> A novela *Com meus olhos de cão*, de Hilda Hilst, à luz da paratopia

> The novella *Com meus olhos de cão*, by Hilda Hilst, under the light of paratopy

por Clarissa Corban Brito Guerra

Mestra em Estudos Literários na linha de pesquisa Ensino de literatura e formação de leitores do Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino (PPGLE) da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). E-mail: clarissacorban@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5521-8061.

Resumo

Este artigo, no qual analisamos a novela de Hilda Hilst *Com meus olhos de cão* (1986), tem como objetivo principal apontar os aspectos paratópicos na obra selecionada. Paratopia é um conceito formulado por Dominique Maingueneau e trata, basicamente, do não-lugar criado e ocupado por algumas literaturas e seus autores. Para isso, estudaremos a linguagem literária desenvolvida pela autora na obra, como também os personagens, o espaço e o tempo da narrativa, os quais acabam por deslocá-la do lugar mais comum do cânone literário.

Palavras-chave: Paratopia. Hilda Hilst. Não Lugar. Paratopia.

Abstract

This article, in which we analyze Hilda Hilst's novella *Com meus olhos de cão* [*With my eyes of Dog*] (1986), has as its main objective to point out the paratopy aspects in the selected work. 'Paratopy' is a concept formulated by Dominique Maingueneau and it basically deals with the non-place created and occupied by some literatures and their authors. In order to do that, we study the literary language developed by the author, as well as the characters, space and time in her narrative, which, in the end, displace it from the most common place in the literary canon.

Keywords: Paratopy. Hilda Hilst. Non-place. Paratopy.

> Artigo recebido em 13.05.2020 e aceito em 15.10.2020.

1. Introdução

Hilda Hilst é considerada uma escritora controversa por conta da estranheza e originalidade de sua produção. Produzida em uma linguagem desafiadora, a obra de Hilst desconstrói uma série de estruturas comuns ao *mainstream* literário em que se inscreveu, causando um efeito desestabilizador no leitor, que se vê obrigado a rever suas estratégias de leitura para embarcar na literatura *sui generis* da autora. A prosa hilstiana abre mão da linearidade de tempo e espaço para alcançar a desconstrução da norma, através da qual faz uma crítica ao romance realista comercial.¹ Sua linguagem instaura um repertório estilístico próprio, heterodoxo, o qual serve como modo de representação das vozes dos seus personagens, que vivenciam rupturas com a racionalidade e também com as normas sociais.

Não são apenas as suas obras que desafiam as convenções e são pouco compreendidas. Hilda Hilst foi muito tachada de excêntrica, sendo isso vinculado ao fato de ela ser mulher e de a mídia sempre retratá-la como uma pessoa reclusa, atípica e até mesmo delirante. Por conta do seu interesse e pesquisa na área da parapsicologia, de fenômenos paranormais, espirituais e esotéricos, ela foi muitas vezes tachada de louca. Isso pode ter contribuído, ao menos um pouco, para o número restrito de leitores de suas obras, dado que todas as mulheres sofrem com silenciamento imposto por nossa sociedade patriarcal e machista, ainda mais quando são rotuladas como irracionais, emocionais demais e loucas. No entanto, é preciso atentar para o que podemos chamar de “código hilstiano”, que é composto por enredos imbricados e dilemas desconcertantes

---

¹ Daniel Galera, “Um grande pudim de cenoura”, 2018.

vivididos por seus personagens, construídos a partir de constantes situações de descentramento. Somando tal código à imagem de ufóloga, médium, esotérica e pornográfica da autora na grande mídia, podemos vislumbrar possíveis motivos para o consumo reduzido das obras da autora pelo grande público. Neste artigo, discutimos como Hilda Hilst, em *Com meus olhos de cão* [CMODC], molda a linguagem literária para construir personagens, ambientes, diálogos e enredos que se encontram no estado de constante descentramento, conferindo um aspecto paratópico a sua literatura.

Em CMODC, o narrador-personagem é Amós, um professor universitário de matemática que passa por uma crise existencial. Casado com Amanda, uma mulher banal, Amós descreve com desprezo e arrependimento seu relacionamento conjugal. Seu filho, Junior, é visto por ele apenas como ‘mais um fruto de sua mediocridade’. Em meio a sua crise, Amós questiona o sentido de tudo, das suas escolhas na vida, do universo e da morte, expressando seu desejo forte de superação desta última. Amós entra gradualmente em um estado de crise profunda. Por conta disso, ele é forçado pelo reitor da universidade em que trabalha a tirar uma licença, pois sofre de um modo por ele despercebido, de inúmeros lapsos de memória e crises de ausência durante as aulas e conversas com os colegas. Praticamente todas as ações e a narração do texto ocorrem em digressões e reflexões de Amós, nas quais ele busca racionalizar e explicar, de forma positivista, assuntos que transcendem o empirismo. A raiz remota do pico de questionamentos que o personagem enfrenta é o evento em que, ainda menino, depara-se com um cachorro morto, e pela primeira vez pensa-se mortal. Ele passa sua vida refletindo a sua imagem na do cachorro morto, de uma maneira obsessiva, e, no decorrer da narrativa, ele parece, ao mesmo tempo,

querer evitar se transformar no cão e desejar tornar-se esse cão. O descentramento e a ambientação nebulosa dos locais onde ocorre a narrativa da novela aqui analisada são uma representação, uma maneira de a autora traduzir a incompreensão em relação ao mundo e seus mistérios, o que confere a sua literatura o caráter paratópico do qual trata Maingueneau.² Podemos entender a escrita hilstiana como paratópica, de baixa legibilidade, por possuir muitos pontos de difícil alcance para o leitor, produzindo primeiro um espaço de descomunicação para depois seduzi-lo.

2. A paratopia como uma ferramenta analítica

Na relação entre paratopia e literatura é necessário ressaltar que, para a análise do discurso, o texto literário e o seu contexto são indissociáveis. Na busca de sanar a lacuna deixada pelos tradicionais analistas da literatura, que privilegiavam, por um lado, uma abordagem interna, caracterizada por uma perspectiva estilística que via a obra literária como uma entidade fechada em si mesma, produto exclusivo de uma consciência criadora, e, por outro, uma abordagem externa, que considerava a obra em sua inscrição em determinado tempo, as teorias da enunciação linguística, as correntes da pragmática e da análise do discurso, já na trilha aberta pelos estudos bakhtinianos sobre o caráter dialógico da linguagem, “impuseram progressivamente uma nova apreensão do fato literário na qual o dito e o dizer, o texto e o contexto, são indissociáveis”³. Para Maingueneau (2009), o fenômeno literário interessa especialmente pela

---

² Dominique Maingueneau, *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*, 2001.

³ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2009, p. 7.

capacidade dos autores de ocuparem uma posição paradoxal, entre um lugar e um não lugar.

A paratopia ocorre com o deslocamento no espaço simbólico da sociedade: Na lógica discursiva, fica evidente que sem localização não há instituição que permita gerar e legitimar a produção de obras literárias, mas sem deslocamento não há constituição. Por isso, o produtor do discurso literário está a gerir uma posição insustentável, segundo as regras de uma economia paradoxal na qual se trata de, em um mesmo movimento, eliminar e preservar uma exclusão que é simultaneamente o conteúdo e o motor de sua criação.⁴

A condição paratópica do autor produz deslocamentos em sua produção literária, produzindo-se esta como um espaço no qual os problemas referidos à deslugarização do autor podem surgir e ser expressos das mais diversas formas que o discurso literário permite. “Seja qual for a modalidade de sua paratopia, o autor é alguém que perdeu seu lugar e deve, pelo desdobramento de sua obra, definir outro, construir um território paradoxal através de sua própria errância”⁵. O autor literário é ao mesmo tempo presente neste mundo e é também ausente dele. Ele é “condenado a perder para ganhar... É para escrever que preserva sua paratopia”⁶.

A paratopia do escritor, na qualidade de condição da enunciação, também é seu produto; é por meio da paratopia que a obra pode vir à existência, mas é também essa paratopia que a obra deve construir em seu próprio desenvolvimento. Na qualidade de enunciação profundamente ameaçada, a literatura não pode dissociar seus conteúdos da legitimação do gesto que os propõe; a obra só pode configurar um mundo se este for dilacerado pela remissão ao espaço que torna possível sua própria enunciação.⁷

⁴ Dominique Maingueneau, *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*, 2001, p. 161.

⁵ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2016, p. 131.

⁶ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2016, p. 115.

⁷ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2009, p. 119.

A literatura, como discurso integrante da sociedade, “pode ser comparada a uma rede de lugares, mas não pode encerrar-se verdadeiramente em nenhum território”⁸. O pertencimento ao campo literário não é, portanto, uma “ausência de todo lugar, mas uma negociação”. Ela pertence ao mesmo tempo em que não pode pertencer a apenas um lugar, neste caso, existe “um pertencimento parasitário que se alimenta de sua inclusão impossível”⁹.

O caráter paratópico da obra de Hilda Hilst tem como resultado seu deslocamento no mercado literário. Ela se sentia triste e decepcionada por não estar sendo comprada e lida como desejava.¹⁰ A sua recepção por apenas um pequeno público leitor, por outro lado, deu-lhe liberdade para criar outras formas e estruturas para o seu texto, sem a qual talvez não existisse como literatura. Sua incompatibilidade em relação à sociedade em que viveu fez dela alguém que, não tendo um lugar, construiu para si um território com base na falha, na fissura, na deslugarização.

É a paratopia que torna possível a atividade de criação e de enunciação e que desestabiliza a distinção espontânea entre texto e contexto [...] Hilda Hilst desconcerta e faz pensar nos sistemas de valoração do texto literário no Brasil.¹¹

O discurso literário paratópico ocorre devido à incapacidade de se adequar às instituições, construindo-se a contrapelo delas, o que obriga os processos criadores, de acordo com Maingueneau,¹² a alimentarem-se de lugares, grupos e

⁸ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2016, p. 92.

⁹ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2016, p. 92.

¹⁰ Cristiano Diniz, *Fico besta quando me entendem*, 2013.

¹¹ Luciana Borges, “Narrando a edição: escritores e editores na Trilogia obscena, de Hilda Hilst”, 2009, p. 143.

¹² Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2016.

comportamentos tomados por um pertencimento impossível. Hilst representa muitos desses grupos de despertencidos na sua literatura. Seus personagens estão sempre na chave do questionamento das fantasmagorias de normalidade institucional. Em sua qualidade de paratopia, a obra literária oferece linhas de fuga às tensões existentes no campo literário, sendo produzida de modo que “só pode dizer alguma coisa sobre o mundo pondo em jogo em sua enunciação os problemas advindos da impossível inscrição social (na sociedade e no espaço literário) dessa mesma enunciação”¹³.

Na Análise do Discurso proposta por Maingueneau,¹⁴ destaca-se a abordagem paratópica, caracterizada pelo olhar à localização indefinida, paradoxal e fronteira entre “um lugar” e “um não lugar” em que se encontra o autor, a qual ele expressa em sua produção literária. Na obra em questão, podemos ver, no estado do personagem principal e na linguagem do texto, a incompletude e inquietude profunda, as quais caracterizam uma das formas de resposta da autora sobre a existência humana; Hilda Hilst sempre acaba por trazer emoções que foram “enterradas”, recalcadas no subconsciente da humanidade, produzindo um material literário incômodo e transformando a literatura da escritora em um processo espinhoso e desafiador para o leitor. O pertencimento que ao mesmo tempo é um não pertencimento, o espaço dentro e fora da obra, se transforma em “um lugar do impossível”. Assim, se configura uma paratopia, “que não é ausência de lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não lugar”¹⁵.

---

¹³ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2009, p. 68.

¹⁴ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2009.

¹⁵ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2009, p. 68.

