos em outras linguagens, como a poesia. Retomando a inventividade da linguagem *mestiza*, de Anzaldúa, arriscamos a pensar que ela também traça um trabalho de transpor imagens de seu interior por meio da escrita. À terapeuta junguiana, cabe um aprendizado de linguagens mitológicas para “falar a mesma língua” das imagens produzidas pela camada coletiva do inconsciente e, talvez, para aprender sobre as imagens produzidas por uma mulher chicana de cor seja necessário também um trabalho de assimilação de uma nova língua.

Romanyshyn (2021) aborda essa questão a partir da proposição de considerar a alma⁴ enquanto se faz pesquisa. O autor coloca que, nesse tipo de pesquisa, é comum pensar que o tema de investigação escolheu a pesquisadora, e não o contrário. Dessa forma, o ego precisaria agenciar, em segundo plano, a feitura do trabalho. Por conseguinte, este seria realizado e chegaria ao seu destinatário. Além disso, para Romanyshyn, o psicólogo é um “poeta fracassado”⁵, já que a linguagem apresenta limites quando se trata de abordar o fenômeno psicológico:

Eu diria que o psicólogo/pesquisador como “poeta fracassado” é aquele que se situa naquela lacuna entre a plenitude da experiência e o “fracasso” da linguagem em comandá-la, alguém que é capaz de suportar a tensão entre saber e não saber. O psicólogo/pesquisador como “poeta fracassado” é aquele que reconhece a lacuna entre o consciente e o inconsciente e que dentro desse espaço participa do cultivo do

⁵ “Failed poet” (Romanyshyn, 2021, p.7- tradução nossa).

símbolo, cuja epifania Jung descreveu como uma função transcendente (Romanyshyn, 2021, pp. 9-10).⁶

O autor continua a falar que, durante a escrita de uma “pesquisa com a alma em mente”, há que se abandonar a linguagem psicológica para não perder o que há de psicológico. Dessa maneira, a pesquisa seria um processo constante de lamentar o que se perdeu no processo de registro. Além disso, para corroborar com a ideia de tirar o ego de um primeiro plano, ele evoca a metáfora de que pesquisar seria como habitar uma casa que não é sua, decorá-la, organizá-la, mas com a consciência de que a passagem por esse lugar será temporária, mas que, para o momento, será ideal. Portanto, mesmo diante do fracasso do psicólogo em ser poeta, há uma abordagem poética na pesquisa, que é a de abrigar e receber as imagens que nos aparecem durante o processo. Seja pelos nossos sonhos, visões, fantasias ou até mesmo eventos sincronísticos⁷.

Ao longo da pesquisa, foram registrados os sonhos da pesquisadora em relação ao trabalho e as suas interpretações, no período entre dezembro de 2022 e março de 2024. Identificou-se cinco sonhos relacionados com o presente estudo a partir das associações dos elementos, que estarão em anexo ao trabalho. Tal confronto ético com o material onírico levou a um direcionamento dos rumos do estudo, principalmente no que se refere à escolha da obra a ser analisada. Marie-Louise von Franz (2021a) faz analogia do processo alquímico, *extractio animae*, com o processo de interpretação de sonhos. Segundo a autora, esse processo visaria a extração do ser divino na matéria destrutiva a partir do aquecimento do metal. Psicologicamente, esse feito corresponderia a se deter, essencialmente, aos conteúdos inconscientes. Assim, do sonho, matéria inconsciente, pode-se extrair uma discriminação intelectual e uma decisão, quando se chega a uma interpretação adequada:

Um sonho, se corretamente interpretado, comporta sempre não só uma elucidação intelectual, mas também uma qualidade de decisão, e confere uma ênfase diferente daquela do consciente. Tanto o inconsciente como o consciente devem usar o elemento de discriminação; a fusão das duas atitudes é sempre necessária (Von Franz, 2021a, p. 127).

⁶ I would offer that psychologist/researcher “failed poet” is one who stands in that gap between the fullness of experience and the “failure” of language to command it one who is able to beat the tension between knowing. The psychologist/researcher as “failed poet” is one who acknowledges the gap between the conscious and the unconscious and who within that space attends the cultivation of the symbol, whose epiphany Jung described as a transcendent function (Romanyshyn, 2021, p. 9-10 – tradução nossa).

⁷ Jung (2020b) considera a sincronicidade como uma coincidência significativa acausal entre um fator subjetivo interno e um fator externo (seja ele o próprio corpo ou objetos externos a este). Ele também considera como uma relativização do tempo e espaço condicionado por fatores psíquicos.

O próprio Jung (2014), em seus Seminários em Psicologia Analítica, aborda o quanto os sonhos foram importantes para tomar decisões em sua vida e na teoria que ele estava desenvolvendo: “Enquanto trabalhava no livro⁸, eu era assediado por sonhos ruins. Sinto que devo falar de meus sonhos, embora a gente seja inevitavelmente pessoal até certo ponto ao fazer isso. Mas os sonhos influenciaram todas as mudanças importantes em minha vida e em minhas teorias.” (p. 64).

Juntamente à coleta dos sonhos, foram feitos registros de eventos sincrônicos. Em especial, do dia da minha apresentação do meu projeto de mestrado, no Grupo Caminhos Junguianos, no qual, concomitantemente, ocorreu o falecimento do cachorro do meu namorado. Isso me levou a buscar a obra *Com os meus olhos de cão*, de 1986, e a encontrar elementos que, *a priori*, seriam interessantes para a análise; por exemplo, o protagonismo de uma personagem masculina e sua busca por uma instância divina a partir de elementos da matemática. E, só posteriormente, percebi que a leitura do livro me fez começar a sair do projeto de pesquisa inicial e a trabalhar em um novo escrito, como havia dito o homem do segundo sonho.

Análise da obra-método sintético construtivo e intertextualidade

Quando se trata de fenômenos encontrados nas obras literárias, há que se ter o cuidado de não transpor os conceitos diretamente. Marie-Louise von Franz (2021a), ao trabalhar com contos de fadas, afirma o quanto é difícil conceituar personagens como a “anima” ou como a “sombra”, considerando que esses conceitos foram desenvolvidos a partir da observação dos fenômenos psíquicos individuais. Ademais, ao se desconhecer a origem dos contos de fadas e de sua produção, se ela se deu de forma individual ou grupal, torna-se ainda mais delicado fazer essa colagem. Mesmo que uma obra literária produzida por uma escritora não tenha as mesmas características de um conto de fadas, tomaremos o mesmo cuidado de não reduzir o fenômeno ao conceito, e sim de partir da obra para a amplificação de seus elementos.

Assim, com a hipótese de que a obra hilstiana apresenta potencial simbólico, será realizado, inicialmente, um levantamento bibliográfico sobre a autora, com seleção de material nos principais bancos de dados eletrônicos, como Scielo e Google Acadêmico, a partir dos seguintes critérios: 1) artigos que apresentem informações gerais sobre a obra de Hilst nos últimos 15 anos; 2) estudos que dizem respeito a questões sobre

⁸ O livro do qual Jung se refere é o “*Simbolos da Transformação*”.

Espírito/Deus/Divino/Sagrado; 3) pesquisas que abarcam o período das décadas de 70 e 80, ou seja, o período que abarca a produção de *Com os meus olhos de cão*; 4) textos que dizem respeito à obra selecionada; e 5) pesquisas sobre literatura com interface em Psicologia Analítica.

Para embasar tal análise, foi feito, inicialmente, um levantamento de textos das obras completas de C. G. Jung e de suas principais colaboradoras que versam sobre a relação da Psicologia Analítica com a arte e, em especial, seus escritos que falam sobre a literatura e a poesia. Em seguida, realizamos um levantamento sobre o conceito de *arquétipo* para a definição deste. E, posteriormente, também foi feito, nessa mesma fonte, um levantamento sobre os conceitos de *animus*, *espírito* e *imagem arquetípica* e, para isso, foram utilizadas as obras de colaboradoras como base por serem as produções que tratam mais especificamente do tema na literatura junguiana: *The animus: the spirit of inner truth in women*, de Barbara Hannah; *Animus e Anima*, de Emma Jung; e *Animus e Anima nos contos de fadas*, de Marie-Louise von Franz.

A Psicologia Analítica, desenvolvida por Carl Gustav Jung, tem influência de diversos campos do conhecimento, como a filosofia, a antropologia, as artes, a história, e se configura dessa maneira pela sua construção que, segundo Shamdasani (2005), se tornou diversa das demais psicologias justamente pelo seu diálogo interdisciplinar. Dessa maneira, o método sintético-constructivo, com sua proposta de debruçar-se sobre temáticas ainda desconhecidas e de alta complexidade por meio da aproximação de paralelos culturais (Jung, 2013c), tende a buscar traços universais a partir dos materiais individuais. Considera-se tal conteúdo desconhecido e que, uma vez atribuído de forma simbólica, contém uma finalidade para a vida do sujeito. O símbolo, como foi abordado no início, difere da noção de sinal da semiótica, pois representa a melhor síntese entre inconsciente e consciência, mesmo que expresso de maneira ininteligível para a consciência (Jung, 2011b):

A intenção do método constructivo é, pois, estabelecer um sentido do produto inconsciente em vista da atitude futura do sujeito. Uma vez que o inconsciente só consegue, em geral, criar expressões simbólicas, o método constructivo serve para esclarecer o sentido simbolicamente expresso, indicando à orientação consciente um modo de se posicionar corretamente para que o sujeito consiga a necessária unidade em seu agir com o inconsciente (Jung, 2011b, p. 441, § 783).

O método consiste, portanto, em *apreciar* o símbolo de maneira *simbólica*, ou seja, como algo ainda a ser compreendido. Ao analisar uma imagem, a pergunta norteadora para as

investigações é: “Qual o sentido indicado pelas associações A, B, C, quando vistas em conexão com o conteúdo manifesto dos sonhos?” (Jung, 2020a, p. 20, § 148).

Pelo fato de as imagens psíquicas causarem, muitas vezes, obscuridade ou incompreensão, o processo de amplificação torna-se necessário como uma forma de adquirir significados daquelas manifestações (Ferreira, 2018). No caso de uma condução terapêutica, tais significados seriam as associações e fantasias que o paciente traria juntamente com as informações objetivas de conhecimentos advindos de diversas fontes. Ferreira (2018) aponta que o conceito de *amplificação* sofreu diversas modificações e reformulações na obra de C. G. Jung, e de que este seria a principal ferramenta metodológica de interpretação diante de um material ainda não compreendido dentro da perspectiva junguiana. Logo, a partir desse levantamento, será feita a análise da obra supracitada com o método de amplificação, que consiste no emparelhamento entre elementos psíquicos e conteúdos análogos.

Para isso, será realizada a separação dos 23 poemas que compõem a obra como as imagens de referência para uma série. E, a partir da seleção de algum desses poemas, certos elementos serão amplificados de acordo com a ideia psicológica que o livro sintetiza. Para amplificar esses elementos, houve uma busca tendo como principal referência o livro *Dicionário dos Símbolos*, dos autores Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2013). Mas sabendo que uma amplificação também conta com elementos subjetivos, serão utilizados os textos hilstianos quando eles apresentarem elementos de complementação de sentido.

Assim, a partir dos próprios textos de Hilst e de suas referências, de maneira análoga, também recorrerá-se à metodologia da intertextualidade para trabalhar com o material analisado. A intertextualidade, termo inspirado na ideia de dialogismo, de Mikhail Bakhtin, consiste na elaboração de um discurso a partir de outros (Zani, 2003). Considerando que a composição discursiva de uma obra não está isolada de outras produções discursivas ou de seu público, sendo, portanto, um produto de uma polifonia, o criador pode usufruir diretamente de outras fontes para construir sua obra, assim como utilizar referências de sua própria criação.

Segundo Barthes (1974), a questão da intertextualidade não se reduz apenas a referências dentro de um texto, mas a “fórmulas anônimas cuja origem é raramente identificável, de citações inconscientes ou automáticas, dados sem aspas”. São os textos que estão dentro de um texto, frutos de uma cultura antecedente ou presente. Ademais, o autor aponta a intertextualidade como uma *lembrança circular* e como uma “impossibilidade de viver fora do texto infinito” (Barthes, 1974, p. 47-49, grifos do autor).

No caso de Hilda Hilst, a intertextualidade é uma marca perceptível na sua obra. Isso se justifica pela extensa biblioteca hilstiana e sua relação de *pesquisadora* diante dessas obras. Hilda fazia intervenções em seus livros e se colocava em um diálogo confluyente com esses autores, o que multiplicava os sentidos dos textos e tornava inédito os caminhos de produção textual (Trevizan, 2024)⁹. Tal fenômeno acontece em dois movimentos principais: 1) entre os seus próprios textos e 2) por citação de nomes próprios de autores que faziam parte de sua biblioteca interior e de trechos destes (Dias, 2022). Há uma rede dialógica em suas referências, as quais Hilst utiliza em seus textos de forma oscilatória. Em *Com os meus olhos de cão*, são citados autores da matemática: Eratóstenes, Bramine Bhaskara, Nicolau Copérnico, Cardan; da filosofia: Zenão e Georges Bataille; da Psicologia: William James e Otto Rank; e da literatura: Buson, Elias Canetti e Françoise Sagan (Trevizan, 2024). Dessa forma, será realizado um mapeamento das intertextualidades pertinentes à obra estudada no presente estudo, visando o acréscimo de sentido para as análises realizadas.

Extensão da pesquisa

Durante o período da pesquisa, foi realizado, durante os meses de agosto e novembro de 2023, o grupo de estudos “Animus e Literatura”, cuja finalidade era realizar as leituras dos textos clássicos da literatura junguiana intercalados com textos de literatura e da teoria literária. Seu propósito, além de levar uma contribuição aos interessados a partir do tema da pesquisa inicialmente proposto, era averiguar quais eram as necessidades que as pessoas apresentavam diante do tema. Surgiram muitas indagações sobre os arquétipos *anima* e *animus* e como eles se apresentam diante do mundo contemporâneo e da mudança que temos em torno do campo de gênero.

Também, baseado na pesquisa e nos seus possíveis desdobramentos, foi realizado, nos meses de janeiro de 2024 a março de 2024, um clube de leitura presencial na cidade de São João del Rei, cujo intuito foi ler as obras das irmãs Brontë. Tal escolha levou em consideração a importância das autoras nas análises junguianas quando se aborda literatura. O interesse por esse assunto foi secundário ao tema da pesquisa, já que a principal motivação era o embasamento e a melhor compreensão das análises teóricas realizadas por Barbara Hannah.

⁹ A pesquisadora Suelen Trevizan (2024) aborda em sua produção “A biblioteca como iniciação: intertextualidade em *Com os meus Olhos de Cão*, de Hilda Hilst”, a sua ida à Sala da Memória, no Instituto Hilda Hilst, onde ela pode digitalizar mais de 500 trechos de livro que continham marcas feitas pela própria Hilda. O Itaú Cultural juntamente com o Programa de Apoio à Cultura, higienizaram e catalogaram a biblioteca de Hilst, que possuía cerca de 3.125 volumes, sendo 1.661 deles com algum tipo de intervenção dela.

1 A OBRA LITERÁRIA E A PSICOLOGIA ANALÍTICA

Ao se aproximar da arte, principalmente da literatura, a Psicologia Analítica não se propõe a respondê-la. Entretanto, a arte enquanto atividade psicológica é passível de uma importante análise. Isenta-se, porém, o olhar do que seria a arte e, para essa esfera, são pertinentes maiores reflexões da área da estética (Jung, 2013d). A arte já fala sobre si mesma, assim como a ciência. Logo, se o saber psicológico pudesse definir esses dois campos, eles se tornariam meras subdivisões ou subáreas da psicologia. Ainda que a obra de arte já seja, em si, completa, a psicologia pode tanto aprender com ela enquanto expressão de fenômenos da psique, como oferecer formas de entendimento.

Ademais, Jung (2013d) alega a potencialidade imagética que a poesia e a literatura podem obter da qualidade de fenômenos psíquicos. Torna-se possível, assim, realizar uma aproximação entre a concepção psicológica e as obras literárias:

É inevitável que a psicologia lide com a literatura, já que ambas brotam do mesmo útero: a psique humana. [...] Na medida em que uma grande quantidade de literatura esforça-se para descrever o mundo das paixões humanas, as eternas experiências de alegria e tristeza, amor, poder, ódio, intriga e transcendência. Isso é psicologia e geralmente descreve esses reinos do humano tão magistralmente que a psicologia não apenas não tem nada a acrescentar, mas também pode aprender com isso. Na medida que o escritor ou o artista usa sua própria experiência consciente da vida humana em seu trabalho, ele é involuntariamente também um psicólogo; se ele é um artista verdadeiramente talentoso, ele encontra a melhor expressão possível para o que ele quer dizer, e nenhum psicólogo, portanto, pode adicionar mais *insights* para isso (Von Franz, 1980, p. 119, tradução nossa).¹⁰

Jung (2013d) aponta o quanto o trabalho artístico, especialmente a poesia, costuma ser alvo de interpretações causalistas, ou seja, enfatiza-se a vida pessoal do artista e, ao delinear os elementos da sua obra, traça-se o passado traumático do indivíduo. Na perspectiva junguiana, a história pessoal é somente utilizada quando ela facilita uma visualização de sentido da obra de arte. Ela pode trazer a elucidação de algumas características do trabalho,

¹⁰ “It is inevitable that psychology should deal with literature, since both spring from the same womb: the human psyche. [...] Insofar as a great amount of literature endeavors to describe the world of human passions, the eternal experiences of joy and sorrow, love, power, hate, intrigue, and transcendence, it is psychology, and it often describes these realms of the human lot so masterfully that psychology not only has nothing to add to it but can even learn from it. Insofar as the writer or artist uses his own conscious experience of human life in his work, he is involuntarily also a psychologist; if he is a truly gifted artist, he finds the best possible expression for what he wants to say, and no psychologist, therefore, can add much insight to it.”

mas não o explica por completo. Assim, encarando a arte como algo suprapessoal, abandona-se a ênfase na biografia do artista como uma redução sintomática em relação à obra de arte. Tal perspectiva busca, a partir de uma abordagem simbólica da obra em si, compreender as produções como a melhor expressão possível, mesmo que a princípio ininteligível, da síntese entre o inconsciente e a consciência (Jung, 2011b).

Além da abordagem simbólica da produção, Jung (2011b) analisa o funcionamento do processo criativo, enfatizando a questão do complexo criativo e como o artista se relaciona com a autonomia dele. Para o autor, existem artistas que se identificam com o seu próprio processo criativo e conseguem direcionar suas intenções para o seu material sem demais interferências, restringindo-se às possibilidades que o mesmo possa vir a apresentar. Também existem artistas cujo material se impõe sobre eles, utilizando-o como uma espécie de “canalizador” da criação em que a interferência pessoal é ínfima na finalização desse processo criativo. Jung (2013d) detalha essas distinções e afirma que, no primeiro tipo, não se espera uma história que ultrapasse os limites da compreensão da consciência e daquilo que fora intencionado pelo autor. Para essa categoria, o autor usou a denominação “obra psicológica” devido ao grau de compreensão que tal material proporciona aos indivíduos por estarem no limite da vivência consciente. Segundo Silveira (1981), o escritor traduz, em linguagem artística, os sofrimentos e temáticas comuns da experiência humana e os universaliza. Como exemplo, a autora cita os romances de Machado de Assis, que seriam obras de cunho psicológico na literatura brasileira. Logo, pela intencionalidade do artista, a obra se esgota nela mesma, proporcionando melhores conclusões do que a própria psicologia poderia apresentar se, por acaso, trouxesse a proposta de analisá-la.

Já no segundo tipo, a temática da obra torna-se mais enigmática e ininteligível. Espera-se, devido à imposição do inconsciente sob o criador, a aparição de imagens advindas do si-mesmo traduzidas em obras com uma grande dificuldade de entendimento, podendo, às vezes, ser revisitadas e entendidas apenas por gerações futuras. É o que o autor denomina de obra visionária, exemplificadas com a segunda parte de *Fausto*, de Goethe, e *Ulysses*, de James Joyce. Nesse tipo, o que predomina são os símbolos, os quais raramente encerram um significado ou nos proporcionam uma apreensão total da obra devido aos limites do espírito do tempo (Jung, 2013d).

Para justificar a direção do poeta dada pela autonomia do complexo criativo, o autor afirma a existência de provas na experiência do próprio poeta, ou seja, naquilo que ele diz e no que se apresenta em suas obras. Tal autonomia proporciona efeitos que, caso o artista não os siga, ocorrem-lhe diversas complicações psíquicas. Marie Louise von Franz (1980) aponta

que o processo criativo não é passível de uma explicação psicológica, mas que é possível observar como ele atua e seus efeitos em um indivíduo criativo. A autora reafirma a perspectiva junguiana em relação à noção de um “espírito objetivo” que influencia o escritor e tende a impor uma visão em seu trabalho que difere de sua visão pessoal. Barbara Hannah (2011) tratará desse aspecto ao destacar a presença do *spiritus rector* nas obras de grandes escritoras inglesas, como no caso das irmãs Brontë e de Jane Austen, afirmando que ele pode ser uma espécie de guia para as autoras, assim como pode ser um empecilho na confecção de suas obras.

2 ARQUÉTIPO

“O que era isso que fazia com que elas (formigas) andassem,
escolhessem as folhas, soubessem roteiros, escaninhos?”

Hilda Hilst

Segundo Jacobi (2016, p. 43) “é impossível oferecer uma definição exata de arquétipo”. Tal conceito expressa a manifestação de um enigma por meio de uma metáfora, ou melhor, de uma imagem. É um conceito que passou por diversas reformulações, e isso se reflete na alternância de denominações utilizadas por Jung. Em 1919, ele utilizou essa denominação “arquétipo” pela primeira vez. Anteriormente, ele se referia ao conceito pelos termos “dominantes do inconsciente coletivo”, “pontos nodais” e “imagem primordial”¹¹. Este último influenciado por Jacob Burckhardt, que o levou a ser mal interpretado pela ideia de hereditariedade e de ideias inatas que essa terminologia evocava (Jung, 2020a). Mas o que é “herdado”, realmente, são elementos estruturais e ordenadores da psique, cuja variação subjetiva e contato se faz graças às *imagens arquetípicas*. Logo, um ser de uma determinada espécie não aprenderia novamente seu comportamento geral, assim como o ser humano nasce com uma maneira de se comportar tipicamente humana (Jung, 2020a).

