

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

DHEYNE DE SOUZA SANTOS

**AS PAREDES DO INDIZÍVEL:
EM TORNO DE “FLUXO”, DE HILDA HILST**

GOIÂNIA

2018

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS
DE TESES E
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: DHEYNE DE SOUZA SANTOS

Título do trabalho: AS PAREDES DO INDIZÍVEL: EM TORNO DE "FLUXO", DE HILDA HILST

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



DHEYNE DE SOUZA SANTOS
Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:



MARCELO FERRAZ DE PAULA
Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 06 / 02 / 2018

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

²A assinatura deve ser escaneada.

DHEYNE DE SOUZA SANTOS

**AS PAREDES DO INDIZÍVEL:
EM TORNO DE “FLUXO”, DE HILDA HILST**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de mestre em Letras e Linguística.

Área de Concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula
Faculdade de Letras, UFG

GOIÂNIA

2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

SANTOS, DHEYNE DE SOUZA
AS PAREDES DO INDIZÍVEL [manuscrito] : EM TORNO DE
"FLUXO", DE HILDA HILST / DHEYNE DE SOUZA SANTOS. - 2018.
VI, 157 f.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística, Goiânia, 2018.
Bibliografia.

1. Hilda Hilst, . 2. Fluxo-floema, . 3. testemunho, . 4. indizível.. I.
Paula, Marcelo Ferraz de , orient. II. Título.

CDU 82



ATA Nº 08/2018

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DA
ALUNA DHEYNE DE SOUZA SANTOS**

Aos oito dias do mês de março do ano de dois mil e dezoito, a partir das quatorze horas, na Sala 92 (PÓS-A) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação “AS PAREDES DO INDIZÍVEL: EM TORNO DE “FLUXO”, DE HILDA HILST”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Marcelo Ferraz de Paula (Presidente/Faculdade de Letras/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Tatiana Franca Rodrigues Zanirato (Campus Avançado de Jataí/UFG/via skype) e o Professor Doutor Jamesson Buarque de Souza (Faculdade de Letras/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata APROVADA pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Marcelo Ferraz de Paula, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos oito dias do mês de março do ano de dois mil e dezoito.

Marcelo Ferraz de Paula

Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula - Presidente

Tatiana Franca Rodrigues Zanirato

Profª. Drª. Tatiana Franca Rodrigues Zanirato

Jamesson Buarque de Souza

Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza

Visto:

Wilson José Flores Júnior
Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior

RESUMO

Este trabalho objetiva analisar o texto “Fluxo”, do livro *Fluxo-floema* (1970), da escritora brasileira Hilda Hilst, considerando o contexto sociopolítico em que a obra foi escrita e publicada no país e o peso das barbáries do século XX, tendo como subsídio teórico-metodológico o testemunho. Para essa leitura, estabelecemos, primeiramente, uma breve conceituação a respeito do testemunho. Em seguida, buscamos levantar uma trajetória literária de Hilda Hilst, comentando fortuna e recepção crítica de suas obras e destacando características como a releitura da tradição lírica na sua poesia, o seu teatro ligado à necessidade de comunicação com o outro e a produção chamada erótica/pornográfica como uma transgressão literária e política. Posteriormente, propomos uma análise dos cinco textos que compõem o livro *Fluxo-floema*, destacando eixos entre eles, como a presença marcante da necessidade de dizer, a violência e o embate do escritor com o mercado editorial. Por último, optamos por uma análise literária mais detida da narrativa lírica “Fluxo”, observando a fragmentação, a fusão de gêneros, o caráter dialógico-dramático, a opressão sistêmica, a metalinguagem, o paradoxo, o ritmo, o silêncio, o silenciamento, entre outras marcas testemunhais. Nessa análise, o indizível é investigado a partir da chave do trauma, considerando a importância da necessidade de dizer em tensão com a impossibilidade de se expressar, o que se liga ao desejo de comunicação com o outro. Como conclusão, identificamos uma linguagem que sobreviveu às catástrofes, por isso uma linguagem-testemunha, e que diz, nas marcas de suas imagens poéticas, o indizível.

Palavras-chave: Hilda Hilst, *Fluxo-floema*, testemunho, indizível.

ABSTRACT

The walls of unspeakable: about “Fluxo”, by Hilda Hilst

This work aims at analyzing the text “Fluxo”, from the book *Fluxo-Floema* (1970), by the Brazilian writer Hilda Hilst, considering the sociopolitical context in which the work was written and published in the country and the barbarities burden in the twentieth century and also having the testimony as a theoretical and methodological subside. For this reading, we firstly established a brief conceptualization about testimony. Then, we traced Hilda Hilst’s literary trajectory pointing at literary fortune and critical reception of her works and highlighting characteristics such as the rereading of the lyrical tradition in her poetry, her theater connected to the necessity of communication with the other and her production known as erotic/pornographic as a literary and political transgression. Afterwards, we propose an analysis of the five texts that compose the book *Fluxo-Floema* outstanding main points such as the determined necessity of saying, the violence and the clash between the writer and the editorial market. At last, we opted to a literary analysis more focused on the lyric narrative “Fluxo”, observing the fragmentation, the fusion of genres, the dialogical-dramatic character, the systemic oppression, the metalanguage, the paradox, the rhythm, the silence and the silencing among other testimonial marks. In this analysis, the unspeakable is investigated as from the key of trauma, considering the importance of the necessity of saying in its tension with the impossibility of expression, which is linked to the desire of communication with the other. As a conclusion, we identify a language that survived to the catastrophes, therefore a witness-language, which says, in its poetical images marks, the unspeakable.

Keywords: Hilda Hilst, *Fluxo-floema*, testimony, unspeakable.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. O TEOR TESTEMUNHAL E A LINGUAGEM-TESTEMUNHA	12
1.1. Do testemunho, da história	12
1.2. Das barbáries, das catástrofes	14
2. TRAJETÓRIA LITERÁRIA DE HILDA HILST E RECEPÇÃO CRÍTICA	21
2.1. Da década de 50	23
2.2. Da década de 60	25
2.3. Da década de 70	33
2.4. Da década de 80	36
2.5. Da década de 90	37
3. <i>FLUXO-FLOEMA</i> : A NECESSIDADE DE DIZER	47
3.1. “Fluxo”	63
3.2. “Osmo”	80
3.3. “Lázaro”	86
3.4. “O unicórnio”	88
3.5. “Floema”	96
4. “FLUXO” E O DIZER INDIZÍVEL	101
4.1. Memória, trauma, linguagem	103
4.2. O indizível do testemunho	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
DERRELIÇÃO	146
REFERÊNCIAS	149

“me deixa, me deixa, me deixa escrever com dignidade”

(Hilda Hilst, em “Fluxo”)

INTRODUÇÃO

o meu de dentro o teu a dor o vazio palavra morta da minha boca tudo trevo
 queria amo não sei amo não sei demais paredões da memória memória
 memória cascalho confundindo o percurso das águas dor pátio onde os homens
 caminham chamados ai AAAAAAAAAIIIIIIIIII que chamados estiletes a terra
 os dentes pó pó mas a memória

(Hilda Hilst, em “Fluxo”, 1970)

Esta pesquisa nasceu de um incômodo. Adorno insuflou a questão: é impossível escrever poesia após Auschwitz. Hilda Hilst regurgitou: “me deixa, me deixa, me deixa escrever com dignidade”. E então surgiu a indagação: o que e como pode testemunhar essa poética numa era de catástrofes, de barbáries, de extremos?

Com as reflexões levantadas nesta dissertação, considera-se que a linguagem pode dar seu testemunho – fragmentado, vazado, perdido, açotado, fraturado, indizível –, com todos os tropeços que a própria memória prega, afinal, “ao contar e revelar, está, ao mesmo tempo, escondendo” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 23). Assim, pretende-se investigar, na poética de Hilda Hilst, o conflito que surge de um campo de forças sobre o qual atua o testemunho. De acordo com Seligmann-Silva, um dos principais referenciais teóricos utilizados aqui, tem-se: de um lado, a necessidade premente de narrar; do outro, a percepção da insuficiência da linguagem e do caráter inimaginável, da inverossimilhança. Essas simultâneas necessidade e impossibilidade duelam no campo da linguagem, deixando cicatrizes de um dizer indizível. Esse dizer poético hilstiano é entrecortado por quebra de pontuações, não demarcação de falas, vozes que se misturam, gêneros que subvertem, temas que se tensionam, fragmentação, oralidade, violência, opressão, silêncios, urros. Essas são marcas testemunhais que permitem promover uma leitura, sem eliminar outras, que investiga o teor testemunhal, mais detidamente, no texto “Fluxo”, que abre o livro *Fluxo-floema*.

Importa destacar que, evidentemente, não se pretende situar a produção de Hilda Hilst como “literatura de testemunho”, mas analisar o teor testemunhal nos seus temas e na sua linguagem. Afinal, uma das características mais tradicionais do testemunho não se estabelece ali, uma vez que não há a figura do eu-testemunha, o qual assume um pacto de veracidade e identidade diante do narrado. O caráter dramático e as vozes, como Anatol Rosenfeld (1970) e outros críticos apontaram sobre a autora, rompem o perfil consagrado de uma “literatura de testemunho”. Todavia, isso não elimina a possibilidade de encontrar um teor testemunhal na sua literatura. Afinal, como sublinhou Márcio Seligmann-Silva (2003), há o testemunho secundário, de alguém que não viveu diretamente uma barbárie:

“Não só aquele que viveu um ‘martírio’ pode testemunhar; a literatura sempre tem um teor testemunhal” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48).

Os organizadores do livro *Catástrofe e representação* validam:

Não é preciso passar por uma catástrofe, no sentido geológico, biológico, ou histórico, para reconhecer as contingências traumáticas da experiência, como se representa em obras e textos fundamentais do presente. O que aconteceu deixou marcas. As marcas deixam que o acontecido retorne, presumivelmente num outro modo, não só traumático, nem reparatório. Quem tiver olhos para ver, saberá não ver o que há para não ser visto; quem tiver ouvidos para escutar, saberá distinguir, no tom controlado desses poemas, narrativas, diálogos, canções, um descontrole que resiste às formas, sem se deixar contaminar por elas, e modula a dicção em busca de maturidade. (NESTROVSKI & SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 7-8)

No livro *Crítica em tempos de violência*, Jaime Ginzburg (2017, p. 13), outro dos teóricos retomados ao longo desta análise, afirma que “a intensa presença da violência em nossa história está articulada com formas, temas, modos de produção, circulação e recepção de obras literárias”. Por essa razão, é possível afirmar que uma autora como Hilda Hilst também pode testemunhar o seu tempo ou mesmo ter consciência da opressão sistêmica no mundo contemporâneo – a sua linguagem poética está aí para dizer algo, ainda que no paredão da memória.

Dessa maneira, considerando os frutos que se tem colhido de um século de horrores, catástrofes, barbáries, silêncios, gritos e guerras, a importância de lembrar fatos catastróficos não é só crucial para alimentar a história e evitar mais barbárie, mas também para examinar como a literatura, a poesia, a linguagem comportam-se ante o horror. Por isso, é preciso lembrar. Por isso, é preciso auscultar o dizer, os seus ruídos. O teor testemunhal, nesse contexto, auxilia a examinar a latência da memória e do trauma na escrita cerceada diante da necessidade de dizer, da insuficiência da linguagem e das maneiras de expressar o indizível. Conforme Seligmann-Silva (2003, p. 46), o testemunho está, desde o início, sob o signo das suas concomitantes necessidade e impossibilidade. “Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o ‘real’) com o verbal”. Além disso, convém pontuar que o teor testemunhal assume um compromisso ético diante do “real” e advém da quebra de qualquer pretensão de autonomia estética da criação artística, já que esta se reconhece cortada pelo peso do horror vivido.

Assim sendo, para guiar a leitura pretendida, é feita, no primeiro capítulo, uma breve conceituação sobre o papel do testemunho, da memória e da história após as

barbáries do século XX e a sua influência na linguagem poética. No segundo capítulo, traça-se uma trajetória literária de Hilda Hilst, abordando sua produção literária, bastante extensa e intensa. Para isso, discorre-se sobre a recepção à época e uma fortuna crítica mais recente, com a intenção de que contribuam para levantar visões acerca de temáticas, tensões e procedimentos composicionais da escritora e para estabelecer diálogo com a leitura aqui proposta.

Nessa trajetória, destacam-se a releitura da tradição lírica na sua poesia, o seu teatro ligado à necessidade de comunicação com o outro e a produção chamada erótica/pornográfica como uma transgressão literária e política. Desse modo, busca-se evidenciar, mesmo que por meio de olhares que não se detêm no testemunho, a lâmina da violência cortando os poemas, as prosas, as peças e as crônicas de Hilda Hilst. Esse primeiro capítulo é dividido em tópicos (de 1950 até 1990), de forma a organizar o percurso literário da escritora por décadas, conforme o ano de publicação das suas obras literárias. Neles, além da discussão a respeito da fortuna crítica selecionada, há uma retomada analítica de entrevistas e depoimentos da autora.

O terceiro capítulo trata do livro *Fluxo-floema*, compreendido aqui como vórtice literário hilstiano, uma vez que é a primeira prosa da escritora, recebendo influência de sua poesia e de seu teatro e exercendo influxo na produção posterior, marcada por poesia, prosa e crônica – não mais teatro. *Fluxo-floema* não é um livro de ficção cujos elementos narrativos dividem-se facilmente entre tempo, espaço, enredo, narrador, personagens, etc. Por isso, busca-se apresentar a obra e algumas de suas características centrais e individuais dos textos, estabelecendo comparações entre eles e elencando alguma fortuna crítica a seu respeito. A nomenclatura dos textos é diversa na fortuna crítica, sendo chamados de “novelas”, “contos” e mesmo “capítulos”. Neste trabalho, entretanto, prefere-se tomá-los como “narrativas líricas”, devido a sua simbiose de gêneros. Todos os cinco textos são narrados em primeira pessoa, ainda que não de modo homogêneo, em virtude da inserção de diálogos sem marcação gráfica. Têm em comum o personagem central contando a história como um escritor, destacando as dificuldades do dizer diante de impossibilidades ou obstáculos para a escrita, os quais advêm de vários fatores, como a exigência de se escrever um texto fácil para o outro entender, acompanhando o mercado, de se escrever de modo semelhante à hostilidade destes tempos ou de buscar expressão para questões indizíveis. Assim sendo, observam-se especialmente três densidades temáticas no livro, fazendo um levantamento do que também aponta a fortuna crítica: Deus (o que está ligado, fundamentalmente, à ideia de poesia, conforme pontua Alcir

Pécora), a morte (também metáfora do processo de criação) e a figura do escritor. Não é possível ignorar que esses são temas viscerais em todas as narrativas líricas de *Fluxo-floema*, inclusive os próprios narradores confessam recorrentemente isso. Buscando um recorte temático, este trabalho concentra-se na figura do escritor e na sua necessidade de dizer. Por isso, entende-se que esse tema, contíguo à urgência de comunicação com o outro, funciona como um eixo que perpassa todos os textos de *Fluxo-floema*, além de configurar-se como marca testemunhal.

Com relação a esse eixo proposto, notam-se as seguintes características nas narrativas. Em “Fluxo”, o personagem Ruiska vive, além de outras, a angústia entre o que quer escrever e o que o seu editor (símbolo do mercado editorial) quer que ele escreva, que seria algo mais fácil e lucrativo. Em “Osmo”, o narrador homônimo do título descreve a tensão entre as coisas importantes e sérias sobre as quais quer escrever e a impossibilidade disso diante de atos cotidianos que o retiram da sua mesa de trabalho, interrompendo seu processo de escrita. “Lázaro” é uma “paródia” bíblica, em que o narrador Lázaro percebe-se morto e, por conta disso, acha que deveria saber dizer mais exato aquilo que viu em vida, porque precisa escrever todas as coisas, mas, ao contrário, acha-se ainda mais obscuro. Em “O unicórnio”, nota-se uma metáfora ligada ao escritor como um unicórnio, estranho para todos, que tenta escrever, porém vive impossibilidades de escrita ligadas àqueles ao seu redor e ao mundo, o que torna a escrita repleta de obstáculos – a narradora-unicórnio, por exemplo, conta estar morrendo, ao final, porque lhe tomaram a palavra. Por último, em “Floema”, o narrador sugere a escolha do “caminho certo”, o do lucro, e afirma que emudeceu e que tudo está para dizer. Alguns temas e características do enredo vão passando de um texto a outro, como se de mãos dadas, em que “Floema” fecharia uma espécie de elo aberto com “Fluxo”, especialmente no que toca às questões do editor, das necessidades do mercado, de uma espécie de liberdade que o escritor gostaria de exercer na sua escrita, de modo a ser compreendido pelo outro, o qual tem papel fundamental do ponto de vista dos narradores líricos. Dá-se destaque ao fragmento inicial de “Fluxo”, uma temática-síntese de todo o livro.

O quarto capítulo aborda mais detidamente análises literárias a partir de marcas testemunhais, que contribuem para uma leitura de Hilda Hilst em um século de barbáries, tensões, opressões. Como recorte, opta-se por um único texto, “Fluxo”, devido à aglutinação de temas que interessam mais a este trabalho, como o fato de que o narrador lírico Ruiska condensa a figura do escritor e sua dificuldade de dizer em embate com sua necessidade de não calar, não raro traspassadas para o texto, de forma metalinguística.

Esse capítulo também investiga a importância da comunicação com o outro, reclamada na obra literária hilstiana, e os obstáculos encontrados para isso, como a tensão no cruzamento de gêneros literários, o embate entre o mercado editorial e a liberdade do escritor, além do fluxo do indizível entrecortando a escrita.

Nesse sentido, pretende-se realizar uma reflexão conceitual sobre o “indizível”, especialmente no que tange às formulações teóricas e poéticas em torno do testemunho. Nessa investigação, analisando o texto hilstiano, nota-se que recaem sobre a linguagem marcas que podem comunicar eventos sôfregos, no silêncio/silenciamento entre as palavras, nos rasgos sintáticos, na discussão metalinguística da necessidade de dizer/escrever, na ironia e nas imagens poéticas que conturbam o texto e acentuam paradoxos. Com isso, insinuam-se cicatrizes na linguagem, na temática ou na forma, em uma escrita com cortes, tensões e violências.

Finalmente, esta dissertação contém um texto literário produzido em concomitância com a pesquisa, a partir de discussões sobre o testemunho e de inquietações levantadas pela poesia de Hilda Hilst. O objetivo dessa escrita criativa é perscrutar, no próprio ato de escrever, os interstícios da linguagem e as maneiras como a produção artística pode lidar com os obstáculos do dizer e com a memória legada por catástrofes e barbáries seculares e também cotidianas, coletivas e também individuais. Talvez não tenha sido exatamente a primeira das várias dúvidas levantadas durante a produção deste trabalho, todavia foi recorrente no processo de escrita a pergunta: onde inserir o trecho da escrita literária? Não é uma epígrafe, nem elemento pré ou pós-textual ou extra; é elemento, bem ou mal, expurgado junto, colado, truncado, cerzido, como também não é um anexo, tanto menos uma conclusão esse espectro de memórias cindidas, palavras cortadas, dizeres febris, poesia prosa fluxo refluxo derrelição. Derrelição. Foi uma das palavras com as quais aprendi a escavar sentidos com Hilda Hilst, em *A obscena senhora D*, em abandono. Então, aos poucos e sem segurança, fui chegando à conclusão de que não só fui aprendendo a encarar novas palavras, formas disformes, vozes sem voz, perversões irrestritas, como questionar as velhas maneiras, as pessoas dentro e fora do discurso, os elementos pré e pós-textuais e acalantar o lugar do abandono. É desse modo derrelito que o texto “um testemunho cindido numa memória ceifada numa linguagem cerceada num século de cercos” segue *gauche*, desalojado, pervertido, “errado”, sim, mas segue no item Derrelição, após as Considerações Finais, ecoando a epígrafe desta dissertação. É essa epígrafe de Hilda Hilst, aliás, que esbofeteia continuamente as minhas faces literárias acadêmicas humanas íntimas – e que, espero, alcance o leitor. Por esse

motivo, abdicar do fragmento de escrita literária nesta dissertação seria, para mim, ir contra o desassossego que me moveu para esta pesquisa: escrever com dignidade.

1. O TEOR TESTEMUNHAL E A LINGUAGEM-TESTEMUNHA

tudo por amor à língua, entendes?

(Hilda Hilst, em “Fluxo”, 1970)

1.1. Do testemunho, da história

A violência tem batido nas portas de diversas formas. Às vezes com armas brancas, às vezes de fogo, às vezes com um prato vazio, às vezes com as letras escancaradas de dentes esperando o outro chegar. E não esquecer. Testemunho enquanto manifestação específica da linguagem. Deslocamento da tradicional concepção de realidade e linguagem. Situações-limite. Linguagem esmagada pelo peso do real. Linguagem como escritura do corpo e da memória. Com essas percepções, Márcio Seligmann-Silva investiga a tese de que existe um teor testemunhal da literatura e das artes, o qual se torna mais explícito nas obras posteriores à Segunda Guerra Mundial. Por isso, defende que a literatura do século XX – uma era de catástrofes e genocídios – ilumina retrospectivamente a história da literatura, destacando o elemento testemunhal das obras.