[...] para designar a relação paradoxal de inclusão/exclusão em um espaço social que implica o estatuto de locutor de um texto que decorre dos discursos constituintes. É uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária que vive da própria impossibilidade de se estabilizar.¹⁶

Maingueneau chama de “pertencimento paradoxal” a relação existente entre o autor e a sua obra. Graças a ela o escritor não pode se colocar por inteiro em sua criação, mas também não pode se mostrar por completo nela. O autor é uma figura ambígua e essencialmente paratópica, sendo “ao mesmo tempo o impuro e a fonte de todo valor; o pária e o gênio”. Ele habita “a fronteira da sociedade organizada... é aquele em que se misturam perigosamente as forças maléficas e benéficas”¹⁷. O autor paratópico está sempre deslocado do lugar ocupado por sua narrativa:

Assim, a criação se alimenta de tudo: de uma paratopia de andarilho que recusa o lugar que lhe pretende impor o mundo dominado pela nobreza e, ao mesmo tempo, de uma paratopia de nobre que não encontra lugar num mundo de burgueses. Ela se alimenta de um afastamento metódico e ritualizado do mundo, bem como do esforço permanente de nele se inserir, do trabalho da imobilidade e do trabalho do movimento.¹⁸

O paradoxo no qual se configuram as narrativas é construído nas falhas e na recusa das fantasmagorias de normalidades postas. A obra pode refletir a realidade na qual foi criada, nascendo para destruir a ordem vigente. As existências literárias se tornam parasitárias, operando simultaneamente no registro da discordância e da dependência de estruturas sociais e do campo literário para existir.

---

¹⁶ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2016, p. 368.

¹⁷ Dominique Maingueneau, *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*, 2001, p. 35-36.

¹⁸ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2016, p. 94.

No discurso literário de Hilst, é possível enxergar um narrador que o tempo inteiro ativa a capacidade de transgredir, de ultrapassar os modos operantes e as características fundantes e comuns da estrutura textual e social, sendo um exemplo da produção paratópica da autora no campo literário e na sociedade que o engloba. Esta produção pode ser compreendida nos termos de Maingueneau, que define a paratopia como a manifestação

[...] de identidade (familiar, sexual e social), que se dá pela imagem marginalizada concernente ao lugar em que se encontra; paratopia espacial, que se dá através do exílio ou do nomadismo; paratopia temporal, que possui característica anacrônica com relação ao contexto em que se encontra; e paratopia linguística, que representa um distanciamento da língua materna e/ou uma hibridização de línguas.¹⁹

É o típico caso, por exemplo, dos boêmios em oposição aos burgueses no século XIX: considerados artistas, afastavam-se da sociedade burguesa ao mesmo tempo em que pertenciam a ela. Do ponto de vista do sujeito, a paratopia social pode se resumir a: meu grupo não é meu grupo, ou o de todos os exilados. Já na paratopia espacial: meu lugar não é meu lugar, sendo essa deslocarização um registro a partir do qual o escritor constrói sua expressão literária. Maingueneau, em sua proposta de análise do discurso literário, formulou quatro tipos de elementos constituidores da ordem/situação paratópica: os referidos à identidade, à espacialidade, à temporalidade e à linguística.²⁰ Em relação à última, destacamos na obra hilstiana a presença de uma linguagem cujas marcas recorrentes são a obscenidade e uma estranheza estrutural, além da ativação de um mecanismo de hibridização dos gêneros literários. A autora retrata em sua escrita a fala de personagens delirantes, que são também os narradores das

¹⁹ Sérgio Moura, "O lugar das letras: a literatura e a paratopia do autor", 2016, p. 173.

²⁰ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2016.

tramas. No que se refere à questão da suspensão paratópica das estruturas comuns de espaço e tempo, encontramos-os, na obra de Hilst, geralmente representados de maneira nebulosa e de forma multilinear, compondo um caráter de aproximativo de uma pasteurização incômoda, que marca um estilo quase pós-narrativo. Quanto à paratopia referida à identidade, os personagens são construídos sempre a partir da instauração de um questionamento ontológico radical. Vejamos como esses elementos do caráter paratópico da literatura hilstiana aparece na CMODC na seção que se segue.

3. O personagem Amós e a sua linguagem “estrangeira”: embreagens paratópicas da obra

O cão referido no título dessa novela é o silêncio da morte e o *status* do homem/animal Amós, que nada mais pode a não ser formular suas dúvidas e anseios. Nesta, como em outras obras de Hilst, os silêncios e as falas inconclusas estão presentes de muitas formas nos personagens, que lidam com suas experiências e descobertas descentradas. Na novela em questão isso fica ainda mais evidente na ilustração que finaliza a narrativa. Nela há inscrições, feitas em uma língua desconhecida, e símbolos matemáticos, elementos que expressam a compreensão final do personagem Amós (professor de matemática) sobre sua morte e também o significado da sua existência:

Figura 1
Hilda Hilst, 2018, p. 101.

Nesse desenho garatujado, assinado por Amós, que aparece na conclusão da novela, vemos um cão deitado, possivelmente morto. É a materialização da sua paratopia de identidade. O cachorro é uma figura central para o desenrolar do

texto, sendo uma representação possível das transformações da identidade do narrador, que aos poucos se transfigura em um cão. Vemos também palavras escritas, compondo um ideograma, que se soma a símbolos matemáticos, contribuindo para o misterioso desfecho do personagem. Não é fácil identificar ou saber o significado dos ideogramas, mas podemos distinguir o igual e o infinito da linguagem matemática que é diretamente relacionado ao fato de Amós se debruçar, como professor da disciplina, sobre o mistério da eternidade. A combinação de símbolos matemáticos com o seu nome pode significar que Amós acredita na sua eternidade, na imortalidade, simbolizada pelo sinal do infinito que é igual a Amós. No fim da história, Amós se transfigura no cão, mudo para as perguntas da linguagem humana.

A narrativa não apresenta uma construção clara de um processo atravessado pelo personagem. É feita pela soma de idas e vindas, de quebras abruptas, de investimento ontológico na fissura e na falha. Com essa ilustração, a narrativa não se direciona para um final fechado, assim como as perguntas de Amós não chegam às respostas racionais conclusivas esperadas por ele.

A forma como a escritora usa de uma linguagem intimista e hipersubjetiva para permitir a expressão do personagem revela muito sobre o seu processo criativo. Os personagens hilstianos se relacionam e se comunicam de modo estranhado. A relação do personagem-narrador com a estrutura do texto, nas obras da autora, e nessa em particular, é interconstitutiva.