Assim, os arquétipos são considerados “fatores hereditários e universais cuja presença pode ser constatada onde quer que se encontrem monumentos literários correspondentes” (Jung, 2020a, p. 68, § 254). São todos os temas típicos aos quais a humanidade passa, o que inclui os motivos mitológicos, os contos de fadas, religiões, tradições de povos originários, sonhos, visões, fantasias ou qualquer manifestação que traga a representação e a concentração de temas da trama humana (Jacobi, 2016). Eles atuam como *possibilidades* latentes na vida de um indivíduo, sendo atuantes quando encontram o contexto interno e externo para se manifestar (Ibidem).

Apesar do uso do nome “arquétipo” ter prevalecido, há que se ter em consideração que ele não pode ser diretamente experienciado. Portanto, é necessário distinguir que seu contato se realiza por imagens arquetípicas e que há essa diferenciação conceitual, mesmo ela não sendo explícita (Serbena, 2010). O fato de o arquétipo não poder ser acessado se dá devido à sua qualidade *psicóide* (Jung, 2020a). Porém, a ideia de *psicóide* a partir da perspectiva junguiana difere de certos autores que também formularam sobre o mesmo tema, como é o caso de Hans Driesch e de Eugen Bleuler. Para o primeiro, em uma perspectiva mais

¹¹ Do alemão: “Urtümliches Bild”.

filosófica, seria um princípio condutor, que determina reações e apresenta uma prospecção de um elemento ainda em gérmen. Enquanto que, para o segundo, em uma perspectiva mais biológica, seria o resultado de processos subcorticais relacionados a funções de adaptação (Jung, 2020).

Já Jung (2020a) coloca algumas especificidades no uso do termo *psicóide*. Para ele, a principal diferenciação de seu uso em relação aos autores supracitados encontra-se em seu posicionamento enquanto adjetivo. Porém, mesmo com essa qualificação, a sua finalidade não seria a de inferir uma qualidade anímica ou psíquica, mas sim de algo *quase* psíquico. Por fim, ele pretende, com essa denominação, diferenciar os fenômenos vitais e os processos psíquicos, já que os processos *psicóides* não trazem identidade com o inconsciente, cuja extensão é maior. E, para entender isso, torna-se necessário explorar essa extensão denominada de “psíquico inconsciente” (Jung, 2020a, p. 124, § 368).

No século XIX, a partir de autores como Edward von Hartmann, havia uma tentativa de fundamentar o inconsciente a partir da filosofia. Mas foram, sobretudo, as experimentações empíricas de sintomas psicogênicos, realizadas principalmente por Sigmund Freud e Pierre Janet, que levaram a um aspecto formal do que se entenderia sobre essa instância (Jung, 2020). Foi a partir dos sintomas neuróticos que Freud trouxe validade aos conteúdos inconscientes advindos de sonhos e outras manifestações. A sua separação da consciência era resultado da repressão, um mecanismo de defesa frente ao conteúdo quando ele é incompatível com a camada consciente. Isso levou a um tratamento personalístico do inconsciente, já que os conteúdos eram principalmente de um grau pessoal (Jung, 2020a).

Assim, o chamado *inconsciente pessoal* – que Jung (2020a) considera como uma instância na qual estariam questões reprimidas, conteúdos subliminares, memórias perdidas e outros conteúdos individuais que “perderam” a energia para estar no nível da consciência – difere do chamado *inconsciente coletivo*, que abriga os arquétipos juntamente com os instintos, formando as apreensões *a priori* e intuitivas dos processos psíquicos (Jung, 2020). As duas noções são correlatas, ou seja, da mesma maneira que os instintos produzem as ações humanas, os arquétipos produzem as apreensões desse fenômeno, pois é impossível o contato direto com a esfera instintiva.

É comum entender o instinto enquanto uma ação irrefletida, abrupta, resultado de uma interrupção dos processos conscientes (Jung, 2020a). Ao mesmo tempo, na esfera psíquica, a vontade é estimulada pelos instintos. Contudo, não de maneira integral, pois é necessária uma certa quantidade de energia que fique à disposição do uso pela consciência. Entretanto, tal síntese do conceito levaria a uma generalização de que os processos inconscientes são todos

instintivos. Para uma clareza desse perigo, Jung (2020a) expõe o exemplo do medo que sentimos ao nos depararmos com uma cobra, assim como esse impulso também é sentido por um macaco. Logo, o que definiria o instinto seriam seus traços similares e sua recorrência regular. Isso se distingue, por exemplo, da noção de fobia, que aponta para um medo singular e cuja ocorrência não é regular. Em síntese, o instinto traz o aspecto *universal* para a reação comportamental (Jung, 2020a).

Os instintos são, entretanto, fatores impessoais, universalmente difundidos e hereditários, de caráter mobilizador, que muitas vezes se encontram tão afastados do limiar da consciência, que a moderna psicoterapia se vê diante da tarefa de ajudar o paciente a tomar consciência dos mesmos. Além disso, os instintos não são vagos e indeterminados por sua natureza, mas forças motrizes especificamente formadas, que perseguem suas metas inerentes antes de toda conscientização, independentemente do grau de consciência. Por isso eles são analogias rigorosas dos arquétipos, tão rigorosas que há boas razões para supormos que os arquétipos sejam imagens inconscientes dos próprios instintos; em outras palavras, representam o modelo básico do comportamento instintivo." (Jung, 2016, pp. 52-53, § 91).

O instinto, ainda, possui em sua manifestação psíquica a qualidade de ser *modificado*. Sua expressão “pura” seria equivalente à assertividade de perceber uma cor pela objetividade de seu comprimento de onda, ou seja, somente pelo estímulo exterior (Jung, 2020a). Entretanto, o que conseguimos extrair enquanto um fenômeno psíquico é a soma desse estímulo a uma estrutura psíquica, processo denominado por Jung de *psiquificação*. Dependendo do grau de contato dos instintos com o fator psíquico, ele pode perder a sua qualidade de compulsividade, mas proporciona uma variedade, transformação em detrimento de uma determinação. Logo, o que entendemos por “fome” possui um aspecto geral, mas, em sua manifestação, haverá múltiplas formas de representação e reações. Além dessa multiplicidade, os instintos podem variar em relação à sua combinação com outros fatores. Assim, a fome pode ter uma finalidade outra que não a alimentação, como é o caso da ambição e da busca por lucro. A fome também pode ser influenciada pelo fator da sexualidade, possuindo outras finalidades (Ibidem). Assim, Jung classifica os instintos em grupos¹²: instinto de autoconservação, incluindo a fome; de conservação da espécie, como a sexualidade e a reprodução das espécies; de impulso à ação, o que inclui o impulso a viajar, a

¹² “Os conceitos descritos, entretanto, têm apenas valor acadêmico como categorias gerais de organização. Na realidade, a psique é uma combinação complicada desses e de muitos outros fatores, apresentando de um lado, um número infinito de variações individuais, e, do outro, uma tendência a mudar e a se diversificar tão grande quanto a primeira.” (Jung, 2020a, p. 66, § 252).

se mudar, ao desassossego e à ludicidade; e, por fim, o de reflexão (Jung, 2020a). Este último, associado ao impulso ao agir, seria a interferência da ação reflexiva para transformar um impulso extrapsíquico (o agir) em endopsíquico, resultando em uma série de imagens. Essa produção pode ser manifestada de diversas formas, desde pensamentos até elaborações na própria cultura por meios artísticos. Sendo assim, Jung considera que, por excelência, esse seria o *instinto cultural*, mesmo que, paradoxalmente, os instintos não sejam criativos, e sim automáticos (Ibidem). Por ser dotado de uma similaridade dinâmica, a criatividade compartilha da compulsividade instintiva, mas não possui organização fixa ou universalidade, o que a faz ser um processo apenas semelhante, mas não categórico aos instintos.

Era comum o argumento sobre a possibilidade de a origem do instinto advir de uma aprendizagem repetitiva e generalizada. Mas, com a hereditariedade desses processos, traçar uma origem, a sua quantidade e o seu limite torna-se algo um pouco mais complexo. Mas o que se pode afirmar é o aspecto dual do instinto, ou seja, ele carrega um aspecto fisiológico e psíquico (Jung, 2020a). Para defender outros pontos de vista e explicações que abarquem a dimensão inconsciente da noção de instinto, Jung recorre à noção bergsoniana de intuição. Segundo o autor:

A intuição decorre de um processo inconsciente, dado que o seu resultado é uma ideia súbita, a irrupção de um conteúdo do inconsciente na consciência. A intuição é, portanto, um processo de percepção, mas, ao contrário da atividade consciente dos sentidos e da introspecção, é uma percepção inconsciente. Por isso é que, na linguagem comum, referimo-nos à intuição como sendo um ato “instintivo” de apreensão, porque a intuição é um processo análogo ao impulso predeterminado que leva a uma atividade extremamente complicada, a intuição é a apreensão teleológica de uma situação, também extremamente complicada. Em certo sentido, portanto, a intuição é o reverso do instinto, nem mais nem menos maravilhoso do que ele. (Jung, 2020a, p. 75, § 269).

2.1 Arquétipo e sonhos

Nas camadas mais profundas da psique, também se pode ter acesso aos temas arquetípicos graças aos sonhos. Tais sonhos são denominados de “grandes sonhos” e, em algumas tribos, possuíam o objetivo de orientar não só aquele que sonhava, mas sim toda a sua comunidade (Silveira, 1981). São sonhos que envolvem uma carga emocional e de numinosidade intensa, o que deixa o sonhador de alguma forma envolvido com aquelas

imagens que lhe passaram (Jacobi, 2016). Entretanto, como aponta Jacobi (2016), dificilmente um sonho será puramente arquetípico. Eles são envoltos de uma camada subjetiva, advinda do inconsciente pessoal do sonhador, o que dará dois eixos de interpretação na perspectiva junguiana: o eixo objetivo e o eixo subjetivo.

Antes de adentrar nesses aspectos, faz-se necessário explanar o tipo de interpretação adotada para a abordagem dos sonhos na prática junguiana – a amplificação. Esse método consiste em justapor elementos culturais análogos aos elementos oníricos do sonhador, o que exige do analista um vasto conhecimento de diversas culturas e áreas e também uma sensibilidade para detectar as possíveis analogias com o sonho que lhe é apresentado. Esses paralelos culturais, enriquecedores e portadores de um sentido objetivo para determinado elemento, é o que cabe ao eixo objetivo de interpretação. Outro facilitador para esse trabalho é o tratamento dos sonhos em série, e não de maneira isolada, o que assegura uma precisão de seu sentido.

Já no eixo subjetivo, as associações do sonhador terão um primeiro plano de importância e o objetivo será encontrar um sentido para a sua própria vida, pois, como aponta Jacobi (2016, pp. 152-153), “Os arquétipos em si não contêm um sentido individual; é preciso tomar as pessoas com todos seus problemas como ponto de partida para poder dar a interpretação correta, bem-fundamentada, relacionada ao sonhador ou descartar uma que pareça incorreta.”. Dessa forma, o trabalho de interpretação do material onírico é facilitado por meio do conhecimento do contexto de vida do sonhador e de sua situação consciente atual. Mesmo que o sonho não necessite de uma análise pela via do sujeito, e diga sobre a coletividade, ele corresponde a uma compensação com a vida individual deste indivíduo. Portanto, a relação que o sonhador terá com o símbolo é fundamental.

Para os sonhos históricos ou apresentados em lendas e mitos, restringe-se ao caráter arquetípico deles justamente por não possuírem um contexto da vida dos sonhadores, este podendo ser substituído pelo contexto histórico do qual a história foi escrita (Jacobi, 2016). E também haverá essa caracterologia para os sonhos de crianças, cujo acesso ao inconsciente coletivo se dará de maneira mais direta devido ao baixo grau de desenvolvimento de sua consciência:

Como a psique da criança ainda está muito entrelaçada com seu solo principal, e, portanto, como nos povos primitivos, grandes e inesperadas imagens arquetípicas brotam com grande força e contundência de suas profundezas, os sonhos infantis muitas vezes formam um material particularmente adequado, para observarmos e explorarmos a natureza e a atuação dos arquétipos (Jacobi, 2016, p. 154).

Ainda sobre a relação entre a psique infantil e o inconsciente coletivo, Neumann (2022) aponta que há um entrelaçamento entre a vida e a morte, e que o conhecimento pré-natal assim como o conhecimento pós-morte são estágios que antecedem e procedem o ego. Sendo assim, as crianças trazem essa sabedoria consigo ao nascer: “(...) esse conhecimento é considerado, com justiça, um conhecimento ancestral e a criança, um ancestral nascido.” (p. 41). O autor também afirma que, por elas estarem mais próximas ao inconsciente coletivo e, conseqüentemente, das imagens arquetípicas, suas falas, ações, sonhos, pensamentos exprimem diretamente essa instância.

2.2 O arquétipo do *animus*

O *animus*, nome originado do latim que significa “espírito” e que compartilha com a palavra grega *anemos*/vento significado semelhante, poderá ocupar a função de espírito criador no inconsciente. *Animus* também pode designar, a partir das concepções não ocidentais, significados como “*hun*”/“névoa” ou “demônio” (Jung, 2013b). Entretanto, tais concepções eram utilizadas para definir os dois princípios no homem, excluindo o psiquismo das mulheres. Na Idade Média, era comum as mulheres serem consideradas pessoas sem almas ou, se as possuíssem, seriam bem pequenas (Jung, 2019). Do mesmo modo, os chineses atribuíam à alma feminina associações contrastantes com o que se entendia por *animus*. Portanto, era preferível relacioná-lo aos homens (Jung, 2019, p. 224): “Um segue para a eternidade, e o outro se torna um tipo de fantasma vagante, um demônio”¹³. Mas Jung (2013b) optou pela denominação “Logos” como uma forma de incluir o psiquismo das mulheres, visto que esse material sobre o *animus* não englobava ambos os gêneros.

Jung (2014) se debruçou sobre esse antigo questionamento acerca da presença da alma nas mulheres após suas experiências com o que ele denominou de *anima*¹⁴, concluindo que as mulheres não poderiam ter essa função, já que, se as possuíssem, elas não teriam controle de seus conteúdos interiores. Então, ele denominou de *animus* tal função de relação com o inconsciente e, devido à dificuldade de observar o funcionamento desse fenômeno, só

¹³Jung não desenvolveu muito sobre o *animus* como a *anima* e, ao ser questionado sobre a relação que ele possuiria com a questão da imortalidade, ele evade: “Sra. Zinno: As figuras dos deuses trazem a ideia da imortalidade, não trazem? Visto que elas são também figuras do animus e entram nos sonhos das mulheres, penso que se poderia dizer que o animus trazia também o sentido da imortalidade. / Dr Jung: Sim. Isto é verdade. Mas continua havendo uma tremenda diferença entre animus e a anima. / Sr Schmitz: Será que a imortalidade está no indivíduo? / Dr. Jung: Não, apenas como imagem. A imortalidade pertence à criança da anima. Visto que a anima não deu à luz, ela assume a imortalidade. Quando a anima dá à luz ela morre. Mas este problema da anima e do animus é complexo demais para ser tratado aqui.” (Jung, 2014, pp.194-195).

¹⁴ *Anima*, do termo latim, significa alma. Jung postulava que era uma importante função de relação com o inconsciente no psiquismo dos homens.

posteriormente ele desenvolveu material em torno do tema. Tais elaborações sobre os dois arquétipos levaram Jung a uma necessidade de conceber uma ideia sobre Deus:

Estas ideias sobre o animus e anima levaram-me ainda mais longe para o campo dos problemas metafísicos e mais coisas apareceram para serem reexaminadas. Ao mesmo tempo, eu achava, baseando-me em Kant, que havia coisas que nunca podiam ser resolvidas e que, se eu pudesse encontrar tais ideias definidas sobre a anima, valia bem a pena formular um conceito de Deus. Mas não consegui chegar a nada satisfatório e por algum tempo pensei que a figura da anima talvez fosse a divindade. Eu disse para mim mesmo que os homens tiveram talvez originalmente um Deus feminino; mas, cansados de serem governados por mulheres, destronaram esse Deus. Joguei praticamente todo o problema metafísico para a anima e a imaginei como o espírito dominante da psique. Desta maneira entrei num debate psicológico comigo mesmo acerca do problema de Deus. (Jung, 2014, p. 87).

O arquétipo do *animus* tem como principal manifestação os substitutos racionais ou opiniosos na vida do sujeito, que podem servir seja como uma ponte entre o inconsciente coletivo e a consciência, discriminando seus elementos, seja como empecilhos na relação com a realidade. Por ser descoberto de uma forma que, muitas vezes, é desagradável, ele costuma ser abordado majoritariamente em seu aspecto negativo (Jung, 2014). Com frequência, ele é uma estrutura influenciada pelo contato com o pai e tende a carregar traços dessa relação em suas manifestações (Von Franz, 2010; Hannah, 2011; Jung, 2015). Emma Jung (1991) também aponta que essa figura pode ser influenciada por alguém que intermedeie esse contato da criança com a cultura:

Do mesmo modo que a anima, assim também o animus tem um aspecto positivo. Sob a forma do pai expressam-se não somente opiniões tradicionais como também aquilo que se chama “espírito” e de modo particular certas concepções filosóficas e religiosas universais, ou seja, aquela atitude que resulta de tais convicções (Jung, 2013a, p. 29, § 33).

Assim o *animus* é também um *psychopompos*, isto é, um intermediário entre a consciência e o inconsciente, e uma personificação do inconsciente (Jung, 2013a, p. 29). Juntamente com a *anima*, o *animus* é uma figura que geralmente está presente nos sonhos e outras manifestações inconscientes, personificando o inconsciente e influenciando a consciência em forma de opiniões, no caso do *animus*, e em forma de humores, no caso da *anima* (Jung, 2012). Ao analisar a obra *The Evil Vineyard*, de Marie Hey, Jung também aponta como o *animus* pode representar-se para o indivíduo como uma figura que caracteriza o

anseio íntimo por um lado espiritual e pelo conhecimento, mas que, por ignorar os instintos nessa busca, acarreta um conflito (Jung, 2014).

Inicialmente, uma grande parte desse arquétipo encontra-se entrelaçada a conteúdos da sombra¹⁵, combinação que poderá ser mais forte do que o Ego (Hannah, 2011). Segundo Hannah (2011), essa ligação com a sombra é o caminho para a percepção do *animus*, já que se faz necessário o discernimento dos aspectos inferiores para entrar em contato com tal figura. Apesar de os conteúdos dessa instância corresponderem a aspectos pessoais da vida do indivíduo, e o *animus* e *anima* serem figuras coletivas, haverá partes desses oriundos da experiência pessoal; portanto, assimiláveis ou passíveis de reconhecimento. Entretanto, enquanto arquétipos, é importante lembrar que não é possível uma completa assimilação dos mesmos, assim como não é possível uma total assimilação do inconsciente.

Para exemplificar o que ela denomina de “casamento entre animus e sombra”, ou seja, o entrelaçamento com conteúdos sombrios citado acima, é apresentado o conto de fadas *The Goose Girl* (Hannah, 2011). Nessa história, uma princesa, cuja mãe viúva a amava muito, é prometida em casamento para um príncipe de outro reino. Quando ela cresce e está na iminência de fazer a viagem para encontrá-lo, sua mãe lhe dá todas as suas joias, vasos de prata e de ouro, e um lenço com três gotas de sangue suas. Durante o percurso, ela é acompanhada por uma criada e seu cavalo falante, o Falada. Em um trajeto, ela sente sede e pede para a criada trazer a jarra de ouro que ela carregava consigo, mas a criada nega e afirma que, se ela está com sede, deve ir beber diretamente do riacho. Então, as gotas de sangue olham para a situação e falam: “Se sua mãe soubesse disso, seu coração partiria em dois”¹⁶.

Com essa mesma forma, tal situação se repete em vários momentos durante o trajeto até o ponto em que, durante uma pausa para saciar sua sede em um riacho, seu lenço com as gotas de sangue cai na água. Assim, a criada percebe que pode ter mais poder sob a princesa e pede para trocar de cavalo e de trajes. Fazendo a troca, ela também pede para a princesa jurar que não contará nada do que aconteceu para a corte real. Ao chegarem ao reino, elas são saudadas com grande cerimônia e alegria. O príncipe estranha a aparência da princesa, mas honra o compromisso que tinha de se casar com ela. Já o rei, que também percebe essa diferença na aparência entre princesa e criada, pergunta de onde viera a criada. A nova

¹⁵ “A sombra constitui um problema de ordem moral que desafia a personalidade do eu como um todo, pois ninguém é capaz de tomar consciência desta realidade sem dispender energias morais. Mas nesta tomada de consciência da sombra trata-se de reconhecer os aspectos obscuros da personalidade, tais como existem na realidade.” (Jung, 2013b, p. 19; § 14)

¹⁶ “If this your mother knew, her heart would break in two.” (tradução nossa).

princesa responde que a encontrara no caminho e solicita para que providenciem um trabalho para ela.

Por não o haver, o rei a destina a ajudar Conrad, o moço que trabalha com os gansos. Concomitantemente, a falsa noiva pede a morte de Falada, por temer que o cavalo entregue a situação. A princesa recebe a notícia com muita tristeza, mas nada faz por rezear sua própria morte. Então, ela solicita ao açougueiro, em troca de seu ouro, que pendure a cabeça de Falada em um arco, no portão pelo qual ela passa todos os dias com o ganso. A partir desse momento, ela conversa com a cabeça do cavalo, que diz, todos os dias, o quanto a sua mãe ficaria triste se soubesse de como anda a sua vida.