No artigo “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’”, Seligmann-Silva (2003, p. 373) esclarece dois pontos cruciais para se entender a presença do testemunho na literatura. Primeiramente, argumenta que o testemunho “é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de auto-referência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o ‘real’”. Além disso, explica que esse “real” não se refere à “realidade” conforme era pensada pelo romance realista e naturalista, mas compreendida pela chave do trauma, de um evento que resiste à representação. A crítica literária americana Shoshana Felman (2000) aponta que o testemunho tornou-se um elemento fundamental para a relação do ser humano com os acontecimentos de seu tempo. Tais acontecimentos são o trauma da história contemporânea, como a Segunda Guerra Mundial, o extermínio nazista, a bomba nuclear, entre outros. Numa relação com os eventos, o testemunho compõe-se “de pequenas partes de memória que foram oprimidas pelas ocorrências que não tinham se assentado como compreensão ou lembrança [...], eventos em excesso em relação aos nossos quadros referenciais” (FELMAN, 2000, p. 18). E adverte:

O que o testemunho, no entanto, não oferece é um discurso completo, um relato totalizador desses eventos. No testemunho, a linguagem está em processo e em

juízo, ela não possui a si mesma como uma conclusão, como constatação de um veredicto ou como saber em si transparente. O testemunho é, em outras palavras, uma *prática* discursiva, em oposição à pura *teoria*. *Testemunhar* – *prestar juramento de contar, prometer e produzir* seu próprio discurso como evidência material da verdade – é realizar *um ato de fala*, ao invés de simplesmente formular um enunciado. Como um ato de fala performático, o testemunho volta-se para aquilo que, na história, é *ação* que excede qualquer significado substancializado, para o que, no acontecer, é *impacto* que explode dinamicamente qualquer reificação conceitual e delimitação constativa. (FELMAN, 2000, p. 18, grifos da autora)

De um modo geral, o termo “testemunho” remete a um sentido jurídico, a de uma testemunha que assistiu a uma ação e que tem, portanto, um pacto com uma verdade. Shoshana Felman (2000, p. 18-19) problematiza essa relação: “o testemunho é fornecido, e pedido, quando os fatos sobre os quais a justiça deve pronunciar seu veredicto não estão claros, quando há dúvida sobre a precisão histórica e quando tanto a verdade como os elementos de evidência que a suporta são postos em questão”. Há, assim, uma crise da verdade, uma crise da evidência, como a autora defende. Seligmann-Silva (2003) acrescenta uma concepção histórica que envolve o *testimonio*, que surge na América Latina a partir de 1960, em que se destaca a característica de denúncia e reportagem, no contexto da contra-história, de vozes subalternas, da busca pela justiça. De modo distinto, há o testemunho que se refere a um sobrevivente (da Shoah¹, por exemplo), que passou por um evento-limite, radical, o que problematiza a relação entre a linguagem e o “real”, relação essa marcada “pela fragmentação e impossibilidade de desenhar um contexto que deveria acomodar o ‘texto’ criptografado na memória do autor (ou da sociedade)” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 12). Além disso, há o testemunho secundário de que fala Seligmann-Silva, uma vez que não só aquele que viveu diretamente um “martírio” pode testemunhar (SELIGMANN-SILVA, 2003). Nessa perspectiva, é preciso também considerar a significância do teor testemunhal:

a noção de literatura testemunhal não tem nada a ver com um gênero específico, nem pode ser reduzida à apresentação de catástrofes da intensidade da Shoah. O testemunho deve ser visto como um *elemento* da literatura que aparece de modo mais claro em certas manifestações literárias que em outras. [...] A literatura expressa o seu *teor testemunhal* de modo mais evidente ao tratar de temas-limite, de situações que marcam e “deformam” tanto a nossa percepção como também a nossa capacidade de expressão. O testemunho alimenta-se [...] da necessidade de narrar e dos limites dessa narração (subjetivos e objetivos, em uma palavra: éticos). (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 39-40, grifos do autor)

¹ Relaciona-se aos campos de extermínio nazistas, como o de Auschwitz. O termo “Shoah” tem sido utilizado em substituição a “Holocausto”, nome hebraico cujo significado remete a sacrifício. Os teóricos do testemunho têm se esquivado dessa apelação sacrificial, por isso Shoah – termo hebraico para catástrofe.

O que Márcio Seligmann-Silva sugere com a abordagem pela chave do testemunho, sem incorrer na redução do literário ao histórico, como explicita na Introdução de *História, Memória, Literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*, é “abordar uma literatura saturada de contato com um cotidiano e uma estrutura social violentos e com práticas de exclusão – social e étnica – igualmente aviltantes” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 42). O autor convida a pensar em quem testemunha e nesse tipo de narração, a pensar no testemunho não como moldura, mas como lacuna; não como símbolo, mas como índice. Nesse campo, memória e história são cruciais para a reflexão das manifestações literárias, especialmente após o século XX. No artigo “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”, o crítico literário reivindica uma revisão quanto à relação entre história, real e memória.

Desde meados do século XX [...] está-se construindo uma nova ética e estética da historiografia. As novas formas de representação do “passado” foram modeladas a partir do próprio corte histórico que a Segunda Guerra Mundial implicou. Elas podem ser reunidas, grosso modo, sob o signo da nova desconfiança diante das categorias universais. Podemos dizer que a Shoah desfez as últimas certezas quanto à existência de tais universais eternos. [...] Conceitos iluministas – que estavam na base da historiografia –, como o de progresso e o de ascensão linear da história, também deixam de ter sentido. Em contrapartida, observou-se mais e mais a ascensão do registro da memória – que é fragmentário, calcado na experiência individual e da comunidade, no apego a locais simbólicos e não tem como meta a tradução integral do passado. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 65)

Para isso, lembra que não existe uma história neutra, uma vez que a memória, que olha o passado de modo mais afetivo, intervém e mesmo determina os caminhos da história, ressaltando a interação dialética entre historiografia e memória. Seligmann-Silva propõe, assim, que o estudo do elemento testemunhal na obra literária não deve “apagar ou reduzir a preocupação com o estudo das estratégias estético-poetológicas que impregnam toda manifestação escrita” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 12), mas conduzir a uma nova interpretação desses componentes.

1.2. Das barbáries, das catástrofes

Nos estudos de testemunho, nota-se a preponderância da discussão sobre Auschwitz – frequentemente, tem-se estendido esse termo para uma grande metáfora de barbáries do século XX. Quanto a isso, Seligmann-Silva (2003) explana que os vários debates acerca das versões desse evento – por exemplo, dos alemães, dos poloneses e dos judeus – permitem ampliar a relação entre memória e história e suas verdades. “No campo da Shoah, a própria existência de debates intensos e emocionalmente carregados dá

mostras da impossibilidade de se separar História e memória” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 70). A partir da Segunda Guerra Mundial, estabeleceu-se um corte radical, desencadeando uma revisão crítica dos principais dogmas relacionados a uma historiografia positivista. O historiador Roney Cytrynowicz (2003, p. 137) afirma que refletir sobre como, cada vez mais, Auschwitz tornou-se uma realidade histórica “é um imperativo para compreender o horror que reside no centro da história do século XX e sustentar a resistência contra o horror que nunca deixa de se aproximar”.

Acerca dessa ameaça constante, Jeanne Marie Gagnebin (2003), no artigo “Após Auschwitz”, partindo da reflexão de Adorno e Horkheimer sobre o antissemitismo nazista, chama a atenção para os riscos reais de uma repetição do horror:

uma repetição, sem dúvida, não idêntica, pois não há repetições desse tipo na história, mas sim uma retomada e uma reedição de mecanismos semelhantes de exclusão, de violência e de aniquilamento, mecanismos que, na Shoah, encontraram sua expressão singular e insuportável, mas, infelizmente, nem única, nem necessariamente última. (GAGNEBIN, 2003, p. 91)

Nessa perspectiva, Seligmann-Silva (2000) adverte que o historiador da Shoah fica refém de um duplo mandamento contraditório, pois, ao mesmo tempo que tem a necessidade de escrever sobre o evento, é cômico dessa impossibilidade, já que falta um aparato conceitual para o evento, sob o qual ele poderia ser subsumido, afinal a “Shoah é o superlativo por excelência da história”, isso “devido ao seu caráter de evento incomparável” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 77). O autor traz também a opinião do historiador israelense Saul Friedlander, o qual afirma que a exterminação dos judeus foi o caso mais extremo de crime em massa, o que é um desafio para os historiadores. Pode-se pensar nesse desafio também considerando que aquele que escreve é alavancado pela responsabilidade de testemunhar, bem como aquele que lê.

Nessa perspectiva, o crítico literário americano Geoffrey H. Hartman (2000, p. 217) estabelece uma comparação com o trabalho literário, em que se tem um leitor implícito com o qual o autor estabelece uma relação, e afirma que também de tal maneira “o testemunho evoca um receptor transgeracional pela disposição do sobrevivente para deixar um registro e pela prontidão da comunidade *ad hoc* para escutá-lo. O projeto de testemunho é baseado na esperança de se achar uma testemunha para a testemunha”. Esse compartilhamento de responsabilidade não deixa de ser um trabalho ético do testemunho com a história, a memória e a escrita – mesmo que doloroso, até porque as catástrofes ocorridas têm a grande carga de sofrimento moral.

Catástrofe: uma das palavras-chave do século XX, como também do XXI. Na apresentação de *Catástrofe e representação*, os organizadores Arthur Nestrovski e Márcio Seligmann-Silva (2000, p. 8) apuram o significado do termo catástrofe, proveniente do grego (*kata* + *strophé*): “virada para baixo” e também “desabamento”, “desastre”. “A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um *trauma*, outra palavra grega, que quer dizer ‘ferimento’”. Os autores lembram que trauma também provém de uma raiz indo-europeia que tem uma dupla face no sentido, tanto friccionar/triturar/perfurar quanto suplantar/passar através. O paradoxo, conforme apontam, está mesmo no terreno da experiência catastrófica, afinal há diversas perfurações nesse atravessar. No artigo “A história como trauma”, Seligmann-Silva (2000) pondera que a catástrofe não é um objeto novo no campo da reflexão filosófica, todavia ocorreu uma mudança radical quanto a sua definição: “Com efeito, em vez de representar apenas um evento raro, único, inesperado, que seria responsável por um corte na história no século XX, mais e mais passou-se a ver no próprio real, vale dizer no cotidiano, a materialização mesma da catástrofe” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 73).

Eric Hobsbawm (1995), em *Era dos extremos – o breve século XX: 1914-1991*, compreende o Breve Século XX como o período da eclosão da Primeira Guerra Mundial ao colapso da URSS. E levanta a consternação: “Não sabemos o que virá a seguir, nem como será o segundo milênio, embora possamos ter certeza de que ele terá sido moldado pelo Breve Século XX” (HOBSBAWM, 1995, p. 15). A perspectiva do historiador deita a perturbação neste novo século em andamento, afinal tem-se colhido frutos de uma era que prometeu abalos, os quais podem ser percebidos pelos níveis de desigualdade crescentes, pela violência de vários tipos e meios e, especificamente no Brasil, numa política que tem recrudescido a corrupção, o autoritarismo, além de pôr constantemente em risco direitos humanos já conquistados, ainda mais se se considerar que o país recém-saiu de um regime ditatorial – cujo Estado, talvez a exemplo da tentativa nazista, parece querer apagar da história e da educação crimes cometidos à época e mesmo depois. Assim, mostra-se urgente refletir sobre o contexto nacional e mundial de tais catástrofes. Nesse sentido, Jeanne Marie Gagnebin (2000), que compreende a Shoah como uma síntese paradigmática do horror inominável e da banalidade do mal, aponta a função emblemática da Shoah, que é visar, “pelo estudo de outros genocídios menos conhecidos e *menos reconhecidos* como tais, contribuir para uma análise mais fina dos mecanismos específicos, e cada vez historicamente singulares, que permitiram, e ainda permitem, a edificação de sistemas totalitários” (GAGNEBIN, 2000, p. 101, grifo da autora).

A Era da Catástrofe nomeada por Hobsbawm (1995) abrange os anos de 1914 até depois da Segunda Guerra Mundial. Após esse período, seguiram-se 25 ou 30 anos de crescimento econômico e transformação social, que o historiador chama de Era de Ouro, que iria até o início da década de 1970, “anos que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana que qualquer outro período de brevidade comparável” (HOBSBAWM, 1995, p. 15). Para o autor, à última parte do século XX coube uma revisitação da catástrofe, numa nova era de decomposição, incerteza e crise.

Guerras mundiais. Rebeliões e revoluções globais. Sistema capitalista. Crise econômica mundial. Fascismo. Movimentos e regimes autoritários. O século XX, para Hobsbawm, foi breve, veloz e com uma herança perigosa, como de fato tem sido, para a contemporaneidade, numa escala e impacto “extraordinários da transformação econômica, social e cultural decorrente, a maior, mais rápida e mais fundamental da história registrada” (HOBSBAWM, 1995, p. 18). Eis o extrato do capitalismo: desemprego em massa, depressões cíclicas severas, desigualdade extrema, além de rendas limitadas do Estado e despesas ilimitadas de Estado – convém acentuar a corrupção nessa fatia. Em um balanço entre o mundo da década de 1990 e o de 1914, Hobsbawm (1995, p. 21) avalia, partindo do mais atual:

Nele viviam 5 ou 6 bilhões de seres humanos, talvez três vezes mais que na eclosão da Primeira Guerra Mundial, e isso embora no Breve Século XX mais homens tivessem sido mortos ou abandonados à morte por decisão humana que jamais antes na história. Uma estimativa recente das “megamortes” do século menciona 187 milhões [...]. O mundo estava incomparavelmente mais rico que jamais em sua capacidade de produzir bens e serviços e na interminável variedade destes.

Pela primeira vez na história, a maioria da população era alfabetizada. Todavia, como pondera o historiador, o significado desse número é muito mais incerto do que o teria sido em 1914, uma vez que, hoje, o analfabetismo funcional suplanta as estatísticas oficiais. Foram muitas as descobertas tecnológicas que aceleraram o século. Mas, se houve tanto progresso, por que o século XX é avaliado com tanta inquietação?

Não apenas porque sem dúvida ele foi o século mais assassino de que temos registro, tanto na escala, frequência e extensão da guerra que o preencheu, mal cessando por um momento na década de 1920, como também pelo volume único das catástrofes humanas que produziu, desde as maiores fomes da história até o genocídio sistemático. Ao contrário do “longo século XIX”, que pareceu, e na verdade foi, um período de progresso material, intelectual e *moral* quase ininterrupto, quer dizer, de melhoria nas condições de vida civilizada, houve, a partir de 1914, uma acentuada regressão dos padrões então tidos como normais nos países desenvolvidos e nos ambientes da classe média e que todos acreditavam piamente estivessem se espalhando para as regiões mais atrasadas e para as camadas menos esclarecidas da população.

Visto que este século nos ensinou e continua a ensinar que os seres humanos podem aprender a viver nas condições mais brutalizadas e teoricamente intoleráveis, não é fácil apreender a extensão do regresso, por desgraça cada vez mais rápido, ao que nossos ancestrais do século XIX teriam chamado padrões de barbarismo. [...] os mortos contavam-se às dezenas, não às centenas, e jamais aos milhões. (HOBSEBAWM, 1995, p. 21, grifo do autor)

Hobsbawm também acrescenta, no saldo, que as guerras têm sido, cada vez mais, travadas contra a economia e a infraestrutura de Estados e contra suas populações civis. Além disso, o capitalismo tem fabricado cada vez mais “indivíduos egocentros”. A perspectiva de Hobsbawm é a de quem avalia que a velha era não acabou bem: “No fim deste século, pela primeira vez, tornou-se possível ver como pode ser um mundo em que o passado, inclusive o passado no presente, perdeu seu papel” (HOBSEBAWM, 1995, p. 25). À reflexão de Hobsbawm, pode-se acrescentar outra: não é, agora, um momento para lembrar, rememorar, buscar compreender e escutar a memória, o testemunho, o indizível? Para Shoshana Felman (2000, p. 18), “o testemunho é o modo literário – ou discursivo – por excelência de nosso tempo e que nossa era pode ser definida precisamente como a era do testemunho”.

Ainda a respeito da catástrofe, Seligmann-Silva (2003, p. 396-397) localiza no filósofo alemão Walter Benjamin tanto a preocupação em rever a historiografia, reclamando atenção para a memória, como a problematização sobre a catástrofe. Aponta que, para Benjamin, o presente era sempre “catastrófico”, mas “haveria uma catástrofe qualitativamente muito diversa, muito mais intensa e devastadora que afetaria em breve o curso da História”. E ressalta que “esse corte concretizou-se na Segunda Guerra Mundial e, mais especificamente, na Shoah”, de modo que se está agora diante da visão da história como ruína e aniquilação; ao mesmo tempo que exige uma (re)escritura, resiste a ela.

Além de explicar que o conceito de choque/catástrofe em Walter Benjamin se refere a um “presente catastrófico” e também a uma catástrofe que estaria por vir – a Shoah –, Seligmann-Silva (2003, p. 397), observando uma tensão que perpassa os textos de Benjamin, afirma: “A sua linguagem testemunha essa *passagem* pelo evento” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 397, grifo do autor). Nesse momento, traz um excerto de Paul Celan (apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 397), sobrevivente de Auschwitz, em que o poeta toma a língua como sobrevivente da catástrofe: “Mas ela teve que atravessar as suas próprias ausências de resposta, atravessar um emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte”. O crítico literário observa que, para Celan, a destruição é catastrófica, mas há uma outra face, assim como para Benjamin a

língua é abismal, mas também sobrevivente da catástrofe. “A língua é sobrevivente da catástrofe e é a única que porta tanto o ocorrido como a possibilidade de trazê-lo para o nosso agora. Essa atualização é ela mesma violenta” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 398). Nesse cenário, como a linguagem, como sobrevivente da catástrofe, testemunha?

Ao pensar a literatura e o testemunho após Auschwitz, Seligmann-Silva (2003, p. 49-50) redimensiona a relação entre linguagem e real: “Ao pensarmos Auschwitz, fica claro que mais do que nunca a questão não está na existência ou não da ‘realidade’, mas na nossa capacidade de percebê-la e de simbolizá-la”. Nessa perspectiva, convém comentar sobre a incredulidade do público diante das primeiras notícias sobre os campos de extermínio, em 1942, pois os fatos narrados eram tão monstruosos que não eram dignos de confiança. Primo Levi, em *Os afogados e os sobreviventes*, narra falas dos SS, “policiais nazistas”, que destacam que eles é que ditariam a história, sem revelar o que ocorreu nesses campos. Por essa razão, Seligmann-Silva (2003) aponta Auschwitz como uma das maiores tentativas de “memoricídio” da história. Roney Cytrynowicz (2003, p. 150) atesta, inclusive, a eficiência dos truques nazista-negacionistas, que repetem a propaganda nazista dos anos 1930 e 1940: “lança-se a dúvida sobre um ponto minúsculo, muitas vezes um lapso de memória, um dado não conhecido, um erro histórico, um retoque de fotografia etc., e a partir daí lança-se a suspeita sobre a própria ocorrência histórica do genocídio”. Foi nesse contexto que a linguagem foi utilizada como arma de promoção da barbárie. Nos campos de extermínio, houve uma neutralização da linguagem administrativa do Reich, impedindo uma referência direta à morte, conforme explana Cytrynowicz (2003) no artigo “O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto”, em que aborda aspectos da concepção e execução do extermínio nazista.

Nos seis campos de extermínio na Polônia, onde foram assassinados 2,7 milhões de judeus e 1,5 milhão de não judeus, atingiu-se o limite máximo de capacidade física de matar com o máximo de não envolvimento pessoal dos próprios nazistas e máxima possibilidade de negação da morte e posterior destruição dos vestígios.

Nos campos de extermínio de Auschwitz-Birkenau, Maidanek (Lublin), Chelmo (Kulmof), Treblinka, Sobibor e Belzec, todos situados na Polônia, o genocídio atingiu uma escala industrial, organizada em termos de custo-benefício. (CYTRYNOWICZ, 2003, p. 126)

Também em escala industrial e do modo mais impessoal possível, tratava-se a linguagem – novilíngua, como refere Cytrynowicz (2003). O processo de genocídio, ocorrido entre 1941 e 1945, evitou reação das vítimas negando a consciência de que seriam assassinadas. A deportação era tratada como deslocamento para trabalhos

forçados. Os nomes dos judeus, entre outros grupos levados ao extermínio, como ciganos e homossexuais, eram substituídos por números. O assassinato em massa era chamado de “tratamento especial”. As câmaras de gás eram referidas pelos SS como “casas de banho”, “banho de desinfecção”, “ações” e “tratamento apropriado”. As vítimas eram “peças”, “carregamento”, “mercadorias” (CYTRYNOWICZ, 2003). Dessa maneira, com milhões de ofícios, ordens e trâmites burocráticos para matar, o nazismo promoveu registros históricos que comprometem drasticamente a compreensão da barbárie e da memória de quem sobreviveu a atos – sem adjetivação possível. E, dessa forma, a linguagem foi/é ouvida com banalidade (pelos que mataram), com incredulidade (pelos que não testemunharam) e com dor, horror e violência (pelos que sobreviveram).

No artigo “Imagens do Horror. Paixões tristes”, Adrián Cangi (2003, p. 147), atado a reflexões de Elie Wiesel, Primo Levi e Hannah Arendt, pensa os campos de extermínio como um grande projeto de linguagem administrativa, em que a “efetividade letal, de que necessitava a máquina para seu funcionamento, recorreu à neutralidade das paixões humanas imediatas”. O autor defende a ideia de que a objetificação da vítima colocaria em suspensão os sentimentos humanos, como observam os historiadores que se ativeram à linguagem administrativa do Reich. “Deu-se ali uma constante experimentação nos laboratórios da morte para conseguir uma solução inédita, pela refinada inumanidade no modo de matar e na preparação emocional” (CANGI, 2003, p. 145).

Nos campos de extermínio, as pessoas eram objetos, não sujeitos. Nos campos de extermínio, com o corpo dessas pessoas eram fabricados sabões, tecidos, fertilizantes, exportando esses “produtos”. Nos campos de extermínio, com um distanciamento e numa máxima neutralização da linguagem, geria-se a transformação do corpo em coisa. “A coisificação e a burocratização absoluta da morte revelam um nível de reificação do humano extremo” (CANGI, 2003, p. 154). E é por esse motivo que é preciso refletir sobre como se articula a história da História, especialmente depois do século XX. Também por esse motivo, é possível dobrar-se numa investigação do corpo da linguagem. Essa mesma linguagem, que foi metodicamente instituída para atender a um poder, a um horror, à barbárie, essa mesma linguagem sobreviveu e, desde então, testemunha, de diversas formas, a sua agitação, o seu incômodo, o seu horror. Afinal, o “pensamento depois de Auschwitz encontra-se atravessado pelo desassossego” (CANGI, 2003, p. 155).