Através de seus personagens deslocados, como Amós, Hilst instaura o caráter identitário paratópico no texto. Intérpretes de sua literatura veem essa recorrência dos personagens deslocados como um recurso mimético, através do

qual é espelhada a sua personalidade esquiva à realidade circundante. Vejamos um exemplo do afastamento do homem comum em um trecho de CMODC:

[Amanda fala:] Amós, número é bom quando se tem conta no banco tá? A camisola é verde-pálido, de jérsei, esse que fica colado nas tetas, na barriga, ele pensa eu não podia ter casado nem ter tido filho algum, o filho entra no quarto: mãe, o pai que é bom de aritmética, diz pra ele fazer esse problema aqui. De jeito nenhum eu digo. Toco-me. Estou de pijama também verde-clarinho. Ela tem mania de combinar cores. Olho para o espaldar da cama. No centro um círculo de tecido ramoso. Que cor? Verde-clarinho. Sinto um pouco de enjoo. Deviam dinamitar todas as camas. Esta. Olho o dorso das mãos, as veias parecem mais saltadas, penso no que estas mãos poderiam ter feito. Carpintaria teria sido bom. Mesas cadeiras oratórios por que não? Estaria ajoelhado agora? Catres.²¹

Nesse trecho a autora deixa transparecer uma rejeição à normatividade das instituições sociais e culturais. Enquanto isso, Amanda, a interlocutora do personagem e também sua esposa, é o retrato da mediocridade que contrasta com o marido deslocado de sua realidade.

Amós se vê desde a infância como um cachorro, que um dia morrerá sem ter nenhuma resposta sobre a morte. Ele procura fugir da mediocridade e dar respostas a sua dúvida infinita, entender a condição insustentável que é a existência e seu fim. Não as achando, ele vai aos poucos se afastando de sua vida humana, cheia de incerteza e dúvidas.

A linguagem, no caso de Hilst, é a matéria-prima para a criação de universos próprios, oferecendo-se em dobras para dentro, de modo que se oferece somente na medida em que se nega, com aspectos que só podem ser entendidos se o leitor entra nesse jogo de entrega dúbia. No texto literário de Hilst, a forma já é o conteúdo da obra. Assim, o texto se apresenta como uma massa, um

---

²¹ Hilda Hilst, *Da prosa*, 2018, p. 73.

momento de epifania permanente, que resulta de um estar no mundo caracterizado por uma espécie de transe, uma experiência próxima do delírio e da loucura e do descentramento, isso tudo vivenciado pelo protagonista. Duarte completa que:

Ao revitalizar o corpo, pela elevação do “ontológico ao escatológico”, sempre por meio de um pensar e de um pensar-se até o extremo, Hilda Hilst alcança uma intensidade da palavra que é rara, mesmo entre os raros. Assim, a escritora ousa ir além de qualquer conceito definidor de uma busca, subvertendo todos os limites do puro e do impuro, porque persegue não apenas uma dimensão do além-humano, desses fins últimos de qualquer ser vivente (o segundo sentido da escatologia), mas mescla a esse pensar-se em profundidade, outro pensar-se que está mais colado aos contornos do corpo (escatologia no primeiro sentido), para daí, desse lugar único, observar a transparência das coisas.²²

A sua “ocultação do enredo” trabalha para liberar a autora de qualquer resíduo tradicional da narrativa, “adotando o fluxo de consciência percuciente, na desagregação entre conteúdo e personagens, na aposta sem concessões de elementos chamados pós-modernos”²³. Fazendo o que faz e como faz, Hilst acaba por gerar, à primeira vista, inacessibilidade e estranhamento, que só poderão ser superados por leitores abertos e dispostos a se expor ao desconforto e ao desconhecimento, experimentados dentro de sua própria língua materna. A literatura e a arte são fenômenos que causam estranheza, como ocorre na literatura escrita por Hilst, que rompe a todo tempo com as estruturas impostas pelo campo literário comum. Jacques Rancière destaca esse aspecto essencial de transgressão da arte, e acima de tudo da literatura, posto que portadora

²² Edson Duarte, “O corpo escatológico em Hilda Hilst”, 2010, p. 325.

²³ Fernando Graça, “Hilda Hilst, literatura total (in) acessível”, 2017, p. 1.

privilegiada da tarefa de torcer a linguagem à altura de decompor moldes e de desarrumar para regular o original. Nas palavras do autor citado:

A potência própria da literatura deve ser apreendida, em uma zona de indeterminação em que as individuações antigas se desfazem, em que a dança dos átomos compõe a cada instante figuras e intensidades inéditas. A potência antiga da representação dizia respeito à capacidade do espírito organizado de animar uma matéria exterior informe. A potência nova da literatura é apreendida, inversamente, no ponto em que o espírito se desorganiza, em que seu mundo racha, em que o pensamento explode em átomos que experimentam sua unidade com átomos de matéria.²⁴

Nessa mesma linha, Gilles Deleuze²⁵ pensa a linguagem como um sistema em harmonia concernente ao que a língua comporta articular, sistema que o autor tem que desmontar impreterivelmente, que ele precisa “desrespeitar” a fim de coagir a Língua a dizer o indizível, a suspender-se e a revelar, “sob” os termos, paisagens visuais e sonoras jamais antes vistas e sequer ouvidas.

A concepção literária é a contínua repercussão de uma “tensão” ou desequilíbrio gramatical como devir outro da Língua, como o engenho de uma nova sintaxe ou de uma espécie de língua “estrangeira” no mesmo idioma materno.²⁶ Ela é a permanente recriação da Língua por novas potências sintáticas, enquanto língua “visionária”, como língua em escape para uma fronteira agramatical, para um inconcebível tornado exequível. Não existe autor nem artista, conforme Deleuze,²⁷ que não tome como seus os dizeres do pintor Klee: “procuramos um povo”, “falta-nos o suporte de um povo”. Toda a invenção literária, toda a criação artística, é, nesse sentido, precisamente uma aposta na

---

²⁴ Jacques Rancière, “Deleuze e a literatura”, 1999, p. 76.

²⁵ Gilles Deleuze, *Lógica do sentido*, 2003.

²⁶ Cristiano Diaz, *Fico besta quando me entendem*, 2013.

²⁷ Gilles Deleuze, *Lógica do sentido*, 2003.

existência, um ato de credo na humanidade (e não há fé mais difícil), de segurança no porvir, no futuro de uma comunidade. Numa analogia simplista, podemos dizer que enquanto a língua “estrangeira” de alguns escritores se parece com o espanhol ou o italiano, línguas de um tronco em comum para os falantes do português, a língua usada na literatura de Hilda Hilst está mais para mandarim ou japonês. Falando de forma figurativa, ela escreve em uma língua estrangeira muito distante da nossa. A paratopia da Língua literária é caracterizada principalmente pela representação do distanciamento da língua materna e/ou uma hibridização de línguas. Na escrita literária de Hilst, há muito desse distanciamento e dessa hibridização.