Conrad, encantado com a princesa, tenta arrancar os fios de seu cabelo brilhante. Mas a princesa não o permite e começa a pedir ao vento para que leve o chapéu para bem longe. Essa situação começa a se repetir até que o rapaz vai reclamar para o rei sobre sua acompanhante de trabalho e denuncia todas as coisas “esquisitas” que ela faz, como falar com uma cabeça de cavalo e com o vento. Intrigado, o rei pede para chamar a princesa para uma conversa, mas ela não consegue explicar suas questões por conta do juramento feito com a criada. Logo, o rei pede para ela contar seus problemas para o fogão, o que faz com que o rei descubra a verdade: ela é a princesa. Então, tudo se transforma, o casamento é realizado e a criada recebe a devida punição (Hannah, 2011).

Ao analisar o conto de fadas, Hannah (2011) aponta que a princesa pode representar o ego, enquanto a criada, a sombra. Durante as dificuldades que aparecem no caminho até o reino, a sombra é constelada. Mas a atitude da princesa, mesmo tendo o seu lenço protetor, é de passividade diante da criada. Isso seria traduzido como a própria dificuldade de assumir as dificuldades do caminho, sendo mais fácil escolher pela opção de menor resistência, ou seja, aceitar, sem questionar, as imposições da criada (Hannah, 2011). Ao deixar a consciência ser subjugada pela sombra, como no caso da princesa, a atitude é de humildade perante os efeitos daquilo que não se fez. Assim, na história, a criada casa-se com o príncipe, ou seja, a sombra casa-se com o *animus*.

Pelo fato de Jung e suas colaboradoras considerarem que a consciência da mulher corresponderia aos valores femininos, ou seja, uma ligação com sentimentos, abertura ao inconsciente e uma facilidade de recepção de fantasias advindas do inconsciente (Jung, 2006), o que estaria em seu inconsciente, de maneira compensatória, seriam os valores masculinos associados à racionalidade, à crítica, à discriminação dos conteúdos do inconsciente e uma tendência à universalidade (Jung, 2006). Kast (1984) critica a distinção entre “consciência feminina” e “consciência masculina” concebida por Jung ao considerar a mulher como oposto

extremo do homem. Pela ideia do autor, a mulher, então, seria orientada pelo princípio de *Eros* na consciência e compensado pelo princípio de *Logos* no inconsciente, enquanto, para o homem, a orientação se daria de maneira oposta. Kast (1984) continua seu texto defendendo que a consciência não pode ser definida por uma noção de gênero; entretanto, a nossa autoconsciência sim. Logo, se em nosso autoconceito existe uma definição de gênero, esse seria compensado por uma imagem de casal do par *anima* e *animus*, já que um par estaria mais próximo à consciência, enquanto o outro estaria no inconsciente.

Alguns autores pós-junguianos (Samuels, 1982; Hillman, 1990) ressaltam a possibilidade da não exclusividade do *animus* no inconsciente das mulheres, preferindo atribuí-lo à consciência, à noção de racionalidade, à alteridade e ao Logos. Kast (1984) também vai postular a possibilidade de os arquétipos de *anima* e *animus* estarem em homens e mulheres. A autora resalta a importância desses conceitos para a relativização dos papéis de gênero e também destaca a desigualdade de produções acerca de um elemento do par, a *anima* em detrimento do *animus*. Ademais, também é possível perceber a diferença de tratamento nos textos entre as duas figuras (Kast, 1984, n.p.): “Nos escritos de Jung, não se pode ignorar que para ele a anima era algo valioso e desejável, enquanto o animus era muitas vezes uma fonte de problemas. Assim, as mulheres, que têm "apenas" um animus, estão em uma posição pior do que os homens, como as mulheres têm estado desde Aristóteles”. Desse modo, os escritos clássicos trazem uma concepção negativa que, conseqüentemente, levam à desqualificação de atributos conquistados por mulheres, porque, segundo tal concepção, isso seria, na verdade, obra “de seu animus”.

3 HILDA HILST

Hilda Hilst nasceu em Jaú, São Paulo, em 1930, sendo filha de Apolônio de Almeida Prado Hilst e Bedelcida Vaz Cardoso. Quando seu pai soube que nasceria uma menina, ele falou “– que azar!”, afirmação que também veio acompanhada de descrença, já que ele não acreditava que Hilda era sua filha (Destri & Folgueira, 2018). Apolônio era agricultor advindo, por parte de mãe, de uma família tradicional de cafeicultores, os Almeida Prado. Eles tinham influência econômica e política na cidade de Jaú. Já por parte de seu pai, Eduardo Hilst, imigrante francês que se estabeleceu no Brasil sem muitas condições, veio o casamento com Maria do Carmo e a constituição do sustento da família como fazendeiro (Ibid). Compraram duas fazendas e fomentaram o plantio do café, mas, com a crise de 1929, a família enfrenta dificuldades econômicas e passa a manter apenas uma fazenda.

Mesmo sendo fazendeiro, Apolônio conserva o interesse nos acontecimentos culturais que circundam a capital paulistana naquele momento. O movimento modernista e a Semana Moderna suscitaram no agricultor a ação de escrever para figuras como Mário de Andrade e Oswald de Andrade a partir de um pseudônimo: Luís Bruma. No conteúdo dessas cartas, o autor discutia os rumos da literatura brasileira e seu descontentamento com as formas artísticas que a poesia havia tomado até então (Destri & Folgueira, 2018). Seu entusiasmo solitário se traduzia em escritos no jornal de Jaú e assinaturas de revistas modernistas como a *Klaxon*. Sentia vontade de largar tudo – sua família, a fazenda – e seguir suas inclinações de escritor (Ibidem).

Pouco depois, Apolônio foi diagnosticado com esquizofrenia. Esse diagnóstico marcará a escrita hilstiniana com o tema da loucura e da busca, que chega a uma finalidade: a de encontrar Deus (Cadernos de Literatura Brasileira, 1999). Seu pai se torna um objeto de admiração e idealização para Hilda: “Se você tiver a sorte de ter um lindo pai louco, a coisa pode dar certo. Agora, se não for tão louco ou nem tão esteticamente bem, você tem que descobrir, em algum lugar, alguém que vá fazer com que você sobreviva” (Destri & Folgueira). E é esse pai “poeta louco” que lhe inspira cenas e temas em diversas obras, inclusive, na obra analisada neste trabalho, *Com os meus olhos de cão*, na qual podemos ver, na primeira citação, um fato biográfico de seu pai se entrelaçando com uma passagem do livro:

Teria sido visto, em um desses intervalos, em um bordel – realizando, contudo, atividades pouco comuns para o local: Apolônio teria pedido a companhia das

mulheres, e apenas sua companhia, para deleitar-se com os livros que levava para ler na cama (Destri & Folgueira, 2018, p. 25).

Aos vinte Amós levava os livros pro bordel. Cálculo infinitesimal. Topologia. Que calmaria aquilo de manhazinha. E ali havia também Libitina que era rara. E a dona, Maria Ancuda: pode ficá meu lindo, fica fica, fica estudando, só que depois tu me dá uma praquele meu contador que é uma besta (Hilst, 2006, p. 24).

Após o rompimento do casamento dos seus pais, Hilda se muda com a mãe e o irmão para Santos, mas permanece pouco tempo, pois, aos sete anos, ela vai para São Paulo e torna-se interna do Colégio Santa Marcelina (Destri & Folgueira, 2018). Essa entrada não foi sem conflitos, já que sua mãe era uma mulher desquitada e possuía muita liberdade para os costumes da época, fazendo as pessoas questionarem a forma de a família ser sustentada e se Hilda era uma boa influência na escola para as outras meninas. O convívio com as freiras, os costumes católicos, a esfera do divino, a solidão e a morte também se tornaram temas presentes nas obras hilstianas, frutos dessa época. Em uma obra teatral, *Nova Empresa*, a protagonista, América, é uma interna em um convento que questiona bastante a realidade posta ali e que influencia suas colegas com suas ideias:

Monsenhor (*com firmeza*): Bem. (pausa) A informação que tive da irmã Superintendente foi a de que você tem muita influência entre as suas colegas de classe e também entre as postulantes. Isso é bom. Uma vocação de liderança. No entanto, é preciso saber aproveitá-la, conduzir sim, se isso lhe foi dado, mas em direção a um caminho claro. Você me compreende?

América: Sim, Monsenhor.

Monsenhor (*frio*): E tem sido assim a sua conduta?

América: Monsenhor, eu digo as coisas que penso. Só isso. Se elas são más não sei. Muitas vezes eu nem sei quem eu sou. Mas penso que não há mal nenhum em perguntar o que não se entende. Eu gosto de fazer perguntas, mas a Irmã Superintendente quase nunca me responde e sempre se aborrece comigo. Assim é que começam as coisas. Com as perguntas. (Hilst, 2023, pp. 50-51).

Destri e Folgueira (2018) apontam que considerável parte da obra teatral hilstiana retomava o ambiente do internato. Mesmo diante desse cenário, Hilda demonstrava um grande interesse pela leitura. Ela gostava de ler biografias de santas e isso a fez sentir vontade de ser santa ou freira. Margarida Maria Alacoque (1647-1690), santificada por ter visto o sagrado coração de Jesus, era uma santa que Hilda admirava quando era mais nova, mas que

também lhe causava nojo por saber que Margarida bebia a água dos leprosos. Tal sentimento lhe causava castigos aplicados por suas superiores.

Em 1945, Hilda cursou o ensino médio no Instituto Presbiteriano Mackenzie e, nesse período, foi uma boa aluna, mas se mantinha reservada. Costumava cativar rapazes fora do colégio, já que dentro não se podia misturar homens e mulheres (Destri & Folgueira, 2018). Nesse mesmo período, Hilda passou por um episódio que foi muito marcante na sua vida, o assédio de seu pai. Ao visitá-lo, quando tinha dezesseis anos, ele confere sua identidade e, durante essa estadia, lhe pede “três noites de amor” (Destri & Folgueira, 2018, p. 34). Tal evento a marcou a ponto de ser lembrado em diversos contextos, até em suas obras literárias, como no exemplo abaixo:

Tocaram-me sim, meu pai tu me tocaste, a ponta dos dedos sobre as linhas da mão, o dedo médio sobre a linha da vida, dizias Agda, três noites de amor apenas, três noites tu me darás e depois apertaste o meu pulso e depois olhaste para o muro e ao nosso lado as velhas cochichavam filha dele sim a cabeça é igual, os olhinhos também, bonita filha toda branca...Meu pai, o banco de cimento, os mosaicos, as seringueiras, os enfermeiros afastados. Sorriam. Eu digo: sou eu, Agda, Agda, pai, ela virá, se não veio é porque não passou bem todos esses dias, sou eu, tua filha. (Hilst, 2018, p. 169).

Hilda, posteriormente, foi cursar direito no Largo São Francisco (USP), na capital paulista. Vivia no contexto da elite paulista e frequentava restaurantes exclusivos, comprava roupas de qualidade e morava em bairros elitizados (Destri & Folgueira, 2018). Também tinha uma vida boêmia e social agitada, o que, conseqüentemente, a fez ser uma aluna pouco dedicada ao curso. Depois de formada, trabalhou por pouco tempo em um escritório de advocacia e se demitiu, sendo essa sua última experiência dentro da carreira do direito.

Mas a Faculdade de Direito lhe rendeu uma das amigas mais importantes da sua vida, Lygia Fagundes Telles. Elas se conheceram durante um evento que homenageou Lygia e, ao se apresentar, Hilda proclamou “Sou Hilda Hilst, poeta” (Telles, 2017, p. 554). Isso causou forte impressão em Lygia, e a fez achar que Hilda era até um pouco arrogante (Telles, 2017), mas a sensação de que falava com uma figura grandiosa, juntamente com um tom de admiração, permeou a amizade entre as duas. Ambas se referiam uma à outra nas mídias com palavras elogiosas: “Quando se levantou, bastante emocionada, para fazer o seu improviso, ocorreu-me de repente a poética imagem da haste delicada de um ramo tremendo de avenca, aquela planta um tanto rara e muito cultivada pelas freiras” (Telles, 2017, p. 554).

Ao mesmo tempo, havia a preocupação com a saúde de seu pai, que a cada dia estava ficando mais deteriorada. Eram frequentes as notícias, por intermédio de seu tio Luiz, sobre o

seu pai e das idas e vindas ao sanatório de Jaú, até que ele foi internado definitivamente no sanatório Charcot, também na cidade de São Paulo (Destri & Folgueira, 2018). Por fim, a mãe de Hilda o levou para morar em frente à casa em que ela havia se mudado e contratou uma governanta para cuidar dele. Entretanto, não era muito fácil visitá-lo, já que ele suscitava medo por parte da família.

Em 1950, Hilda lança seu primeiro livro de poesia, *Presságio*, e recebe críticas relativas à falta de técnica, mas é reconhecida pela sinceridade dos sentimentos expressados em seus versos, o que lhe rendeu comentários como o de Cecília Meireles (Cadernos de Literatura, 1999, p. 29): “Quem disse isso precisa dizer muito mais” e de Lygia Fagundes Telles:

(...) Deu-nos ela uma amostra incontestável da força de sua inspiração original, da gravidade de seu espírito, gravidade precoce e até mesmo chocante, como certos frutos amadurecidos, trazendo ainda de mistura o gosto verde sazonado, o sabor verde e agreste da sua experiência curta. (Telles, 1952, n.p.).

Anos mais tarde, a própria Hilda reconhece a forma que sua primeira obra foi recebida pelo público: “Meu primeiro livro, *Presságio*, claro, não foi uma unanimidade. Não faltou quem dissesse novamente que menores de 25 anos não deveriam publicar os seus poemas. Eu mesma demorei muito a me considerar uma grande poeta.” (Cadernos de Literatura Brasileira, 1999, p. 29). Opinião que ela estende aos seus dois próximos livros subsequentes, chegando a querer excluí-los de uma coletânea de sua poesia completa.

Com o seu segundo livro, *Balada de Alzira*, Hilda recebe uma “crítica séria” de sua grande amiga Lygia, que tece elogios à obra e sobre a dificuldade da inserção da mulher nos meios intelectuais, ressaltando o quanto ela precisa se provar em sua vida pessoal e sua aparência para ser considerada, enquanto a análise da obra é deixada de lado (Telles, 1952, n.p.): “A obra mesmo, esta fica de lado até o instante em que, após algum tempo, após muita luta, a pessoa física se destaca da artista e então esta é examinada e julgada como se deve, sozinha, genial ou medíocre, mas sozinha.”

Mesmo sendo tomada como símbolo de mulher independente e intelectual na década de 50 e questionando o lugar da mulher em suas produção poética, Hilda tinha afirmações polêmicas sobre o lugar da mulher na sociedade, chegando a apoiar um “retorno à Idade Média, com mulheres submissas e não preocupadas com campanhas feministas” e até mesmo afirmando que “as mulheres chatíssimas; em literatura, a gente escolhe a dedo uma ou outra; e depois eu quero é que elas não me aborreçam” (Destri & Folgueira, 2018, p. 49). Destri e Folgueira (2018) colocam que essas afirmações que a autora fazia à imprensa eram uma

tentativa de Hilda de se descolar da imagem de feminilidade e, conseqüentemente, de não ser categorizada como “poetisa” ou sua produção cair na rotulação de “feminina”. Com ironia e polêmica, Hilda tentava colocar a escrita em um outro lugar:

Meus poemas nascem porque precisam nascer. Nascem do inconformismo. Do desejo de ultrapassar o Nada. As emoções sentimentais raramente inspiram a minha poesia, que quase sempre surge de um problema maior – o problema da morte, morte não no sentido metafísico de tudo quanto possa advir depois de acontecida. O que faz nascer a minha poesia é a não aceitação de que um dia a vida se diluirá e, com ela, o amor, as emoções do sonho e toda essa força potencial que vive dentro de nós. (Diniz, 2013, p. 21).

Com o lançamento de seu terceiro livro, *Balada do Festival*, Hilda se firma na cena literária de São Paulo, mas desprendida das influências do que viria a ser a Geração de 45 ou do “jogo de palavras” dos moços da sua geração (Diniz, 2013, p.21). Começa a ter muito reconhecimento na cena paulista e sua vida se torna cada vez mais boêmia e agitada. Envolve-se em famosos casos amorosos, como o que se relacionou com Vinícius de Moraes, com Dean Martin e a malograda tentativa com o ator Marlon Brando (Destri & Folgueira, 2018).

Hilda apresentava certas características que vão permanecer ao longo da sua vida, um certo desleixo com questões práticas do cotidiano – pagar contas, cozinhar, trabalhar –, mas um intenso comprometimento com a sua atividade de escrita, chegando a não fazer sexo para não perder energia e a praticar períodos de isolamentos, denunciando o incômodo que sentia de ser muito solicitada (Destri & Folgueira, 2018).

Mas é só no final da década de 60 em que a autora firma um relacionamento amoroso, que dura três anos e meio, com o também advogado João Ricardo Barros Penteado. Dessa relação intensa, surge a inspiração da escrita de *Sete Cantos do Poeta para o Anjo* (1962). Enquanto isso, a sua última publicação, *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1959), ganhava popularidade, chegando a despertar interesse por parte de músicos, como Almeida Prado, seu primo, para musicar seus poemas (Destri & Folgueira, 2018). Ele também musicou *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria Araújo*, poemas escritos por Hilda em homenagem a sua grande amizade com o poeta português de mesmo nome. Da amizade com Carlos, surgiria o presente que marca, definitivamente, a sua trajetória, o livro *Carta a el Greco*, de Nikos Kazantzákis (Ibidem). Nesse livro, o autor marca a necessidade de isolamento para poder atingir a iluminação ou para entrar em um tempo divino criativo (Dias, 2022). Em 1963, começa um relacionamento com Dante Casarini, com quem se muda para o

interior de São Paulo, próximo a Campinas, para dar início à construção da Casa do Sol, onde viveria tal ensinamento do escritor grego.

3.1 Casa do Sol e a biblioteca hilstiana

Os portões fechados da Casa do Sol não fazem jus ao que o local, uma vez, foi. Esse espaço serviria de encontro interior e dedicação devota ao processo de criação e escrita. Posteriormente, tornou-se um lugar de encontro e de formação de artistas. Mesmo estando atualmente fechado, a casa abriga uma grande biblioteca, reflexo da dedicação de Hilda Hilst na busca pelo conhecimento por meio das atividades de leitura e escrita. Em um sonho da escritora, tal inclinação fica clara (Leal, 2020, p. 143): “Ela (Hilda) atravessava uma ponte, espécie de passarela para pedestres, como aquela sobre a Avenida Rebouças, na capital paulista. Pessoas iam e vinham nas duas direções, até que ela resolve parar um sujeito e lhe perguntar: onde fica a universidade?”.

Leal (2020) foi confiada a esse sonho e à sua interpretação e, ao que a autora transmite da interpretação feita pela sonhadora, podemos afirmar que o fio condutor da vida de Hilst foi a busca pelo conhecimento e a investigação das grandes temáticas da vida humana (Leal, 2020). O que ela construiu, materializado em sua Casa do Sol, foi um projeto literário que justificasse tal empreendimento – o de mergulhar em uma busca. Ao mesmo tempo em que a casa trazia o conjunto de suas ideias e pensamentos, alguns autores e livros surgiram como referências para seu trabalho. Referências que apareciam, por vezes, no corpo do texto como um inventário bibliográfico de sua atividade enquanto leitora (Dias, 2022).

Dias (2022) afirma que essas referências se apresentam a partir de três aspectos na obra hilstiana: o primeiro seria a listagem que a autora faz dos escritores que ela admira; o segundo seria o aspecto biográfico destes; e por fim, a horizontalização a partir de citações e alusões nas suas obras. Isso traz uma qualidade arquivística para a produção de Hilst:

Citar (aludir, referenciar) é justamente a procura incessante, repetitiva do arquivo para nele fazer a coisa transformar-se em outra nela mesma; ou ainda, introduzir no mesmo o outro. É por isso que se faz necessário compreender a intertextualidade como uma prática, atividade própria da literatura. Não para rejeitá-la enquanto conceito, mas para entendê-la enquanto gesto. Mais do que isso; compreender a intertextualidade como gesto arquivístico, pois as insinuações ora discretas, ora luzidias na obra de Hilda Hilst não possuem função de autoridade erudita. (Dias, 2022, pp. 95-97).

Isso acontece entre as obras *Estar Sendo*, *Ter Sido* e *Com os meus olhos de cão*, nas quais o fim da primeira dá o início à segunda:

Vittorio? um certo brilho uma certa cara, a descoberta de ter escrito: “Deus? uma superfície de gelo ancorada no riso”. um frio mediante o tal Deus. gostei quando escrevi isso. ancorado no riso, isso é bom. (Hilst, 2018b, p. 341).

Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso. Isso era Deus. Ainda assim tentava agarrar-se àquele nada, deslizava geladas cambalhotas até encontrar o cordame grosso da âncora e descia em direção àquele riso. (Hilst, 2018b, p. 65).

Dias (2022) afirma que o texto hilstiano, a partir do recurso da intertextualidade, cria uma seriação de contradições e simetrias, trazendo uma sensação labiríntica. A autora afirma que, na obra de Hilst, se formam cadeias de intertextos, como se fossem corredores de espelhos partidos refletindo as semelhanças e as diferenças desses labirintos. Isso tudo com o intuito de criar um espaço para a criação poética, na qual inclui movimentos de construção e destruição, como um parasita. Essa ideia do intertexto como uma ação parasitária é apontada por Hillis Miller (1995), que afirma que esse procedimento nada mais é do que a qualidade da relação que os textos mantêm entre si. E, no caso da obra hilstiana, o parasita, muitas vezes, é benéfico, trazendo “cadeias de transformações e entrecruzamentos que promovem a relação de sentidos, transportes de temas e de figuras, em um transbordamento que uma clara distinção entre os textos, mas que nunca propõe, de fato, uma ruptura”. (Dias, 2022, p. 110).

Entretanto, devido a esse mesmo caráter parasitário, muitas vezes não há desenvolvimento dos personagens ou sequer uma sucessão de sua história entre suas obras, já que a relação parasitária entre os textos dificulta a identificação da localização dessas figuras. Portanto, quem é parasita e quem é hospedeiro? Há, como consequência, uma confusão da origem e do fim das histórias entrelaçadas e de como elas alimentam os elementos intertextuais (Miller, 1995). Assim, a prática intertextual coloca o texto em movimento circular e geométrico, trazendo a sensação de que o texto sempre recomeça, redobrando-se sempre em si mesmo e colocando Hilda Hilst como poeta do infinito:

Cobra que devora o próprio rabo, e que, por isso, apaga as fronteiras, faz estalar o fim. Nesse contexto, analisar os fragmentos intertextuais em Hilst seria desvelar essa engrenagem de dissemelhanças pela qual a linguagem se desdobra, em um movimento líquido, “sem finitude ou arbítrio”. (Dias, 2022, p. 111).