2. TRAJETÓRIA LITERÁRIA DE HILDA HILST E RECEPÇÃO CRÍTICA

II

Amada viva, minha morte demora.
 Dizer que coisa ao homem,
 Propor que viagem? Reis, ministros
 E todos vós, políticos,
 Que palavra
 Além de ouro e treva
 Fica em vossos ouvidos?
 Além de vossa RAPACIDADE
 O que sabeis
 Da alma dos homens?
 Ouro, conquista, lucro, logro
 E os nossos ossos
 E o sangue das gentes
 E a vida dos homens

Entre os vossos dentes.

(Hilda Hilst, em *Poemas aos homens do
 nosso tempo*, 1974)

A escritora brasileira Hilda de Almeida Prado Hilst nasceu em Jaú, no interior de São Paulo, no dia 21 de abril de 1930. Estudou, desde os 7 anos, em um colégio interno na capital paulista. Dois anos antes, morava em Santos (SP) com a mãe, imigrante portuguesa, Bedecilda Vaz Cardoso. Seu pai, também escritor, Apolônio de Almeida Prado Hilst, foi muito cedo diagnosticado com esquizofrenia paranoica. O sobrenome Hilst, de raiz etimológica *hülse* (forma dialetal de invólucro, estojo), procede de seu avô paterno, Eduardo Hilst, imigrante que veio para o Brasil da Alsácia-Lorena, região entre a Alemanha e a França. Os estudos secundários de Hilda Hilst ocorreram em São Paulo. Aos 22 anos, recebeu o diploma de bacharel em Direito, sem, contudo, exercer por muito tempo a profissão. Entre os 24 e os 30 anos, viajou bastante pela Europa, com uma vida sociointelectual intensa e boêmia. Entretanto, aos 35 anos de idade, decidiu mudar-se para a fazenda da mãe, em Campinas (SP). Revelou que tomou essa decisão depois da leitura de *Carta a El Greco*, do escritor grego Nikos Kazantzakis, porque precisava trabalhar ininterruptamente com literatura, e, com aquele tipo de vida social conturbada, não poderia. Iniciou, nessa propriedade, a construção da sua residência, chamada Casa do Sol, projetada por ela mesma, para ali viver e dedicar-se exclusivamente à literatura. Conforme mencionou em entrevista (apud MAFRA, 1993, p. 153), acusavam-na de estar reclusa em uma “torre de marfim”, ao que ela replicava que era sua “torre de capim”. O fato é que foi na Casa do Sol que a escritora produziu a maior parte do seu trabalho e onde veio a falecer, em 4 de fevereiro de 2004, aos 74 anos de idade, em virtude de deficiência crônica cardíaca e pulmonar. Poucos meses após, Mora Fuentes (1951-2009), escritor e grande amigo da poeta, iniciou, na chácara, o processo de fundação do Instituto Hilda

Hilst – Centro de Estudos Casa do Sol, o qual, atualmente, dentre outras atividades, oferece programas de residências para artistas e pesquisadores, possuindo parte do acervo da escritora.²

A poeta, dramaturga, ficcionista e cronista, com mais de quarenta títulos publicados, dedicou-se à escrita por mais de 50 anos. Conforme apontou Alcir Pécora (2010, p. 8), “a obra de Hilda Hilst é bastante extensa, composta de quatro dezenas de livros diferentes, em pelo menos quatro gêneros distintos (poesia, prosa de ficção, teatro e crônica)”. Sua obra obteve tradução em vários países, como Itália, França, Portugal, Alemanha, Estados Unidos, Canadá, Argentina, etc., bem como suas peças teatrais foram encenadas também no exterior. Muitos músicos fizeram composições a partir de seus poemas, como Adoniran Barbosa, Gilberto Mendes, José Antônio de Almeida Prado e Zeca Baleiro. A escritora obteve várias premiações, dentre elas: o Prêmio PEN Clube de São Paulo, em 1962, sua primeira premiação; o Prêmio Anchieta de Teatro, em 1969, com a peça *O verdugo*; por três vezes, o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), em 1977 (com *Ficções* na categoria “Melhor livro do ano”) e em 1981 e 2002 (na categoria “Grande prêmio da crítica”); em 1984, o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, tendo recebido novamente esse prêmio em 1994; em 1985, o Prêmio Cassiano Ricardo, do Clube de Poesia de São Paulo; em 2002, o Prêmio Moinho Santista, da Fundação Bunge, pelo conjunto de sua obra poética.

Nos subtópicos a seguir, a trajetória literária de Hilda Hilst é organizada por décadas, de 1950 até os anos de 1990. Neles, pretende-se comentar suas publicações no decorrer desses anos, alguma recepção à época, entrevistas fornecidas pela escritora e a fortuna crítica selecionada para este trabalho, notando como se articulam as visões e leituras sobre a obra hilstiana para, então, averiguar tensões temáticas e estruturais em relação às marcas testemunhais no texto “Fluxo”. No caso da fortuna crítica, considera-se a década de publicação do livro. Portanto, ainda que a crítica tenha sido publicada em 2010, por exemplo, está organizada no ano a que diz respeito a obra literária – como é o caso de Alcir Pécora tratando, em 2010, da tetralogia dita erótica, publicada na década de 1990. Serão pontuadas também algumas relações com o teor testemunhal, especialmente no sentido de averiguar a força que essas marcas tomam à medida que a poesia de Hilda Hilst perpassa pelo teatro e pela prosa.

² Os dados para a construção desse perfil biobibliográfico foram recolhidos dos sites Portal Cultural Hilda Hilst e Instituto Hilda Hilst, além de informações do *Cadernos de Literatura Brasileira – Hilda Hilst* (1999) e da “Cronologia” (HILST, 2003) disponível nas edições da Globo Livros.

2.1. Da década de 50

Eu cantarei os humildes
os de língua travada
e olhos cegos
aqueles a quem o amor feriu
sem derrubar.

(Hilda Hilst, em *Balada de Alzira*, 1951)

A trajetória literária de Hilda Hilst começou com a publicação de um livro de poemas, em 1950, chamado *Presságio*. Foi o início de uma produção vigorosa em poesia, que perdurou por quase duas décadas. Em 1951, lançou *Balada de Alzira* e, em 1955, *Balada do festival*. Quando publicou esse terceiro livro de poesia, num momento de vida social ativa, em que sua casa na capital paulista era frequentada por grandes intelectuais da época, os jornais recepcionaram a obra menos analisando-a que fazendo alusão à beleza, elegância e boemia da escritora, acentuando que, diante da frívola juventude, era impressionante como aquela voz grave dizia coisas tristes (PÉCORA, 2010).

Lygia Fagundes Telles, grande amiga de Hilda Hilst, a pedido da poeta, comentou seu segundo livro (*Balada de Alzira*), elogiando os versos, mas criticando uma falta de técnica formal e um certo sentimentalismo excessivo. Em 1952, Sérgio Buarque de Holanda, a respeito também dessa obra, assinalou que a expressão era mais concentrada e tensa do que no livro estreante da autora, acrescentando que seria “uma arte em crescimento e, só por isso, imatura” (HOLANDA, 2002, s/p). É possível considerar que a própria Hilda Hilst avaliou assim essa produção inicial, visto que, posteriormente, quando lança a reunião de sua obra poética, já em 1967, exclui os três primeiros livros publicados (*Presságio*, *Balada de Alzira* e *Balada do festival*), mantendo, dessa produção da década de 1950, apenas *Roteiro do silêncio* (1959). Quando é questionada acerca disso, em entrevista à equipe de *Cadernos de literatura brasileira: Hilda Hilst* (1999, p. 27), responde, demarcando o elogio da escritora Cecília Meireles:

Eu tinha 18 anos quando escrevi: “Somos iguais à morte, ignorados e puros e bem depois o cansaço brotando nas asas seremos pássaros brancos, à procura de um Deus”. Eu tinha 18 anos e apesar disso Cecília Meireles escreveu para mim: “Quem disse isso precisa dizer mais”. Meu primeiro livro, *Presságio*, claro, não foi uma unanimidade. Não faltou quem dissesse novamente que menores de 25 anos não deviam publicar seus poemas. Eu mesma demorei muito a me considerar uma grande poeta. Hoje eu gosto, por exemplo, de *Alcoólicas* [1990].

Para o pesquisador Marcos Lemos Ferreira dos Santos (2010), Hilda Hilst promoveu uma mudança substancial na sua poesia e, por esse motivo, há a desconsideração desses três livros na reunião *Poesia (1959-1967)*. Argumenta que as

“formas tradicionais (o soneto, a elegia, a ode, a bucólica) passaram a ser construídas a partir de uma perspectiva irônica e a dicção elevada encontrou como contraponto o isolamento e a amargura, elementos que já se ensaiavam em poemas anteriores” (SANTOS, 2010, p. 42). Ironia, subversões de convenções e transgressão de gêneros tradicionais são marcas que também podem ser identificadas como testemunhais. Esse olhar irônico bem como a violência e o silêncio são fortemente realçados na produção de Hilda Hilst, especialmente após o teatro – coincidente com o período ditatorial brasileiro.

Quanto ao quarto livro de poesia publicado, *Roteiro do silêncio*, de 1959, um crítico renomado à época, Luís Martins, elogiou os versos, mas indignou-se com a declaração do sujeito lírico ali: “queria ser boi”. Posteriormente e cada vez mais, a poética hilstiana assinalaria, em metáforas e ironias especialmente, alusões a animais, plantas, coisas, ainda surpreendendo grande parte do público. Nelly Novaes Coelho (1999), acerca desse livro, destaca o silêncio como algo que se impunha aos poetas na década de 1950, com a Guerra Fria. Por esse motivo, ela assinala que os poetas falavam sobre o não-falar e mesmo sobre a inutilidade da fala. Nesse sentido, percebe em Hilda Hilst a pressão dessas forças, exemplificando com os versos: “Não há silêncio bastante / para o meu silêncio. // Nas prisões e nos conventos / Nas igrejas e na noite” (COELHO, 1999, p. 69). Pondera, contudo, que não se trata de um silêncio total, mas um silêncio confessional, do sujeito lírico. Há uma polarização em tensão entre esse sujeito confessional (intimista, lírico) e um real-objetivo, o que, para a pesquisadora, encontra-se na essência camoniana do amor, buscada como solução de vida e poesia, passando também pela origem trovadoresca. A mediatização dá-se pela escolha do soneto: “Hilda Hilst não só atende a um dos imperativos da poesia do momento (a volta às origens da literatura), como eleva o amor ali cantado ao alto nível de ‘valor absoluto’ que ele possuía, quando essa forma poética foi criada por Petrarca e recriada por Camões” (COELHO, 1999, p. 70).

A observação de Nelly Novaes Coelho acerca do silêncio que se impunha aos poetas nessa década da Guerra Fria pode ser debatida junto ao comentário de Jaime Ginzburg (2017, p. 185): “Desigualdade social e injustiça na distribuição de direitos andam juntas com dificuldades de interação, associadas a diferenciações nos modos de emprego de linguagem”. Considerando o massacre das guerras do século XX e os rastros sociais, como a desigualdade e a injustiça, é possível analisar o comportamento da linguagem, incluindo o silêncio nesse roteiro.

É importante observar que mesmo um tema como o amor, ainda que alçado numa releitura da tradição no decorrer da poética de Hilda Hilst, é assinalado por violências em

diferentes graus. No seu primeiro livro, por exemplo, há os versos: “Me fizeram de pedra / quando eu queria / ser feita de amor” (HILST, 2017, p. 23). O trecho do poema incide uma cisão: a aspereza da pedra ante o lirismo do amor. O amor sugere-se como uma aspiração diante do fato de esse sujeito lírico ser feito de pedra, uma metáfora de algo duro, resistente a uma pressão.

Posteriormente, em *Balada de Alzira*, há os versos citados na epígrafe deste tópico: “Eu cantarei os humildes / os de língua travada / e olhos cegos / aqueles a quem o amor feriu / sem derrubar” (HILST, 2017, p. 42). Nesse fragmento, nota-se uma afinidade do sujeito lírico com os humildes e que não conseguem falar, o que também remete a silêncio ou mesmo silenciamento, pois não se sabe por que a língua é travada. Algum trauma? Talvez, porque o amor feriu os de olhos cegos, sem derrubá-los. É possível sublinhar a relação entre a violência e o amor (o amor feriu). E é esse amor que continua a inquietar o sujeito lírico em *Balada do festival*, com a insígnia da morte: “Nós, poetas e amantes / o que sabemos do amor? / Temos o espanto na retina / diante da morte e da beleza” (HILST, 2017, p. 77). Há, então, a perplexidade junto à confusão ante a morte, que soa como extremo oposto do belo. Retomando a observação de Nelly Novaes Coelho, é possível acentuar o aceno da violência na poesia hilstiana desde a década de 1950. No Posfácio do recém-lançado *Da poesia* (HILST, 2017), reunião da obra completa de poesia hilstiana publicada pela Companhia das Letras, Victor Heringer faz menção ao livro *Roteiro do silêncio*, de 1959, destacando: “O amor atravessa a poesia hilstiana de maneira ora mais, ora menos violenta” (HILST, 2017, p. 546). São desse livro os versos: “O vocábulo se desprende / Em longas espirais de aço / Entre nós dois. / Ajustemos a mordaca / Porque no tempo presente / Além da carícia, é a farsa / Aquela que se insinua.” (HILST, 2017, p. 84). A imagem poética transmitida pela mordaca e pela carícia levanta uma tensão vinculada ao tempo presente. Um tempo que é marcado por violências, cujas cicatrizes vão se alojando na linguagem, em imagens poéticas, metáforas, ironias e outros recursos linguísticos.

2.2. Da década de 60

MULHER: Mas por que eu tenho de contar? Por quê?

CARCEREIRO (*com ironia*): Para que a gente se lembre mesmo depois da morte, sempre, sempre, porque se morrerem todos, a tua palavra vai ficar viva no espaço, viva, você não entende?

ESTUDANTE: A palavra tem vida?

POETA (*tentando acreditar no que diz*): Um dia quem sabe a palavra se transforma em matéria... e tudo o que ela falar vai ficar assim... imagem... viva, isso mesmo, imagem viva diante dos olhos de todos...

e então os que vierem serão obrigados a se lembrar de nós... (*para o Carcereiro*) Não é isso?

(Hilda Hilst, em *As aves da noite*, 1968)

Em 1960, Hilda Hilst publicou a reunião poética *Trovas de muito amor para um amado senhor*. Já no ano seguinte, continuando com poesia, *Ode fragmentária*. E, em 1962, lançou *Sete cantos do poeta para o anjo*. Enquanto isso, como alerta Arnaldo Delgado Sobrinho (2013) na dissertação acerca da presença da lírica medieval na obra hilstiana, a ficção em torno do ser civil Hilda Hilst já era maior do que em torno de sua literatura. Inclusive, o autor destaca que essa “ficcionalização” foi bastante construída por ela mesma, acrescentando que “volumes como *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960) e *Ode fragmentária* (1961) representam novos fracassos editoriais e tem [sic], junto ao público, uma recepção anódina; junto à crítica, quase nenhuma ressonância” (SOBRINHO, 2013, p. 13).

Nelly Novaes Coelho (1999) avalia que se sucedem os títulos e aprofunda-se a função mediadora, ou demiúrgica, “religando o homem-século XX (prisioneiro da civilização tecnicista) aos impulsos primitivos/naturais do ser, e despertando nele a *consciência terrestre*, que tem nas raízes o misticismo existencial de Rilke e o avassalante sentimento-de-mundo do grego Nikos Kazantzakis” (COELHO, 1999, p. 71, grifo da autora). A pesquisadora nota que se inicia uma busca de Deus nas coisas terrestres, por meio de uma poesia que participa de algo incomensurável e eterno. Ademais, destaca que essa multiplicidade na Unidade, a busca do conhecimento desse novo homem e desse novo Deus mostra-se em palavras que são enigmas. A experiência existencial-religiosa, assim, penetra a experiência poética.

A autora também acentua que sobrevém um silêncio poético de 1967 a 1974, durante o qual nascem a dramaturga e a ficcionista. Na verdade, há algumas ressalvas quanto às datas apontadas por Nelly Novaes Coelho, uma vez que, para usar o seu termo “silêncio poético”, pode-se averiguar que Hilda Hilst, de fato, publicou *Ode fragmentária* em 1961 e fez apenas uma seleção de poemas para o volume *Poesia*, em 1967. Há, decerto, uma possível pausa na escrita de poesia, mas não até 1974, já que a poeta não publicou, mas escreveu, em 1969, *Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*³, conforme consta na “Cronologia” disponível na coleção da Globo Livros (HILST, 2003).

³ Zeca Baleiro começou a produzir em 2003 e lançou em 2005 um CD musicalizando, com arranjo de harpa, oboé e fagote, os dez poemas desse livro, com título homônimo. O músico brasileiro conheceu Hilda Hilst

O livro *Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*, de 1969, só foi publicado posteriormente, aí sim em 1974, reunido no livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. O silêncio poético, portanto, estaria mais ligado à publicação do que à produção de Hilda Hilst, que não deixou também de mesclar poesia nem no teatro nem na ficção, com sua subversão de gêneros, como citam vários críticos, dentre eles Alcir Pécora. O organizador da primeira obra completa hilstiana, aliás, assinala como uma das maiores recorrências a anarquia de gêneros, numa espécie de exercício de estilos. O crítico afirma que “os textos se constroem com base no emprego de matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição” (PÉCORA, 2010, p. 11). Cita como exemplos os cantares bíblicos, a cantiga galaico-portuguesa, a canção petrarquista, a poesia mística espanhola, o idílio árcaico, a novela epistolar, entre outros. Faz a advertência de que não é uma imitação com purismo arqueológico, mas com a mediação de grandes referências do século XX, como Rilke e sua imagética, Joyce e o fluxo de consciência, Beckett e a cena minimalista, Pessoa, Becker, Bataille, etc.

Acerca dessa releitura da tradição, Arnaldo Delgado Sobrinho (2013) percebe que, em *Trovas de muito amor para um amado senhor*, que abre a década de 1960 para Hilda Hilst, consolida-se a presença da tradição da lírica medieval galego-portuguesa, demarcada também pela escolha dos títulos dos livros da escritora: balada, ode, trova, soneto. Além disso, remonta ao lirismo das cantigas de amigo e de amor, prescindindo, conforme Sobrinho, da obediência ao formalismo estético da lírica trovadoresca. Essa marca da tradição lírica finca raízes em sua poesia, principalmente quando se observam mais dois exemplos publicados algumas décadas depois, um em 1983 e outro já em 1995: respectivamente, *Cantares de perda e predileção* e *Cantares do sem nome e de partidas*, reunidos no livro *Cantares*, quando da publicação pela editora Globo, em 2002. Nesses dois livros, objetos de análise do artigo “Canto compassado: os cantares de amigo e os *Cantares* de Hilda Hilst” (CAMARGO & RIBEIRO, 2010), as pesquisadoras observam que a poeta realiza uma releitura da tradição medieval, especialmente das cantigas de amigo, mas, segundo as autoras, com um trabalho mais complexo e com algumas diferenças – por exemplo, quanto à forma, não há o retorno do paralelismo medieval. Salientam que Hilda Hilst “conseguiu sintetizar bem traços do tradicional e do contemporâneo” (CAMARGO & RIBEIRO, 2010, p. 263). É possível observar que essa transgressão repercutirá, mais tarde, especialmente no trabalho com os gêneros,

e debateu com ela a proposta do disco, incitada pela própria escritora, que acompanhou e aprovou todas as canções, conforme Zeca Baleiro (AQUINO, 2007) conta em entrevista.

imiscuindo poesia, teatro, prosa. Esse exercício de síntese e combinação entre o tradicional e o contemporâneo constitui-se, portanto, tarefa recorrente e mutante na poética hilstiana. Jaime Ginzburg (2017, p. 214) assinala, seguindo Adorno, que “antagonismos da realidade se apresentam em obras de arte como antagonismos formais” e cita o hibridismo de gêneros como um dos elementos característicos disso.

Enfatizando o olhar lírico de Hilda Hilst para a tradição, convém debater o apontamento de Arnaldo Delgado Sobrinho, que faz uma consideração importante com relação a um possível enquadramento dessa poeta na geração de 45: “a classificação parece imprópria para referir os temas privilegiados por Hilda Hilst em sua lírica. [...] [A] presença da tradição lírica na poesia hilstiana revelaria a distância que esta guarda em relação às poéticas de 45” (SOBRINHO, 2013, p. 23). Essa poesia, para o autor, não se encaixa na incessante “fundação” de si mesma, na constante necessidade de renovação. Quanto a uma posição pós-45, Alfredo Bosi (2015), em *História Concisa da Literatura Brasileira*, faz apenas uma menção ao nome de Hilda Hilst junto a vários outros escritores, quando alude à seleção feita por Fernando Ferreira de Loanda, no *Panorama da Nova Poesia Brasileira*, ponderando: “Aos nomes do *Panorama* devem-se acrescentar outros, também representativos de tendências formalistas e, *lato sensu*, neossimbolistas, difusas a partir de 45: Lupe Cotrim Garaude, Hilda Hilst, Renata Pallottini [...]” (BOSI, 2015, p. 497-498). Renata Pallottini, também citada por Bosi, é atualmente uma das estudiosas sobre Hilda Hilst, especialmente sobre seu teatro.

Interessante refletir sobre o cenário crítico de então, no qual outra figura de peso como a de Antonio Candido contribuía para pôr em crise a concepção de poesia sofisticada e obediente aos padrões aristocráticos de bom gosto, acusando-a de abusos formais bem como acentuando a queda na qualidade média da produção (PAULA, 2012, p. 21). Afirma Candido, em 1950: “[...] o presente momento é de relativa perplexidade, manifestada pelo abuso de pesquisas formais, a queda na qualidade média da produção, a omissão da crítica militante” (CANDIDO, 2006, p. 143). No entanto, quando em contato com a obra de Hilda Hilst, mesmo depois do fulgor da geração de 45, Candido não soergueu nenhuma crítica, favorável ou não, a respeito dessa poética, embora admitisse para a própria escritora que gostava do que lia dela, segundo o que ela declarou em entrevistas (DINIZ, 2013).