Todo escritor é compelido a elaborar para si sua Língua, diz Deleuze,²⁸ e, por isso, a literatura pode ser revolucionária. A literatura da autora não só se configura num movimento perpétuo em busca da emancipação do campo literário como também se pauta no desafio a partes fundantes dele. A linguagem de Hilda Hilst não obedece aos parâmetros paradigmáticos correntes, tendendo a ser livre, “animal” e selvagem. Pode-se dizer que sua literatura é firmada em um paradoxo, pois ela usa da irracionalidade para criar um código ainda mais lógico e racional, como na novela CMODC:

Com meus olhos de cão paro diante do mar. Trêmulo e doente. Arcado, magro, farejo um peixe entre madeiras. Espinha. Cauda. Olho o mar, mas não sei o nome. Fico parado em pé, torto, e o que sinto também não tem nome. Sinto meu corpo de cão. Não sei o mundo nem o mar à minha frente. Deito-me porque meu corpo de cão ordena. Há um latido na minha garganta, um urro manso.²⁹

²⁸ Gilles Deleuze, *Lógica do sentido*, 2003.

²⁹ Hilda Hilst, *Da prosa*, 2018, p. 101.

O personagem está se metamorfoseando em cão, ele está passando a se sentir como um cão e ter corpo e subjetividade de cão. A linguagem da personagem é emudecida, além de ser também classificada por todos ao seu redor como uma linguagem da loucura, uma das marcas importantes do estilo de escrita da autora.

Em CMODC, Amós, o protagonista, reflete sobre os problemas do uso comunicativo da linguagem, algo que ele define como tão sublime e belo que não deveria servir para tratar de coisas confusas e complexas como os sentimentos humanos:

Depois furioso, quando lhe perguntavam sobre sentimentos. Como formular as palavras exatas, várias letras unidas, encadeadas, pequenas ou extensas palavras, arrancar de dentro de si mesmo as teias finíssimas, inteiriças que ali repousavam? Estavam ali, sabia, mas como arrancá-las? Tudo se desmancharia.³⁰

O personagem vê que não é fácil colocar em palavras as abstrações e sentimentos, abranger as narrativas do mundo, embora seja uma necessidade coletiva saber de nossas origens e das histórias de nossos iguais. Fazemos isso mesmo sem termos a possibilidade de conhecer toda a trajetória humana e sem conhecer a nós mesmo e nossos pensamentos e desejos por inteiro.

Os elementos textuais que contribuem para construir o caráter paratópico de obras literárias são chamados por Maingueneau de “embreagens paratópicas”³¹. Eles servem para tecer o deslocamento, a deslocarização que configura a situação paratópica construída pelo escritor. Um desses elementos é o personagem, construído na obra hilstiana a partir da sua emergência das águas

³⁰ Hilda Hilst, *Da prosa*, 2018, p. 69.

³¹ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2016, p. 121.

do escândalo, do incômodo para dentro e para fora dele, desestabilizando a si mesmo e à sociedade na qual vive e na qual quem os escreve também se insere, produzindo uma expressão personalística dos processos de seus personagens. Amós vive incessantemente na iminência da crise, da loucura e do despropósito. Ele parece vagar em busca de algo inominável que sane as dores da alma e preencha suas impreenchíveis lacunas existenciais. Nesse estado limítrofe, a linguagem culta e a linguagem chula comutam-se na intenção da produção do desassossego, em espirais através das quais se misturam perdição e salvação.

Esses tipos são os protagonistas e, em grande parte, os narradores hilstianos. O personagem produzido por Hilda Hilst não é o “indivíduo poderoso, que tudo sabe e comanda. Em suas narrativas vamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tem dúvidas, que mente e se deixar enganar”³². Como também aponta Iser:

[A modificação do narrador personagem] atribui ao leitor um lugar entre o “não mais” e o “ainda não”. Ao mesmo tempo dá concretude ao lugar do leitor. A atenção do leitor aumenta pelo fato de que as expectativas evocadas em presença do que é familiar são paralisadas pela negação, pela lacuna.³³

O leitor é estimulado a interagir com o texto, completando-o de maneira abstrata e subjetiva, em suas possibilidades de leituras e de formulação de enunciados comunicativos, agregando conectores e outros elementos estruturais e linguísticos ausentes.

³² Regina Dalcastagné, “Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso”, 2001, p. 114.

³³ Wolfgang Iser, “Indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção”, 1999, p. 171.

4. A linguagem literária paratópica e suas inter-relações com a loucura

Muitos escritores criaram, retratando ou não a loucura em seu trabalho literário, uma escrita tão pessoal que se assemelha à fala usada por aqueles que se encontram em estados descritos como loucura, no qual a linguagem só pode ser entendida pelo seu usuário ou, em alguns casos, por aqueles que conseguem encontrar uma chave interpretativa para esse “código”. O arquétipo dos escritores se vincula à imagem de homens e mulheres mergulhados em uma esfera de fantasia e de invenção de mundos imaginários, e eles “acabam sendo vistos, no panorama social, como seres extravagantes e excêntricos, e isso é evocado desde a Antiguidade grega. Provavelmente daí se originou parte das diferentes associações entre loucura e literatura”³⁴. É importante diferenciar o imaginar na criação literária do imaginar classificado segundo o rótulo do devaneio e da loucura. Para Barral, tomar a literatura como predicativo da loucura seria atribuir-lhe “um estatuto de um sistema ou instituição, quando a loucura é exatamente a negação de qualquer organização, coerência ou ordem”³⁵. Assim, embora o escritor possa estar inscrito entre a normalidade e a insanidade, é problemático querer identificar, na obra escrita, índices do estado psicológico do seu criador, ou mesmo ler a obra com esse objetivo reducionista. Para a crítica, é mais interessante focar no ponto de contato entre literatura e loucura: a estrangeiridade da linguagem literária. Como linguagens, os dois fenômenos possuem uma lógica própria e comportam, em seu código, elementos que não entregam significações literais. Tanto na literatura quanto na loucura o sentido do enunciado ultrapassa o imediato e tem implicações profundas uma vez que,

³⁴ Welber Barral, “Vozes da loucura, ecos na literatura”, 2011, p. 13.