Hilda costumava possuir diversas edições de um livro que a impressionava, com o intuito de distribuir entre os presentes na Casa do Sol e discutir sobre a obra (Barbosa, 2020). Uma dessas leituras, *A morte de Ivan Ilitch* (1886), causou uma impressão na autora e foi

referenciada em suas produções, como é o caso de *Cartas a um sedutor*: “Que leitura! Que gente de primeira! O que jogaram de Tolstói e de filosofia não dá para acreditar!” (Hilst, 2013, p. 139). O livro apresenta a história de Ivan Ilitch, um homem que faleceu aos quarenta e cinco anos e que possuía uma ocupação burocrática. A partir da morte do personagem, há uma retrospectiva de como foi a vida dele e, logo, há uma percepção de como ele buscou o que socialmente se esperava de um homem da sociedade russa do século XVII:

Era um filho de funcionário público que, em diversos ministérios e departamentos em Petersburgo, fizera o tipo de carreira que, embora fique claro que elas não servem para cumprir nenhuma função essencial, elas, graças a seu longo tempo de serviço prestado e a sua patente, não podem ser mandadas embora e, por isso, recebem postos inventados e fictícios e alguns milhares rublos nada fictícios, entre seis e dez, com os quais vivem até a idade mais avançada. (Tolstói, 2020, n.p.).

O tema da morte aparece enquanto um tensionador de sentido na vida de Ivan Ilitch, o que faz ele revisar e perceber que “viveu errado”. Al’Hanat I (2020) aponta que, na literatura russa, há o tema recorrente do que ele denominou de “homem pequeno”, ou seja, as obras russas oferecem esse recorte, uma aproximação ao pequeno burocrata cuja vida era insignificante e sem realizações. O autor continua afirmando que Tolstói trouxe uma tonalidade diferente para esse tema ao interiorizar a discussão e reposicioná-la à alma do pequeno burocrata: “A todo momento Tolstói escancara a pequenez sentimental de Ivan e reduz sua vida a nada, enquanto faz da morte seu maior instante de esclarecimento, o único verdadeiramente ‘seu’, livre das amarras sociais da conveniência e da expectativa.” (Al’Hanat I, 2020, n. p.).

O convencionalismo social *versus* autenticidade também aparece nas obras hilstianas. Em *Com os meus olhos de cão*, obra analisada neste trabalho, temos um personagem que ocupa um cargo público, mas é suspenso a partir do momento em que ele demonstra o riso. O riso, aqui, poderia ser interpretado como uma crítica a uma posição social, a uma demonstração de algo que não está nos conformes do que é exigido pelo cargo. Para Hilst, Tolstói conseguiu alcançar o centro, e esse centro para a autora seria “uma espécie de tranquilidade – não uma tranquilidade idiota, mas uma certa tolerância com tudo o que te rodeia, com a tua condição mortal, de apodrecimento.” (Diniz, 2013, p. 114).

3.2 Algumas características do texto hilstiano

Hilda foi muitas vezes definida como uma escritora hermética, ininteligível, “esfinge da literatura brasileira” (Diniz, 2013, p. 147) e seu maior desejo era possuir leitores para a sua obra enquanto viva. Ela alegava que as pessoas não se interessavam pelo seu trabalho devido ao pensamento, ou seja, suas obras provocavam a reflexão e, segundo a autora, “todos os meus personagens têm o mau hábito de pensar” (p. 160). Justificativa que também foi dada para a predominância de personagens masculinas em sua obra. Saavedra (2021) aponta que a única personagem feminina de mais profundidade foi a Senhora D., a Hillé, de seu livro “A Obscena Senhora D”. Em entrevistas, Hilda revelou o caráter autobiográfico da personagem em contraponto aos demais (Saavedra, 2021, p. 58): “A senhora D, aliás, foi a única mulher que eu tentei conviver – quer dizer, tentei conviver comigo mesma, não é?”. Muito elogiada por críticos, como Anatol Rosenfeld e Léo Gilson Ribeiro, não obteve muita apreciação pelo público geral brasileiro. Entretanto, chegou a ser comparada com outros escritores, inclusive com Guimarães Rosa, sendo considerada seu duplo.

Teixeira (2019) questiona sobre a dificuldade de acesso à obra de Hilst e se isso seria consequência das temáticas abordadas ou da profunda discordância da autora com a moral vigente ou de seu descolamento da época na qual ela escrevia. Além disso, a autora coloca em debate a constante necessidade de ressaltar a marginalização pela qual a escritora passou, para além dos seus textos em si. Apesar de sua fama obtida por meio de seus escritos pornográficos, suas obras não deixaram de perpassar grandes temáticas, principalmente a relação entre os pares corpo e espírito; divindade e ser humano; sagrado e profano.

Pécora (2018) ressalta a obscenidade como uma das principais temáticas da obra de Hilst para além das três obras da fase tida como “pornográfica”. Muitos críticos receavam o efeito e o ofuscamento que tais escritos poderiam trazer para a totalidade da obra hilstiana. A ideia de uma literatura erótica ultrapassa o comum; Silva (2018), por exemplo, compara a escritora com nomes da tradição mística, com mulheres que tentaram entender aspectos do sagrado em relação ao corpo e o motivo do “raptus do poeta por Deus” (Pécora, 2018, p. 415), como é o caso de Santa Teresa D’ávila e Juana Inés de la Cruz. Em busca da humanização do corpo, Hilda – sem apelo a dogmas religiosos – levanta a sua espiritualização e, no erotismo, encontra uma forma de subverter a sina do martírio corporal tão pregada pela cultura cristã (Silva, 2018).

Foi a partir da década de 1970 que Hilda migra do seu fazer poético para novos gêneros: a prosa e o teatro. Em busca de um diálogo com o outro e na busca de um público

para sua obra, a autora adentra e imerge nessas linguagens, mas sem abandonar as marcas da sua obra poética. Pécora (2018) aponta uma anarquia dentro da construção da prosa hilstiana, mas esclarece que isso não é um reflexo do desconhecimento ou descuido da autora em relação aos gêneros textuais, e sim que a autora os dominava para, então, subvertê-los. Segundo Rosenfeld (1970), a escritora apresenta uma obra poética vasta, com tradições típicas platônicas e gnóstico-teosóficas. O crítico aborda o caráter paradoxal da obra hilstiana ao apresentar forma, uma espécie de matemática, ao mesmo tempo que está em busca do divino, do Deus ou daquilo que não se pode nomear:

Hilda considerava seriamente as matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição letrada ocidental — por exemplo: os cantares bíblicos, a cantiga galaico-portuguesa, a canção petrarquista, a poesia mística barroca, o idílico árcade, a novela epistolar libertina etc. —, mas lançava mão deles sem purismo, de modo que estilos antigos eram mediados por questões contemporâneas, por exemplo, pelo sublime de Rilke, pelo fluxo de Joyce, pelo minimalismo de Beckett, pelo sensacionismo de Pessoa, ou, enfim, pelos ensaios em torno do obscuro e da morte escritos por Ernest Beckett ou Georges Bataille (Pécora, 2018, p. 408).

O autor também aponta que há uma possibilidade de um fluxo de consciência particular nas narrativas de Hilst. Com a característica de apresentar falas e pensamentos em recortes, a prosa hilstiniana mostra uma variedade de personagens e facetas. Para o autor, há uma hipótese de que essa pluralidade de vozes e de personagens seja “uma representação dramática da possessão” (Pécora, 2018, p. 410) e que, por fim, trata-se do processo de escrita da própria Hilda. Além disso, com a presença de antinarradores, a autora realiza um jogo crítico contrapondo uma literatura séria com uma literatura mercadológica, fazendo bastante uso intertextual, com recortes de línguas, tempos, fábulas, escritos filosóficos etc. Portanto, as oposições serão encontradas com frequência na prosa hilstiana:

Em geral, a prosa de ficção de Hilda Hilst parte de situações polarizadas, até mesmo maniqueístas, e evolui até implodir as duas pontas da oposição, à imagem — para citar mais um autor importante para ela — do que Wittgenstein fazia com as proposições do positivismo lógico (Pécora, 2018, p. 412).

Como supracitado, Hilda também percorreu o caminho do teatro durante a ditadura militar (Gomes, 2020). Por uma necessidade de falar com o outro “imediatamente” (Diniz, 2013, p. 130), a escritora realizou, durante o período de dois anos, um total de oito peças teatrais cujo maior caráter era a denúncia do contexto repressivo pelo qual o país passava.

Hilst afirma que fez peças simbólicas, uma espécie de denúncia por analogias, pelo receio de ser presa ou torturada:

O teatro surgiu numa hora de muita emergência, em 67, quando havia a repressão. Eu tinha muita vontade de me comunicar com o outro imediatamente. Como não podia haver comunicação cara a cara, então fiz algumas peças, todas simbólicas, porque eu não tinha nenhuma vontade de ser presa, nem torturada, nem que me arrancassem as unhas... Então, fiz, por analogia, várias peças em que qualquer pessoa entenderia o que se pretendia dizer numa denúncia (Diniz, 2013, p. 130).

Segundo Gomes (2020), ao utilizar o simbólico, ferramenta bastante recorrente no teatro, a autora traz elementos da sua trajetória poética. Rosenfeld (1970) coloca que, além do caráter poético, suas peças apresentam uma espécie de misticismo e religiosidade não tradicionais. O autor afirma que suas personagens, de cunho arquetípico, trazem a tonalidade expressionista ao trabalho pela sua abstração.

4 COM OS MEUS OLHOS DE CÃO

“Feito primeiro pastor e em seguida Profeta, dirijo-me tanto contra as vacas gordas, como contra os próceres” (Coríntios, 1).

Com os meus olhos de cão foi publicado em 1986 e marca a ponte entre a literatura considerada séria e a literatura pornográfica de Hilda Hilst (Hilst, 2006). Alvim (2018) vai considerar que essa obra tem uma similaridade com o próprio percurso criativo da escritora, ocupando um lugar ambíguo de interrupção e de continuidade no seu fazer literário. Ela apresenta uma estrutura polifônica e isso pode confundir o leitor, pois em uma hora há presença tanto da narração de Amós quanto a de um narrador em terceira pessoa (Trevizan, 2024). Na fortuna crítica da autora, essa é uma das obras menos estudadas. Consequentemente, foram encontrados apenas cinco trabalhos acerca do livro – desde a nível de trabalho de iniciação científica até a nível de mestrado. Por isso, serão utilizadas todas as fontes encontradas nas análises realizadas neste trabalho.

Na composição da obra, Hilda imaginou que o protagonista, Amós Kéres, tinha problemas com as palavras por ter uma afinidade maior com os números. A autora também o imaginava enquanto:

(...) uma criança carregada de muitíssimas emoções e que sofreu por isso e que talvez por isso tenha escolhido o caminho das matemáticas puras onde tudo é logicidade, número e forma e austeridade e onde ângulos de cento e oitenta graus ou de noventa ou mais não sofrem a comoção dos meus ângulos-cantos de parede, aqueles que se sentem tão sozinhos (Hilst, 2018, n.p.).

A história começa com Amós, ainda criança, presenciando a morte de um cachorro. Nessa introdução à violência do morrer, o acompanham seus pais, que tentam de forma nada branda explicar o que ele viu. A temática da morte, também muito presente na obra, tem como influência do livro escrito por Ernest Becker (1973), *A negação da morte*, que traz como premissa a dualidade do ser humano, entre o mundo dos objetos e o mundo biológico, juntamente com a elaboração de que o ser humano possui um sistema simbólico complexo de defesa ante o conhecimento da morte. Para o autor, o ser humano está cindido entre fazer parte da natureza e, ao mesmo tempo, não fazer (Becker, 1973, p. 39): “tem uma consciência de sua esplêndida e ímpar situação de destaque na natureza, dotado de uma dominadora majestade, e no entanto retorna ao interior da terra, uns sete palmos, para cega e mudamente

apodrecer e desaparecer para sempre”. O que traria esse destaque ao mundo natural seria o que Becker coloca como uma “identidade simbólica”. Os animais e demais seres vivos permaneceriam no mundo instintual, sem o conhecimento conceitual sobre a morte como os seres humanos. Assim, preso a um paradoxo, o ser humano criaria subterfúgios simbólicos, situações sociais, interesses pessoais que o constituem.

Logo, desde o início da vida, somos sobrecarregados por essas experiências paradoxais que atingem seu ápice na infância, momento no qual estamos sobrecarregados de estímulos sensoriais ainda não apreendidos, já que não podem ser entendidos simbolicamente (Becker, 1973). Dessa forma, ao crescer, as crianças tentam “uma fórmula conciliatória entre o corporal e o simbólico” (Becker, 1973, p. 40). Então, o que o autor propõe é investigar os custos do *fingimento* de uma suposta sanidade diante da certeza do destino humano.

Apesar de ser um texto em prosa, Hilst compõe uma série de poemas que vão permear a história. Ao todo, são 23 poemas. A proposta a seguir é considerar alguns poemas como uma série de imagens, ver o seu desenvolvimento no decorrer da narrativa e traçar os possíveis diálogos com os elementos do texto:

A cruz na testa
 Os dados do que fui
 Do que serei:
 Nasci matemático, mago
 Nasci poeta.
 A cruz na testa
 O riso seco
 O grito
 Descubro-me rei
 Lantejoulado de treva
 As facas golpeando
 Tempo e sensatez. (Hilst, 2013, p. 15).

A cruz é um símbolo que remonta à Antiguidade e traz elementos de uma imagem arquetípica (Silveira, 1992), sendo encontrada nas civilizações egípcia, chinesa, cnoosa e cretense (Chevalier & Gheerbrant, 2023). Alguns tipos de cruz são apresentadas por Silveira (1993) como a cruz *gamada*, considerada a união entre as quatro letras gregas *gama*, que traz benefícios quando orientadas para a direita por ser o sentido solar, e malefícios quando orientadas à esquerda. O que se ressalta da cruz *gamada* é a noção de movimento que ela trazia ao ser humano arcaico, sugerindo que a vida se perpetuava de forma inquietante e

contínua. A outra cruz apresentada é a *ansata*, que guardava o sentido da vida. Encontrada na religião egípcia nas mãos de deuses e deusas, em túmulos, muros de templos e em papiros fúnebres, trazia o significado de mortalidade. “Coincidentemente”, também foram encontrados no cristianismo e na cultura da América pré-colombiana sinais semelhantes, indícios para a ideia de uma universalidade desse símbolo.

A cruz também é o terceiro elemento entre o centro, o círculo e o quadrado. Faz diálogo com a simbologia do quatro por apontar aos quatro pontos cardeais e por o dividir em quatro segmentos ao se inserir no interior do círculo. Ela traz uma intermediação entre estas duas formas, círculo e quadrado, assim como traz uma intermediação entre o Céu e a Terra (Chevalier & Gheerbrant, 2023). Ela é uma função de síntese, de medida e de superação dos contrários (Silveira, 1992). Por apontar os quatro pontos cardeais, a cruz se torna a base dos demais símbolos de orientação.

A cruz no poema inicial parece indicar as orientações do que seria o personagem principal: matemático, mago, poeta. O mago aparece no início do jogo de Tarô como a carta de número 1 após a carta do Louco (0), ele representa um ser que se coloca entre dois aspectos contrários em busca de um equilíbrio em prol da supremacia do Espírito (Chevalier & Gheerbrant, 2023). Na imagem ilustrada por Pamela Colman Smith para o Tarot Waite-Smith, vemos o mago com quatro instrumentos que representam os quatro naipes do Tarot: uma espada, um pau, uma taça e uma moeda. Ele ergue um quinto elemento com sua mão direita e, no topo de sua cabeça, há o símbolo do infinito. Essa disposição de elementos, coroados com o símbolo do infinito, sugere a tentativa de *unidade* por parte da figura do mago entre os elementos espirituais e materiais.

Para Octavio Paz (1982), o poeta tem semelhanças com a figura do mago; uma delas é a utilização do princípio de analogia, agem com fins imediatos e utilitários e tiram a fonte de seu poder de si. Para exercer seu trabalho, não basta apenas um acúmulo de conhecimento, mas a sua aplicação com base em um impulso interior e sua purificação:

A linguagem do poema está nele e só nele se revela. A revelação poética pressupõe uma busca interior. Busca que em nada se assemelha à análise ou à introspecção; mais que busca, atividade psíquica capaz de provocar a passividade propícia ao surgimento de imagens. (Paz, 1982, p. 65).

Além disso, a figura do rei também apresenta em culturas como a chinesa, um papel de centralidade e unificação. Em chinês é representado pelo caractere *wang* (王), que é constituído por três traços horizontais – o Céu, o homem e a Terra – unidos por um traço vertical único (Chevalier & Gheerbrant, 2023). O rei também se estabelecia no centro do

Império e, ao seu redor, a espacialidade da província se dividia em quadrados encaixados. Seu papel se confundia com o eixo do mundo *wang-tao* (Via Real) e *T'ien-tao* (Via do Céu). Logo, o rei trazia a função de repartir os dias, as estações, apresentando tanto domínio cósmico quanto social (Chevalier & Gheerbrant, 2023). O rei também podia trazer projeções de um ideal a ser realizado, aportando mais valores psicológicos do que históricos-cósmicos. Sendo assim, nessa figura podem se concentrar os desejos de autonomia, de consciência e de perfeição humana (Chevalier & Gheerbrant, 2023). Entretanto, uma unilateralidade nessa questão pode ocasionar o aspecto negativo dessa busca por ideais tão superiores.

É assim que, nesse cenário de imagens totalizantes no poema supracitado, se inserem imagens contrastantes a uma totalidade harmônica: o grito, o riso seco, as lanterna de trevas e a faca. A faca por si traz uma representação de um princípio de atividade sob uma matéria passiva e também de instrumento utilizado em ritos iniciáticos e de sacrifícios (Chevalier & Gheerbrant, 2023). No poema, a faca golpeia o tempo e a sensatez. O tempo também traz alusões a um movimento circular, sendo simbolizado pela rosácea e pela roda. Ele também retrata um limite em relação ao que é da ordem do eterno, do além. O tempo humano é finito e o tempo divino, infinito – tornando impossível uma medida comum entre ambos (Chevalier & Gheerbrant, 2023).

Depois, encontramos Amós enquanto professor, mas logo após outro encontro significativo, com o *riso*. O riso, para Hilda Hilst (2018), estaria intrincado com a ideia de Deus. Este, definido pela autora como “uma superfície de gelo ancorada no riso” (p. 65), seria encontrado dentro da risada, da ironia e do escárnio. Tema muito habitual nos textos hilstinianos, o riso é uma salvação transgressora que leva à liberdade. É também no riso que habita a possibilidade de transcendência, na inversão de algo representado por algo acima e inalcançável e por algo de baixo e tão cotidiano. A matemática, sendo um estudo “difícil, distante, confinada nas alturas inatingíveis da exatidão” (Valerio, 2020, p. 9) torna-se, então, um representante para o argumento da autora de contrastar essa noção de divindade etérea com a banalidade de uma risada. Esse riso advém do encontro de Amós com um “sentido incomensurável”, no topo de uma colina:

Poesia e matemática. Rompe-se a negra estrutura de pedra e te vês num molhado de luzes, um nítido inesperado. Um nítido inesperado foi o que sentiu e compreendeu no topo daquela pequena colina. Mas não viu formas nem linhas, não viu contornos nem luzes, foi invadido de cores, vida, um fulgor sem clarão, espesso, formoso, um sol-origem sem ser fogo. Foi invadido de significado incomensurável. Podia dizer apenas isso. (Hilst, 2006, pp. 21-22).

Tal ideia de invertido também é encontrada na grafia do nome Amós, que, em seu palíndromo, seria “Soma”, mas o que aparece em seu rosto é o riso, (-)/(traço)/(negativo) (Alvim, 2018). O nome Amós também traz o significado, no Hebreu, de “levar”. Na Bíblia, Amós é cultivador de sicômoros, um tipo de figueira (Alvim, 2018), e profeta. É entregue a ele a tarefa de denunciar e anunciar o julgamento de Deus sob a luxúria do governo e a opressão do povo. As profecias de Amós foram rejeitadas pela população, entretanto, foram cumpridas. Portanto, identifica-se ecos entre o protagonista e a história bíblica na medida em que a autora compara o poeta ao profeta. Tais ecos também estão presentes na denúncia exposta pelo riso de Amós às instituições nas quais ele está inserido, como a Universidade, o casamento, a família, mesmo que de forma inconsciente. Quem irá lembrá-lo do seu riso na história será sua esposa, Amanda, o que mostra o quanto o personagem não está ciente da marca em sua face:

Há dias Amanda me dissera que eu sorria de um jeito novo. Novo? perguntei. É, esquisito, você não sorria assim. Mas eu estava sorrindo? Claro que estava sorrindo, Amós, pelo menos a boca ficou esticada, olha, você está sorrindo quase sempre, e mostrou, assim. A boca fez um imperceptível movimento para a direita, um pequeno vinco desse lado do rosto. É, parece um sorriso sim. Mas porque sorria eu? (Hilst, 2006, p. 27).

É por esse riso que Amós é afastado de suas atividades acadêmicas. Sinal de seu contato com o transcendente, tal marca traz paralelos com o sorriso misterioso de Mona Lisa e “ao sorriso de quem sabe”, como na história de Buda, que deu aos seus discípulos a flor da iluminação e apenas um deles, Kasypa, o compreendeu (Von Franz, 2021a). Assim, carregando o negativo no rosto mais a soma do seu nome, Amós carrega em si a união opositória (Alvim, 2018). “Há um mais-menos em mim que só me assusta” (Hilst, 2006, p. 26). O riso também intermedeia o absurdo da razão, denunciando seus limites. Ele recusa o mundo em prol de novas possibilidades. Para Hilda, quem não ri se distancia de Deus, pois não há sentido em uma busca totalmente séria, já que no mundo há algo que necessita da transgressão pela própria insondabilidade da razão (Silva, 2008).