Inês da Silva Mafra, em dissertação defendida em 1993, acerca desse recuo da crítica diante do texto de Hilda Hilst, lamenta a situação paradoxal do escritor que deseja ser lido, criticado, e tem consciência de que sua obra é extremamente inventiva,

inaugurando uma nova sintaxe, como é a da escritora. Mafra, todavia, é condescendente e algo otimista, apesar de certa, ao prever o futuro: “A conquista de leitores dá-se de forma lenta. É preciso olhar além do horizonte atual. Se os textos permanecem (e creio que este é o caso da melhor produção de Hilda Hilst) os poucos leitores do presente se multiplicarão em muitos no futuro” (MAFRA, 1993, p. 16). Mafra estabelece uma comparação com Clarice Lispector, que também tinha dificuldade de conseguir editor e era adjetivada como difícil e hermética, mesma caracterização dada a Hilda Hilst. Então, novamente, Mafra expressa uma previsão (isso em 1993): “No ano 2000 e 2010, o espaço a ser ocupado por Hilda Hilst – na literatura brasileira – será bem diferente do que foi até agora. Quem viver, verá!”. À parte o entusiasmo da pesquisadora, de fato a poeta tem adquirido atenção maior de leitores, da imprensa, das universidades e da crítica especializada diante das possibilidades que sua obra oferece quanto à inovação nos temas, na língua e na forma textual.

A esse respeito, Alcir Pécora salienta que Hilda Hilst pratica uma fusão, uma colagem, articulando em um texto todos os gêneros que pratica. Não é raro perceber inserida, por exemplo, uma poesia lírica em meio à prosa. Essa característica, “seja pela inclusão de versos na narrativa, seja pela adoção de uma prosa ritmada” (PÉCORA, 2010, p. 12), será retomada posteriormente, uma vez que *Fluxo-floema* explora tanto a miscigenação de gêneros quanto o caráter dialógico de que também fala Pécora. O crítico afiança que é frequente o diálogo teatral com sucessão de crônicas e réplicas, permitindo que até o fluxo de consciência tenha uma forma dialógica, o que, inclusive, justifica o motivo pelo qual houve e há tantas peças encenadas a partir de textos de Hilda Hilst que não são os da sua produção teatral. Alcir Pécora (2015), em “O limbo de Hilda Hilst: teatro e crônica”, até salienta essa omissão do teatro.

Nessa mesma linha de percepção, Cristyane Batista Leal (2012) disserta sobre a falta de encenação das peças teatrais hilstianas, justificando que um dos motivos que levam a isso pode ser o fato de poucas peças terem sido publicadas à época de sua produção. Apenas a peça *O verdugo*, de 1969, foi lançada quando em vida da autora. A pesquisadora destaca a dificuldade dos textos, atribuindo a um distanciamento da forma tradicional de escrita dramática, aproximando-se do que chama de uma forma original, livre e complexa: “A poesia subsidia a estrutura do texto, que dificilmente se condiciona pelo clássico esquema de uma ação que apresenta um conflito e seu desenlace. São peças com gradativos níveis de obscuridade, que dispensam clímax e apresentam desfechos reticentes” (LEAL, 2012, p. 27).

A produção teatral iniciou-se em 1967, quando Hilda Hilst escreveu as peças *A empresa* (posteriormente chamada *A possessa*) e *O rato no muro*. Nesse ínterim, a escritora lançou a coletânea *Poesia*, reunindo poemas de 1959 a 1967. Mas a produção teatral continuou vertiginosa. Em 1968, escreveu as peças *O visitante*, *Auto da barca de Camiri* (também chamada *Estória, muito notória, de uma ação declaratória*) e *O novo sistema*. Nesse mesmo ano, iniciou a escrita de *As aves da noite* e, conforme anotações em seus cadernos, disponibilizados no Cedae-Unicamp, começou os esboços do seu primeiro texto em prosa. Duas peças suas, nesse ano, foram encenadas em São Paulo.

Em 1969, um ano bastante profícuo, especialmente na mescla de gêneros, Hilda Hilst escreveu as peças teatrais *O verdugo* e *A morte do patriarca*. Ao todo, foram oito peças teatrais produzidas em três anos, embora quase todas tenham ficado inéditas até 2008⁴. Pécora chama a atenção para o período em que foi escrito o teatro hilstiano, quando esse era o gênero “que mais contundentemente catalisava a produção e a recepção cultural da época” (PÉCORA, 2015, p. 133). Nesse sentido, o pesquisador afirma: “Ele poderia ter ficado conhecido e ter sido muito mais montado e debatido do que realmente foi” (PÉCORA, 2015, p. 133). Também levanta uma constatação já aludida por outros críticos: “Conquanto o teatro propriamente dito de Hilda Hilst esteja praticamente esquecido, a dramaturgia sobre a sua obra não teatral cresce sistematicamente!” (PÉCORA, 2015, p. 134). Para o professor, há pontos de desequilíbrios entre estereótipos nas peças que merecem ser retirados do “vazio interpretativo”. Segundo ele, o que a escritora faz é submeter “os lugares comuns da época à sua própria maneira de encará-los, fazendo que a aporia e a contradição ocupassem o lugar central de todas as suas peças” (PÉCORA, 2015, p. 137). Pécora questiona-se se o teatro de Hilda Hilst ainda tem chance de ser encenado, mas não tem uma resposta senão com outra pergunta: “Mas como saber o que vale um teatro que não é encenado?” (PÉCORA, 2015, p. 143).

Ainda a respeito do teatro, Renata Pallottini (1999, p. 101) faz um relativo apanhado histórico do drama, para defender a atualização que Hilda Hilst propõe em sua obra, num teatro de cunho predominantemente lírico – terreno onde também se assenta a opinião de Leal (2012). Pallottini adverte: “Um poeta está optando por se comunicar com seu público através de situações, na maior parte das vezes, limítrofes, de situações de

⁴ Em 2000, a Nankin Editorial publicou as quatro primeiras peças no volume 1 de *Teatro reunido*. Em 2001, a Globo Livros adquiriu os direitos e iniciou a reedição de sua obra completa, com organização e notas de Alcir Pécora, tendo concluído essa reedição em 2008, com a publicação, pela primeira vez, de todo o teatro hilstiano.

verdadeira crise” (PALLOTTINI, 1999, p. 101). Enfatiza, ainda, que os personagens são criados para apresentar os limites extremos da resistência humana. Para isso, Hilda Hilst utiliza uma extrema liberdade da linguagem poética e dos recursos líricos e épicos. Essas características observadas por Pallottini já acenam marcas de limites, extremos, resistências e crises, passíveis de refletirem o teor testemunhal em um texto em prosa que, como já apontado por Pécora, possui um fluxo dialógico latente – o que parece responder a uma influência teatral na narrativa hilstiana, carregada pela força do que era o teatro brasileiro no contexto social de então. Ginzburg (2017, p. 217) avalia que alguns escritores brasileiros lidaram com temas referentes a experiências de autoritarismo, violência e opressão e que procuraram, desse modo, “tensionar o limite entre realidade e imaginação, subverter parâmetros tradicionais, apontar ambivalências da linguagem, pautar a representação em contradições, enfim, romper com os padrões tradicionais de entendimento de consciência e da linguagem”.

Para Pallottini (1999, p. 103), o eu, em Hilda Hilst, não pretende resolver os problemas do mundo; objetiva apenas comunicá-los aos demais. Acrescenta que há uma surpresa diante da “ausência de um deus quando ele é mais necessário, com a crueldade, a destruição, a morte inútil, a injustiça pessoal e social, a estupidez humana”. Segundo a ensaísta, a autora de *As aves da noite* organiza o microcosmo cênico para que seja possível ao humano, ali, reconhecer o macrocosmo universal, a imagem de um mundo absurdo. Por isso, a utilização de personagens que são abstrações, recriações simbólicas, figuras metafóricas. Além de figuras de linguagem, metáforas, alusões, o teatro de Hilda Hilst utiliza o recurso de personagens sem nomes próprios; são nomeados conforme função profissional ou lugar na família, como pode ser observado na epígrafe deste tópico. Esse recurso pode ser interpretado retomando as características de uma sociedade que reifica o homem, conforme Adrián Cangi (2003) nota: o homem é objetificado, coisificado, burocratizado. Afinal, não importa o seu nome, mas a sua “função”, no sentido mesmo industrial.

Quanto à peça *A morte do patriarca*, de 1969, escrita em concomitância com os primeiros textos ficcionais, Renata Pallottini (1999, p. 108) identifica-a como a que mais contrasta o tom jocoso e irreverente com a perspectiva final de destruição iconoclasta. Nota que há um diálogo de caráter filosófico e metafísico, “que confronta personagens como o Papa, um Cardeal, um Monsenhor, o Demônio e Anjos. Todos discutem as possíveis verdades religiosas e doutrinárias de figuras que vão de Jesus Cristo a Ulisses, passando por Mao, Marx e Lênin”. De um modo geral, nas peças observa-se a figura de

um mártir, revolucionário (um desconhecido, Che Guevara ou Cristo) que sempre promete “o maná” (a Solução, a Verdade, a Felicidade, a Justiça). Entretanto, essa figura é sempre sacrificada, demonstrando, como acentua a ensaísta, uma solução nada otimista diante das autoridades, figuras preponderantemente negativas.

Delineia-se o quadro: da liberdade proposta no teatro hilstiano à liquidação da liberdade daqueles que trabalhavam no teatro nos anos mais sombrios da ditadura militar no Brasil. Para Renata Pallottini (1999, p. 102), as peças de Hilda Hilst foram “escritas, claramente, sob o influxo das condições criadas pelo golpe militar de 1964”. Explica, porém, que esse teatro não é ligado, necessariamente, a acontecimentos concretos, salvo raras exceções, citando o caso de *Auto da barca de Camiri*, que se refere à morte do revolucionário argentino Ernesto Che Guevara. Cabe ainda acrescentar à observação de Pallottini a peça *As aves da noite*, escrita a partir da história de um padre nos campos de extermínio de Auschwitz. É esse o envoltório político, social, ético e estético sobre o qual cuida refletir a crítica sob o viés do testemunho. Nesse sentido, é possível perceber uma força no teatro hilstiano, bem como nos outros “gêneros”, quanto à violência, à barbárie e à injustiça, o que está bastante ligado à figura do outro.

A esse respeito, Pallottini (1999) salienta que Hilda Hilst sempre pretendeu estabelecer um contato mais direto com o público, daí sua incursão apaixonada no teatro. Destaca que o trabalho da escritora retrata situações de injustiça, em um mundo “feito de homens submetidos à força, de um mundo ameaçado pelo poder absoluto e despersonalizante, poder que se defende fazendo emudecer as vozes dos artistas e dos poetas. Seus heróis rebeldes são esmagados pela força, seus jovens inquietos são calados” (PALLOTTINI, 1999, p. 113). Em entrevista de 1969, quando inquirida sobre o porquê do teatro, Hilda Hilst (apud HELENA, 2013, p. 25) responde que só a poesia já não lhe bastava: “Nós vivemos num mundo em que as pessoas querem se comunicar de uma forma urgente e terrível”. Essa tentativa de comunicação é uma conduta ética praticada pela escritora e que reverbera em toda sua poética, qualquer que seja o gênero praticado ou, antes, burlado ali.

Além disso, a década de 1960 não foi somente de transformação (ou fusão) poética, foi também a década de mudança de ambiente social e vida literária, quando Hilda Hilst moveu-se da capital para o interior paulista. Em 1966, ou seja, um ano antes da incursão profunda na produção teatral, ela havia acabado de se mudar permanentemente para a Casa do Sol, afastada do tumulto social para dedicar-se à escrita literária. No final dessa década, além da escrita das peças teatrais, continuou o trabalho

ficcional já iniciado em 1968, com “O unicórnio”. Conforme anotações nos cadernos preservados no acervo do Cedae-Unicamp, em 1969 já havia traços de enredos e personagens das narrativas “Osmo”, “Lázaro”, “Fluxo” e “Floema”.

2.3. Da década de 70

[...] e todos me rodearam e a mãe falou sem respirar: oquefoimeninooquefoi? E aí eu disse sem querer dizer: mãe, o mundo me dói, me dói pra valer. Ruiska, escolhe o teu texto, aprimora-te. Hein? Do verbo aprimorar. Fala do poço. O poço é escuro, a princípio. Depois vai clareando. À medida que você vai entrando, o poço vai clareando. Entrando. Clareando. Que porcaria. Sabem como entro no poço? Entro assim: as minhas duas mãos se agarram nas paredes rugosas, esperem, comecei errado, é assim que eu entro no poço: primeiro, sento-me na borda, abro os braços, não, não, vou entrando, raspando os cotovelos nas bordas, meu Deus, esse jeito é muito difícil de entrar, acho que devo entrar de outro jeito no poço. Devo realmente entrar no poço? Ou quero entrar no poço para justificar as coisas escuras que devo dizer?

(Hilda Hilst, em *Fluxo-floema*, 1970)

Hilda Hilst abriu a década de 1970 publicando a prosa *Fluxo-floema*, reunindo as cinco narrativas produzidas até então. Em 1973, foi a vez de sua segunda ficção: *Qadós* – grafia que, em 2002, quando da publicação desse mesmo livro pela editora Globo, a própria autora pediu a alteração para *Kadosh*. Segundo informou Olga Bilenky, em entrevista concedida para esta dissertação⁵, a mudança foi feita para realçar a sonoridade do nome, acentuando a semelhança com o hebraico. Em entrevista a Nelly Novaes Coelho, em 1989, quando interrogada sobre os nomes dos personagens e títulos que utilizava, Hilda Hilst respondeu que gostava muito de nomes hebraicos, além de ler bastante ensaios sobre religiões primitivas e comportamentos. Quando cita o exemplo de *Qadós*, explica que a grafia, na verdade, é *Kadoz*, que quer dizer “O Iniciado”: “O nome *Kadoz* é quase o de uma pessoa alcançando a santidade, é um iniciado... O texto muda completamente se você sabe a origem dos nomes, como em *Qadós*” (apud COELHO, 2013, p. 121).

Em 1974, Hilda Hilst publicou poesia com *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Nota-se que é a primeira escrita de poemas após a investida no teatro e na prosa. Os pesquisadores Luisa Destri e Cristiano Diniz (2010), no ensaio “Um retrato da artista”, percebem que a crítica passa a observar melhor o valor da poesia da escritora em 1974, depois da publicação dessa obra. Luisa Destri (2015), em outro artigo, intitulado “A

⁵ Em maio de 2017, por ocasião da residência no Instituto Hilda Hilst, em Campinas-SP, e da pesquisa no acervo da escritora no Cedae-Unicamp, foram gravadas entrevistas com Olga Bilenky, artista plástica e administradora do IHH, e Alcir Pécora, organizador da obra completa de Hilda Hilst publicada pela Globo Livros.

poesia de Hilda Hilst e os homens de seu tempo”, repete a atenção voltada para o livro, explanando sobre a característica do diálogo com o outro demarcada por poemas ligados à aprendizagem amorosa e também poemas que remetem a um contexto político, numa aparente contradição. Explica: “Se o projeto de levar ao outro uma poesia tão elevada esbarra apenas na recusa do valor dessa poesia, a urgência de tocar o outro, provocada pela consciência histórica, resulta na denúncia direta da ‘garganta do mundo’ que, segundo o poema da década de 1970, ‘ronda escurecida’” (DESTRI, 2015, p. 37). Luisa Destri, assim, explicita uma consciência histórica e um caráter político e de denúncia que rondam os versos hilstianos, o que também valida o olhar sob a ótica do testemunho. Márcio Seligmann-Silva (2000), por exemplo, destaca o compromisso ético que se estende ao outro. A voz testemunha e também impele um testemunho daquele que ouve.

Ainda a respeito dessa primeira publicação de poesia após a incursão na dramaturgia e na prosa, Pécora, prezando a influência dessa experiência de escrita, salienta um salto de qualidade, inaugurando uma fase mais complexa de sua poesia: “A dicção poética alta, de inspiração parnasiana, que até então parecia predominar, ganhou contrapontos surpreendentes de humor, de registro vulgar e de vivacidade dialógica que lhe deram muito mais alcance estilístico e intensidade de fatura” (PÉCORA, 2015, p. 136). Seguindo essa linha de observação, Nelly Novaes Coelho (1999) sustenta que a poesia de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* marca uma fase diferente da primeira (dos poemas do início da década de 1960), com uma distância não de valor poético, mas de intensidade.

É nítido, observando a fortuna crítica de Hilda Hilst, que sua obra possibilita variadas interpretações. Nelly Novaes Coelho (1999), por exemplo, explica que os temas que voltam, com uma densidade outra, evoluem o conceito de sexualidade, destacando o erotismo como nervo central. Esse erotismo de que trata a pesquisadora é, segundo ela, no alto sentido filosófico do termo: “a experiência de comunhão plena *eu-outro* que, partindo do corpo, atinge as raízes metafísicas do ser e o faz sentir-se participante da *totalidade*” (COELHO, 1999, p. 74, grifos da autora). Para ela, portanto, esse livro é um chamamento erótico, no qual há uma funda consciência do princípio feminino. A esse respeito, Ana Cláudia Félix Gualberto (2008, p. 155), estudando em sua tese a posição da mulher na sociedade em alguns textos de Hilda Hilst, pontua:

Quando ela opta por um narrador/escritor para reproduzir as suas queixas a respeito do mercado editorial; para denunciar as assimetrias produzidas a partir da construção do gênero; para desconstruir o discurso falocêntrico – muitas vezes, evidenciado nas páginas de uma literatura canônica – através de uma

escrita irônica e sarcástica; ela se protege de ser apontada como uma vítima do sistema por ser uma escritora. Assim, ela demonstra um cuidado em não reivindicar o reconhecimento para sua obra literária assumindo uma voz narrativa feminina, pois reproduziria um discurso vitimado das escritoras que foram excluídas do cânone durante séculos.

Apesar de Hilda Hilst não se posicionar como uma escritora feminista – aliás, ela afirmava que se via mais no papel da escrita masculina, opinião manifestada em algumas entrevistas (DINIZ, 2013) –, Gualberto (2008) estabelece uma leitura sob o viés da crítica feminista em sua tese sobre a escritora. A pesquisadora justifica que o caráter revolucionário e politicamente posicionado está presente em Hilda Hilst, na sua “escrita politicamente incorreta, despojada, irônica, expressando, assim, uma liberdade em relação a valores impostos por uma sociedade hegemônica” (GUALBERTO, 2008, p. 225). Para exemplificar, cita a personagem feminina Ruisis, de “Fluxo” (*Fluxo-floema*), que, mesmo tendo uma participação rápida na narrativa, desempenha um papel significativo, pois Ruiska, o marido, solicita ideias que possam contribuir para o texto que ele quer escrever. Ruisis também surge como aquela que questiona a morte do filho. Todavia, mesmo sendo possível a interpretação dada por Gualberto, defende-se que a discussão, em “Fluxo”, não se apresenta como desencadeadora de uma crítica feminista propriamente dita. Há, por certo, uma crítica ao discurso hegemônico, ao padrão, ao sistema conservador, mas em um plano mais aberto, de modo que a crítica feminista pode ser uma das interpretações dadas, mas não é um requisito para a reflexão levantada pelo escritor de “Fluxo”, conforme se discutirá adiante.

De um modo geral, a recepção crítica pareceu concentrar-se mais em opiniões sumárias de artigos jornalísticos, dobrando-se bastante na figura do ser civil Hilda Hilst e numa leitura mais rasa e mesmo descontextualizada, chegando até a confundir ficção e autoria – o que se desdobraria em crítica a um padrão conservador como o próprio padrão conservador. Por exemplo, acerca de uma pergunta sobre o julgamento de algumas feministas a seu respeito, Hilda Hilst (apud MAFRA, 2013, p. 141) declarou em entrevista: “Realmente eu recebi algumas cartas de mulheres dizendo que eu era machista, que tratava a mulher com desprezo absoluto. Mas não sou eu que trato, é o personagem [...] O que ocorre é que geralmente as pessoas confundem o autor com o personagem”. Um exemplo verificável é o fato, entre inúmeros, de referirem-se a Hilda Hilst como “a obscena senhora Hilst”, inclusive título de uma entrevista de 1994, publicada na revista *Interview*, de São Paulo. Sonia da Silva Purceno de Andrade (2013) pondera a situação afirmando que, na obra hilstiana, ainda que haja mulheres que simbolizam o estereótipo,

há também algumas, como chama a pesquisadora, “iluminadas”, ao que cita Hillé (de *A obscena senhora D*) e Lori Lamby (d’*O caderno rosa de Lori Lamby*). Mas Andrade destaca que as manobras textuais de Hilda Hilst quanto às relações de gênero são sempre humorísticas, o que implica que a ironia coloca os estereótipos de gênero como problemas. A década de 1970 é finalizada com a publicação de *Ficções*, de 1977, obra que reúne os livros *Fluxo-floema*, *Qadós* e *Pequenos discursos. E um grande* – apenas este inédito, tratando-se de uma reunião de alguns textos isolados (os quais, na reedição pela Globo Livros, foram inseridos no livro *Rútilos*).

2.4. Da década de 80

[...] não via o olhar do outro sobre o meu, que coisa pode ser uns olhos sobre os teus, uns olhos sobre a tua boca. Esperando que espécie de palavra? Que formidáveis crueldades acontecendo a cada dia, os humanos se encontrando e nos bom-dia boa-tarde que segredos, que crimes, que cálice de mentiras principalmente nos boa-noite, boa-noite de maridos de amantes, de supostos amigos, boa-noite meu amor me diz Amanda, saciada neste instante, os braços enfim repousados, uma das mãos sobre o meu peito, que esforço para completar aquele ato, que esforço o meu, deboches que arranquei lá de um escuro de mim [...]