³⁵ Welber Barral, “Vozes da loucura, ecos na literatura”, 2011, p. 15.

de modos distintos, ambas as formas discursivas se utilizam de metáforas, símbolos e imagens possuidoras de significados próprios. Os usos feitos na literatura lhe conferem status de arte, enquanto os usos na loucura são depreciados e marginalizados. O louco ocupa um lugar no qual sua linguagem e comunicação podem ser tão únicas e pessoais que passam a ser desconsideradas como meio comunicante, mesmo que seja através delas que ele se relaciona com o mundo e entra em contato com seus pensamentos e com o outro.

Na própria linguagem nasce a loucura, e é nela que a definimos. Alguns aspectos engessados e arbitrários da linguagem se sobrepõem ao seu objetivo principal, que seria a comunicação. Esse ponto autossabotador da linguagem coloca em xeque a sua lógica racional, o que, de certa forma, a lança no espectro da loucura. Por isso a ligação entre esses elementos é tão tênue. Sobre esse ponto, Foucault afirma:

Todo homem que fala faz uso ao menos em segredo da absoluta liberdade de ser louco, e, inversamente, todo homem louco e que parece, por isso mesmo, ter se tornado absolutamente estrangeiro à língua dos homens, também este, acredito, é prisioneiro no universo fechado da linguagem. Quem transgride a prisão da linguagem na verdade está em um contato muito próximo com a sua essência, embora a abstração humana só conheça esse rompimento, essa transgressão através da imagem da loucura. A loucura também se expressa corporalmente, quando a palavra é silenciada é nos corpos dos ditos loucos que irão “[...] desabrochar silenciosamente, neles, em seus corpos, como num aquário, as grandes imagens de seus delírios [...]”.³⁶

Tudo que não pode ser entendido tende a ser encarado com estranhamento. Quando se trata da loucura, as vozes estranhas surgem da abstração sintática dos seus usuários, pois os mesmos pronunciam essas vozes.

---

³⁶ Michel Foucault, *A grande estrangeira: sobre literatura*, 2016, p. 54.

Esse uso, aparentemente incompreensível ao próprio usuário, da sua própria fala, gera um nó na concepção corrente da linguagem. Segundo esta, os ruídos comunicativos, em tese, sempre se dão entre locutor e interlocutor, mas, no caso da enunciação da pessoa enlouquecida, aparentemente não se distingue ou não se categoriza, em sua locução, o sentido ou intuito da locução, além de gerar desentendimento para o interlocutor. Nesse caso, a linguagem pode construir, até mesmo nos seus intervalos e ausências, nos silêncios e em suas impossibilidades e nas suas transgressões linguísticas, a comunicação da desordem das suas próprias estruturas.

Em CMODC, Amós é afastado da universidade devido às suas *ausências*. Ele fica sem fala e também divagando durante as aulas ministradas e ao longo de suas interações com seus colegas professores. Ele só toma ciência disso numa conversa com o reitor:

Continuemos, professor, não posso me demorar muito, mas, por favor, tire férias, vinte dias, descanse. Mas o senhor não me falou claramente dos rumores. Como queira: há evidentes sinais de vaguidão. Como? De alheamento, se quiser, sim, de alheamento de sua parte durante as aulas, frases que se interrompem e que só continuam depois de quinze minutos, professor Amós, quinze minutos é demais, consta que o senhor simplesmente desliga. Desligo? Que frases eram? Não importa, por favor descanse, tome vitaminas, calmantes. Tira novamente os óculos, cobre o lábio de cima com o de baixo, suspira, sorri: vamos, não se aborreça, o senhor tem sido sempre escoreito, excelente mesmo, mas cá entre nós... O reitor segura-me o braço, comprime seus dedos ao redor do meu pulso: cá entre nós, eles não estão entendendo mais nada. Quem? Seus alunos, professor, seus alunos. [...] O reitor mordeu o lábio inferior, mais precisamente o canto direito do lábio inferior, fitou-me longamente, estendeu a mão: boa sorte, professor, férias.³⁷

³⁷ Hilda Hilst, *Da prosa*, 2018, p. 67.

Falta-lhe a linguagem comum, restando-lhe o silêncio do delírio, o reconhecimento da sua inadequação. Ele deve se resignar e se afastar, admitindo a sua falta diante da universidade. Apesar de parecer que o reitor quer cuidar de Amós, ele apenas está o afastando e o entregando ao isolamento e silêncio do seu delírio, pois eles não são assimilados na realidade social. Apenas a solidão consegue ser abrigo e lugar para a loucura. Para Foucault:

[...] é o próprio homem, e não a sua projeção no delírio, que será agora humilhado: a coação física é substituída por uma liberdade que a todo o momento é limitada pela solidão; o diálogo do delírio e da ofensa é substituído pelo monólogo de uma linguagem que se esgota no silêncio dos outros. [...] Libertado de suas correntes, está agora acorrentado pela virtude do silêncio, pela falta e pela vergonha.³⁸

O (des)entendimento do louco sobre a realidade gera outra visão do mundo, diferente da visão partilhada pela maioria. Essa outridade demanda uma nova linguagem. No caso de Amós, o personagem vive uma nova forma de enxergar e sentir a realidade:

[Amós] Gostava de ler poetas japoneses. Um deles, Buson, tem um poema assim: Olhai a boca de Emma O! Parece que vai cuspir Uma peônia! Poesia e matemática. Rompe-se a negra estrutura de pedra e te vê num molhado de luzes, um nítido inesperado. Um nítido inesperado foi o que sentiu e compreendeu no topo daquela pequena colina. Mas não viu formas nem linhas, não viu contornos nem luzes, foi invadido de cores, vida, um fulgor sem clarão, espesso, formoso, um sol-origem sem ser fogo. Foi invadido de significado incomensurável. Podia dizer apenas isso. Invadido de significado incomensurável.³⁹

Amós tem uma epifania: acredita ter achado respostas que nem ele consegue expressar. Ele compreende a existência e a morte, mas, para ele, a linguagem comum nada tem a ver com o significado incomensurável das coisas.

³⁸ Michel Foucault, *História da loucura*, 1978, p. 516.

³⁹ Hilda Hilst, *Da prosa*, 2018, p. 18.

Fora do paradigma linguístico dominante, o entendimento e categorização das coisas dentro da lógica de uma nova linguagem se confundem com loucura. É nesse estado que Amós é colocado.