Ao apresentar “sinais de vaguidão”, Amós é chamado para conversar com o reitor. Nesse diálogo, ele justifica, citando Bertrand Russel, que suas aulas estão pouco evidentes. É desse mesmo matemático a ideia de que, ao falar de matemática, não se sabe o que se está falando ou que o que se está falando é sequer verdadeiro. Diante dessa incerteza, então, é preciso de um método (Valerio, 2020). Esse método parece ser a busca do jovem Kéres por uma “não evidência demonstrada” (Hilst, 2018, p. 69), resultando na formulação de uma

equação que abrangesse o que ele não conseguia explicar. Esse sentimento, porém, advinha de sua infância, quando ele não conseguia se explicar, ou explicar o que sentia, ao ir “alimaisadiante” para apreciar a beleza de um cachorro ou de um periquito.

Hilda equipara a equação com as palavras. Porém, não com qualquer palavra, mas com as que conseguem exprimir efeitos significativos apesar de serem como uma teia frágil: “Como formular as palavras exatas, várias letras unidas, encadeadas, pequenas ou extensas palavras, arrancar de dentro de si mesmo as teias finíssimas, inteiriças que ali repousavam?” (Hilst, 2018, p. 69). Esse tema da busca pelo Absoluto, de forma que se possa transmiti-lo graças à linguagem ou ao pensamento mais exato possível, também compõe outra obra hilstiana, *Kadosh* (Alvim, 2018). Nesse livro, temos uma personagem cuja profissão é “buscar e pensar”: “Profissão? Não tenho não senhor, só procuro e penso. Procura e pensa o quê? Procuro uma maneira sábia de me pensar” (Hilst, 2018, p.189).

A partir dessa proximidade entre palavra e equação, a autora aproximará a poesia da matemática. Castagnino (2021) aponta que o personagem oscila entre a linguagem literária e a linguagem matemática, procurando dar forma à invasão do sentido incomensurável. Segundo a teórica, existe uma diferença entre a linguagem matemática e a linguagem literária. Enquanto a primeira é fruto de uma racionalização do pensamento humano e tende a ser o mais objetiva possível, a segunda tende a uma maior maleabilidade e a uma abertura para um aspecto subjetivo. Consequentemente, quando Amós cita Russel – “inventar um simbolismo novo e difícil no qual nada pareça evidente” (Hilst, 2018, p. 66) –, interpretamos que há uma tentativa de síntese entre essas duas linguagens no decorrer da narrativa.

Após o encontro com o transcendente, Amós tem uma postura de distanciamento da sociedade, já que nada faz sentido diante do que ele experienciou. Ao invés de usar o riso enquanto forma de denúncia, ele serve como um alheamento ao mundo externo. Até porque o riso aparece muitas vezes de forma inconsciente para o próprio personagem. Assim, começa um processo de transformação da sua antiga vida, mostrando o quanto o riso traz uma relação de afinidade com a *morte* (Alvim, 2018).

Entre paredes, colado

Sou eu e um dado:

Vivo de mim apartado

Nos quatro lados

Um gozo de alacridades:

Ventura de ser lançado

No seu túnel de funduras (Hilst, 2006, p. 20).

No segundo poema, temos a continuidade do que parece ter sido iniciado no primeiro. Há um desenvolvimento da imagem da cruz para a imagem dos “quatro lados”. O número quatro apresenta afinidade com o símbolo da cruz por serem ambos elementos de totalidade, além de muitos elementos serem organizados por esse número: quatro pontos cardeais, quatro pilares do universo, quatro fases da lua, quatro estações, quatro elementos, quatro funções da consciência, quatro letras no nome de Deus (YNVH), entre outros. No Japão, o quatro também trará relações com a morte – 四, leitura “yon”, mas também “shi”(morte). Os japoneses evitam a segunda leitura a todo custo, como também evitam esse número em seu cotidiano (Chevalier & Gheerbrant, 2023). Mas aqui o personagem está apartado de si em quatro lados, o que nos remete à ideia da alma aprisionada em quatro elementos da alquimia grega ou da “*anima in compedibus*” (alma em grilhões) dos latinos, da “*anima media natura*” (alma no meio da natureza) e da “*anima mundi*” (a alma do mundo): “Ela é uma designação para a vida divina que habita no mundo e para aquela parte do pneuma (espírito) que chocava as águas, infundindo nelas seus germens de vida, e que desse modo acabou prisioneira da criação” (Jung, 2011c, § 112).

É nesse movimento de “ser lançado no seu túnel de funduras” que Amós parece realizar uma iniciação no mistério de morte/renascimento, já que o túnel é uma imagem que aparece em muitas histórias como um indício de um rito iniciático, um caminho que desemboca em um nascimento. A lenda hitita do caçador Kessi mostra os efeitos de uma visita ao mundo dos mortos através dessa passagem. O caçador caminha por um túnel estreito até chegar a aurora e só assim percebe que vislumbrou os mistérios da morte. A consequência de experienciar isso é a de não retornar ao mundo dos vivos, mas o Deus-sol permite que ele entre para o mundo de luz, legando a ele e à sua esposa um lugar nas estrelas (Chevalier & Gheerbrant, 2023).

Para Von Franz (2021a), a imagem de uma passagem escura e estreita com a finalidade de alcançar um nascimento é uma ideia arquetípica que faz parte da antecipação da morte. Nos túmulos micenianos, há uma representação da geografia da terra dos mortos constituída, primeiramente, de uma passagem descendente (*dromos*), em seguida de uma abertura estreita (*stomion*, “boca”) e, por último, de uma câmara mortuária alta e ampla (*thamos*, câmara nupcial) (Von Franz, 2021b). Segundo algumas culturas, principalmente a egípcia, o morto realiza o destino do Sol:

Essa comparação entre o curso do sol e o mistério da vida e da morte teve no Egito um desenvolvimento especialmente rico. Para os egípcios, o sol era a garantia de toda e qualquer ordem. Nas palavras de Brunner, “a noite, a escuridão e a morte são portanto

perigosas para o homem, porque pertencem ao mundo que precede a criação e lhe é exterior, sendo assim exteriores à ordem. Nessa não ordem, que o egípcio simplesmente denomina não ser, a vida humana não é possível, assim como não o é sem o sol”. Era portanto o sol ‘que os egípcios reverenciavam com a maior seriedade e com enormes esforços materiais e intelectuais, por ser o símbolo da nova vida após a morte’. (Von Franz, 2021b, p. 127)

Além disso, nessa relação entre poesia e matemática, aparecem os *Haikais* na narrativa a partir das memórias de Amós. Esse tipo de poema está intrincado com a tradição zen-budista, em que se procura evidenciar o lado interior das coisas. Em sua breve estrutura, o poeta transmite o seu estado de comunhão com a natureza, fazendo brilhar o acontecimento e quebrando, ao mesmo tempo, o conhecimento para abrigar uma linguagem que abarque o vazio (Teixeira, 2015). Em suma, é uma poesia que tenta capturar o instante:

A celebração do instante é uma marca do haikai, de um instante incomensurável. Nesses breves poemas há dois elementos importantes: aquele que expressa a circunstância geral e o outro que envolve a percepção momentânea, ligados em geral por uma palavra cortante, *kireji*, que produz um efeito impactante, semelhante ao exercido por um *koan* (Teixeira, 2015, p. 50).

Ou como coloca Octavio Paz sobre a obra de Bashô:

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 consequência [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, pp. 166-167).

Hilst acaba citando o Bashô como um dos poetas japoneses do qual Amós gostava e, com isso, introduzindo o poema dele como o terceiro poema da história:

Olhai a boca de Emma O!

Parece que vai cuspir

Uma peônia! (Hilst, 2006, p. 21).

Emma Daiou ou Dai Oh, cujo nome significa “Rei-Demônio”, é, na tradição budista, um dos dez deuses que julgam os mortos no mundo dos espíritos. Sendo o quinto desses deuses e o mais importante, seu julgamento acontece no trigésimo quinto dia após a morte. É representado com vestes chinesas, uma expressão feroz, olhos arregalados e boca aberta, mostrando os dentes (Trevizan, 2024). No poema, essa expressão parece contrastar com a peônia, trazendo uma dualidade na imagem, como se Buson visse beleza na boca feroz de Emma Daiou (Trevizan, 2024). Símbolo de riqueza e honra, é uma flor associada à imagem da fênix pelo seu uso como medicina da imortalidade, mas no seu uso na linguagem acabou se tornando uma expressão para o sentimento de vergonha (Chevalier & Gheerbrant, 2023). Porém, a dualidade da flor e dos dentes de Daiou nos mostra que “assim como a morte ceifa a vida, também a vida brota da morte” (Trevizan, 2024, p. 50).

Em seguida, Hilst nos apresenta acontecimentos anteriores ao encontro de Amós com o sentido incomensurável, recurso que também serve para apresentar a sua dinâmica familiar. Sua esposa Amanda, galopando, demonstra desprezo por encarar o número com finalidade outra além da financeira. Então, o filho aparece e pede ajuda a fim de resolver um problema de aritmética, ao que o pai se recusa a ajudar, mas depois cede ao pedido. Amanda interfere e fala para o menino resolver o problema sozinho. Ambos estão vestindo pijamas verdes, o de Amanda é verde-pálido e o de Amós, “verde-clarinho”. No centro, há um círculo de tecido ramoso também verde-clarinho. Em seguida, ele conclui: “Que engodo tudo isso de filhos e casamento.” (Hilst, 2006, p. 22).

As cores irão desempenhar um papel sutil, mas bastante presente na obra. No momento em que Amós encontra o Absoluto, há um fulgor de cores, mas, em momentos de interação com seus familiares, há apenas uma cor predominante. Na alquimia, esse processo de iridescência (*cauda pavonis*) aparece após a fase da *nigredo*, e o principal representante de todas as cores é Mercúrio (Von Franz, 2021a). “Vida tão colorida, mãe, dá medo essas cores da vida, eu disse olhando o rosa-roxo do capim.” (Hilst, 2006, p. 28).

O rosa e o roxo¹⁷ aparecem quando Amós interage com sua mãe: “Mamãe. Ela vai pôr aquele chapéu roxo com florzinhas de feltro cinza-claro. Ou o chapéu é cinza com florzinhas roxas? Sozinha” (Hilst, 2006, p. 37); “(...) tinha uma árvore de flor roxa. Quaresmeira, ela me diz, árvore triste para um bordel” (Hilst, 2006, p. 38); e “Eu sempre gostei de violetas, filho, talvez plante algumas por lá. Quaresmeiras, violetas, acho que eu vou morrer” (Hilst, 2006, p. 38). O roxo também aparece como uma cor intermediária como o verde, mas está posicionada de forma oposta a ele – o roxo engole e apaga a luz e o verde a rejeita e a acende (Chevalier & Gheerbrant, 2023). Essa cor representaria a passagem para a morte a partir do outono, e não da primavera. Ela também é a cor do *segredo*, do mistério da reencarnação ou da transformação. Ainda, é a cor da obediência, representado pelo costume de prender pedras roxas no pescoço de crianças com essa finalidade (Ibid). O roxo também estaria no polo ultravioleta no espectro de cores. Na Psicologia Analítica, é comum usar essa analogia para explicar os pares de arquétipo e instinto. Mas, no caso, a mãe de Amós parece entender “o medo das cores da vida”, sua postura triste, o que o faz refletir sobre a submissão dela ao seu pai: “Estranho essas mulheres delicadas que se casam com homens crus, o sangue sempre à mostra, grosseria e rudeza, elas gostam é?” (Hilst, 2006, p. 28).

Assim, o verde aparece na cena familiar como um exagero e sendo a cor das roupas de dormir das personagens. É uma cor média entre oposições (quente e frio, alto e baixo, azul celeste e vermelho infernal), que traz relações com o elemento da água. No Islã, o verde é associado ao conhecimento, aos profetas e aos santos (Chevalier & Gheerbrant, 2023). O verde também seria associado à calma, que não exprime sentimentos extremados, análogo à sociedade dos burgueses, que, satisfeitos com sua vida, se restringem em um mundo imóvel, onde as prioridades são relacionadas ao dinheiro (Frave, November, 1979). E não é assim que o mundo de Amós parece ser apresentado ao leitor antes do encontro com o incomensurável?

Para Trevizan (2024) o elemento do pijama dos pais e desse “mundo verde” traria uma intertextualidade com os temas tratados por Franz Kafka¹⁸. A autora levanta a hipótese de que o autor seria um dos responsáveis pela inspiração para o título da obra de Hilda Hilst. No final da obra *O Processo*, em que o personagem principal é morto a facadas, sua visão se esvai enquanto afirma: “Como um cão!” (Kafka, 2009, p. 177). Em uma carta escrita para Milena, o autor coloca:

¹⁷ O roxo também aparece como a tinta dos escritos do personagem Isaiah: “Uma grande mesa e muitos papéis preenchidos com tinta roxa.” (Hilst, 2006, p. 43) e o roxo é a cor da tinta que Hilda usou para escrever os grafos que inspiram o final do livro (Trevizan, 2024).

¹⁸ Hilst era uma grande admiradora de Franz Kafka: “[...] 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, pp. 79-80).

Você tem medo quando pensa na morte? Eu tenho apenas o pavor terrível de sofrer. Isso é um mau sinal. Querer a morte sem sofrimento é um mau sinal. Caso contrário, eu posso ousar a morte. Fui encontrado como pomba da Bíblia, não encontrei nada de verde, entro de novo na barca escura” (Kafka 1989, p. 791).

Retornando à arca, o autor subverte o que se é esperado dele. Assim, com nada a oferecer, retorna como um fracassado: “Às vezes, o verde que se encontra é apenas o da platitudo burguesa, expressa num pijama que combina com o mobiliário de Amós, ou numa experiência mística sobre o morro que impossibilita qualquer consolo posterior na vida mundana.” (Trevizan, 2024, pp. 55-56). Esse momento de perda de sentido de vivenciar a vida mundana após este encontro é refletido por Amós na seguinte passagem do texto: “A loucura do trabalho e do possuir. A loucura do aprofundar-se depois olhar à volta e ver o mundo mergulhado em matança e vaidade, estar absolutamente sozinho no mais profundo.” (Hilst, 2006, p. 50).

Ele tenta se aproximar de Amanda após refletir que ela é sua mulher e precisa amá-la, mas a mesma começa a discursar sem parar, o que o faz refletir sobre a morte de seus sentimentos. “O que são sentimentos afinal? Como é que vão embora assim sem um fio de vestígios? Alguma vez estiveram ali? Afinal tudo deixa um certo rastro.” (Hilst, 2006, p. 23). É então que a imagem dos dentes reaparece. Mas agora ele evoca os dentes que ficam guardados na caixinha e resolve jogá-los na privada “Fossa-boca” (Hilst, 2006, p. 24).

Os dentes são elementos que aparecem bastante nas obras hilstinianas, em seus mais diversos gêneros e vem associados à morte: “por que os dentes caem quando estamos velhos, mas ainda vivos, e permanecem eternos nas nossas límpidas e luzidias caveiras?” (Hilst, 2018, n.p.); “Só que aos setenta e nove ia ser melhor porque eu estaria sem dentes... Ah, banqueiros, meus amigos, caixão não tem gaveta, viu?” (Hilst, 2018, n.p.); “Vamos brincá de morrê, porque a gente não morre mais e tamo sentindo saudade até de adoecê? E há escola e comida pra todos e há dentes na boca das gentes e dentes a mais, até nos pentes?” (Hilst, 2018, n.p.); “coisas que caem: dentes tetas nádegas e berimbau. E cruzeiros reais, naturalmente. E maçãs, lógico.” (Hilst, 2018, n.p.); “Pertencente te carrego: Dorso mutante, morte./ Há milênios te sei/ E nunca te conheço/ Nós, consortes do tempo/ Amada morte/ Beijo-te o flanco./ Os dentes caminho candente a tua sorte/ A minha./ Te cavalgo./ Tento.” (Hilst, 2017, p. 317); “Bressani, meu dentista genial, tenho pensado tanto naquela nossa insondável questão de ‘por que os dentes duram na caveira e caem se a gente dura mais que a vida inteira?’” (Hilst, 2018, n.p.).

Depois desse momento de jogar os dentes na privada, Amós começa a refletir sobre o uso das palavras e como ele pretende tentar, de agora em diante, a incoerência. Ele, que só falava de números, passa a ‘morrer de letras’, a verbalizar hemorragicamente. Assim, ele se lembra de outro episódio de sua juventude, o de levar livros de matemática para um bordel. Uma das personagens desse bordel é Libitina. Em um diálogo entre os dois, ela fala que um primo associa o seu nome com paixão, ao que sua mãe gosta e coloca na filha. Amós questiona se não tem relação com Libido, então ela afirma que o primo desse primeiro acaba descobrindo que, na verdade, Libitina é “uma velha que tomava conta dos presentes que a gente faz pros mortos” (Hilst, 2006, p. 25).

Libitina, metonimicamente, traz relações no latim com “morte”. A metonímia, além de uma figura de linguagem, apresenta uma relação de coisas que são próximas uma da outra e que se margeiam (Miano, 2022). Na narrativa, Hilst faz uma brincadeira com a palavra, pois ela possui a mesma raiz de “Libido”. E não é um jogo sem razão, porque Libitina era uma deusa muito associada à Vênus, entretanto, menos adorada. Mas a relação entre as duas apresenta o elo que existe entre amor e morte. Alguns autores discordam de tal relação e apresentam o argumento de que Libitina, na verdade, se referia apenas à cova e às epígrafes nelas escritas e por isso ela não foi adorada (Scheid, 2024). A separação em duas perspectivas se deu porque, em Roma, ela possui um bosque sagrado e, próximo a esse local, foi construído um templo para Vênus. Também há, em algumas cidades italianas, epígrafes inscritas, como uma referência *topográfica* “*ab luco Libitina*” (Miano, 2022). Topografia, deidade, paixão... Assim, também não é sem razão que o jogo de Hilst abarque a confusão que o termo evoca. Mas é certo que a figura da Libitina traz uma questão pragmática em relação à organização de túmulos e à ritualista em torno da preparação de funerais.

Meu muitas fomes

Meu cerne tão pontilhado:

Vivo no escuro dos eus

Sou dado-dardo, sou guincho

Lago-lingote, desvãos

Sou nicho, pássaro alto

Buscando semilla, grão (Hilst, 2006, p. 26).

Em seguida, temos a imagem do pássaro alto buscando semilla¹⁹, grão. O pássaro possui muitos significados, entre eles está o de seu voo como representante da relação entre o céu e a terra. No taoísmo, os pássaros são os Imortais que assumem essa forma para significar

¹⁹ Hilst optou por colocar a palavra “semente” em espanhol, *semilla*.

o desprendimento do peso terrestre. Ele também pode representar o desprendimento da alma em relação ao corpo ou como um símbolo das funções intelectuais. No Livro Tibetano dos Mortos, o morto assume a forma de um falcão que levanta voo e, na Mesopotâmia, era comum imaginar falecidos como pássaros. Um representante espiritual, o pássaro assume semelhança com os anjos na cultura Islã. No Corão, a língua falada por essas aves é a língua dos anjos, ou seja, um conhecimento de ordem espiritual. Também no Corão, a palavra “pássaro” costuma ser usada para designar “destino” e como símbolo da imortalidade da alma. A viagem empreendida por eles também pode trazer o vislumbre de uma busca iniciatória, como é o caso de Fari-od Din Attar e do *Conto do Pássaro de Avicena* (Chevalier & Gheerbrant, 2023).

Já a imagem do grão e da semente trazem a simbólica para a ideia do ciclo vida-morte. Na alquimia, o semeador de grãos vira uma imagem para explorar essa ideia de que não existe vida nova sem a morte da anterior. O trigo é plantado na terra com o intuito de morrer para uma nova vida aparecer (Jung, 2012). O trigo também aparece na Bíblia, no evangelho de João (12:24): “Em verdade, em verdade vos digo: se o grão de trigo que cai na terra não morrer, permanecerá só; mas se morrer, produzirá muito fruto”. Von Franz (2021a) ao interpretar as palavras de Cristo, evoca seu contexto histórico. A autora coloca que esse trecho se baseia em ideias muito disseminadas da Antiguidade, uma época em que os simbolismos dos mistérios de Elêusis, dos festivais de Átis, de Adônis e Tamuz, e dos ritos fúnebres egípcios eram amplamente conhecidos. São manifestações que contêm, em suas bases, a crença na vida após a morte. Logo, eles representam essa alternância de ciclos vegetativos e de vida e, por isso, nos ritos de iniciação dos mistérios de Elêusis, a finalidade era fixar a alma na luz, livrando-se de sua alternância (Chevalier & Gheerbrant, 2023).

“Suponhamos que com poucas palavras se evidencie muito: um a mais-menos não programado, resposta-demasia assustando por síntese o outro e a si mesmo, esse que respondeu.” (Hilst, 2006, p. 26). Depois de Libitina reclamar que Amós fala muito pouco, este chega a esta reflexão: e se falar pouco evidencia mais do que falar demasiadamente? Esse “mais-menos” assusta Amós, além da família, da casa e da universidade. Os livros já não o interessam mais depois do encontro com o incomensurável na colina, daquilo que ele não pode explicar. Olha para a sola do pé direito e percebe que ela está mal, e vê formigas passando rente ao pé esquerdo. Ele observa o caminhar das formigas e se pergunta qual seria o som de seus passos.

A formiga é uma representante da vida laboral, industrial e da organização da sociedade. Clemente de Alexandria afirmava: “Já foi dito: Anda, preguiçoso, olha a formiga e

procura ser mais sábio do que ela. Porque a formiga reúne provisões durante a colheita, reserva alimentação abundante e variada para enfrentar a ameaça do inferno” (Chevalier & Gheerbrant, 2023, pp. 510-511). No budismo tibetano, a formiga no formigueiro aparece como símbolo de vida industrial e do apego aos bens deste mundo. Na Índia, ela evoca a mediocridade e a morte, pois o indivíduo que não busca o *Brahma* está fadado ao infinito da pequenez em comparação ao infinito da divindade (Chevalier & Gheerbrant, 2023, p.). A imagem da formiga aparece novamente quando o pai de Amós afirma que não havia dinheiro para matá-las no sítio, o que o choca, porque: qual seria o motivo de matar um ser que trabalha tanto?