(Hilda Hilst, em *Com os meus olhos de cão*, 1986)

Em 1980, Hilda Hilst publicou *Da morte. Odes mínimas*, livro de poemas em que, segundo Nelly Novaes Coelho (1999), há uma atenção voltada para os temas da morte e do sagrado. Jorge Coli, professor e colunista que conheceu Hilda Hilst em 1985, quando trabalhou na Unicamp e a escritora participava ali de um programa de residência, narrou o que escreveu para o jornal francês *Le Monde*, em 1984: “a melhor poesia brasileira é, em nossos dias, escrita por mulheres: Adélia Prado, Margarida Finkel, Olga Savary, Orides Fontella e, antes de tudo, a muito discreta Hilda Hilst, cujos *[D]A morte. Odes mínimas* e *A obscena senhora D* formam um apogeu de escrita literária” (COLI, 2014, p. 271).

Ainda nesse ano de 1980, além da segunda coletânea, *Poesia (1959/1979)*, Hilda Hilst publicou a ficção *Tu não te moves de ti*. Dois anos depois, lançou outra: *A obscena senhora D*. Na sequência, três livros de poesia são publicados: em 1983, *Cantares de perda e predileção*; em 1984, *Poemas malditos, gozosos e devotos*; e, em 1986, *Sobre a tua grande face*. De acordo com Nelly Novaes Coelho (1999), a dupla problemática da busca do eu e do sagrado, que veio nascendo desde *Da morte. Odes mínimas*, “resulta na diluição de fronteiras entre Erotismo e Misticismo. Com a mesma avassaladora paixão com que a poeta se entregava ao ‘chamamento’ do *amado*, ela agora desafia o Desejado, o verdadeiro Deus, ansiando por atingir o seu *desvendamento* essencial” (COELHO,

1999, p. 74, grifos da autora). Salienta que a paixão avassaladora do sagrado é ambígua, pois ecoa ali o demoníaco.

Em 1986, Hilda Hilst publicou a ficção *Com os meus olhos de cão e outras novelas*. Em 1989, lançou poesia novamente, com *Amavisse*. A respeito desse livro, o crítico e escritor Claudio Willer comentou, em artigo de 1990, no *Jornal do Brasil*: “*Amavisse*, de Hilda Hilst, teria que figurar entre os principais lançamentos de obras poéticas da década de 1980” (WILLER, 1990, s/p). Segundo a escritora, em entrevista ao *Correio Popular* (apud SALOMÃO, 2013), em 1989, esse seria seu último livro sério e não publicaria mais nada nesse sentido. “Posso continuar escrevendo, quando morrer talvez alguém publique em algum lugar, mas não vou publicar mais nada, porque considerarei um desaforo o silêncio. O editor não fez [*sic*] nada para que leiam os autores brasileiros. É uma despedida mesmo” (apud SALOMÃO, 2013, p. 105). É notável a sua impaciência com o fato de não a lerem, embora a despedida não tenha logrado de todo êxito, já que publicou outros livros, como *Alcoólicas*, no ano seguinte. Além disso, não se pretende afiançar a opinião de Hilda Hilst – passível de ser irônica – de que os textos ditos pornográficos, do início dos anos de 1990, não eram sérios.

2.5. Da década de 90

Depois ele quis passar a língua em mim, e a língua dele é tão quente que você não entende como uma língua pode ser quente assim. Parecia a língua daquele jumento do meu sonho, da história que o senhor mandou. Sabe que eu estou fazendo uma confusão com as línguas? Não sei mais se a língua do Juca foi antes ou depois da língua daquele jumento do sonho. Mas será que essa é a língua trabalhada que o papi fala quando ele fala que trabalhou tanto a língua?

(Hilda Hilst, em *O caderno rosa de Lori Lamby*, 1990)

Em 1990, Hilda Hilst publicou poemas em *Alcoólicas*. Nesse mesmo ano, também lançou dois dos títulos considerados a partir de então como sua tetralogia obscena: *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. O terceiro livro, *Cartas de um sedutor*, foi publicado em 1991. No ano seguinte, lançou o último título da chamada tetralogia obscena com as poesias satíricas *Bufólicas*. O jornalista Humberto Werneck, que figura como um dos vários comentadores entusiasmados com a figura bela e subversiva de Hilda Hilst, avalia esse momento na trajetória literária da escritora. No texto “Hilda se despede da seriedade”, publicado em 1990 no *Jornal do Brasil* e compilado, já em 2014, numa breve fortuna crítica que compõe *Pornô Chic*, reunião publicada pela editora Globo da tetralogia dita erótica, Werneck (2014) destaca o incômodo da poeta diante do silêncio da crítica mais especializada, como Antonio

Candido, que, em segredo – Werneck cita Hilda Hilst –, diz gostar do que ela faz, mas não escreve a respeito. Compila, sumariamente, as opiniões do crítico Geraldo Ferraz, para quem a poesia da escritora valeria leitura, e Sergio Milliet, que afirma que ela é delicadamente capaz de exprimir as coisas mais simples e essenciais. Werneck (2014, p. 245-246) estabelece um leve panorama da recepção dessa “nova fase”:

Se o objetivo era chocar, foi alcançado em cheio, a julgar pela reação das pessoas a quem mostrou os originais. Um amigo, ela conta, o pintor Wesley Duke Lee, achou *O caderno rosa* “um lixo absoluto”. Outro, o médico José Aristodemo Pinotti, ex-secretário da Saúde do estado de São Paulo, considerou que “uma poetisa nunca deveria enveredar pelo pornô”. A escritora Lygia Fagundes Telles, com quem troca confidências e produção literária desde os anos 1950, admite que ficou “meio assustada, aturdida”. O editor Caio Graco Prado, da Brasiliense, gostou do que leu, mas, temendo o escândalo, não se aventurou a publicar. “Não tive coragem”, confessa. Mesmo o crítico Leo Gilson Ribeiro, há muitos anos uma voz solitária na defesa de Hilda, não pareceu entusiasmado com a mudança de rumos.

É notável que, acerca da tetralogia chamada erótica, muitos leitores, inclusive críticos literários e editores, consideraram e ainda consideram alguns textos da escritora como eróticos, pornográficos, no sentido corrente desses termos. Todavia, o movimento estilístico que Hilda Hilst promove é mais denso. Alcir Pécora (2010, p. 20), acerca dessas definições, é contundente ao esclarecer que “a crueza desses textos não tem como efeito a excitação do leitor, a não ser que o leitor se trate [...] de um tarado lexical, de um onanista literário”, e acrescenta: “Assim, salvo engano, não faz muito sentido achar que tais textos possam estar interessados em explorar os efeitos dos hormônios (e não os do vernáculo)”. Pécora (2010, p. 26-27) justifica, ainda, que os escritos “apenas manifestam, com a crueza do calão, do sarcasmo ou do bestialógico, a mesma marca cega que está em todos os textos hilstianos como um interdito de significação. Este interdito carrega um traço ostensivo de crueldade”. A observação acerca da crueldade salienta a importância da violência na poética hilstiana, ainda que sob diferentes prismas.

Nesse sentido é que se procura, considerando-se o contexto social à época, evidenciar a crítica, a ironia, o humor, a linguagem enquanto atos éticos e políticos entremeados na tetralogia, em vez de aguçar a opinião de que são textos pornográficos, em seu sentido corrente. Para Ginzburg (2017, p. 202), algumas obras brasileiras estão articuladas com as condições de circulação e impacto da violência, “obras em que a violência aparece não diretamente, mas por resíduos, marcas, cobrando perplexidade”. Luisa Destri e Cristiano Diniz (2010) opinam que a poeta foi bastante influenciada pelo que D. H. Lawrence dizia a respeito da literatura obscena, de que a única forma de

derrubar as mentiras que sustentam a sociedade seria com textos que provocassem o choque. Escandalizando, acordaria o leitor. Essa mesma atitude, segundo os autores, reverberou nas crônicas que publicaria, ainda nessa década de 1990, no *Correio Popular*.

Foi com perplexidade, justamente, que Werneck (2014, p. 245) mencionou a reação da crítica ante a obra de Hilda Hilst: “Se o objetivo era chocar, foi alcançado em cheio”. Todavia, como a personagem Lori Lamby incita a questionar, há comportamentos hipócritas que deveriam, estes sim, causar muito mais perplexidade. Sonia da Silva Purceno de Andrade (2010, p. 90), em “Ensaio de leitura”, explicita: “Assim como percebemos em ‘Fluxo’ os traços da repulsa à ditadura, percebemos em *O caderno rosa de Lori Lamby* um nojo crescente em face da hipocrisia social e política”. Jaime Ginzburg (2017, p. 201) lembra a herança do país:

No século XX, o Brasil vivenciou duas experiências históricas caracterizadas oficialmente como regimes autoritários: o Estado Novo, liderado por Getúlio Vargas, e a ditadura comandada pelo governo militar a partir da década de 1960, até o início dos anos 1980. Sociólogos contemporâneos têm procurado avaliar o impacto e as heranças desses regimes autoritários. Embora tenhamos formalmente deixado os regimes ditatoriais, uma série de condutas, correntes ideológicas, padrões comportamentais e valores morais consolidados dentro desses regimes se desdobraram e difundiram, atingindo a sociedade brasileira até o momento presente.

Recentemente, por ocasião da polêmica em relação à exposição “Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, Aline Leal (2017) comentou, no artigo “O obsceno sim de Hilda Hilst”, a situação contemporânea no cenário social, cultural e político brasileiro, em que se evidenciam autoritarismo e conservadorismo. Em setembro de 2017, o Santander Cultural de Porto Alegre fechou uma exposição de arte um mês antes de seu término, em virtude de protestos de alguns grupos ligados ao Movimento Brasil Livre (MBL), que alegava que havia incitação à pedofilia, à zoofilia e atentado à moral cristã. A articulista estabeleceu um paralelo com a recepção dos livros considerados pornográficos de Hilda Hilst, chamada na década de 1990 de “puta, bruxa e louca”, ao que a poeta respondia que isso era provincianismo. Aline Leal (2017, s/p), assim, levanta a crítica de que essa obra considerada pornográfica, na verdade, “sobrevém como ato político, além de literário, bramindo sobre a transformação da arte em mercadoria e sobre o colonialismo reinante na crítica literária e no mercado editorial brasileiro”.

Aliás, Alcir Pécora (2010) defende que, em terra de pornógrafos, ao escritor sério, como identifica Hilda Hilst, cabe pôr em discussão a pornocracia, que é a violência hegemônica do que ele chama de “identidade bandalha”. Com isso, atesta que os textos obscenos da escritora são, na verdade, exercícios de prosa satírica, com tipos mistos e

heterogêneos. O crítico também sustenta a percepção de um niilismo nesses textos, carregado de humor político anárquico e de inquietude metafísica. Em entrevista à organização do Itaú Cultural para o projeto Ocupação Hilda Hilst⁶ (2015), Alcir Pécora realça a opinião de que a poeta é fundamentalmente humorística. João Adolfo Hansen (2014, p. 12) crê que não existe uma identidade obscena, “mas efeitos relacionais de obscenidade que pressupõem as normas sociais que assim se definem”. Para Gutemberg Medeiros, os leitores mais apressados e a crítica mais despreparada taxaram a poeta ora como hermética, ora como pornográfica. No entanto, é categórico ao afirmar que Hilda Hilst “sempre teve total consciência de seus passos ao trilhar por sendas como as do obsceno – o que está fora de cena, ocultado pelo palco social – e do erótico – devidamente ancorada pelo filósofo francês Georges Bataille” (MEDEIROS, 2015, p. 11).

Talvez por isso haja tantas controvérsias sobre o obsceno/fora de cena de Hilda Hilst e o seu erótico ou pornográfico ancorado em filosofia. Os termos utilizados na sua literatura, por vezes, são interpretados no sentido corrente ou superficial. Contudo, a poética hilstiana exige mais desconfiança quando se parte de uma leitura observando o simbólico na sua linguagem e em suas temáticas. Para citar um exemplo, comentado pela própria escritora em entrevista a Caio Fernando Abreu (2014), a gráfica que publicou *Kadosh* substituiu nas provas a palavra “cu” por “co” ou “ca” ou “ci” em todo o livro. A autora mostrou-se indignada: “O que há de errado com o cu, eu me perguntava. [...] Obsceno não é o cu, mas as bombas de Napalm. As verdadeiras obscenidades, as políticas, ninguém toca nisso” (apud ABREU, 2014, p. 260). João Adolfo Hansen (2014, p. 13) chega a afirmar que, hoje, quando esse tipo de obscenidade é lida ou dita, “ainda têm algum poder de scandalizar pais de família, militares, freirinhas, felicianos e outros tartufos que rondam como reserva moral de almas puras que nos querem salvar de nós mesmos com sua ignorância do simbólico”. Traz, então, a etimologia latina (falsa, mas sábia, segundo ele) *ob scaena*, fora da cena, fora da convenção simbólica, por isso defende que a obscenidade ali não é o erótico, uma vez que é sempre óbvia e explícita. Acrescenta também que o obsceno em Hilda Hilst “é o contato fulminante com o sagrado inexistente que os personagens dela tentam efetuar pelo acanalhamento contínuo dos hábitos disciplinados”, considerando ainda: “acanalhamento sempre realizado com raiva,

⁶ Entre fevereiro e abril de 2015, em São Paulo, o Itaú Cultural organizou o projeto Ocupação Hilda Hilst, reunindo uma mostra de textos, manuscritos, anotações, desenhos, fotografias, entrevistas e outros documentos da escritora, disponibilizando um catálogo com parte desses materiais para quem visitou a exposição, além da organização de um *site* que contém vídeos, textos e fotografias (OCUPAÇÃO HILDA HILST, 2015).

ultraje, sacrilégio e dor, muita dor. Os personagens dela querem o Outro, por isso são irrazoáveis, não têm meio termo, nenhuma cautela” (HANSEN, 2014, p. 28).

Outrossim, um motivo justificado por Gutemberg Medeiros (2015) para o silêncio a respeito do trabalho literário de Hilda Hilst foi a “gradativa miopia que afetou a nossa imprensa de cultura a partir dos anos 1960, intensificando-se na virada dos 1970 para os 1980” (MEDEIROS, 2015, p. 11). Segundo o jornalista, foi essa visão dos jornais, voltados para o mercado, que impulsionou a escrita de *O caderno rosa de Lori Lamby*, um grande protesto ao empobrecimento qualitativo do mercado editorial. Claudio Willer também já atestou a opinião de que esse livro é uma sátira dirigida ao mercado editorial, acrescentando que é uma armadilhada criada para leitores ingênuos, “daqueles mais afeitos às telenovelas” (WILLER, 2015, p. 126). A própria escritora, em carta ao editor Caio Graco, da Brasiliense, afirmou que chegou tardiamente à conclusão de que “todo trabalho realmente importante em literatura parece que não vende” (apud OCUPAÇÃO HILDA HILST, 2015, p. 10). Continua, na mesma carta:

Pelo fato de, aos 57 anos, eu ainda não ter conseguido ganhar nada, em termos financeiros, com a literatura, é que resolvi escrever *O caderno rosa de Lori Lamby*, dedicando-me a um gênero (pornografia) que, sem dúvida, dá muito dinheiro para nós, especialmente neste país, apesar de ter sido para mim um desafio escrever dessa forma, sendo que, como você sabe, a minha preocupação sempre foi muito outra e o meu desejo o de ser lida pela minha originalidade e pelas inovações feitas na linguagem literária brasileira, resultado desses 40 anos de muita seriedade e empenho que dediquei ao meu trabalho. (apud OCUPAÇÃO HILDA HILST, 2015, p. 10)

A respeito da suposição de ganhar dinheiro com pornografia, Jorge Coli comenta que, quando Hilda Hilst mostrou-lhe o texto, ele respondeu: “Você acha que alguém pode bater punheta lendo isso, Hilda? Isso é a mais pura e mais alta expressão literária” (COLI, 2014, p. 273). Em entrevista de 1991, perguntaram a ela como foram as vendas com *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Contos d’escárnio*, e essa foi a resposta: “Eles fizeram edições pequenas como as de todos os meus livros, mas a surpresa foi que eles venderam as duas edições todas, de 2 mil exemplares cada uma, em um tempo recorde. Isso nunca tinha acontecido comigo antes” (apud RIMI, 2013, p. 139). Quando lhe questionaram sobre como a crítica reagiu, respondeu:

Horrorizada. O que você poderia esperar desse pessoal que faz resenha para o Caderno 2? São moralistas e analfabetos, até porque escreveram que o meu livro é de baixo calão. Se um livro é de calão, não precisa dizer que é baixo. Esses rapazes são vitorianos. Outro que escreveu no *Jornal da Tarde* chamado Antonio Carlos Lembo chegou ao máximo de advertir os leitores de que se tratava de um livro muito baixo. Quando eu vejo um rapazinho escrever essas coisas eu me lembro do tempo da minha avó. Isso é coisa de sessenta anos

atrás. O Jorge Coli escreveu um artigo excelente sobre a *Lori Lamby* mas não conseguiu publicar até hoje. Há sete meses o Coli manda para *O Estado de S. Paulo*, a *Folha*, e o artigo não sai. Talvez seja porque ele fala que o livro deve ser colocado entre as obras-primas do erotismo mundial. (RIMI, 2013, p. 140)

Pelas observações de Hilda Hilst, visualiza-se a figura que muitos comentadores montaram a respeito dela e de sua publicação “pornográfica”. Para citar um exemplo, a entrevistadora Marilene Felinto (2013), da *Folha de S. Paulo*, em 1999, além de cometer algumas gafes (por exemplo, com relação à data de publicação de um livro, o que já denota que o desconhecimento ligado à obra é maior que o da vida pessoal da escritora), superinterpreta um comentário acerca da pontuação. Hilda Hilst diz: “Se a gente muda uma vírgula, já fica tudo atrapalhado, a pessoa já não entende. Parece que tem a ver com a minha pontuação. Como eu nunca uso ponto e vírgula, não faço aquelas coisas formais, as pessoas têm dificuldade de ler” (FELINTO, 2013, p. 183). Felinto, na apresentação da entrevista, abrevia: “Parte da prosa de Hilda Hilst se perde, no entanto, em herméticos exercícios de experimentalismo. É o caso das novelas *Kadosh*, *Fluxo-floema* ou *Axelrod*. A escritora atribui o hermetismo ao ponto e vírgula” (FELINTO, 2013, p. 183). Logo em seguida, Felinto garante: “As frequentes montagens teatrais de sua prosa não confirmam, porém, a dificuldade” (FELINTO, 2013, p. 183). Tanto um comentário quanto outro reduzem bastante a problemática que envolve o hermetismo, a falta de leitura, o teatro em tempos de ditadura, enfim, objetos de estudo de várias pesquisas e que estão longe de ser esgotados, tanto menos simplificados. Tais comentários retratam a situação do mercado editorial, o autoritarismo e o conservadorismo, o que se percebe justamente em conflito na trama de *O caderno rosa de Lori Lamby*.

Quando Hilda Hilst lançou essa obra, jornais e periódicos começaram a referir-se a ela como “vovó da sacanagem”, “santa pornográfica”, “santa desregrada”. Luisa Destri e Cristiano Diniz (2010) observam que isso decorreu também dos próprios comentários da poeta de que só escreveria, dali por diante, grandes bandalheiras, o que seria uma resposta à falta de público que tanto a incomodava. Ela acreditava que estaria se tornando consumível. Contudo, as entrevistas de Hilda Hilst formam um labirinto adornado por ironias. Já na entrevista a Caio Fernando Abreu (2014, p. 262), a autora de *Contos d’escárnio. Textos grotescos* adverte: “Mas essas brincadeiras que tenho escrito, você não pode dizer que sejam obscenas ou pornográficas. E não entendo por que muita gente ficou tão ofendida com a Lori Lamby”.

De qualquer modo, as reportagens aumentaram, segundo os pesquisadores, e essa atenção que chamou funcionava como um ato político, o qual não se restringiria a ir às

ruas com bandeiras ou metralhadoras. A pesquisadora Rebeca Leite Fuks, em seu artigo “Hilda Hilst e os limites da linguagem: uma leitura de *O caderno rosa de Lori Lamby*”, incita a reflexão: “Ao embaralhar o público, confundi-lo, arrastá-lo para um mundo moralmente inatingível, Hilda Hilst convoca seus leitores a pensar: é preciso impor limites à literatura?” (FUKS, 2011, p. 246). Ato político, ato literário, ato linguístico. Ao que parece, a obra, muito mais do que se encaixar num rótulo de pornografia ou não, aguça questões que ainda não foram terminadas.

Já Eliane Robert Moraes (1999) percebe em *O caderno rosa de Lori Lamby* o desembocar de uma vertente que já vinha desde sua prosa inicial de *Fluxo-floema*. Ela indica uma relação com a ambiguidade da língua: zona erógena e simbólica. Para ela, desde o título há uma sugestão de ambiguidade, uma vez que o nome da personagem evoca a terceira pessoa do singular do verbo *lamber*, acentuando que, para a personagem Lori Lamby, “as lambidas constituem o plano privilegiado das experiências narradas pela menina, que explora toda sorte de prazeres da boca, circunscrevendo um campo erótico centrado na oralidade” (MORAES, 1999, p. 124).