Outra forma pela qual Hilst acessa a irracionalidade/loucura é fazendo uso de imagens dos corpos dos animais, de suas partes sexuais se misturando com a espécie humana. Isso ocorre para explicitar a inocência, ignorância e a própria natureza irracional do homem. Para Moraes:

O aparecimento recorrente do porco estaria associado ao corpo. Inscrito na construção anagramática, o porco é uma metáfora insistentemente utilizada pela autora na configuração do imaginário físico corporal como via de acesso ao sagrado: “Porque cada um de nós, Clódia, tem que achar o seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo.) Porco, gente, porco, corpo às avessas”.⁴⁰

A respeito de CMODC, Moraes, citando Almeida, fala da recorrência da relação porco-corpo-Deus e do desdobramento da personagem feminina hilstiana:

Essa intimidade torna-se ainda mais intensa na relação de Isaiha com a porca Hilde, cujos atributos humanos branda, paciente, silenciosa, afável, boníssima, ‘me faz grande companhia’ a tornam próxima da porca Hilde, espécie de *alter ego* da autora, presente em diversos livros.⁴¹

É possível relacionar a figura literária do porco à “ótica metalinguística” proposta nesta análise. O porco, enquanto corpo físico de Isaiha, não deixa de ser o físico textual prenhe de memórias lidas. Essa interpretação conjuga a identidade entre personagem e leitor na busca pelo reconhecimento do

---

⁴⁰ Eliane Moraes, “Topografia do Risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo”, 2008, p. 399.

⁴¹ Eliane Moraes, “Topografia do Risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo”, 2008, p. 399.

porco/corpo/conto”⁴². Almeida, em seu artigo sobre o conto “Gelstalt”, de Hilst, que conta a história de Isaiha, um homem que encontra um porco em seu quarto e depois descobre que ela é fêmea, a nomeia de Hilde, nome da sua mãe, se apaixona pela porca e se casa com a mesma.⁴³

Como podemos ver, por trás dessa metáfora do porco há também o desejo dos seres humanos de superar a finitude dos seus corpos. Para Duarte:

Na literatura de Hilda Hilst, o homem em luta com seu corpo animal, contra a permissibilidade da matéria, levantando isto até as últimas conseqüências, o que paradoxalmente pode culminar na loucura ou na morte. Mas tudo isto recheado de muito humor, de muitos momentos altamente líricos e de um alento de que no final das contas vale a pena viver, mesmo com todos os percalços.⁴⁴

A autora constantemente discute o fenecimento do corpo e da vida fazendo uso da obscenidade, o que torna vazio o erotismo em sua obra. A racionalidade cartesiana tende a rejeitar a animalidade do corpo humano. Preferimos nos esquecer dessa fragilidade da nossa carne, apesar de nos conectarmos com ela a partir dos prazeres sentidos pelo corpo.

Para Duarte, os personagens da autora que tentam evitar ou negar o fenecimento do corpo ou se perdem em reflexões ou encontram com a loucura ou com a morte.⁴⁵ É o que acontece com Amós, que se transfigura em um cão no momento da morte e, dessa forma, não enfrenta o fenecimento do seu corpo, mas que, diante da sociedade, já estava à beira da loucura.

---

⁴² Geruza Almeida, “Corpo e memória no porco de Hilda Hilst”, 2011, p. 47.

⁴³ Geruza Almeida, “Corpo e memória no porco de Hilda Hilst”, 2011.

⁴⁴ Edson Duarte, “O corpo escatológico em Hilda Hilst”, 2010, p. 334.

⁴⁵ Edson Duarte, “O corpo escatológico em Hilda Hilst”, 2010.

Os personagens hilstianos são como uma sublimação, apenas materializados em vozes. O corpo e a matéria são tudo aquilo de que eles querem se desvencilhar, pois uma vida para a matéria é encarada como uma existência frívola, de banalidade e ilusão.

5. Considerações finais

Na medida em que a abordagem a partir do conceito de paratopia trata o texto literário como um conjunto de relações contraditórias de pertencimento e ao mesmo tempo de desvinculação, na análise de CMODC não poderíamos desconsiderar o fator paradoxal de que a produção de Hilst está “carregada”, subjetivamente, do anseio por comunicação, ao mesmo tempo que possui uma estrutura anticomunicacional, com uma legibilidade desejada a partir de uma autoconstituição que implica em alto nível de ilegibilidade.

Evidentemente a crítica literária já instituiu o nicho de literaturas “inclassificáveis” ou de difícil compreensão. No caso de Hilda Hilst, a sua produção parece rejeitar a normalidade e as classificações comuns e engessadas da crítica especializada. Por isso, apesar da nossa intenção de estudar a obra da autora, por sua importância e contribuição para a literatura, entendemos que sobre uma literatura como a que ela produziu é preciso formular inconclusões, algo que aponte radicalmente para o inacabamento.

Sobre a estrutura de composição da narrativa aqui analisada, é interessante notar como o personagem principal influencia a condução da história, monopolizando as óticas e as concentrando numa paisagem interna. Na

narrativa analisada, a estrutura escolhida está intimamente relacionada ao estado psíquico de Amós. O estado do personagem é o ponto central configurante da linguagem usada no texto.

Os diversos tipos de paratopias – de identidade, espacial, temporal e linguística – se entrelaçam e podem ser mixadas em um mesmo elemento, tal como no personagem e/ou na linguagem, sendo esses dois aqueles sobre os quais concentramos a nossa análise.

A paratopia de identidade é localizada principalmente no personagem. Amós é marginalizado no contexto social em que ele se encontra. O fator principal para essa marginalização é a loucura, que torna o personagem um pária social, um indivíduo socialmente desencaixado. Na novela analisada, podemos verificar que a paratopia de identidade vai ter muitos pontos de interseção com a paratopia espacial e consonâncias com a paratopia temporal e a paratopia linguística. A primeira ocorre através do exílio ou do nomadismo. O exílio de Amós é seu isolamento da sociedade. O personagem se isola, embora não se retire do espaço narrativo, estando dentro e fora da sua mente, ao mergulhar intensamente em suas reflexões e estando dentro e fora do espaço físico (a casa, universidade, o quarto *etc.*) e simbólico (casamento e carreira) que ele percorre. A paratopia temporal é constituída através do recurso à anacronia, observando-se que os elementos temporais não influenciam a lógica da narrativa. Não é preciso dar muita atenção à ordenação linear dos fatos e seus contextos, pois não existe linearidade em meio ao entorpecimento causado pelos fluxos referidos ao consciente e ao inconsciente.