Feito de gosma e riso
 Jogador de mitos
 Equaciono quimeras
 Sou começo e roliço
 E vou descendo o abismo
 Do teu terço. (Hilst, 2006, p. 27).

Na mitologia grega, a quimera é um monstro híbrido, que cospe fogo e possui cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de dragão. É filha de Tifão e Equidna. Foi derrotada pelo herói Belerofonte, montado em seu pégaso. Um monstro difícil de derrotar; para driblar a sedução das quimeras, o herói precisa combatê-la indiretamente, de forma que ela não perceba. Ela, simbolicamente, representa as construções imaginárias advindas do inconsciente. Ela expressa o resultado de uma exaltação criativa, é a imaginação tomando formas incontrolláveis (Chevalier & Gheerbrant, 2023).

Para Hilst, o escritor seria esse indivíduo que transgride as regras oficiais em busca de seu próprio estilo e, para isso, precisa ser “um criador de quimeras”. Como coloca na seguinte fala de uma entrevista: “Escrevo movida por uma compulsão ética, a meu ver a única importante para qualquer escritor: a de não pactuar” (Hilst, 2013, p. 56). A atitude geral de Amós na narrativa, análoga à do escritor, teria o papel de incitadora do caos, que destrói com o propósito de criar uma nova forma (Alvim, 2018). Na Bíblia, o abismo toma a forma do monstro Leviatã. Mas ele também aparece em todas as cosmogonias como o início e o fim da evolução universal. O abismo, no latim e no grego, designa o que não tem fundo, seja nas profundezas ou nas alturas. Nos textos apócrifos, o abismo aparece como um estado de indeterminação existencial. Também as profundezas levam ao país dos mortos, o mundo de Hades ou ao mundo ctoniano da Grande Mãe (Chevalier & Gheerbrant, 2023).

Para Alvim (2018, p. 49), os personagens hilstinianos, ao não compactarem com o que está estabelecido, se colocam ao lado da loucura: “os loucos de Hilda são aqueles que aceitam encarar o abismo e, por isso, pagam o preço. Tornam-se excluídos, isolados, que buscam o sentido da vida dirigindo-se a uma via completamente diferente daquela pela qual segue o restante da humanidade”. Para Pécora (2010), a figura do louco aparece de diversas formas, assim como a do poeta, podendo ser uma representação da concepção romântica de encarar o delírio ou um encontro místico com formas de superioridade artística. Desse modo, ao descer no abismo, equacionando quimeras, Amós se coloca, mesmo na transgressão, no terço, nas formas de Deus.

Vi palavras e números
 Círculos, tangentes
 Extensos teoremas
 Nas costas esguias
 De um andarilho de sóis do meio-dia.
 Olhou-me entre farrapos:
 Números, palavras?
 Oh, não senhor, a miséria que é.
 Mas meu muito obrigado
 De me pensar a mim um quadro-negro
 Pois são apenas chagas nas minhas costas.
 Tentei segui-lo.
 Entrou num morro de moitas.
 Entrei.
 Túnel vazio
 Dando pro todo que caminhei. (Hilst, 2006, pp. 28-29).

A palavra *logos*, para o pensamento grego, era uma representação da inteligência, da razão, do próprio ser e, também, do pensamento divino. Para os estoicos, a palavra trazia ordem para o mundo. Já os números são ainda mais efetivos quando se trata de ordenamento do mundo. Na cultura asteca, os números são representações de deuses, cores, espaços, influências boas e ruins e possuem uma importância cósmica. Na cultura peúle, ele é o engodo do mistério, acobertando uma força desconhecida (Chevalier & Gheerbrant, 2023). A matemática, sendo o conhecimento que acompanha a história e o desenvolvimento humano, possui caráter permanente e objetivo em relação às suas ideias. E, mesmo com a elaboração

de diversos matemáticos, a natureza do número ainda carrega consigo um mistério (Vale & Melo, 2019).

O círculo pertence ao grupo dos símbolos fundamentais, como a cruz, vista no primeiro poema. É uma forma que alude à perfeição, já que é composta a partir de um ponto estendido. Seu movimento também é perfeito, sem mudanças, sem início ou fim, o que o torna um representante do tempo. Os babilônicos dividiram o tempo em 360°, em seis segmentos de 60°, e ele era designado pelo nome *shar*, o que os levou à noção de tempo infinito, cíclico e universal. A figura do Uroboros representa o legado dessa ideia de tempo circular. Já na cultura cristã, o círculo simboliza a eternidade – os três círculos: Pai, Filho e Espírito Santo (Chevalier & Gheerbrant, 2023). O círculo também traz relações com o céu cósmico e sua relação com a terra. Ele representa também a ciclicidade do céu e o princípio de Unidade. O círculo configura o movimento celestial e, no Zodíaco, é usado para o ciclo anual. Essa configuração encontra ecos em outras disposições, como a Távola Redonda, o Conselho circular do Dalai-Lama e os doze Aditya da Índia (Ibid).

Para Dionísio Areopagita, os círculos concêntricos serviram de metáfora para ilustrar a relação entre Deus e os seres humanos. Essas formas, ao se afastarem do centro, se dividem e se multiplicam. Ao contrário do círculo, onde todos os raios coexistem em uma mesma unidade e onde, em um ponto único, estão todas as retas, quando há um pequeno afastamento, eles se distinguem um pouco, se afastam mais, se distinguem melhor. Na medida em que estão próximos do centro, se tornam uma união mútua; afastados, separam-se. No zen-budismo, os círculos concêntricos são apresentados em muitos desenhos, sendo representantes do aperfeiçoamento interior (Ibid).

No mandala alquímico, a passagem do quadrado ao círculo é equivalente à passagem da cristalização espacial ao nirvana, ao retorno a uma indeterminação original, da Terra ao Céu. Na arquitetura Hindu tradicional, o círculo era a forma comum dos santuários nômades, enquanto o quadrado era a dos povos sedentários (Chevalier & Gheerbrant, 2023). Para os Cabalistas, o círculo inscrito em um quadrado representa a centelha divina oculta na matéria. Juntas, as figuras circular e quadrangular evocam a ideia de movimento dinâmico, de uma dialética transcendental à qual o ser humano aspira passar (Ibid).

“Concentrado em si mesmo, sem princípio nem fim, realizado, perfeito, o círculo é um signo absoluto” (Chevalier & Gheerbrant, 2023, p.). O círculo comparado a Deus está presente em muitas culturas. Encontramos a ideia no poeta sufista Rumi, que afirmava que, de um grão de poeira, encontrava-se um sol e planetas em sua órbita. Símbolos como o sol e o ouro também são relacionados ao círculo.

Jung (2011a) afirma que a problemática do quadrado para o círculo intrigava os medievais. Ele representa um símbolo do “opus alchymicum” (trabalho alquímico), pois ele decompõe o caos original em quatro elementos para, posteriormente, recompô-lo em uma unidade superior. É por meio da forma circular que há o processo de sublimação do uno. Ele passa por várias destilações até chegar ao nível de extração da alma ou do espírito. Nesse processo, alma e espírito se separam do corpo, em um processo de morte. O espírito e a alma correspondem ao número três, e o corpo seria o quatro. Depois da separação, há novamente a fundição. Esse processo resultaria na chamada “quintessência” ou “uno”.

No poema, Amós encontra um “andarilho de sóis do meio-dia” e há, em suas costas, palavras, números, círculos e teoremas. Embora de maneira sutil, o tempo é uma temática importante na obra de Hilda Hilst. No início da série de poemas, somos apresentados a um processo que de, antemão, já está dado – a luta contra “o tempo e a sensatez”. O envelhecimento é uma temática que acompanha a obra e, assim, vamos observando o processo de dessignificação do personagem até chegar ao fim da narrativa com os esquemas gráficos do infinito “∞” e do vazio “∅” (Trevizan, 2024). Nesse poema o tempo parece estar em seu zênite, ao meio-dia. Jung (2020a) compara esse momento do meio dia com a chegada da segunda metade da vida:

Suponhamos um Sol dotado de sentimentos humanos e de uma consciência humana relativa ao momento presente. De manhã, o Sol se eleva do mar noturno do inconsciente e olha para a vastidão do mundo colorido que se torna tanto mais amplo quanto mais alto ele ascende ao firmamento. O Sol descobrirá sua significação nessa extensão cada vez maior de seu campo de ação produzida pela ascensão e se dará conta de que seu objetivo supremo está em alcançar a maior altura possível e, conseqüentemente, a mais ampla disseminação possível de suas bênçãos sobre a Terra. Apoiado nesta convicção, ele se encaminha para o zênite imprevisto – imprevisto, porque sua existência individual e única é incapaz de prever o seu ponto culminante. Precisamente ao meio-dia, o Sol começa a declinar e este declínio significa uma inversão de todos os valores e ideais cultivados durante a manhã. O Sol torna-se, então, contraditório consigo mesmo. É como se recolhesse dentro de si seus próprios raios, em vez de emití-los. A luz e o calor diminuem e por fim se extinguem. (Jung, 2020a, pp. 353-354, §778).

E parece que essa contradição, “essa inversão de todos os valores e ideais cultivados durante a manhã”, também aparece no poema quando o andarilho responde a Amós que aquilo que ele vê não tem a grandiosidade que ele coloca. Na verdade, são farrapos, retratos

da miséria humana. Ao receber tal resposta, Amós segue essa figura e se depara com o túnel vazio que mostra todo o seu caminho percorrido. Ou seja, ser professor de matemática, todas as posições sociais que ele construiu, todas as instituições que ele participou dão para o nada.

Essa contradição se revela em seguida quando Amós reflete sobre o gozo que sente ao olhar fórmulas, equações e teoremas e o quanto isso poderia levá-lo a trilhar sozinho pelo caminho, sem a interrupção da fala das pessoas. Lógica e razão caminham juntas, no entanto, trazendo a surpresa como se fosse o desdobrar de uma peça de seda: “triângulos azuis na superfície fresca e de repente o fosco de umas grades, linhas que podemos separar e recompor em triângulos novamente”(Hilst, 2006, p.29). No movimento de recomeço, Amós invoca a imagem de animais cavando o fosso, pacientemente, até que um dia a transparência desse movimento inunde corpo e coração. O mundo da matemática se estilhaça. Amós pensa na crueldade submersa diante dos cumprimentos humanos; então, chega à imagem de sua mulher cumprimentando-o com boa noite após um ato de amor e à lembrança de o quanto foi difícil para ele terminar o ato. A imagem de sua mulher se mistura com a de Libitina nesse momento a ponto de fazê-lo lembrar de si no ato sexual aos 48 anos e aos 20. A certeza do sorriso, do “sorriso daquele jeito contado por Amanda”(Hilst, 2006, p.30), parece ser confirmado na hora do gozo.

Salto sobre o caminho

Coaxo. Um linguajar de coxos

Atravanca os rastros

Que devo perseguir

Para seguir à luz desta poeira. (Hilst, 2006, p. 30).

Algumas cenas em seu trabalho aparecem. Amós começa a tropeçar como se encontrasse pedras em seus caminhos. Tropeça também nos Haikus que mentalmente lhe aparecem no começo das aulas. A luz que surge dentro da poeira parece remeter ao princípio de complementaridade que esse primeiro símbolo evoca. Geralmente, uma época sombria é seguida de um período luminoso, assim como a saída das trevas marca os rituais de iniciação²⁰. A luz também adquire o significado do conhecimento. Na China, aparece como o caractere “ming”, que junta as luzes do Sol e da Lua e, no budismo chinês, representa o processo de iluminação. Já no Islã, a luz (En-Nur) é o mesmo que (Er-Ruh), o espírito. No Egito, os deuses Set e Anúbis traziam relações antagônicas com a luz. Enquanto o primeiro simbolizava a luz maligna, o segundo representava o aspecto vivificador da luz. Na Bíblia,

²⁰ Tomemos aqui, como ilustração, o ritual que a semente faz para germinar. É preciso sair da terra e alcançar a superfície.

segundo São João, a luz primordial é equivalente ao Verbo e todo ser humano que vem a esse mundo recebe a irradiação do Sol espiritual, o verdadeiro coração do mundo. Esse processo representaria o caráter da iluminação iniciática. A luz também é símbolo patrístico do mundo celestial e do eterno. O meio-dia seria o polo da luz, o instante imóvel, a hora prestigiosa da inspiração divina, a face-a-face com Deus (Chevalier & Gheerbrant, 2023). Mas a luz que Amós segue em seu caminho é a luz de uma poeira. A poeira pode ser tanto um signo de morte como de criação, pois “Do pó viemos, ao pó voltaremos” (Gênesis, 3,19).

Um caminho sem passos.

A asa da ave toca

Essa virgindade.

Duração. Duradouro.

O ouro do teu nome.

Na água que escorre.

Debaixo das romãs

Toquei teu rosto.

Dormiste? (Hilst, 2006, p. 31).

A asa remete, imediatamente, ao ato de voar, de libertação, de desmaterialização, de uma passagem para um estado espiritual. Em muitas tradições, as asas são conquistadas em um processo de educação iniciática e purificadora, por vezes de caráter longo e arriscado. As asas também indicam uma relação com o conhecimento. No Brahmanas, aquele que compreende possui asas e, no Rig-Veda, a inteligência é o mais rápido dos pássaros. Na tradição cristã, as asas representam um movimento aéreo, leve, que simboliza o *pneuma* (espírito). Na Bíblia, elas são símbolos da espiritualidade ou da espiritualização (Chevalier & Gheerbrant, 2023). Assim, as asas implicam uma elevação sublime, uma transcendência à condição humana para uma condição divina. Nesse momento, parece que o caminho de Amós ganha um aspecto aéreo, já que os pés não tocam mais o chão. É nesse momento que ele é interceptado pela lembrança do reitor que afirma que ele ficou quinze minutos devaneando em sala de aula, e é a partir disso que ele vagueia na lembrança da abelha que pousou em sua mão.

É verão.

A pequena abelha

Pousa.

Falarei sobre Zenão? (Hilst, 2006, p. 32).

Em seguida, Amós recolhe as suas coisas da sala de aula e se depara com um poema no quadro negro: “esperamos sua volta/ cuide-se/ antes que se feche a porta” (Hilst, 2006, p. 32). As cadeiras estão dispostas em um semicírculo e essa imagem o faz perceber que falta a outra metade. A cena o leva a concluir que, se estivesse a dar aula, a outra metade apareceria para completar o círculo naquele espaço, substituindo a forma incompleta, refletida naquele instante, na superfície do quadro negro. Aqui retomamos a imagem do poema do andarilho do meio-dia ao evocar a reflexão do semicírculo com a “divisão” que Amós evidencia em sua vida. Já a lembrança de Zenão no poema remete ao Zenão de Cítio (Trevizan, 2024), já que como “diz Tertuliano que, segundo Zenão, Deus atravessa o mundo material como o mel atravessa a colmeia” (Russel, 2015, p. 318).

O estado de Amós parece ser entendido pelo seu amigo matemático, Isaiiah. Entendimento tão grande que ele não fala com o seu amigo há tempos, mas isso não é um problema justamente porque eles se entendem. Isaiiah vive com uma porca, a Hillé. Esse personagem aparece também na obra *Pequenos discursos e um grande* (1977), na qual temos o detalhamento do seu encontro com a porca:

Absorto, centrado no nó das trigonometrias, meditando múltiplos quadriláteros, centrado ele mesmo no quadrado do quarto, as superfícies de cal, os triângulos de acrílico, suspensos no espaço por uns fios finos os polígonos, Isaiiah, o matemático, sobrolho peluginoso, inquietou-se quando descobriu o porco. Escuro, mole, seu liso, nas coxas diminutos enrugados, existindo aos roncões, e em curtas corridas gordas, desajeitadas, o ser do porco estava ali. (...) Isaiiah agachou-se, redondo de afago foi amornando a lisura do couro, e mimos e falas, e então descobriu que era uma porca o porco. Devo dizer-lhes que em contentamento conviveu com Hilde a vida inteira (Hilst, 2018, pp. 297-298).

O porco é uma figura associada aos rituais de exibicionismo genital da Grande Mãe na figura das deusas Baubo, Ísis e Deméter (Neumann, 2022). A imagem da deusa desnuda adormecida no chão e abandonada no amor é uma das fases iniciais da Grande Mãe, sendo encontrada nos primórdios dos ídolos femininos do homem neolítico (Ibid). No mistério de Elêusis, a deusa monta no porco de pernas abertas, sendo um símbolo para a fertilidade. No livro de Isaías (66, 17), há relatos de celebrações pagãs (ligadas ao culto da Mãe Deusa), nas quais se comia ratos e porcos. O camundongo compartilhava com o porco a figura de animal sagrado da fertilidade pela sua alta taxa de reprodução (Neumann, 2022). Mas o porco, em sua imagem mais primitiva em relação à Grande Mãe, também pode ser encontrado como projeção cósmica. As deusas Ísis, Nut, Kore Cosmu aparecem como uma “porca branca”, e o

deus Set, com uma cabeça de porco. Outra associação antiga é a de que o porco se equipara aos genitais femininos, sendo chamados de “porco” no latim e no grego (Ibid). Em uma passagem da narrativa, evidencia-se que Hillé é uma “porca branca”:

Vou à casa de Isaiah. Sempre nos compreendemos apesar de quase nunca nos falarmos. É certo que ele vive com a porca e parecia estar bem da última vez. E por que não viver com hilde? Um nome germânico. Deve ser loira. Quero dizer deve ser uma porca branca. São mais raras. (Hilst, 2006, p. 42).

A sacralidade do porco estendia-se à ausência do seu consumo em alguns povos, como na Creta e na Fenícia, e ao seu uso para sacrifícios, como eram realizados pelos homens de Preosos e nos cultos a Adônis (Neumann, 2022). Mas o seu caráter sagrado e ligado à sexualidade é mantido até os dias atuais, já que para se referir de maneira pejorativa a certas questões usam o termo “porcaria” (Ibid). O porco também assumia esse posto de animal uterino nos mistérios de Elêusis (Ibid).

A nomeação da porca enquanto Hilde é uma das formas sob as quais Hilda Hilst costumava aparecer em suas histórias. Em *A Obscena Senhora D*, Hillé é o nome que designa a personagem principal. Assim como Amós, ela é uma personagem que, após a morte de seu marido, se isola da sociedade e passa a se questionar sobre a existência no vazio da escada. Em entrevista, a autora alegou que, de todas as personagens, Hillé era a que tinha o cunho mais autobiográfico e que nessa história havia um reflexo do ímpeto da escritora de conhecer as coisas e, principalmente, de entender o processo de envelhecimento (Diniz, 2013).²¹

E eu, antes de tudo, estava sendo Hillé naquele momento, estava passando por um processo de busca muito desesperada, me sentindo desamparada em relação ao mundo, achando que várias pessoas nessa minha idade devem se sentir assim, sem coordenadas para se segurar, sentindo um desespero muito grande. (Diniz, 2013, p. 95).

Em seguida, Amós começa a refletir sobre a consequência do encontro com o Absoluto em sua vida: “A possibilidade de Amós ter sentido isso de significado incomensurável gerou perda ou ganho? (Hilst, 2006, p. 35).

Quando me darás, ó Grande Riso,
Um cordão de ágatas ou de fios de água
Finos como aqueles sedosos
Que pendem das anêmonas

²¹ Hilda Hilst afirmava que gostava de perguntar, mesmo que isso lhe assustasse. O reflexo disso está nas 394 perguntas que há em *A Obscena Senhora D* (Diniz, 2013).

Quando? Para que eu possa

Te laçar, escuridão e gozo

Meus eus desintegrados

E APENAS

O tu de ti em mim

Quando

Este amor regrudado a seu osso? (Hilst, 2006, p. 35)

Um cordão está ligado à simbólica da ascensão, ao meio e ao desejo de subir (Chevalier & Gheerbrant, 2023). No Corão, o cordão aparece como símbolo ascensional, como a corda dos hindus e dos xamãs, que teria o propósito de escalar os céus (Ibid.). Já na América Central, nas artes maia e mexicana, as cordas pendentes do céu são como o sêmen divino que cai com o propósito de fertilizar a terra. No antigo calendário mexicano, o mês da estação das chuvas era chamado de “Toxacatl”, que traz significados como “corda” ou “laço” (Ibid). A ágata é uma variação do quartzo e sua cor avermelhada traz associações ao fogo. É uma pedra muito utilizada para fins de proteção (Hofmann, 1999).

Já as anêmonas são flores que simbolizam o efêmero. É a flor que representa o Adônis. Ele foi transformado em uma anêmona vermelho-púrpura por Vênus (Chevalier & Gheerbrant, 2023). No livro *Metamorfoses*, de Ovídio, ela é comparada à romã pela sua cor e pelo fato de esconder suas sementes, e também ao vento pela impossibilidade de o observador olhá-la por muito tempo, já que ela cai. Em grego, “anêmona” significa *vento*, e dizem que essa flor nasce do vento e é levada por ele. Uma flor solitária que atrai o olhar, mas que se mostra dependente do sopro, simbolizando assim a abertura para questões espirituais (Ibid). No poema, essa pergunta é destinada ao “Grande Riso”, que na obra assume um dos nomes para Deus²² ao lado da denominação “Superfície de Gelo Ancorada no Riso” (SGAR). Claudio Willer (2015) classificou Hilst como uma autora gnóstica. No ano de lançamento da obra *Com os meus olhos de cão*, ele escreveu na revista *Isto É*, no qual ele afirma que há rebelião religiosa, dualismo e uma cosmovisão dirigida por um deus abjeto. Em 2010, o autor descobriu que Hilda leu sua matéria, graças a Gutemberg Medeiros, que escreveu a biografia sobre a autora naquela época, e que ela afirmou: “É. Esse me entendeu” (Willer, 2015, p. 6).