Também pode-se entrever um trauma, isto é, uma ferida na linguagem de Lori Lamby no que se refere a esse prazer. Geoffrey H. Hartman (2000, p. 223), no artigo “Holocausto, testemunho, arte e trauma”, comenta: “Quando falamos de trauma, queremos dizer eventos ou estados sentimentais que ameaçam esse limite: extrema dor física ou psíquica, por exemplo, mas também prazer extremo”. Na epígrafe deste tópico, é possível notar a ambiguidade na relação com a língua sendo insinuada pela personagem Lori Lamby: “Sabe que eu estou fazendo uma confusão com as línguas? Não sei mais se a língua do Juca foi antes ou depois da língua daquele jumento do sonho. Mas será que essa é a língua trabalhada que o papi fala quando ele fala que trabalhou tanto a língua?” (HILST, 2014, p. 48). Há um desejo em Lori de conhecer o funcionamento da língua, como sinaliza Eliane Robert Moraes (1999), no seu duplo registro: falar/narrar e *lamber*. Por esse motivo, repete-se a importância do papel do escritor também nesse livro, já que Lori é filha de um escritor que vive a angústia de escrever um livro de bandalheiras para conseguir ganhar dinheiro com isso, mas não consegue. Aí está um impasse reverberado nessa obra “erótica”. Por isso, acuradamente, Eliane Robert Moraes (1999, p. 125) adverte: “O escritor, sobretudo aquele que recusa a tutela do mercado, sempre pode fracassar, seja no sentido comercial, seja no literário”. E acrescenta a seguir: “Moral da história: escrever significa correr o risco de explorar uma língua misteriosa que, com cavidades e reentrâncias secretas, impõe uma cadeia sem fim de ciladas para o autor”.

Até lembra que a dedicatória do livro traz: “À memória da língua”. Nesse sentido, a pesquisadora sentencia que *O caderno rosa de Lori Lamby*, disfarçado de pornografia, é também uma reflexão sobre o ato de escrever e seu jogo com os limites da linguagem.

O mesmo posicionamento da ensaísta prevalece em seu texto “A prosa degenerada”, ao tratar de *Contos d’escárnio. Textos grotescos*, em que salienta que, ali, dão-se confrontos entre um termo filosófico e uma expressão das mais chulas, como na pergunta de um dos personagens desse livro: “É metafísica ou putaria das grossas?”. É mantido, conforme atesta Moraes (2014), o exercício do conhecimento associado à atividade sexual. Nesse livro, vê-se o espírito satírico característico das cantigas de escárnio da tradição medieval portuguesa, numa paródia vertiginosa com mistura de gêneros. A pesquisadora aponta, então, que a estratégia tão perturbadora utilizada nesse livro afeta um quadro maior e mais geral da economia literária, o que envolve o *status* da literatura inferior. Partindo da comparação com Sade, ela observa que esse autor, por exemplo, escandaliza não por sua obscenidade, até porque isso era corrente na literatura libertina setecentista, mas porque desloca o pensamento iluminista, aproximando a filosofia do erotismo. Também exemplifica com Flaubert, que escandalizou a moral francesa do século XIX não por ter uma heroína adúltera (os autores de sua época já o faziam), mas porque fez isso em uma das obras-primas do realismo. Eliane Robert Moraes (2014, p. 267) arremata: “O escândalo acontece, pois, quando os temas obscenos abandonam o gueto onde se confinam os gêneros inferiores e se associam às expressões legitimadas como superiores. Ou, dizendo com Hilda Hilst, quando a ‘putaria das grossas’ se aproxima da metafísica”. É destacado, assim, um poder de desvio da ficção da escritora, devido justamente a sua recusa a qualquer convenção, seja de gênero maior ou qualquer outro. Dá-se, desse modo, uma transgressão do texto, um deslocamento da cena, pervertendo as leis literárias numa prosa de gêneros degenerados.

No ano de 1992, Hilda Hilst organizou uma reunião de poemas para a publicação de *Do desejo* e deu início à escrita de crônicas para o jornal de Campinas *Correio Popular*, tendo se desligado dele em 1995. A respeito desse gênero crônica, Alcir Pécora (2015, p. 133) comenta o desinteresse da crítica, provavelmente motivado por ser um trabalho escrito para um único jornal, de circulação regional, apenas por um determinado período (de 1992 a 1995). Além disso, essa reunião só foi publicada em livro – e parcialmente, segundo Pécora – em 1998, pela editora Nankin. Somente em 2007 é que o conjunto foi lançado pela editora Globo. Nas crônicas, Pécora identifica uma Hilda Hilst humorista e que não tem pudores de tratar qualquer tema. Segundo ele, é até um processo educativo

de se rir de si mesmo. Do sexo oral na velhice às mazelas sociais e descabros políticos da década de 1990, quem lê tais crônicas conhece “que o Brasil é um desastre persistente, fruto do que ela chamaria de pornocracia, ou reino da pornografia inata” (PÉCORA, 2015, p. 145).

Apesar de afirmar que não escreveria mais nada, Hilda Hilst lançou outra ficção, *Rútilo nada*, em 1993. Voltou a publicar poesia, em 1995, com *Cantares do sem nome e de partidas*. Nesse ano de 1995, o Cedae, da Unicamp, comprou parte do arquivo pessoal da escritora, adquirindo, em 2003, outra parte. Segundo informação no arquivo do Cedae, foi a própria Hilda Hilst quem ofereceu, um ano antes da compra, um conjunto de documentos para a reitoria da Unicamp, tendo doado outro conjunto. Em 2001, ela teria entrado em contato novamente com a Unicamp, oferecendo outro conjunto de documentos, estes referentes aos anos de 1995 a 2001. O acervo da poeta divide-se, portanto, entre o Cedae, na Unicamp (incluindo escritos do pai, Apolônio de Almeida Prado Hilst), e a Sala de Memória Casa do Sol, no Instituto Hilda Hilst – a qual está, atualmente, em processo de organização, indisponível ao público para pesquisa. Segundo informações de Olga Bilenky, quando da residência feita para este trabalho, o instituto aguarda investimentos para dar prosseguimento à conservação do acervo.

Ainda na década de 1990, Hilda Hilst publicou a ficção *Estar sendo. Ter sido*, que foi lançada com leitura dramática no Teatro Oficina, em São Paulo, em 1997. Nesse mesmo ano, anunciou seu afastamento do trabalho literário. Ainda que não tenha publicado mais nenhum texto inédito, deixou um trabalho inacabado, o texto “O Koisa”, iniciado em 1998. Foi nesse ano que lançou a reunião de crônicas, intitulada *Cascos e carícias: crônicas reunidas*. Em 1999, publicou uma seleção de poemas chamada *Do amor*. A respeito dessa coletânea, Nelly Novaes Coelho (1999) defende que, nessa reunião de poemas, mostra-se, inclusive pelo título *Do amor*, o tema-eixo da poesia hilstiana: “a paixão desmesurada com que a poeta se entregou, desde sempre, ao corpo-a-corpo com a Vida – luta gerada pela ânsia incontida de um *eu* em busca da fusão plena com o *outro*” (COELHO, 1999, p. 66, grifos da autora). Seria o Amor, observa na poesia de Hilda Hilst, um sentimento abissal, por meio do qual o homem, seja em agonia, seja em júbilo, estaria ligado ao mundo, ao mistério da Vida. Nelly Novaes Coelho também acredita que tal poesia expressa as metamorfoses, as interrogações mais radicais destes tempos, dividindo-as em duas vertentes: uma envolve a mulher e seu eu em fusão com o outro, buscando um possível novo lugar no mundo (natureza física); a outra abarca o sagrado e o profano, o humano, a terra, a morte (natureza metafísica).

Para este trabalho, o interesse volta-se, sobretudo, para a presença marcante do personagem escritor e suas tentativas de dizer, especialmente em tempos de tão variadas formas de violência, como foi o século XX e tem sido o XXI. Apesar de morar em uma chácara no interior de Campinas desde 1966, é perceptível, pelo viés ético, político, irônico, metafórico, ambíguo, que esse contexto não foi ignorado na literatura de Hilda Hilst.

3. FLUXO-FLOEMA: A NECESSIDADE DE DIZER

[...] agora é que dás ao outro o mais pobre de ti, fala, Ruiska, sem parar, fala desse teu fundo cor de cinza, mostra a tua anca, teus artelhos, tuas canelas peludas, teu peito encovado, teu riso frouxo, mostra tudo de ti, sabes, não tens nada, tua língua se enrola a cada palavra, não tens amor nem guias, estás sozinho como um porco que vai ser sangrado, estás sozinho como um boi que vai ser comido [...], te pensas magnífico dizendo as tuas verdades, mas continuas breu para o teu próximo [...]

(Hilda Hilst, em “Fluxo”, 1970)

Fluxo-floema contém cinco textos: “Fluxo”, “Osmo”, “Lázaro”, “O unicórnio” e “Floema”. Até o momento, a obra foi publicada três vezes, já com previsão de um quarto lançamento. A primeira edição, pela Perspectiva, chegou às bancas em 1970. A segunda refere-se a uma seleção de narrativas, realizada pela própria autora, publicada pela editora Quíron em 1977, contendo os livros: o inédito *Pequenos discursos. E um grande*, além de *Qadós*, o qual já havia sido publicado em 1973, e *Fluxo-floema*. Essa coletânea *Ficções* ganhou o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), na categoria “Melhor livro do ano”. A última edição de *Fluxo-floema*, até o presente, é a de 2003, fazendo parte da publicação, em vários volumes, da obra completa da escritora pela editora Globo. A próxima, prevista para 2018, sairá com o selo da Companhia das Letras⁷.

Há três nomes importantes legitimando a publicação de *Fluxo-floema*: os críticos literários Anatol Rosenfeld, Leo Gilson Ribeiro e Alcir Pécora. Pretende-se, neste capítulo, tratar de algumas reflexões desses pesquisadores, estabelecendo relações com o testemunho, bem como análises de comentários e depoimentos sobre a recepção do livro (tanto por editores quanto por jornais e teóricos). Além disso, foi selecionada alguma fortuna crítica sobre a obra, considerando que não se intenta abarcar toda a extensa publicação de livros, dissertações, teses e artigos nem esgotar ou anular as possibilidades de reflexões acerca de *Fluxo-floema* – antes, demonstrar a multiplicidade de leituras sobre uma só obra literária.

Para tratar da recepção de *Fluxo-floema* – que, para Nelly Novaes Coelho (2013, p. 113), “é algo estranhíssimo, um nome estranhíssimo, um desafio total” –, vale começar pela recepção editorial que (des)acolheu essa primeira ficção. Em entrevista datada de 1969, disponível no acervo do Cedae-Unicamp, Hilda Hilst comenta que já tem um livro

⁷ Em 2016, a Companhia das Letras adquiriu os direitos autorais e lançou, em um único tomo, a poesia completa no início de 2017. Segundo o presidente do Grupo Companhia das Letras, Luiz Schwarcz, “é a reparação de um erro cometido no passado” (apud SOBOTA, 2017, s/p), posto que Hilda Hilst, no início dos anos de 1990, havia lhe enviado livros, buscando uma publicação pela Companhia das Letras, mas foi recusada, conforme divulga a reportagem do *Estado* (SOBOTA, 2017).

pronto e que em breve seria lançado pela editora Perspectiva, chamado *Triângulo* e composto por três narrativas: “O unicórnio”, “Osmo” e “Lázaro”. O livro não foi publicado, mas as três narrativas foram reunidas em *Fluxo-floema*, lançado um ano depois com o acréscimo de mais dois textos: “Fluxo” e “Floema”. Acerca dessa entrevista do final da década de 1960, Regina Helena (2013, p. 27) assinala que Hilda Hilst já tinha em mente o trabalho com *Fluxo-floema*: “Nesse livro ela está fazendo pesquisa de linguagem”.

A respeito das investidas de Hilda Hilst para publicação de sua obra, há registros no Cedae-Unicamp de várias correspondências. Em 17 de julho de 1969, ela recebeu uma carta da Editora Sabiá, assinada por Fernando Sabino, que recusa a publicação do que nomeia como novelas, pelo fato de a editora estar em crise, mas elogia o trabalho. Em 19 de agosto de 1969, a carta de Fany Kon, da Perspectiva, informa que não poderá publicar o livro, apesar de ter seus méritos, porque a editora não publica ficção. Entende-se que o livro abordado nessa data ainda é nomeado como *Triângulo*, conforme Nelly Novaes Coelho trata em carta de 24 de agosto de 1969. Depreende-se, por outras correspondências, que foi crucial a intervenção de Anatol Rosenfeld para que a Perspectiva publicasse a primeira ficção de Hilda Hilst, ainda que financiada pela escritora. Em carta já de 21 de maio de 1970, nota-se que a decisão de publicação por esse selo já foi acordada, pois a editora comenta a alteração do título, recomendando que se use o antigo nome, *Triângulo*, por ser mais “comercial”. Vê-se que a sugestão não foi aceita.

Em entrevista já de 1981, Hilda Hilst manifesta um desrespeito que sentiu com relação a sua obra em embate com questões editoriais. Ela, então, cita o exemplo do que ocorreu com *Fluxo-floema*, que só foi editado pela Perspectiva, segundo ela, devido ao crítico Anatol Rosenfeld – aliás, o livro *Ficções*, de 1977, é dedicado à memória dele. No acervo do Cedae-Unicamp, constam cartas de cobrança que ilustram a problemática publicação de *Fluxo-floema*. A discussão acerca do conflito com o mercado editorial, da sobrevivência pela literatura e do desejo de a obra ser lida interessa porque são incômodos que insurgem frequentemente na sua produção literária, de forma metalinguística, como se percebe no embate do escritor entre escrever o que quer e o que o editor quer, pautado no lucro.

Segundo Hilda Hilst (apud NETO, 2013, p. 78), o editor Jacob Guinsburg teria dito: “‘Isso é muito bom, só que ninguém vai ler, porque você escreve como se estivesse drogada o tempo todo’. Foi isso o que o editor falou”. A poeta narrou outra situação

semelhante relacionada ao editor Washington Helou: “E eu sei que um dia ele pegou o meu livro e disse: ‘Isso é um monte de bosta!’” (apud NETO, 2013, p. 79). Por fim, conclui: “a prosa foi uma rejeição absoluta” (apud NETO, 2013, p. 79). A entrevista é datada de 1981, ou seja, posterior mesmo à segunda publicação em *Ficções* e à premiação de melhor livro do ano, mas ainda assim a prosa é considerada como rejeitada.

Essa recepção editorial de *Fluxo-floema*, avaliada por Hilda Hilst como de rejeição absoluta, evidencia a dificuldade de se lançar a ficção da escritora – já consagrada como hermética na poesia –, por conta do receio por parte de editoras de publicarem algo que, pretensamente, não iriam vender. Acerca desse caráter editorial, Gutemberg Medeiros (2015) chamou a atenção para a questão do editor, tão polemizada tanto nos textos literários quanto nas entrevistas da escritora. O jornalista explica que Massao Ohno, o editor que mais publicou Hilda Hilst em vida, via e realizava seu ofício como uma grande arte, tendo até confessado que se considerava não um editor, mas um designer, e que sua intenção era publicar uma pequena tiragem para que o próprio escritor levasse a uma grande editora um livro impresso em vez de originais datilografados. Hilda Hilst (apud RIMI, 2013, p. 145) chegou a comentar, em entrevista datada de 1991: “O Massao Ohno publicou os meus livros esses anos todos e não aconteceu nada. Ele só se preocupa com a qualidade gráfica dos livros. Distribuir que é bom, ele não faz. Depois fui editada pela Quíron, que não significou nada também”. Gutemberg Medeiros (2015, p. 8), ainda sobre Massao Ohno, salienta: “Ele sabia compor o objeto livro dando atenção aos mais virtuosos detalhes, mas não tinha a outra face necessária ao editor: a de mercador”. Alcir Pécora já havia afirmado em entrevista disponível no *site* da Ocupação Hilda Hilst (2015, s/p): “Editor, agente de um mundo reduzido a comércio”. Foi justamente esse mundo reduzido a comércio que recepcionou a primeira prosa ficcional de Hilda Hilst e que também se estabelece como um impasse formal abordado na sua obra.

Quando a pioneira ficção de *Fluxo-floema* foi publicada, em fins de 1970, chegou às bancas com um importante aval: o crítico Anatol Rosenfeld prefaciou o livro. Desde o título “Hilda Hilst: poeta, dramaturga, narradora”, apresentou não só um novo campo de atuação, mas, nas palavras do crítico literário, uma “obra única na literatura brasileira” (ROSENFELD, 1970, p. 16). Ele abre o prefácio asseverando que a poeta passa por três gêneros (poesia lírica, dramaturgia e prosa narrativa) e alcança resultados notáveis em todos eles, algo raro na literatura de um modo geral. Após apresentar brevemente a autora e sua trajetória, Rosenfeld (1970, p. 12) destaca que o “tema da crisálida, do estado

intermediário, latente, do vir-a-ser e da ‘irrupção’ e transcendência é fundamental na obra de Hilda Hilst, tanto na poesia e dramaturgia como também na prosa narrativa do presente volume”. Esse tema, assegura, é a verdadeira substância de todas as narrativas de *Fluxo-floema*. O crítico salienta que é vasta a experiência poética da escritora, comenta sobre suas tendências místicas e metafísicas, situando-as na tradição platônica e gnóstico-teosófica (o gnosticismo, a propósito, foi a vertente escolhida por Claudio Willer, em 2007, para analisar a poeta em breve parte de sua tese de doutorado).

Ainda no primeiro prefácio de *Fluxo-floema*, Rosenfeld observa que Hilda Hilst, para quem a atividade literária é absolutamente vital, tem um desejo de comunicação com o outro, por isso a incursão na prosa, já que a poesia não parecia satisfazer, para a autora, esse desejo. Comenta, então, que percebe na escritora, ao mesmo tempo que esse desejo de falar com o outro, uma recusa do outro. Embora o crítico literário não justifique essa opinião sobre a recusa, exemplificando ou esclarecendo-a, é, de fato, um paradoxo intrigante. Na epígrafe deste capítulo, insinua-se essa contradição: “agora é que dás ao outro o mais pobre de ti, fala, Ruiska, sem parar, fala desse teu fundo cor de cinza” (HILST, 2003, p. 70). Ao mesmo tempo em que é incitado a falar com o outro (como explícito no trecho: “dás ao outro...”), Ruiska está sozinho: “te pensas magnífico dizendo as tuas verdades, mas continuas breu para o teu próximo” (HILST, 2003, p. 70). O fragmento ilustra uma autoironia e sustém nele o paradoxo: o desejo de comunicar-se com o outro ao mesmo tempo em que essa expressão não lhe é compreensível. Retomando Seligmann-Silva, nota-se o conflito característico do teor testemunhal: de um lado, a necessidade de narrar e, de outro, a percepção da insuficiência da linguagem, afinal “não tens nada, tua língua se enrola a cada palavra” (HILST, 2003, p. 70). E essas palavras são “breu”, escuridão, incompreensão para o próximo. Esse bolo vocabular parece expressar-se, justamente, nas imagens poéticas entremeadas de ironia, dizendo o indizível e exatamente nisso sendo contraditório, pois, se é indizível, não é compartilhável. Daí a recusa do outro de que fala Rosenfeld? Talvez, antes, uma tensão em torno desse paradoxo – característica, explicitada por Arthur Nestrovski e Márcio Seligmann-Silva (2000), comum à experiência catastrófica, traumática.

Questões como a necessidade de comunicação com o outro e o embate em relação a escrever um texto vendável podem ser analisadas como experiências traumáticas, provenientes de um contexto catastrófico, em que a importância do lucro violenta o texto literário, como se depreende da ironia em “Fluxo”: “É para teu bem que te pedimos novelinhas amenas, novelinhas para ler no bonde, no carro, no avião, no módulo, na

cápsula” (HILST, 2003, p. 31). Pede-se que o trabalho literário seja colocado em cápsulas, em “caixinhas”, em um sistema que preza, portanto, novelinhas amenas, para vender mais. Retomando Arthur Nestrovski e Márcio Seligmann-Silva (2000, p. 8), a catástrofe é um evento que provoca um trauma, um ferimento. Os organizadores de *Catástrofe e representação* assinalam que ter a consciência da catástrofe modifica o modo de perceber, de representar e mesmo de se contrapor ao mundo. “A exposição rotineira à violência talvez nos obrigue a aceitar, agora, a ampliação dos meios, e acatar o excesso como instrumento de sensibilização. Cada um de nós sobrevive como pode a uma dose diária de exposição traumática, na tela da televisão ou no sinal de trânsito” (NESTROVSKI & SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 11). No texto literário hilstiano, as insurgências desse sistema industrial expõem um trauma de escrita: sem respostas, ao contrário, emaranha questões, não raro em contradição, oposição ou mesmo em fusão, pois há ali, como se realmente modulando sua dicção, um descontrole que resiste às formas – e fôrmas.

Rosenfeld (1970) chama atenção para a característica literária de Hilda Hilst quanto ao jogo de opostos. Além disso, indica a metalinguagem, posto que as vozes do texto, que não são diferenciadas pelos símbolos tipográficos comuns – o que também denota uma rebelião linguística contra o sistema padrão –, submergem-se na linguagem inventiva de Hilda Hilst. Segundo o autor, essas vozes fundem-se no turbilhão verbal daquele que diz, formando redemoinhos “de ‘floema’ engasgado, detendo-se, gago, a língua se tornando objeto de si mesma, se autocomentando, se autocriticando e autoflagelando, chegando até à autodestruição, para depois recompor-se e prosseguir, levada pelo impulso da maré verbal” (ROSENFELD, 1970, p. 15). Essa profusão de temáticas e características que Rosenfeld pontilhou em Hilda Hilst ainda hoje repercutem em investigações de pesquisadores, independentemente da área. Daí o caráter importante não só de esse crítico ter prefaciado o livro como também de notar as possibilidades de leitura expostas ali.