A paratopia linguística em CMODC é indicada pelo explícito distanciamento existente entre a literatura de Hilst e a língua materna. Este distanciamento se deve não apenas à invenção de palavras, mas também à elaboração de uma nova forma lógica de uso da língua literária.

Todos os aspectos paratópicos apontados na narrativa analisada são uma amostra sintetizadora da ficção da escritora, estando nela presentes características marcantes do estilo e temáticas recorrentes nas demais obras da autora. As emblemas paratópicas se entrelaçam em CMODC e, tanto juntas quanto separadamente, refletem o discurso antimercadológico exercido por Hilst, refletido em termos da inovação literária que ela configura e da inadequação social expressa nas imagens evocadas na obra.

Podemos traçar um paralelo entre a escrita literária de Hilst e o caminho percorrido por Amós. Ele de início resolve se isolar por se sentir estrangeiro em sua realidade e começa a agir em desacordo com o seu entorno, o que faz a sociedade realizar vários movimentos para excluí-lo. Quando ele é afastado da universidade, jogado sutilmente para a “margem”, ele cria um espaço inesperado para a busca que o anima, não se afligindo por estar deslocado. Ele está absorto em sua busca, em sua jornada interior. Por conta disso, ele acaba por transformar completamente o que seria uma existência comum no espaço das bordas, uma vida que seria vista como excluída, em uma trajetória libertadora na direção da animalidade canina.

No texto, vemos que quando Amós é completamente tomado por seus delírios reflexivos, ele é visto como tolo, bobo, louco e inconveniente por sua família e colegas de trabalho. Ele se torna um corpo deslocado de sua teia social e

é nesse momento que as forças reguladoras da sociedade retratada na história o “atiram” na borda. Nela ele cria um espaço antes inexistente e impensado por sua sociedade. Ele completa sua subjetividade-cão na frente do mar. Analogicamente, podemos figurar o mesmo movimento de reconfiguração da margem na literatura de Hilst. Quando a autora se vê e se sente deslocada da realidade social existente e do campo literário, por conta das regras da “normalidade” e das imposições do mercado, que tendem a valorizar escritores que deixam suas obras mais palatáveis para o grande público, ela ganha musculatura para cravar sua língua estrangeira no seio da língua materna.

As facetas literárias da escritora produzem sua “deslugarização” em relação às definições comuns, tanto dos gêneros marginais quanto dos gêneros de prestígio, fazendo-a acabar como Amós: nem buscando transformar sua literatura para ter seu “lugar no centro” e nem se apropriando profundamente da margem, ela é “localizada” em um espaço ainda inexistente para as classificações exatas, por isso é uma produção que pode ser encarada como paratópica. Seu discurso literário se delineia a partir de “uma posição insustentável, segundo as regras de uma economia paradoxal, na qual se trata de, em um mesmo movimento, eliminar e preservar uma exclusão que é simultaneamente o conteúdo e o motor de sua criação”⁴⁶.

A literatura de Hilst se encerra em um pertencimento impossível tanto à sociedade quanto ao campo literário, configurando-se como um registro de

---

⁴⁶ Dominique Maingueneau, *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*, 2001, p. 161.

negociações conflituosas, não sendo caracterizada por estratégias de subsunção a qualquer uma dessas instâncias.

Referências

ALMEIDA, Geruza Zelnys de. Corpo e memória no porco de Hilda Hilst.

Vivência, n. 36, p. 41-50, 2011. Disponível em:

<https://docplayer.com.br/9847084-Corpo-e-memoria-no-porco-de-hilda-hilst.html>. Acesso: 15 jun. 2020.

BARRAL, Gislene. Vozes da loucura, ecos na literatura. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 12, p.13-38, mar./abr. de 2011.

Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8869>. Acesso em: 10 maio 2020.

BORGES, Luciana. Narrando a edição: escritores e editores na Trilogia obscena, de Hilda Hilst. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 34, p. 117-145, jul./dez. 2009. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9638>. Acesso em: 04 abr. 2020.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DALCASTAGNÈ, Regina. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. *Diálogos Latinoamericanos*, n.

3, p. 114-130, 2001. Disponível em:

<https://pt.scribd.com/document/388750960/Novas-Leituras-Do-Mundo-WEB>.

Acesso em: 14 abr. 2019.

DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem*. Rio de Janeiro: Globo, 2013.

DUARTE, Edson Costa. O corpo escatológico em Hilda Hilst. *Revista Rascunhos Culturais*, Coxim/MS, v. 1, n. 2, p. 317-333, jul./dez. 2010. Disponível em: http://revistarascunhos.sites.ufms.br/files/2012/07/2ed_ensaio_2.pdf. Acesso em: 12 jun. 2020.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. *A grande estrangeira: sobre literatura*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

GALERA, Daniel. Um grande pudim de cenoura. In: HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 431-447.

GRAÇA, Fernando. Hilda Hilst, literatura total (in) acessível. *Revista H.H.*, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.hildahilst.com.br/blog/hilda-hilst-literatura-total-inacessivel>. Acesso em: 20 jan. 2020.

HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ISER, Wolfgang. A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. Trad. Maria Ângela Aguiar. *Cadernos do Centro de Pesquisa Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 3, mar. 1999.

MAINGUENEAU, Dominique *Discurso literário*. Trad. Adair Sobral. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORAES, Eliane Robert. Topografia do Risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo. *Cadernos Pagu*, v. 31, n. 2, p. 399-418, jul./dez. 2008.

Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644>
886. Acesso em: 12 maio 2020.

MOURA, Sérgio Arruda de. O lugar das letras: a literatura e a paratopia do autor. *Revista contemporânea*, v. 7, p. 9-18, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/17571>. Acesso em: 12 maio 2020.

RANCIÈRE, Jacques. Deleuze e a literatura. Trad. Ana Lúcia Oliveira. *Matraga*, n. 12, 1999. Disponível em:
<http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca12/matraca12ranciere.pdf>.
Acesso em: 16 abr. 2020.

Referência para citação deste artigo

GUERRA, Clarissa Corban Brito. A novela *Com meus olhos de cão*, de Hilda Hilst, à luz da paratopia. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 37 – 67, novembro de 2020.