²²Em entrevista, Hilst costumava afirmar que chamava Deus por vários nomes: “Eu queria demais me aproximar da ideia de um Deus, de um Deus que tenha sido executor de tudo, entende? Desse mundo que é tão notavelmente paradoxal e cruel. E essa mania eu não tirei nunca da minha vida até hoje. Quer dizer, de existir uma potencialidade qualquer, que você nomeia de algum nome- e eu nomeio de Deus de vários nomes: Cara Escura, Sorvete Almiscarado, O Obscuro, O Sem Nome.” (Diniz, 2013, p.88).

A dualidade colocada acima também é encontrada no todo da sua obra. Prosa e poesia se apresentam como pólos contrastantes, formando um texto infinito, sendo por vezes “contração e expansão, eclipse e hipérbole, sublime e abjeto, luz e sombra, alto e baixo, *pleroma* e *kenoma*” (Willer, 2007, p. 367). Deus aparece como o próprio ser humano; a experiência mística é encontrada às avessas; dorme-se ao invés de despertar para o conhecimento; o hermetismo é uma inversão (Ibid)²³. É como se o tema do confronto entre o mundo (*kenoma*) e a luz superior, vivido pelos personagens hilstianos, levasse a uma degradação destes, na qual Deus é conivente (Ibid). O aspecto da admissão do Mal no mundo e no corpo é o que torna a obra de Hilst inclinada ao gnosticismo. Outro tema que o autor destaca é a duplicidade de almas, que leva irremediavelmente a um final pessimista no caso da autora: a do sacrifício do personagem. Mas o escritor conclui que a gnose do poeta é sua própria poesia, identificada ao conhecimento no caso de Hilst. Ela leva à iluminação e, conseqüentemente, à liberdade.

Para Willer (2007), não só é possível identificar uma escrita inclinada ao gnosticismo, como também uma postura gnóstica na vida da própria autora. Sua busca por conhecimento e a seriedade com que fez isso durante a sua vida, isolando-se na Casa do Sol para poder se dedicar ao ofício da escrita, são algumas das formas com as quais a autora “sacralizou” seu caminho. Mas ela não chegou a seguir nenhuma doutrina e se baseou nessas religiões apenas como uma maneira analógica para tratar de temas que lhe eram caros.

O que nos leva a inferir que, nesse momento, o personagem está buscando uma forma de se aproximar dessa instância divina, mesmo em sua fragilidade e efemeridade. Ao mesmo tempo, ele busca uma imortalidade, já que, ao final do poema, o osso ligado ao amor representaria esse aspecto. Aqui também considero que Hilst fez um jogo de dualidade com a palavra anêmonas e seu significado efêmero com *amêndoa*, que são ossos duros, o caroço da imortalidade, também é denominado de “luz”. Para os Bambaras, o osso é a parte mais imperecível do corpo humano, representando a essência da criação (Chevalier & Gheerbrant, 2023).

Amós reflete sobre duas possíveis saídas: a de viver a vida cotidiana em toda a sua obscenidade, justamente pela loucura que é manter-se nas convenções sabendo do encontro com o incomensurável; e a de se separar da sua mulher, largar o filho, sua casa e a universidade. Não possuir nada. Então, começa a vislumbrar uma vida de pedinte nessa segunda opção, na qual as pessoas perguntariam se ele não pode mais trabalhar e ele

²³ Como vimos no final do oitavo poema da série “Debaixo das romãs/Toquei teu rosto/Dormiste?” (Hilst, 2006, p. 31).

responderia: “não vou trabalhar nunca mais, porque senti aquilo e compreendi naquele instante aquilo, ouviu? (...) Senti o não sentível, compreendi o não equacionável” (Hilst, 2006, p.20).

O personagem parece entrar em uma fantasia/sonho em que foge com sua mãe, abandonado sua família. Porém, é acordado pelo seu filho, que relata que sonhou com ele subindo uma colina, vestido de padre, com a bunda de fora e catava pedrinhas até não conseguir segurar mais. Amós compara as pedrinhas com as palavras: “Pedrinhas. Palavras? Palavras que um outro vai tentar juntar para explicar o inexplicável. (...) O vento das ideias pondo a descoberto o grotesco da nossa condição. Humana condição.” (Hilst, 2006, p. 39).

Amós decide encontrar seu amigo matemático Isaiah e compartilhar o que ele viu na colina. Ele o compreende e afirma que também teve uma experiência com o sentido incomensurável, mas que viu formas, poliedros resplandecentes. Ele concluiu que é só isso que existe e que nem ele nem sua porca existem. Portanto, eles poderiam viver em paz. Assim, começam a beber e a escrever poemas, mas seu amigo afirma para ele não arrancar o “fruto verde”, ao que Amós se pergunta se o que ele entendeu foi que esse fruto já foi arrancado: “Ele disse isso? O muro do outro lado da rua. Há certos muros que não devem ser vistos antes de envelhecermos: musgo e ocre” (Hilst, 2006, p. 47). Remeto à cena a um sonho que Marie Louise von Franz (2021b) traz de uma paciente, que admirava Jung, um pouco antes da morte dele:

Ela estava numa festa ao ar livre e havia muitas pessoas num gramado. Jung estava entre elas. Seu traje era muito estranho: o paletó e as calças eram verdes na frente e preto nas costas. Então ela viu um muro negro com uma abertura que tinha exatamente o mesmo recorte que a figura de Jung. De repente ele se encaixou nessa abertura e então só se via uma superfície totalmente preta, embora todos soubessem que ele ainda estava lá. Nesse momento, a mulher olhou para si mesma e descobriu que suas roupas também eram verdes na frente e pretas atrás. (Von Franz, 2021b, p. 265).

Para a autora, o sonho sintetiza a morte como um limiar de percepção entre os vivos e os mortos, mas que juntos formam um todo. Esse limiar existe em diversos processos energéticos, que geralmente ocorrem por meio de mudanças repentinas. Quando se trata do sistema psíquico, sua principal dificuldade é o fato de que a consciência é estruturada para ordenar as coisas de acordo com as noções de espaço e tempo. O inconsciente é o maior representante da relativização dessas duas categorias e, quando seus conteúdos passam para a consciência, eles perdem sua forma original. Os conteúdos do inconsciente são empobrecidos ao chegarem na consciência: “Essa é a dificuldade do limiar – trazer de volta aquilo que foi

localizado no além” (Pinheiro, 2021, n.p.). Retomando a imagem do sonho e da indagação de Amós sobre o fruto verde, o amigo parece fazer um apelo para que Amós permaneça no mundo dos vivos, agarrando-se a ele.

Dessignificando

Vou descavando gritos

Soterrando altura e altivez.

Meu todo mole-duro

Também espia o muro. Desengonçado

Tateio a escalada

E explosivas palavras

Colam-se às pedras: murro, garra

Facada frente ao espelho (Hilst, 2006, p. 54).

Depois de vagar pela cidade, embriagado, atingindo os limites da linguagem, Amós exprime seu estado de lucidez, listando várias formas de loucura. Então, Amós tranca-se no banheiro e se coloca diante do espelho. Sua esposa, Amanda, afirma que agora ele “só está bem no banheiro, olhando as formigas” e que “formigas aranhas cachorros da infância porcas e matemáticos, mas deixa ele na hora da loucura e na hora da morte.” (Hilst, 2006, p. 53). O olho de Amós reflete o paraíso, mas também o fulgor e o vazio, o pássaro e as raízes, o alto e o baixo. O espelho costuma simbolizar a sinceridade, ele mostra aquilo que está no coração. No Indo-Budismo, o soberano *Yama* costuma utilizar o espelho do carma para o momento do Julgamento no mundo dos mortos. O espelho também representa o momento de iluminação, de sabedoria. No budismo tibetano, o grande espelho revela o segredo das formas e como elas são apenas aspectos do *shunvata*, o vácuo (Chevalier & Gheerbrant, 2023).

Amós atravessa o espelho: “De um lado o teu retrato, Vida. Os fatos. Atos. Às vezes agarramo-nos às pedras, outras vezes apenas descansamos sobre elas. Uma ou outra desaba sobre nossas caras se olhamos para o Alto. Passamos para o outro lado”. (Hilst, 2006, p. 54). E a cena muda para o quintal de sua mãe, atrás da casa. Ele deixou sua mulher e seu filho, e agora vive nos fundos da casa, mesmo que isso não faça sentido. Esperava que o Infudado²⁴ tivesse lhe dado o caminho infinito por ele ter se agarrado com o sentido incomensurável, com o que sentiu na colina, com o outro lado. Mas o que lhe restou foi o pó, a areia, a miséria de viver como a cadela que aparece ali no quintal. Só que ele percebe que “Há centelhas que escapam da carne na miséria, na humilhação, na dor. Também nos animais as centelhas se mostram.” (Hilst, 2006, p.28). Amós parece compartilhar a insignificância que os animais que

²⁴ Outro nome para Deus.

aparecem na obra possuem para as outras pessoas (Trevizan, 2024). Sua mãe aparece para alimentá-lo e conta que entende essa atitude sem sentido de seu filho. Conta a história de quando ele era um bebê, e seu pai afirma num clarão, como se fosse outra pessoa: “que esforço para tentar compreender, só assim se fica vivo, tentando não compreender” (Hilst, 2006, p. 55).

Um coração minúsculo tentando

Escapar de si mesmo

Dilatando-se

À procura de puro entendimento

Amós se desenha diante de um espelho quebrado, olhando para si mesmo. Ele continua contando a sua passagem para o outro lado do espelho e começa nesse momento uma espécie de julgamento. São três carrascos acompanhantes e, antes de ser enforcado, Amós pede para dormir por dez minutos debaixo da árvore, uma “velha figueira-brava”. A figueira tem diversas simbolizações. Ela foi a árvore da qual Buda recebeu sua iluminação, além de ser sua árvore preferida. Em culturas asiáticas, ela representava a imortalidade e o conhecimento superior (Chevalier & Gheerbrant, 2023). Para Hilst, a árvore tomava o centro da sua Casa do Sol, chegando a lhe conferir um aspecto mágico de realização de desejos (Diniz, 2013). É nesse momento que Amós suplica ao Grande Riso para que o isente dessa busca e coloque o coração do lado do musgo da pedra. É nesse momento que Amós se esvazia de bens e se enche de Absurdo.

Então, Amós se metamorfoseia em um cachorro na sua busca pelo desvendamento de algo divino, incomensurável. Marie-Louise von Franz (2001) afirma que o cachorro é um representante do mundo instintivo. Em forma de guia, ele também apresenta, simbolicamente, uma relação com o outro mundo, com o mundo dos mortos. Alguns exemplos mitológicos ilustram esse aspecto, como o Cerbero, o cão de três cabeças, e o deus egípcio Anúbis, que guiava os mortos para o além (Von Franz, 2001). Portanto, há essa hipótese de uma função de psicopompo do símbolo do cachorro nos processos do inconsciente.

Nise da Silveira (1992), em seu livro *O Mundo das Imagens*, trata da temática da metamorfose e da transformação. Ela aponta que a principal característica do ser metamorfoseado é a *mudança de forma*, e não a de conteúdo. Além disso, esses processos acontecem com mais facilidade do que imaginamos, pois, as fronteiras entre o ser humano e os outros reinos, seja animal ou vegetal, não são tão definidas no nosso inconsciente como são na nossa consciência. Percebemos esse fenômeno claramente nas produções artísticas, desde

os contos de fadas, como *a Bela e a Fera*, até nas obras literárias canônicas, como *A Metamorfose*. Segundo Silveira:

As metamorfoses podem ser ascendentes ou descendentes, representar recompensa ou castigo. Entretanto, as modificações das formas parecem não afetar, em seu âmago, a individualidade propriamente dita. Poderíamos concluir que as metamorfoses são expressões do desejo, da censura, do ideal, da punição, originadas nas profundezas do inconsciente, tomando forma na imaginação criadora (Silveira, 1992, p. 139).

O processo da metamorfose é algo experienciado pela humanidade desde os tempos mais remotos e seu imaginário permanece quando, em uma situação do presente da nossa vida, são vivificadas essas imagens para dar conta dos processos dinâmicos que nos ocorrem. Esse processo vem, conseqüentemente, como uma forma de afirmar parcialmente os dinamismos do inconsciente. Erroneamente, o entende-se enquanto uma regressão da libido para um estágio “anterior”, mas, muitas vezes, o reino animal é superior ao ser humano (Silveira, 1992). Além disso, as imagens advêm da necessidade: “Essas imagens não teriam sido forjadas, esses monstros não teriam servido de expressões simbólicas, se isso não correspondesse em nós a alguma necessidade” (p. 140).

Adotando o caráter paradoxal do que a transformação em animal pode representar simbolicamente – por hora, podendo ser positivo ou negativo –, ser metamorfoseado é capaz de trazer significados como o de estar dominado por uma impulsividade instintiva unilateral que não condiz com os instintos humanos (Von Franz, 2021a; Silveira, 1992). É como se um ser humano atuasse da mesma forma que um esquilo, o que seria o equivalente a um comportamento neurótico (Von Franz, 2021a). Entretanto, não estamos tão distantes assim do reino animal, portanto, possuímos comportamentos repetidos e padronizados. Para Marie-Louise von Franz, o que nos difere é a capacidade de refletir acerca de tais ações e de ter uma noção de mundo exterior e interior.

Amós deixa um bilhete ao se suicidar:

Deus? uma Superfície de Gelo Ancorada no Riso.

Amós = ∞

SGAR²⁵ = $\theta = \emptyset$ (Hilst, 2006, p. 66).

Segundo Vale (2018), adentrar na realidade numérica é um caminho sem volta, pois quem o faz passará a observá-la nos fenômenos a sua volta. Há um estranhamento perante aquele que se debruça sobre novas ideias. Esse estranhamento é característico do desenvolvimento de uma ideia pelo espírito, que faz parte da *opus alquimicae*, e isso gera,

²⁵ SGAR é uma abreviação para “Superfície de Gelo Ancorada no Riso”

consequentemente, um alheamento perante o mundo. Um dos nomes que ocasionaram isso em sua busca de conhecimento foi o matemático Georg Cantor, que formulou a teoria dos conjuntos transfinitos e definiu o conceito de infinito absoluto como uma forma de diferenciar o infinito que se referencia a Deus.

Ele utilizou da letra hebraica *Aleph* para nomear seu conceito de infinito enumerável, *Aleph-null*, \aleph_0 (Vale, 2018). Na tradição cabalista, cada letra do alfabeto hebreu era atribuída a um número e, por conseguinte, eram atribuídos a estes as características das divindades (Ibid). Assim, a letra *Aleph* assumiu o papel de ser o princípio de tudo: “O Aleph marca o início de *Ein Sof*, marca o início do alfabeto hebreu, é também o símbolo do infinito” (Vale, 2018, p. 58). Mas o infinito, na matemática, denota uma noção de qualidade para os conjuntos, estes podendo ser finitos ou infinitos. Embora essa adjetivação não denomine a grandeza desses conceitos, e sim algo que extrapola essas noções (Ibid).

O infinito sempre foi uma questão no saber matemático e, desde a antiguidade até o início do século XIX, a discussão se bifurcava em duas concepções: o infinito potencial e o infinito atual. Cantor passa da primeira concepção em busca do Infinito Real, autêntico, propondo uma visão de mundo pautada no além (Vale, 2018). Com isso, ele mobiliza uma nova cosmovisão para o saber matemático, já que o infinito equivale a ideia de *Si-mesmo* (Ibid). Ao sustentar sua posição, que combinava uma abordagem filosófica, religiosa com a formulação de conceitos novos (Aritmética transfinita e Infinito real), ele sofreu oposições e enfrentou estados de pessimismo e melancolia. Alguns matemáticos, como Leopold Kronecker, o acusavam de heresia, porque apenas Deus poderia conhecer o infinito real (Ibid).

Vale (2018) aponta como o trabalho de Cantor foi real, não somente no seu legado para o campo de saber da matemática, mas, também, como teve uma contribuição psicológica para o matemático. Trazendo uma série de símbolos, criação de uma cosmovisão e outras manifestações do inconsciente. O autor coloca, por fim, a atuação dos arquétipos na produção do saber científico e compara o inconsciente coletivo com um conjunto e os arquétipos com seus elementos. Nessa qualidade de ordenação que o arquétipo possui, há uma comparação com a função que os números também desempenham na tentativa de organizar o mundo. Nesse sentido, o paralelo que se faz com a teoria desenvolvida por Cantor é o de uma base de ordenação numérica (consciência) a partir de um elemento mínimo (o ego) para seguir para zonas abissais rumo ao Aleph, o todo.

Para Jung, o contato com o infinito seria a principal questão na vida do ser humano, pois seria equiparável ao contato com as camadas mais profundas do inconsciente, com a dimensão do *unus mundus*. Já que é a serviço dele que entramos no processo de individuação.

Mas que o contato com essa sensação só pode ser sentida via consciência, pois, se não, é como se o indivíduo estivesse perdido em si (Von Franz, 2021b). Em seu livro *Memórias, Sonhos e Reflexões*, o autor afirma:

A questão decisiva para o homem é: está ele ou não ligado a algo infinito? Essa é a verdadeira questão de sua vida. Só quando sabemos que o que realmente importa é o infinito é que podemos evitar que nosso interesse se prenda a futilidades e a toda sorte de objetivos sem real importância. Caso contrário, ficamos esperando que o mundo nos dê provas de reconhecimento por qualidades que encaramos como propriedades pessoais. [...] Quanto mais o homem der importância a falsos valores, e menos sensibilidade tiver pelo que é essencial, mais sua vida será insatisfatória. [...] Se pudermos compreender e sentir que aqui mesmo nesta vida já temos uma ligação com o infinito, nossos desejos e atitudes se transformam. Em última análise, se algo valem é devido ao essencial que existe em nós, sem o qual a vida é desperdiçada. [...] Mas só podemos alcançar o sentimento do infinito se comprometidos ao extremo. A limitação máxima para o homem é o “self”, que se manifesta na experiência “eu sou apenas isto”. Só a consciência do nosso estreito confinamento no self é que nos vincula ao ilimitado do inconsciente. (Jung, 2016, p.353).

Porém, “no conjunto” final de *Com os meus olhos de cão*, Hilda equipara Amós enquanto infinito (Amós = ∞) e Deus com o vazio (SGAR= \emptyset) e com a letra grega theta²⁶ (SGAR= θ). O que nos leve a inferir a um rebaixamento dessa divindade (Trevizan, 2024), concomitantemente, com a libertação e a experiência do chamado *self* (Chevalier & Gheerbrant, 2023). É uma disposição de abandono da necessidade de apreender. É o Conhecimento Transcendente, *Prajna Paramita*, que representa a revelação da disposição do Espírito (Ibid). No budismo, os últimos estágios de Vacuidade são nomeados de Vazio do Não Pensamento, da Imaterialidade e da Não Substancialidade da Realidade. O espelho da grande sabedoria, mencionado anteriormente, reflete “a forma no Vazio e o Vazio na forma, o temporal no intemporal, o finito do infinito” (Chevalier & Gheerbrant, 2023, p. 1013). Logo, o vazio é como um vaso e, a partir do seu estado de negatividade, do nada, é possível realizar uma criação. Ele abarca o próprio paradoxo da situação divina, que não possuindo forma, comporta todas as formas possíveis (Trevizan, 2024).

Já o theta, que era utilizado como um representante do número nove, em suas significações equipara-se com a finalização de criações e, sendo o último da série de algarismos, representa o ciclo de fim e recomeço. Mas ao mesmo tempo, o personagem se

²⁶ A letra theta θ também inicia a palavra θεός (theos, deus).

suicida, o que reflete a impossibilidade de permanecer vivo e alcançar essa sensação de infinito de maneira absoluta como se, para ela ser atingida, houvesse uma necessidade de mediação: “Somente a conscientização do Self – o qual, enquanto *spiritus rector* de todas as ocorrências biológicas e psíquicas, representa a manifestação final de todos os arquétipos – parece representar uma aquisição que não se perde mais, mesmo na morte.” (Von Franz, 2021b, p.245). Em uma linguagem psicológica, apenas o inconsciente coletivo “puro” não é passível de total assimilação, sendo importante a participação do ego do indivíduo e de figuras intermediárias, como a *anima* ou o *animus*, nessa mediação, porque “O sentimento de inconsciente coletivo traz consigo a renovação da vida que não tem fim. [...] Por isso, quando obtemos uma percepção completa do si-mesmo, vem com ela o sentimento de imortalidade” (Jung, 2014, p. 181). Mas vemos que, na história, Amós vai aos poucos “deseñificando-se” a ponto de chegar em uma forma animal, “pura”. A conscientização do *self* não foi possível neste universo do qual a história se passa, mas com a morte do personagem ela adquire, finalmente, um novo patamar de entendimento e participação com o todo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa partiu de uma hipótese inicial – a de que haveria uma possível relação entre o conceito de *animus* com a obra hilstiniana. Mas como ler a obra da autora sem pressupor-lhe um conceito de antemão? Foi a partir desse questionamento que resgatamos a forma como a Psicologia Analítica trabalha com a obra de arte, respeitando a expressão do fenômeno como a sua melhor representação e que o papel da psicologia seria entrar como acréscimo de sentido, e não como sua explicação.

Para abrir mão da hipótese inicial que já pressupunha o resultado desta pesquisa, incluímos o espaço do *entre*, da terceira margem, a partir da consideração dos meus sonhos, das sincronicidades e de uma abordagem mais pessoal da minha relação com o objeto de pesquisa, juntamente com a metodologia da amplificação simbólica e os princípios teóricos da psicologia desenvolvida por C. G. Jung.

Assim, escolhida a obra *Com os meus olhos de cão* a partir de um evento sincronístico, adotei-a como um símbolo a ser analisado durante o percurso da pesquisa, sabendo, apenas, que esse processo me levaria a algo desconhecido e que poderia pôr em risco o que eu estava defendendo até então. Obra de 1986, ela marca a ponte entre a literatura séria e a literatura pornográfica de Hilst e inspirou poucos trabalhos acadêmicos, além de haver pouca disponibilidade de material sobre o seu contexto de produção. Entretanto, isso não impediu que outras fontes aparecessem, principalmente a dos seus intertextos. Foram mapeados alguns personagens que despontam em outras obras da autora, escritores literários que são referenciados e trechos de entrevistas que elucidam alguns elementos e temas abordados com frequência pela mesma.