Sete anos depois da primeira publicação de *Fluxo-floema*, a obra foi relançada em *Ficções*. Conforme apurado nas entrevistas com Olga Bilenky e Alcir Pécora, provavelmente a republicação foi devido ao fato de que os exemplares anteriores de *Fluxo-floema* já estavam esgotados, porque as tiragens eram pequenas. Leo Gilson Ribeiro foi o responsável pela apresentação do livro. Já de início, avisa que os textos em prosa têm o ritmo vagaroso de sementes, explicando que suas palavras, frases e conceitos vão germinando no leitor. E previne-o: “ou o leitor percorre a mesma indagação metafísica ou se cansa às primeiras páginas, incapaz de preencher os brancos deixados

pela autora” (RIBEIRO, 1977, p. IX). O pesquisador também informa que Hilda Hilst trata da nossa condição sobre a Terra, acrescentando: “Ela não se detém diante do excremento, do assassinio, do acoplamento com animais, das amarras do sentimentalismo nem da moral para pesquisar, freneticamente, a casca que recobre a ferida de se ser” (RIBEIRO, 1977, p. X). Nessa apresentação, há uma afirmativa do crítico sobre a qual convém levantar algumas reflexões:

Hilda Hilst não está engajada no sentido político do termo porque a sua escritura é uma subversão dentro do Infinito atemporal, que não se prende às contingências das mudanças de poder. Não que ela esteja alheia à miséria, à fome, à bota na cara dos totalitarismos de todos os matizes, mas a privação da liberdade está encaixada numa realidade plural e maior: a do homem e sua solidão nos siderais espaços mudos. (RIBEIRO, 1977, p. XI)

Para este trabalho, importa muito notar que Hilda Hilst, de fato, não se mostra engajada, o que não anula a posição crítica da escritora, cuja literatura não ignora mazelas sociais. A sua escrita, por meio de sua linguagem fragmentada, dilacerada, dialógica e por meio de seus temas, reclama valores para o humano que são fundamentais para a compreensão do outro em si e no mundo – esse mundo tantas vezes apontado pelos seus personagens como um lugar de violência, de crueldade, de falta de dignidade. Esse mundo e essa visão é que precisam ser combatidos. Para Jaime Ginzburg (2017, p. 190), “não é difícil traçar um fio condutor que exponha a constante presença de imagens de violência, agressões, opressão, preconceitos e violação da ética e dos direitos humanos, em autores brasileiros”. Conforme o autor, tratando da literatura brasileira do século XX, “os textos caem normalmente em ambivalências, paradoxos, estruturas que não conseguem forjar uma síntese harmoniosa”. Contextualiza:

Após Auschwitz, encontramos na literatura brasileira tanto manifestações de que tudo está bem, retomadas tranquilas do parnasianismo e do idealismo romântico, como produções literárias voltadas ao engajamento partidário, apostando de modo otimista nas possibilidades de mudança social. Além de tudo isso, encontramos formas literárias calcadas no senso de ambivalência, de paradoxo, que não admitem a possibilidade de uma configuração formal harmoniosa e/ou realista capaz de dizer o que fazer com o Brasil. (GINZBURG, 2017, p. 188).

Essa desarmonia é perceptível na linguagem hilstiana, bem como a condição paradoxal. Por vezes, a palavra também pode ser uma arma contra a miséria humana e suas piores faces e atitudes mundanas – ainda que num dizer indizível. Nessa perspectiva, não se estabeleceria, portanto, exatamente uma solidão do homem “nos siderais espaços mudos”, como apontou Leo Gilson Ribeiro, talvez com uma exposição não muito esclarecedora. A linguagem e o fluxo temático em Hilda Hilst percorrem o humano, a sua

existência interna e externa coadunada com o outro, com o mundo, buscando uma comunicação de misérias as mais várias por intermédio da palavra, o que também remete a uma memória individual em simbiose com a memória coletiva.

Ainda em sua apresentação, mais à frente, Leo Gilson Ribeiro desdobra um pouco a observação:

Se a escritora se mantém num plano especulativo, não deixa porém de abordar freqüentemente as injustiças sociais, a exploração que os poderosos exercem sobre os fracos, as prisões, as torturas sádicas, o estupro da liberdade [...], mas não se limita a essa constatação sociológica. Nem a psicologia pode esgotar seu arsenal de palavras, fornecer a quadratura do círculo que Hilda Hilst encarniadamente quer construir nesse consciente delírio verbal que visa a explodir todas as fronteiras do dizer. A dramaticidade se mistura ao cotidiano, a especulação pura à prática mais chã e utilitarista, a erudição científica, teológica, literária se mescla com o falar popular mais inculto e espontâneo. (RIBEIRO, 1977, p. XI-XII)

As características levantadas por Leo Gilson Ribeiro são fundamentais para a leitura aqui exposta. O terceiro capítulo propõe uma análise mais detida da relação do teor testemunhal com as injustiças sociais, as violências e opressões, amalgamadas à oposição erudição *versus* oralidade, com destaque para isso de “explodir todas as fronteiras do dizer”, como sugere o ensaísta. Por enquanto, já se nota que, embora a fortuna crítica não se detenha no caráter testemunhal da obra, isso não implica que deprecie a relevância desses temas. Realmente, não se pode dizer que a obra de Hilda Hilst tenha uma limitação sociológica, psicológica ou qualquer outra, posto que possibilita inúmeras leituras e interpretações, não raro tensionando essas fronteiras. Nesse sentido, interessa bastante observar esse contexto de que trata o crítico Leo Gilson Ribeiro, bem como o valor literário do ato de comunicação com o outro, do dizer por intermédio da escrita, o que é realçado pela presença assídua da figura do escritor na literatura hilstiana.

Quando reeditado pela Globo Livros, em 2003, *Fluxo-floema* recebeu a nota do organizador Alcir Pécora, que defende que as vozes, os “vários” que estão nos textos (ainda que tenham semelhanças instáveis) são proliferações que não se contêm em uma unidade, já que “a verdadeira multidão que ocupa o lugar da narração fala quase sempre com a ‘mesma garganta’” (PÉCORA, 2003, p. 11). Pécora também chama a atenção para a questão do ofício do escritor, esclarecendo que o ofício pode ser explorado não só com relação ao domínio técnico, mas também no sentido de liturgia⁸, visto que a multidão nos

⁸ À guisa de informação, Márcio Seligmann-Silva (2005) assinala que diferentes campos de conhecimento têm se atentado para o testemunho. Um deles é a Teologia, que estuda o testemunho como afirmação e

textos é uma espécie de ensaio de cerimônia litúrgica, ritualística, com um apego irônico à língua.

Antes de seus textos serem publicados ou mesmo finalizados, Hilda Hilst compartilhava ideias e alguns originais com amigos. Um deles é o escritor Caio Fernando Abreu, e *Fluxo-floema* foi um desses casos. Na verdade, sabe-se que “O unicórnio” foi a primeira das cinco narrativas a ser escrita devido aos registros na biografia da autora, divulgados na coleção da Globo Livros. Aliás, apesar de essa coleção informar que a escrita de “O unicórnio” teria se iniciado em 1969, nos cadernos de anotações de Hilda Hilst, disponíveis no Cedae-Unicamp, constam anotações de outubro de 1968. Em quatro cadernos, ela fez anotações de datas, números, questões, esboços e alguns manuscritos de textos que comporiam as outras narrativas de *Fluxo-floema*. A escritora marca como novelas que constituiriam o *Triângulo*: “Osmo”, “O unicórnio” e “Lázaro”. Em março de 1969, encontram-se registros de “Lázaro”, com anotações também de “Osmo”. Já em outro caderno, em agosto desse ano, há manuscritos sobre Ruiska, Ruisis e Rukah, personagens de “Fluxo”, além de anotações sobre Haydum e Koyo, de “Floema”. Calcula-se, assim, que *Fluxo-floema* teria sido escrito entre 1968 e 1970, com os textos produzidos concomitantemente às últimas peças de Hilda Hilst, o que sinaliza um contato não só cronológico com o teatro, mas também temático, considerando-se, mais uma vez, o contexto histórico ditatorial de então. Aliás, no livro *Numa hora assim escura: a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst*, Paula Dip (2016, p. 42) comenta que os dois escritores foram “cúmplices no amor à palavra e em suas respectivas obras denunciariam a repressão, a morte, e a violência de uma sociedade que varria para debaixo do tapete a tortura, os presos, os pobres, os diferentes”.

Devido às correspondências, sabe-se que Caio Fernando Abreu recebeu as primeiras versões de “O unicórnio”, “Osmo” e “Lázaro” em 1969. Acerca desses dois últimos textos, o comentário do escritor gaúcho, em uma longa carta, parcialmente publicada em *Cadernos de literatura brasileira: Hilda Hilst* (1999), é bastante entusiasmado com a leitura. Nessa carta, datada de 29 de abril de 1969, em que chama Hilda Hilst de “querida unicórnio”, ainda trata dos três textos como *Triângulo*, já que ainda não haviam sido acrescidos os outros dois nem havia sido dado o nome *Fluxo-floema*. O escritor manifesta admiração pela obra, chegando a afirmar que não conhecia

revelação da fé. Também comenta que, na América Latina, “o ‘testimonio’ era pensado a partir da tradição religiosa da confissão, da hagiografia, do testemunho bíblico e cristão no sentido de apresentação de ‘vidas exemplares’” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 86).

nada de tão novo na literatura brasileira como o *Triângulo*, destacando a respeito de “Osmo”: “o texto sai da dimensão puramente humorística para ganhar em angústia, em desespero” (apud CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1999, p. 21). Humor, angústia, desespero. Não é possível ignorar o contexto social que o país vivia quando *Fluxo-floema* foi escrito e publicado. Roberto Schwarz (1992, p. 63), em “Cultura e política, 1964-1969”, registra:

[...] em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento.

Renato Franco (2003), no artigo “Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70”, investigando o teor testemunhal e a relação entre a barbárie de Auschwitz e as ditaduras, também avalia:

Logo após a decretação do AI-5, em dezembro de 1968, o governo militar procurou interferir na vida cultural por meio da adoção de rígida censura dirigida tanto a seus vários setores como contra todo tipo de obra: essa censura – tentativa de suprimir a voz da sociedade – não foi senão a consequência, ou mesmo o prolongamento, da política fortemente repressiva por ele adotada no combate aos partidos e organizações de esquerda remanescentes da década anterior. (FRANCO, 2003, p. 353)

A propósito da censura, em carta datada de 4 de março de 1970 a Hilda Hilst, Caio Fernando Abreu faz uma alusão importante aos anos de chumbo. Diz:

Sabe, não quero te desanimar nem nada, mas acho que as tuas novelas não passarão na censura – pelo menos o Osmo. Nas outras novelas, as coisas todas são menos evidentes e a censura-teresinha não é inteligente ao ponto de descobrir essa dimensão. No Osmo as intenções agressivas e desmistificadoras se expressam a partir da própria linguagem, isto é, qualquer um percebe. Até a censura. Se isso que estou prevendo acontecer, por favor, Hildinha, não te abaixa, não faz correções no texto, não corta os palavrões. Espera que tudo mude, ainda que isso não aconteça antes de 20 anos. (ABREU, 1970, s/p)

A partir das pesquisas realizadas, não foi encontrado nenhum registro de que a obra foi censurada ou mesmo de que Hilda Hilst tenha adaptado seu conteúdo por causa disso. Alcir Pécora até observou, em entrevista concedida para esta dissertação, que a poeta “não dava a mínima” para a censura e que acredita que ela não teria mudado absolutamente nada por causa disso. Olga Bilenky também valida essa informação, afirmando que nenhuma obra da escritora foi censurada, justificando que os livros dela não tinham grande distribuição e alcance para que a censura se preocupasse com isso.

No Cedae, há uma carta de Anatol Rosenfeld a Hilda Hilst, datada de 15 de julho de 1969, na qual o crítico literário elogia os textos, trata de questões editoriais e comenta

que Jacó (Jacob), gerente da Perspectiva, “tem certos receios no que se refere à publicação dos contos, pelo fato de serem muito ‘fortes’”. Rosenfeld ressalta que apoia a publicação, embora afirme que seja preciso “reconhecer que o momento é crítico, a censura proíbe, incessantemente, peças e uma escritora nova, economicamente frágil, não pode enfrentar a situação apenas com coragem”. Em 13 de fevereiro de 1970, Hilda Hilst recebe uma carta de Fany Kon, da Perspectiva, informando das dificuldades que a editora teria com a publicação do livro, devido à nova lei da censura: “De qualquer forma o submeteremos à censura”. Há uma carta datada de 18 de fevereiro de 1970, na qual o editor Jacó pede desculpas pelo tom formal da última carta, quando a avisa da censura, mas elogia o trabalho, acrescentando: “Esta minha opinião foi apenas confirmada pelos dois últimos textos que você me enviou em fins do ano passado. Tanto do ponto de vista estrutural como da linguagem, constitui experiências extremamente criativas”.

Caio Fernando Abreu (apud CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1999, p. 21), a respeito do então *Triângulo*, revela: “Das três, acho Lázaro a mais amarga; o Unicórnio, a mais desesperada; Osmo, a mais macabra. Qualquer uma delas, um sôco. Um ‘pum’ no nariz dos críticos e da sociedade. Sem ser panfletária nem dogmática, você é a criatura mais subversiva do país”. Acrescenta, posteriormente na carta, que o que ela subverte é o âmago do ser humano. Eis uma tarefa, luta, ascese, para estar dentro do vocabulário hilstiano, bastante árdua também para quem lê – tanto pelas temáticas quanto pela expressão, pela linguagem.

É fato que o grande estudioso de Hilda Hilst e um dos pioneiros na leitura de sua poética, além de seu amigo, Leo Gilson Ribeiro aprovou bastante a incursão da poeta na prosa – ao menos até a década de 1990, quando da publicação dos textos chamados eróticos/pornográficos, o que assustou (e afastou) parte da crítica brasileira, inclusive a já afinada com a escritora, como o próprio Leo Gilson Ribeiro. Em *Cadernos de literatura brasileira: Hilda Hilst*, em texto em que analisa a ficção, esse crítico afiança que a poeta parece lhe ser “a mais profunda estilista da literatura brasileira ou talvez mesmo da língua portuguesa” (RIBEIRO, 1999, p. 80). Essa recepção, no entanto, é criticada, mais tarde, pelo pesquisador Arnaldo Delgado Sobrinho (2013), que avalia como laudatória a opinião, uma vez que não colaborou na divulgação e motivação do interesse pela obra de Hilda Hilst. Acrescenta que “o elogio desmedido que Leo Gilson Ribeiro faz da obra da autora acaba por lograr êxito às avessas: aliando, à já controversa imagem pública da escritora, o suposto hermetismo de sua obra, o crítico não faz mais do que subscrever uma mística que enxerga, em Hilda Hilst, uma escritora apenas para iniciados” (SOBRINHO,

2013, p. 33). Provavelmente, Arnaldo Delgado Sobrinho referia-se à afirmação, na apresentação de *Ficções*, de que Hilda Hilst carregaria o estigma de talvez nunca se tornar popular, agradável ou acessível. Nas palavras de Leo Gilson Ribeiro (1977, p. XII):

Ela que ambiciona tanto ser discutida, focalizada, continuará por uma espécie de condenação intrínseca incompreensível para a maioria. [...] E poucos terão a imaginação recriadora, a profundidade de propósitos e o mesmo afã místico que ela para embrenhar-se nessa “selva oscura” da alma e do humano estar no mundo.

O crítico, de fato, arremata a sua apresentação do livro, não sem certo entusiasmo, com a perspectiva de público muito mais vindoura que presente: “O espanto diante da criação de Hilda Hilst crescerá à medida que as gerações futuras consigam apreender a grandeza imune ao efêmero desta vivência escrita, deste arame esticado sobre o abismo da prosa resplandecente deste maior escritor vivo em língua portuguesa” (RIBEIRO, 1977, p. XII). Apesar dos entusiasmos – algo que, realmente, não é raro encontrar na fortuna crítica de Hilda Hilst, especialmente nas primeiras (não de todo primárias) –, Leo Gilson Ribeiro, entre outros, indica questões importantes nessa poética, como o fato de que vários temas prementes no seu teatro são alocados na prosa. Dentre esses temas, destaca Deus, solidariedade, humildade, volúpia, miséria dos marginalizados, sociedade cruel, materialista e vulgar, martírio, mistério, terror e, para fugir do termo religiosidade, chama de misticismo panteísta.

A respeito de terminologias ligadas à religião, difíceis de simplificar no trabalho de Hilda Hilst, uma via de leitura é a do gnosticismo. Claudio Willer (2007), em seu estudo sobre gnosticismo, cita a escritora, admitindo-a como gnóstica e ressaltando a importância de ser a mulher que ali fala. Alerta, antes, que o que mais interessa no gnosticismo é sua dimensão rebelde, subversiva, não por reformar ou mesmo retificar e ratificar o cristianismo, mas por falar de outras coisas, além de expor outros mitos. O poeta, professor e crítico literário menciona que o dualismo, em Hilda Hilst, está em passagens do texto e na estruturação da obra: “poesia e prosa correspondem a pólos da contração e expansão, eclipse e hipérbole, e também ao sublime e abjeto, luz e sombra, alto e baixo” (WILLER, 2007, p. 363). No texto “Da ficção”, Leo Gilson Ribeiro (1999) explana sobre tais polarizações temáticas, percebendo que, ao mesmo tempo em que há palavras chulas, há termos de elevada beleza e de meditação filosófica. Ao mesmo tempo em que há uma suprema esperança de um significado maior para a vida humana, há um niilismo, pondo em dúvida a existência de Deus, por vezes blasfemando e buscando sincera e desesperadamente um Deus esquivo, inalcançável, incognoscível.

Acerca das polarizações, Ronnie Cardoso (2015) acentua essa característica. Para ele, *Fluxo-floema* demarca uma alteração profunda na literatura de Hilda Hilst. Diferentemente da poesia anterior da autora, que considera mais organizada, mais transparente e com uma marcação rítmica mais tonal, o pesquisador sustenta que, a partir de 1970, há um jogo de polos, uma vez que a “escritora passa a transitar entre o sublime e o abjeto, o translúcido e o opaco, o alto e o baixo, colocando sob tensão essas polaridades” (CARDOSO, 2015, p. 50) – o que também pode ser relacionado à catástrofe brasileira vivenciada nesse período. O autor também salienta que o poético de sua prosa é mais desordenado, irregular, com uma sonoridade mais atonal, defendendo que o ritmo e as cores, intensificados, ganham um arranjo mais complexo na ficção.

Sonia da Silva Purceno de Andrade (2010) estabelece uma leitura a partir de quatro textos: “Fluxo”, de *Fluxo-floema* (1970), *A obscena senhora D* (1982), *Com os meus olhos de cão* (1986) e *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990). A pesquisadora evidencia a relação entre o primeiro e o último livros, apontados como de fases opostas, mas considerados por ela como portadores das questões fulcrais levantadas em toda a obra de Hilda Hilst, não havendo, portanto, rupturas drásticas. Nesse sentido, realça-se uma “cicatriz” da experiência dramatúrgica na escrita posterior da poeta. Segundo a ensaísta, há sempre uma coerência tanto nas questões propostas quanto nos aspectos formais. Alcir Pécora faz observação semelhante, no artigo “O limbo de Hilda Hilst: teatro e crônica”, chegando a afirmar que, “de certo ponto de vista, o efeito mais importante de seu teatro foi o de ensaiar a sua prosa” (PÉCORA, 2015, p. 135). Além disso, expõe a opinião de que até a poesia nunca mais teria sido a mesma depois da experiência na dramaturgia e na prosa.

Por sua vez, para Eliane Robert Moraes (1999), a virada literária promovida por *Fluxo-floema* não elimina de todo a dimensão idealizada característica da poesia de Hilda Hilst. Pondera que sua poesia, até ali, era demarcada pelo sublime, inclusive orientando-se na direção de um Deus eterno, uma abstração absoluta. Todavia, destaca que, ao confrontar a “metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós, a escritora excede a sua própria medida, o que resulta numa notável ampliação da idéia de transcendência – daí para a frente submetida aos imperativos da matéria” (MORAES, 1999, p. 117). Substitui-se, assim, o ideal amoroso ou divino pela violência poética do desafio relacionado à alteridade; o belo e o ideal são tragados pelo fluxo do tempo; o Deus da Ideia e do Todo é o equivalente algébrico e abstrato das vãs promessas de salvação (Deus é relacionado, em diversos livros, a um

animal – o porco, inversão de corpo, ou *dog*, inversão de *god*); a linguagem confronta o vazio, no qual tensionam-se o eterno e o provisório e a essência e o acidental. Assim, Eliane Robert Moraes justifica a importância de *Fluxo-floema* no caminho que a poética de Hilda Hilst tomara doravante: dentre outros temas, a violência poética da interrogação da morte.

É perceptível que muitos pesquisadores interpretam *Fluxo-floema* como um marco na produção literária hilstiana. Para este trabalho, a atenção volta-se, sobremaneira, para a influência da experiência de escrita teatral na produção posterior tanto nas narrativas, especialmente nesse primeiro livro ficcional, quanto nos poemas, notando o recrudescimento de um tema tão traumático como é o da violência. Em seu contraste de obras, Sonia da Silva Purceno de Andrade (2010) demarca uma diferença proeminente entre o escritor-muitos de “Fluxo” e o de *O caderno rosa de Lori Lamby*. O primeiro, Ruiska, relaciona-se ao “de dentro”, conduzindo a cena com dificuldade, por conta da proliferação de seus outros eus. Já Lori conduz a cena narrativa com felicidade, sem subterfúgios da racionalidade moral ou culpas. Ruiska representa um escritor ranzinza, revoltado, niilista, sofredor, ao passo que Lori ri dela mesma, imersa numa narrativa de deboche e humor. A estudiosa também observa um ponto importante reverberado na obra de Hilda Hilst: a crítica constante às instituições sociais, pondo em relevo “o que apodrece nas melhores relações familiares e estatais” (ANDRADE, 2010, p. 71). Ela até identifica uma cena exemplar, com o anão, Ruiska, os militares e os estudantes em protesto:

Em curto espaço narrativo, Hilda despeja, com ironia e humor negro, as mesmas insubordinações de seu teatro, deixando-nos com o riso amarelo ao contrapor, tanto aos atos políticos, institucionais/conservadores como aos estudantis/rebeldes, o lugar do sujeito solitário que se vê esmagado entre as duas forças de “fé” igualmente intransigentes e autoritárias. (ANDRADE, 2010, p. 77)

Tendo a pesquisadora reconhecido em “Fluxo” traços de repulsa à ditadura e, em *O caderno rosa de Lori Lamby*, um nojo diante da hipocrisia social e política, acentua que, na segunda metade de 1980, o Brasil pós-ditadura passou por bruscas mudanças tanto políticas quanto econômicas, com eleições indiretas e depois diretas para a Presidência da República, além de uma nova Constituição e cinco planos econômicos falhos. A respeito disso, em entrevista a Caio Fernando Abreu, em 1987, Hilda Hilst comenta a sua incursão na escrita ficcional de modo significativo: “Então, a partir daquela convulsão social dos anos 67, 68 aqui no Brasil, comecei a sentir essa premência de me expressar para o outro” (ABREU, 2013, p. 97). O outro estaria entrelaçado a esse diálogo proposto

na ficção, e herdado do teatro, ainda que desordenado, fragmentado, numa situação de emergência – no sentido polissêmico. Nesse contexto, Andrade (2010) defende que as mesmas questões que a ficção hilstiana aborda são herdadas do seu teatro, que é uma produção vigorosa, imediatamente anterior à publicação de sua primeira prosa – complementando Andrade, pode-se afirmar que há concomitância nessa escrita. Os efeitos do jorro teatral na ficção dão-se na subversão da entrada e saída das personagens nos diálogos, com o fluxo de consciência, como exemplifica a pesquisadora: “O contorno das falas nem é sempre nítido, como não são nítidas as fronteiras entre as personagens” (ANDRADE, 2010, p. 77).