Ao longo da narrativa, acompanhamos a perspectiva da figura masculina e personagem principal, Amós Kéres, que encontra o sentido incomensurável no topo da colina e se deteriora na busca por um lugar no mundo para coexistir com esse encontro. Como professor de matemática, ele tenta formular o que é ininteligível pela objetividade e exatidão por via das palavras e apresenta, involuntariamente, em seu corpo, sinais desse encontro. Um desses sinais é o riso, que configura para a autora uma relação com a imagem de Deus. Na narrativa, ela a define como *a superfície de gelo ancorada no riso* (SGAR), apresentando com essa nomenclatura o aspecto da banalidade e do vínculo com o cotidiano que o divino possui como contraponto ao que está acima, com características etéreas. A risada faz a mediação e denuncia os absurdos da racionalidade em função da abertura a novas possibilidades. Para a autora, ela aproxima o ser humano da instância divina.

Percebemos que a temática da morte é muito presente na obra, principalmente na sua primeira parte. Já partíamos da informação de que o livro foi inspirado na obra *A negação da morte*, de Ernest Becker, então havia uma inclinação para considerar que se tratava de um livro cuja temática principal era essa. Entretanto, a morte aparece como um processo de iniciação para uma vida após o encontro com o incomensurável. Seja nos símbolos que marcam o envelhecimento, como os dentes, ou figuras mitológicas e religiosas, como Libitina e Ema Dai Oh, até em passagens que há menção do trigo e do sol do meio dia, entendemos que esses elementos marcam uma passagem para outro estado, já que, junto a eles, é elencado o processo de atravessar túneis, funduras.

Outra demarcação que nos fez considerar que inicialmente se trata de um processo de iniciação é a decomposição do personagem, que inicia a história com imagens de totalidade e, na sequência, parte para uma diferenciação em partes (geralmente, em quatro). Entendemos que a morte também está relacionada à própria vida que Amós Kéres levava. As instituições, como a família e a universidade, o faziam ser morto em vida. Entretanto, após o encontro com a transcendência, essas relações são colocadas em um balanço.

A partir dessa escolha, Amós não sabe onde se colocar no mundo sabendo do que viu. Por isso, ele encontra apoio em outra figura que também passou pela mesma situação, Isaiiah. Após o encontro com o transcendente, ele decide levar sua vida de uma maneira absurda, caso fosse considerado os padrões da sociedade, que é viver com uma porca, a Hilde. Ao analisar a figura da porca, encontramos alguns paralelos, como as representações de Deusas em sua expressão sexual. A partir da passagem em que Amós evidencia que Hilde era uma porca branca, foi possível chegar às formas como as deusas Ísis, Nut e Koré eram representadas, também como porcas brancas. A escolha do nome de Isaiiah também evidencia uma escolha interessante por parte da escritora, já que no livro de Isaías, na Bíblia, há evidências de um culto pagão em relação à figura do porco. Para ambos os casos, não conseguimos encontrar fontes que confirmem se foi uma escolha intencional ou não. Destarte, a relação entre o divino e o obscuro, na obra da autora, é um ponto que encontramos para possíveis pesquisas futuras.

Tanto Isaiiah quanto Hilde aparecem em outra obra hilstiana, *Pequenos Discursos e um grande* (1977), fazendo parte do jogo intertextual de Hilda Hilst. A autora costumava se colocar em suas histórias com personagens de nomes que se iniciam com a letra “H”, como é o caso da personagem principal de *A Obscena Senhora D*, Hillé. E, assim como Amós, ela leva a marca dos personagens hilstianos que, ao vislumbrarem algum tema “grande”, seja a morte ou o Absoluto, tornam-se alheios à sociedade por não conseguirem relatar o que viram.

Outra marca encontrada no texto hilstiano foi a forma com que Deus é representado. Lançando mão de dualismos, a autora inverte o lugar do divino em muitos momentos, colocando-o como algo a ser encontrado abaixo, nas situações terrenas ou no ser humano. O confronto com essa instância divina pelos personagens de Hilda Hilst geralmente os levam para a degradação deles, da qual muitas vezes Deus não interfere. A admissão do aspecto maligno no mundo e no corpo, o sacrifício do personagem, a busca pelo conhecimento e sua consequente iluminação nos leva a entender que a obra possui inclinações gnósticas. Além disso, mesmo não seguindo doutrinas ou religiões, a forma como a autora vivia nos leva a esse tipo de interpretação, já que ela buscou o conhecimento e uma vida dedicada à criação, se isolando profundamente da sociedade em sua Casa do Sol. Avaliamos que esse é, também, um dos pontos possíveis de desdobramentos para futuras pesquisas.

Após seu estado de degradação levar ao atravessamento do espelho e, conseqüentemente, de uma escolha de não permanecer nesse mundo, Amós passa por um julgamento e por uma metamorfose em cão, seguida de sua morte. Consideramos que sua metamorfose é uma tentativa de compreender algo divino, incomensurável. A partir de autoras como Nise da Silveira e de Marie-Louise von Franz, entendemos a metamorfose não como uma mudança de conteúdo, mas sim de forma, visando uma tentativa de receber uma informação incompreensível para o estado de consciência do indivíduo naquele momento.

Ao se suicidar, Amós deixa um bilhete com grafos matemáticos. Ele utiliza a linguagem matemática para tentar traduzir o encontro com uma alteridade absoluta. Dessa maneira, buscamos elucidções no trabalho de Georg Cantor e de sua teoria dos conjuntos transfinitos para entender a igualdade entre “Amós = ∞ ”. Além disso, encontramos algumas menções em Jung e em Marie-Louise von Franz a essa noção de infinito. Tanto nos trabalhos psicológicos, como nos matemáticos, há uma possível relação entre o infinito e a ideia de *Si-Mesmo*, o que nos levou a considerar o papel de intermédio que Amós possui para entrar em contato com essa dimensão, trazendo a possibilidade de renovação, mas que, ao mesmo tempo, leva a sua destruição justamente por estar em sua forma pura.

Assim, *Com os meus olhos de cão* possui, como temática geral, o encontro com o incomensurável, que, em linguagem psicológica, podemos entender como a convergência com o numinoso. Ao mesmo tempo em que esse encontro traz um profundo entendimento e visão sobre o mundo, ele o desloca, fazendo impossível a permanência nele, já que é preciso passar por tantas situações sociais que não fazem sentido quando se comparam ao que se vivenciou com o transcendente. Dessa forma, consideramos que o processo de degradação e

metamorfose em cão de Amós reflete essa possibilidade de enxergar novas formas de mundo que coexistem com o profundo entendimento deste.

Por fim, concluímos que o entendimento da trajetória biográfica de Hilda Hilst complementou a análise da obra, pois a escritora incorporava em sua própria vida a busca pelo conhecimento. E que a abordagem de temas complexos, como o transcendente, a morte, o obscuro e o divino torna mais compreensível a ausência de leitores que queiram entrar em contato com temáticas tão complexas. Ao mesmo tempo, entendemos que a autora os coloca em uma escrita hermética, o que já distancia seus livros do público geral, mas também expressa um cuidado para esses assuntos não serem abordados de maneira tão direta em uma leitura corriqueira. Esse fato se revela no decorrer da análise, quando percebemos que, para entrar em contato com essa dimensão, faz-se necessário um caminho de preparação. Consequentemente, reconhecemos, na própria história de Amós, o quanto um contato direto pode levar a resultados desastrosos. Assim, atestamos o quanto a literatura de Hilda Hilst possui potencial para introduzir-nos a um caminho de encontro com o Absoluto, sem o retorno de voltar a uma vida cotidiana comum.

REFERÊNCIAS

- Al'Hanat I, Y. (2020). *Morrendo com Ivan Ilitch*. In: Tolstói (2020), A morte de Ivan Ilitch. Antofágica.
- Alvim, D. C. (2018). *A máscara do riso em Com os meus olhos de cão: um esconderijo à morte, à loucura e à animalidade*. [Mestrado em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional da UFMG.
https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-B2SHAE/1/disserta__o_domingas_c es_rio_alvim.pdf
- Anzaldúa, G. (2021). *A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios*. A Bolha Editora.
- Anzaldúa, G. (2005). La conciencia de la mestiza: rumo a uma nova consciência. *Revista Estudos Feministas*, vol.13, 704-719.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Nova Fronteira.
- Becker, E. (1973). *A negação da morte*. Editora Record.
- Cardoso, E. P. Hilda Hilst e o Devir-Animal em Com Os Meus Olhos De Cão. *Anais do Encontro Virtual de Documentação em Software Livre e Congresso Internacional de Linguagem e Tecnologia Online, [S. l.]*, v. 9, n. 1, 2021.
<https://ciltec.anais.nasnuv.com.br/index.php/CILTecOnline/article/view/819>.
- Castagnino, G. (2021). *As (não) evidências matemáticas de Hilda Hilst: uma leitura interpretativa da obra Com Os Meus Olhos De Cão*. [Monografia de Iniciação Científica, Centro Universitário Sagrado Coração]. Repositório UNISAGRADO.
<https://repositorio.unisagrado.edu.br/jspui/bitstream/handle/87/1/AS%20%28N%c3%83O%29%20EVID%c3%8aNCIAS%20MATEM%c3%81TICAS%20DE%20HILDA%20HILST%3a%20UMA%20LEITURA%20INTERPRETATIVA%20DA%20OBRA%20COM%20OS%20MEUS%20OLHOS%20DE%20C%c3%83O>
- Cadernos de Literatura Brasileira. (1999). Hilda Hilst. Instituto Moreira Salles, nº8, outubro.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. José Olympio, 2023.
- Compagnon, A. (2009). *Literatura para quê?*. Editora UFMG.
- Destri, L., & Folgueira, L. S. (2018). *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst*. Tordesilhas.

- Dias, A. L. (2022). *Um convite aos antigos hóspedes: a biblioteca interior de Hilda Hilst*. [Tese em Literatura, Universidade de Brasília]. Repositório Institucional UnB.
http://icts.unb.br/jspui/bitstream/10482/45814/1/2022_AnneLouiseDias.pdf
- Diniz, C. (2013). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. Globo Livros.
- Fernandes, B. K. O. (2020). *Além do ponto G, o ponto H: a pornocracia como projeto literário de Hilda Hilst*. [Mestrado em Literatura Brasileira, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional da UFMG.
<https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/35106/1/AI%c3%a9m%20do%20ponto%20G%2c%20o%20ponto%20H%20-%20disserta%c3%a7%c3%a3o%20Bruna%20Kalil%20Othero.pdf>
- Ferreira, H. C. (2018). *O método comparativo na Psicologia Analítica: uma análise sobre a gênese do conceito de amplificação na obra de Carl Gustav Jung*. [Mestrado em Psicologia, Universidade Federal de São João del Rei].
<https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/ppgpsi/Publicacoes/Hudson%20-%20arquivo%20oficial.pdf>
- Gomes, F. A. (2020). *Certas palavras não devem ser ditas: um estudo sobre a violência nas peças O Rato no Muro, O Visitante, As Aves da Noite e O Verdugo, de Hilda Hilst*. [Doutorado em Literatura, Universidade de Brasília]. Repositório UnB.
http://www.realp.unb.br/jspui/bitstream/10482/38992/1/2020_FranciscoAlvesGomes.pdf
- Hannah, B. (2011). *The Animus: the spirit of inner truth in women*, vol. 1. Chiron Publications.
- Hillman, J. (1990). *Anima: anatomia de uma noção personificada*. São Paulo: Cultrix.
- Hilst, H. (2006). *Com os meus olhos de cão*. 2ª ed. Globo.
- Hilst, H. (2017). *Da poesia*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Hilst, H. (2018). *Da prosa*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Hilst, H. (2018). *Teatro completo volume 2: O verdugo seguido de A morte do patriarca*. 1ª ed. L&PM POCKET.
- Hilst, H. (2023). *Teatro completo volume 4: A empresa seguido de O novo sistema*. L&PM POCKET.
- Hofmann, H (1999). *Como trabalhar intuitivamente com símbolos*. Pensamento.
- Jacobi, J. (2016). *Complexo, arquétipo e símbolo: na psicologia de C.G.Jung*. Vozes.
- Jung, C. G. (2011a). *Psicologia e Alquimia*. 5ª ed. Vozes.
- Jung, C. G. (2011b). *Tipos Psicológicos*. 4ª ed. Vozes.

- Jung, C. G. (2011c). *Mysterium Coniunctionis*. 2ª ed. Vozes.
- Jung, C. G. (2013b). *Aion: estudo sobre o simbolismo do si-mesmo*. Vozes.
- Jung, C. G. (2013a). *Estudos Alquímicos*. 4ª ed. Vozes.
- Jung, C.G. (2013c). *Psicogênese das doenças mentais*. 6ª ed. Vozes.
- Jung, C. G. (2013d). *O espírito na arte e na ciência*. 8ª.ed. Vozes.
- Jung, C. G. (2014). *Seminários sobre Psicologia Analítica (1925)*. Vozes.
- Jung, C.G. (2015). *O eu e o inconsciente*. 27ª ed. Vozes.
- Jung, C.G. (2016a). *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Vozes.
- Jung, C.G (2016b). *Memórias, sonhos e reflexões*. Nova Fronteira.
- Jung, C. G. (2019). *Aspectos do masculino*.Vozes.
- Jung, C.G. (2020a). *A natureza da psique*. Vozes.
- Jung, C.G. (2020b). *Sincronicidade*. Vozes.
- Jung, E. (2006). *Animus e Anima*. Cultrix.
- Kafka, F. (2009). *O processo*. Leya.
- Kafka, F. (1989) *Oeuvres complètes: vol IV*. Trad. Marthe Robert, Alexandre Vialatte e Claude David. Gallimard.
- Kast, V. (1984). *The Nature of loving: patterns of human relationship*. Chiron Publications.
- Leal, F. B. A. (2020). Hilda Hilst leitora: uma introdução à biblioteca da Casa do Sol. *Texto Poético*, 16(30), 142–160.
- Miano, D. (2022). Love, death, and funerals in ancient Rome: on the goddess Libitina. *Mortality*, vol.27, nº2, 159-170.
- Miller, H. (1995). O crítico como hospedeiro. In: *A ética da leitura: ensaios 1979-1989*. Imago.
- Minayo, M.C.S. (2002). Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. In Minayo, M.C.S (org), *Pesquisa social: teoria, método e criatividade* (Cap. 1, pp. 9-31). Vozes.
- Neumann, E. (2022). *História das origens da consciência: uma jornada arquetípica, mítica e psicológica sobre o desenvolvimento da personalidade humana*. 2ª ed. Cultrix.
- Paz, O. (1982). O arco e a lira. Nova Fronteira.
- Pécora, A. A. B. (2018). Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst. In: Hilst, H. *Da prosa*. Companhia das Letras.
- Pécora, A. A. B. (2018, 22 de julho). *Produção acadêmica sobre Hilda Hilst cresce e privilegia ótica de gênero*. Folha de São Paulo.
<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/07/producao-academica-sobre-hilda-hilstcresce-e-privilegia-otica-de-genero.shtml>. Acesso em 17 de mar. 2021.

- Pinheiro, H. (2021). *O método de Jung*. [E-reader version]. Recuperado de amazon.com.
- Romanyshyn, R. D. (2021). *The wounded researcher: research with soul in mind*. Routledge.
- Rosenfeld, A. (1970). Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: Hilst, H. *Fluxo- Floema*.
Perspectiva.
- Sampieri, R. H. (2013). *et al. Metodologia de pesquisa*. Penso.
- Samuels, A. (1992). *A psique plural: a personalidade, moralidade e o pai*. Imago Ed.
- Serbena, C.A. (2010). Considerações sobre o inconsciente: mito, símbolo e arquétipo na
Psicologia Analítica. *Revista da Abordagem Gestáltica – XVI(1): 76-82*.
- Shamdasani, S. (2005). *Jung e a construção da psicologia moderna: o sonho de uma ciência*.
Ideias e Letras.
- Silva, L. S. (2018). Aspectos do divino em três narrativas de Hilda Hilst. *Guavira Letras*, nº
26, 62-75 . Três Lagoas.
- Silva, R.O. (2013) *Uma superfície de gelo ancorada no riso: a atualidade do grotesco em
Hilda Hilst*. EDUEPB.
- Silveira, N. (2015). *Imagens do Inconsciente*. Vozes.
- Silveira, N. (1981). *Jung: vida e obra*. 7ª ed. Paz e Terra.
- Silveira, N. (1992). *O Mundo das imagens*. Ática
- Teixeira, F. (2015). O Haikai e a revelação do instante. *Interações*, 10(17), 48-61.
- Teixeira, M. L. (2019). *A escrita do inenarrável em Kadosh, de Hilda Hilst: Alteridade e
silêncio de um Deus sem nome*. [Mestrado em Literatura, Universidade de Brasília].
Repositório UnB. <https://repositorio.unb.br/handle/10482/36815>
- Telles, L. F. (2017). Lygia Fagundes Telles sobre Hilda Hilst. In: *Da poesia*. Companhia das
Letras.
- Telles, L. F. (1952). *Balada de Alzira*. Folha da Manhã, São Paulo. 16 mar.
- Tolstói, L. (2020). *A morte de Ivan Ilitch*. Antofágica, Rio de Janeiro.
- Trevizan, S. A. C. (2024). A biblioteca como iniciação: intertextualidade em Com os meus
olhos de Cão, de Hilda Hilst. *Revista Sapiência: sociedade, saberes e práticas
educacionais*. Dossiê: Hilda Hilst – 20 anos em Marduk. v. 13, n. 2, 41 – 67.
- Vale, P .R. B. R., & Melo, W. (2019). Psicologia do número: uma análise junguiana do número
e do processo de contagem. *Pesquisas e Práticas Psicossociais*, 14(4), 1-13.
- Vale, P.R.B.R. (2018). *Psicologia do número infinito: as imagens arquetípicas na matemática
transfinita de Georg Cantor*. [Mestrado em Psicologia, Universidade Federal de São
João del Rei].

<https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/ppgpsi/Publicacoes/Dissertacoes/PABLO%20RWANY%20BATISTA%20RIBEIRO%20DO%20VALE.pdf>

Valerio, C. (2020). *A matemática é política*. Âyiné.

Von Franz, M. L. (1980). Analytical Psychology and Literary Criticism. *New Literary History*, 12(1), 119–126. <https://doi.org/10.2307/468809>

Von Franz, M. L. (2001). *O caminho dos sonhos*. Cultrix.

Von Franz, M. L. (2010). *Animus e anima nos contos de fada*. Verus.

Von Franz, M. L. (2021a). *O significado psicológico dos motivos de redenção nos contos de fadas: um estudo arquetípico sobre conflitos e problemas de relacionamentos*. Cultrix.

Von Franz, M. L. (2021b). *Os sonhos e a morte: uma visão da Psicologia Analítica sobre os múltiplos simbolismos do estágio final da vida*. 2ª ed. Cultrix.

Willer, C. J. (2007). *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna*. [Tese em Literatura Comparada, Universidade de São Paulo]. Repositório USP.

https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-27082008-135709/publico/TESE_CLAUDIO_JORGE_WILLER.pdf

Willer, C. (2015). Há poetas gnósticos? Algumas observações sobre modernidade e misticismo; rebelião e pensamento arcaico. *Terceira Margem*, 19(31), 228-259.

Zani, R. (2003). *Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo*. Em *Questão*, Porto Alegre, vol. 9, nº 1, 121-132, jan-jul.

APÊNDICE A - SONHOS

Sonho 1- 21/12/2022- Sonhei que ia me matricular em uma escola de ballet, mas a dona e a sua filha me levavam para a beira mar de Fortaleza. Chegando lá, eu ia para uma quadra de areia onde ela me apresenta um cara que está jogando futebol e é professor de letras. Ele me orienta a ler sobre intertextualidade toda semana, como se fosse um treino. Falava como um técnico.

Sonho 2- 22/12/2022- Sonhei que estava no Marechal Mallet (o nome do segundo prédio que eu morei em Fortaleza) e havia um casal composto por um homem e uma mulher. O homem do casal me dizia que um livro de poesia iria me tirar do projeto e me orientou a ler os capítulos sobre as irmãs Brontës da Barbara Hannah. Então, eu peguei os livros e fui em uma xerox, de forma que eu xerocava o material em uma disposição como se fosse um livro desses capítulos.

Sonho 3- 12/01/2023- Sonhei que o Roberto Calazans me indicava a leitura das obras das irmãs Brontës para a dissertação e que, se eu encontrasse uma mulher como elas, seria muito bom para a pesquisa.

Sonho 4- 02/11/2023- Sonhei que estava na Casa do Sol (que era perto de São João del Rei). Estava acontecendo uma espécie de sarau ao redor da figueira e alguém ia ler as poesias da Hilda. Mas a própria intervinha e me falava: “você que está fazendo um mestrado sobre uma obra minha, leia.”. Então eu começava a ler e tinha uma música me atrapalhando, porque eu ficava querendo ler no ritmo da música. E ao mesmo tempo, era difícil abrir os olhos para ler, porque as poesias eram muito luminosas.

Sonho 5- 05/11/2023- Sonhei que estava em Campinas. Ia na livraria e encontrava um pacote de bolachas aberto (e já com as bolachas no finalzinho) com uma foto da Hilda. Estava escrito “a louca da vizinhança”. Pensava em levar o pacote e oferecer dois reais por ele. Também pensei em roubar, a dona da livraria estava tão ocupada que ela não veria. A cena mudava e eu estava na casa da Hilda pintando mechas do cabelo dela. Mas antes ela acordava e deixava o cabelo solto e eu achava que ela ficava bonita daquela forma. Pintava as mechas de roxo. Tinha hora que eu olhava para ela de baixo para cima. Ela me contava que seus netos vieram visitá-la e que não conseguiu escolher um favorito e só deixou eles fazerem o que quiserem. Depois, uma moça aparece e a conduz para outro local, enquanto isso, eu fico observando pela janela. O quarto que estou está no segundo andar e quando elas passam, chamo atenção e dou um aceno, me despedindo.