Retomando Alcir Pécora, também se nota o realce à escrita teatral. O crítico afirma que é o fluxo de consciência o recurso discursivo principal nos textos em prosa de Hilda Hilst, mas não em sua forma mais conhecida. O fluxo de consciência hilstiano é dialógico, teatral e metalinguístico. Pécora argumenta que talvez não seja apropriado chamar “fluxo de consciência”, mas dizer que “o fluxo prepara uma possessão na qual o narrador, fazendo-se de cavalo, é montado por entes pouco definidos, aparentados entre si, incapazes de conhecer a causa ou o sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa no ofício da escrita” (PÉCORA, 2010, p. 14).

O pesquisador mineiro Juarez Guimarães Dias (2010), no livro *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em “Fluxo-Floema”*, analisa as cinco narrativas da obra, mas com destaque para “Osmo”, “Fluxo” e “O unicórnio” (em especial, as duas últimas), posto que, em sua opinião, apresentam mais características em comum. Para o autor, as cinco histórias de *Fluxo-floema* são aparentemente independentes, mas cruzam-se “no ponto da criação literária e da luta do autor com a linguagem que não consegue expressar integralmente a experiência do humano” (DIAS, 2010, p. 17). Essa luta com a linguagem de que trata Dias (2010) coaduna-se com a marca testemunhal relacionada à simultânea necessidade de falar e impossibilidade de se expressar. Além disso, o pesquisador também discute a multiplicidade de vozes e “um eu lírico fragmentado, multifacetado, que encontra na linguagem sua maior fonte de expressão” (DIAS, 2010, p. 18). A fragmentação também é outra característica importante para o testemunho, uma vez que a linguagem reage à violência humana, e isso se dá no texto, muitas vezes, como explana Ginzburg (2017), por cortes, fragmentos, suspensões de sentido, hibridação de gêneros, etc.

Partindo da percepção de Anatol Rosenfeld sobre a fusão de gêneros lírico e épico e da objetividade e subjetividade nas narrativas de *Fluxo-floema*, Dias (2010) examina

um movimento metanarrativo na obra, exposto no fluxo narrativo, uma vez que os seus narradores-atores, como nomeia o pesquisador, executam discurso e narrativa – a objetividade e a subjetividade em simbiose. Isso se dá porque esses narradores-atores, por exemplo, “enquanto tecem suas tramas, interrompem a narrativa em vários momentos para instaurar o espaço do discurso: seus pensamentos filosóficos-ideológicos-metafísicos, comentários sobre o que fazem (são escritores escrevendo aquilo que narram e discursam diante do leitor-espectador)” (DIAS, 2010, p. 55). Por isso, ainda amparado em Rosenfeld, Dias discorre sobre o caráter dialógico, o qual promove a conversão da narrativa ficcional em dramática. Por esse ângulo, Dias está na esteira de vários outros críticos, como o já citado Rosenfeld, além de Alcir Pécora, Leo Gilson Ribeiro, Eliane Robert Moraes, entre outros, que insinuam ou mesmo sublinham a relação da experiência de escrita teatral com a prosa, especialmente nesse caso de *Fluxo-floema*, que inaugura o “gênero” prosa ficcional na produção da escritora.

De forma um pouco mais incisiva, Dias (2010, p. 56) explana que “os textos em prosa de Hilda Hilst parecem feitos, para além da leitura, para a encenação dramática”. O dramaturgo e diretor teatral justifica a proposição assinalando que os personagens sempre se dirigem à plateia, bem como há um movimento dialético, “em que as várias máscaras do discurso provocam um movimento de pergunta-resposta-pergunta, o que pode ser compreendido como a legitimação de uma ação verbal cênica” (DIAS, 2010, p. 56). Talvez por isso, lembra o autor, tantos textos narrativos tenham sido levados ao palco. Assim, Dias estabelece a seguinte relação de uma encenação teatral: os espectadores são os leitores, e a escrita é o grande motivo dos personagens.

Já Willer (2007, p. 366) situa Hilda Hilst “na linhagem de visionários com projetos de um saber amplo, unificando ciência e magia, natural e sobrenatural”. Porém, sua análise do gnosticismo é mais relacionada a fragmentos breves de outros livros, sem aprofundar-se em *Fluxo-floema*. Aliás, Willer (2007, p. 364) nomeia os textos desse livro como capítulos, uma diferenciação talvez não muito adequada, posto que insinuaria uma relação de dependência entre um texto e outro (como num romance), o que, na verdade, não ocorre, embora se acredite que exista um eixo entre as narrativas, mas muito mais ligado à insurgência dos temas, como a presença daquele que escreve, do que relacionado à estrutura textual. Contudo, uma das propostas passíveis de serem analisadas em *Fluxo-floema* é justamente a fragilidade das fronteiras literárias para adequar essa obra hilstiana em algum gênero ou algo que o caracterize suficientemente. Edson Costa Duarte (2013), por exemplo, já entende os textos como contos. Apesar de não explicar a denominação,

seu artigo exemplifica uma dificuldade da crítica, e dos leitores de um modo geral, de encaixar a obra em alguma nomenclatura unânime.

Acerca dessa problematização, Marcos Lemos Ferreira dos Santos (2010), na dissertação *Orfeu emparedado: Hilda Hilst e a perversão dos gêneros*, também resgata a observação do primeiro prefaciador de *Fluxo-floema* quanto à mistura de gêneros literários – atitude que se tornaria recorrente nos textos hilstianos a partir de então. Marcos Santos, que estuda exatamente a perversão dos gêneros, já nomeia como novelas os cinco textos pertencentes a *Fluxo-floema* – assim como Hilda Hilst o fez em seus cadernos. Antes de mais nada, o pesquisador justifica a sua abordagem sobre gêneros interpretando que a escritora “faz com que as formas ‘conversem entre si’, diluindo as fronteiras entre elas” (SANTOS, 2010, p. 15). Reitera que não se trata de uma mistura de gêneros, posto que o movimento usado pela escritora assume um tom crítico. Por esse motivo, utiliza a terminologia “perversão de gêneros”.

A incursão no universo ficcional, para Marcos Santos – como também já afiançara Alcir Pécora, Eliane Robert Moraes, entre outros –, promoverá mudanças na poesia da escritora, “que passará a ter imagens ainda mais inusitadas e cruéis, além de nuances de humor e de paródia, que passarão a conviver estranhamente com sua dicção, que insistirá, ainda, no sublime e no elevado” (SANTOS, 2010, p. 90). Cristyane Batista Leal (2012), em sua dissertação *Configurações líricas no teatro de Hilda Hilst*, já enfatiza o olhar para a presença marcante do lírico no teatro da autora, fundamentada na própria opinião de Hilda Hilst (apud CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1999, p. 39): “Toda a minha ficção é poesia. No teatro, em tudo, é sempre o texto poético, sempre”. Outro pesquisador que se filiou a essa afirmativa é José Antônio Cavalcanti (2014), no livro *Palavra desmedida: a prosa ficcional de Hilda Hilst*. A partir dessa declaração hilstiana, o pesquisador funda sua análise no conceito de “poesia em expansão”, também escavado da entrevista da escritora. Assegura que toda a sua prosa ficcional “parece inscrever-se como um movimento ininterrupto no qual as questões fundamentais do ser humano são revestidas de intensa carga dramática, apresentadas em uma linguagem de alta voltagem poética com a qual o pensamento exhibe suas feridas” (CAVALCANTI, 2014, p. 29). Além disso, Cavalcanti (2014, p. 307) revela ali um processo de criação em ondas (poesia em expansão), que promove uma tensão entre fluxo e refluxo de ideias, de estados emocionais, temas e recursos literários. Sintetiza:

Foge ao poema em prosa por estender-se além dos limites da breve notação lírica e da musicalidade de sua forma. Afasta-se da prosa poética propriamente

ditada, por não sustentar o poético como o papel de bala de um conteúdo narrativo. Escapa ao meramente dramático por potencializar um pensamento suspenso no abismo do existir. [...] Expansão é o experimento da linguagem para o além, um salto sobre horizontes, limites, marcos regulatórios, fronteiras ordenadoras de lógica e sentido. (CAVALCANTI, 2014, p. 311-312)

De qualquer modo, independentemente das ênfases dadas pelos pesquisadores em suas leituras, são notáveis a imbricação de gêneros e a presença mútua de suas características depois de a experiência de escrita de Hilda Hilst envolver-se no teatro e na prosa – com a poesia, sempre. Considerando as explanações, optou-se aqui por utilizar termos como narrador lírico e narrativa lírica, pretendendo aludir a essa simbiose de gêneros⁹. Nos tópicos a seguir, busca-se analisar o eixo e as reentrâncias dos cinco textos de *Fluxo-floema* (citados na ordem em que aparecem no livro). O primeiro tópico refere-se a “Fluxo”, em que se apresenta uma leitura preliminar para o quarto capítulo, buscando acompanhar o “enredo” do texto e algumas características em comum que envolvem a construção narrativa do livro, comentando também a recepção crítica. Pretende-se, assim, que a discussão sobre esse eixo se destaque ante as análises literárias, as quais serão realizadas com maior profundidade e com mais destaque para marcas testemunhais no quarto capítulo.

3.1. “Fluxo”

O texto “Fluxo” é dedicado à escritora Lygia Fagundes Telles e inicia-se com um fragmento fundamental para todo o livro, considerado por muitos pesquisadores como uma fábula, com uma moral da história. O fragmento é o seguinte:

Calma, calma, também tudo não é assim escuridão e morte. Calma. Não é assim? Uma vez um menininho foi colher crisântemos perto da fonte, numa manhã de sol. Crisântemos? É, esses polpudos amarelos. Perto da fonte havia um rio escuro, dentro do rio havia um bicho medonho. Aí o menininho viu um crisântemo partido, falou aí, o pobrezinho está se quebrando todo, aí caiu dentro da fonte, aí vai andando pro rio, aí aí aí caiu dentro da fonte, ele vem até a margem, aí eu pego ele. Acontece que o bicho medonho estava espiando e pensou oi, o menininho vai pegar o crisântemo, oi que bom vai cair dentro da fonte, oi ainda não caiu, oi vem andando pela margem do rio, oi que bom bom vou matar a minha fome, oi é agora, eu vou rezar e o menininho vem pra minha boca. Oi veio. Mastigo, mastigo. Mas pensa, se você é o bicho medonho, você só tem que esperar menininhos nas margens do teu rio e devorá-los, se você é o crisântemo polpudo amarelo, você só pode esperar ser colhido, se você é o menininho, você tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco. De ser devorado. Oi aí. Não há salvação. Calma, vai chupando o teu pirulito. (HILST, 2003, p. 19-20)

⁹ Entende-se que tais termos também têm limitações, por isso o uso de “narrativa lírica” não visa secundarizar a centralidade das marcas dramáticas do texto estudado.

É desse modo abrupto que a narrativa lírica “Fluxo” se inicia. Não se sabe, ao certo, quem diz, nem para quem diz. Mas sugere-se, desde já, uma interlocução, um diálogo. A forma como o texto começa insinua que poderia já estar acontecendo uma conversa antes, na qual, por alguma razão, o narrador lírico ali pede calma, justificando que “também tudo não é assim escuridão e morte”, o que induz a uma provável reclamação daquele que escuta, dada anteriormente. A partir de então, inicia-se a história aos moldes do “era uma vez”. O menininho, já pelo diminutivo, parece uma criatura frágil diante do bicho sagaz e, já se disse, medonho. O menininho, um caçador, não se sabe também ser caça. O bicho medonho é um caçador cômico. Já o crisântemo está para a “caça” do menininho, mas em um sentido diferente, porque o menininho tenta salvar o crisântemo, numa atitude altruísta. Intenção completamente oposta à do bicho medonho, que quer abocanhar o menininho – curiosamente, ele precisa rezar, ou seja, esperar que algum “poder sobrenatural” contribua para aquele desfecho. De qualquer modo, não há salvação, eis a moral da história: você só tem que esperar que o fim se aproxime, seja qual e de que modo for.

A fábula, normalmente, ilustra um preceito moral e caracteriza-se por ser uma narrativa que contém personagens animais que agem como humanos. No entanto, o trecho não se firma num conceito fechado de fábula; há ali uma incongruência, afinal as sensações dos animais são transmitidas por um narrador que conta a história, avaliando a situação e mantendo um diálogo com um outro no fragmento, mas não há falas diretamente dos animais – aliás, personagens animais surgirão posteriormente na narrativa, como o gavião e o palafrém (cavalo). Cavalcanti (2014, p. 59) considera que nesse texto hilstiano “já se faz presente o recorrente processo de animalização dos seres humanos, característica grotesca mediante a qual se explicita o distanciamento do outro, a impossibilidade de conagração e de encontro”. Exemplifica com a menção de que Ruiska relincha, galopa, é tido como boi, ao mesmo tempo que diz que quer ser um porco com asas – traço que se reverberaria em outras prosas ficcionais da autora. Daí o pesquisador apontar em “Fluxo” as formas matriciais da produção hilstiana, realçando as fronteiras flutuantes, isto é, a fusão de gêneros, já apresentada por Rosenfeld (1970), e a proliferação de máscaras, que também foi destacada por Juarez Guimarães Dias (2010).

O fato é que o primeiro fragmento do livro já tensiona em si limitações de gêneros e conceitos, como se resistindo a eles e polemizando-os. Isso se mostra ainda mais forte quando se investigam sentidos figurados do termo fábula e mesmo fabulação. Na fabulação, por exemplo, contam-se histórias fantasiosas como verdade, e fábula também

pode remeter, num sentido coloquial, a um fato inventado. Desse modo, a “fábula” mais endossa a ironia do que ilustra um preceito moral relativo a um conjunto de valores éticos, considerados universalmente como norteadores de condutas e relações sociais (HOUAISS, 2009). Assim, quando o fragmento anuncia, no arremate, a sua moral da história, é ela também carregada de ironia: não há salvação. Outro contrassenso. Na verdade, o parágrafo inicial parece sugerir uma espécie de aviso irônico, que poderia ser estendido a todo o livro *Fluxo-floema*: não há salvação; a luta é constante; a inocência e o nocivo poderão ter na malícia uma forma de se equilibrar. Nessa lógica, questiona-se: A escrita poderia ser a tentativa de convívio com essa “não salvação”, ainda que cônica, por mais incoerente que seja, de sua vulnerabilidade, ou irrepresentabilidade, diante de condições exteriores, diante do outro, diante da morte, diante da vida, diante do risco? E como dizer isso ante essas paredes? Como dizer sem breus?

Eliane Robert Moraes (1999) detém-se nesse primeiro parágrafo de “Fluxo”, que, de fato, parece eclodir como uma cratera na narrativa. Ela o identifica como fábula. Conforme aponta, há uma espécie de impasse travestido em “moral da história” entre o desejo do menininho (que o crisântemo chegue à margem para que possa pegá-lo) e o desejo do bicho (que o menininho caia). Afinal, tem-se que correr o risco e não há salvação. O que Eliane Robert Moraes observa é que, ao optar pela suspensão da narrativa no impasse, a “fábula” de Hilda Hilst indaga o sentido da existência humana, já que se exclui a esperança de salvação. E permanecer no impasse significa correr o risco de suportar a ameaça da morte. Essa indagação percorrerá todo o texto – e mesmo toda a poética da autora. Aliás, Luisa Destri (2012), que organizou uma antologia de fragmentos de textos de Hilda Hilst, ao apresentar o livro, define como temáticas recorrentes da obra da escritora: “Na poesia, na prosa de ficção, no teatro e nas crônicas, o núcleo está sempre a demonstrar que não há salvação possível senão a partir do esforço individual motivado pelo desejo transcendente de conhecimento” (DESTRI, 2012, p. 11). A “fábula”, já de início, insufla uma questão que todo o livro parece eclodir: não há salvação ou só há salvação pela palavra, pelo dizer?

O fragmento incita inúmeras possibilidades de leitura, o que destaca o seu caráter metafórico e o peso para a narrativa. José Antônio Cavalcanti (2009), no breve artigo “O lugar hilstiano”, comenta sumariamente esse início do texto de “Fluxo”, identificando-o também como uma fábula. Ele diz: “A moral negativa da história não impede que o artista – o menininho – movimente-se tocado pelo encantamento promovido pela frágil natureza do belo – o crisântemo – ainda que a busca seja também um desvio para a morte – o bicho

medonho” (CAVALCANTI, 2009, p. 5). Complementa que o artista, não podendo fugir ao risco de ser devorado, deve se entregar sem espera de salvação. Assim, o menino/artista, no movimento em direção ao outro, simboliza o gesto criador com o qual tenta escapar da morte. No seu livro *Palavra desmedida: a prosa ficcional de Hilda Hilst*, Cavalcanti (2014) repete essa opinião acerca do fragmento inicial, fazendo sobressair a presença de um motivo que seria recorrente na produção posterior: “o conflito incessante entre as necessidades comerciais da obra literária vista como mercadoria e a total liberdade de criação artística” (CAVALCANTI, 2014, p. 51). O autor salienta, desse modo, a ação corrosiva do bicho medonho (que emblemática a figura do editor) sobre o trabalho do escritor. Importa notar na leitura de Cavalcanti a relevância do escritor – em questionamento, reflexão, acordo ou desacordo com as condições exteriores, como a do mercado editorial.

Nesse contexto, ainda que com uma interpretação distinta, Ana Cláudia Fêlix Gualberto (2008) demarca a possibilidade de a escrita enfrentar questões hegemônicas. Optando por estender a relação, vê nesse fragmento um convite ao leitor para que também colha esse crisântemo e enfrente a narrativa:

Ruiska, portanto, espelha-se neste menino, corre o risco de pensar, literalmente, a partir da margem, a partir de um limite de infração que assume a escrita como local de desafio e questionamento das hegemonias discursivas, convidando-nos, enquanto leitoras/es, a colher este crisântemo. Percorrer o mesmo trajeto do menino sem medo de se arriscar, não esquecendo de que somos sujeitos construídos a partir da experiência. (GUALBERTO, 2008, p. 118)

Por sua vez, Sonia da Silva Purceno de Andrade (2013) vê ali uma parábola com um possível diálogo entre o editor e o escritor Ruiska. O editor iniciaria a discussão, pedindo calma; depois, pergunta sobre os crisântemos e, após Ruiska contar a história e sentenciar que não há salvação, o editor pede de novo calma (“vai chupando o teu pirulito”). A interpretação de Andrade de que o editor surge no texto “Fluxo” já na primeira linha pode ser possível, mas também passível de discordância, afinal pode ser o próprio Ruiska, falando com ele mesmo (como se uma segunda voz, como a própria pesquisadora divide posteriormente na tese), assim como com qualquer outro personagem. Afinal, as possibilidades podem imiscuir-se na própria ficção de Ruiska. É esta, aliás, a perspectiva deste trabalho, isto é, não demarcar apenas uma leitura possível de “Fluxo”, mas apontar, em discussão com outras interpretações, a “fluxibilidade” da figura do escritor e suas concatenações filosóficas, dramáticas e líricas imiscuídas em seus personagens, em seus temas e em sua linguagem.

Tendo identificado que o editor inicia e interrompe a parábola de Ruiska, Andrade (2013) atenta para a importância da voz do editor, que, para ela, inaugura a prosa hilstiana. Há também identificação do escritor com o artista; do bicho medonho com a morte; dos menininhos com todos os sujeitos; do rio com a vida; do crisântemo com o objeto literário (“de dentro”); do pirulito como literatura de mercado. Assim como outros críticos, Andrade interpreta que o escritor se esforça para tocar a salvação ao perseguir o objeto literário. O editor, por sua vez, interessa-se mais pela vida cotidiana e pelo mercado empresarial. O crisântemo, então, “expressa a contradição: o empresário não quer que o artista pense na morte, enquanto, para o escritor, aquele que não aceita a morte representa a própria morte: aquilo que o limita, limitando seu objeto de arte” (ANDRADE, 2013, p. 45). Defende, ainda, o caráter humorístico dessa cena, e de todo o livro, bem como o metafísico. Acresce: “A fabulação dramatiza, portanto, a situação extremamente conflituosa do escritor extasiado diante do objeto literário e atormentado pelas próprias resistências às limitações do destino” (ANDRADE, 2013, p. 53). A pesquisadora delimita, assim, três determinações (o encarceramento do sujeito, a coexistência e a morte), que seriam universais, contraditórias e submetidas à moral da história: não há salvação.

Acerca da salvação, entende-se aqui que a questão pode ser expandida para além de “Fluxo”, uma vez que pode se dar por meio da linguagem, como insinua o texto “O unicórnio”, conforme interpretação desdobrada mais à frente, no tópico relacionado ao texto. Nesse sentido, José Antônio Cavalcanti (2014, p. 153) acentua que há, “em todas as narrativas, de uma forma ou de outra, a existência de seres desalojados e desamparados. As criaturas hilstianas movem-se nos escombros, nas ruínas ou no lixo de um lar, vivem, portanto, em um permanente estado de exílio”. Ainda que o apontamento do pesquisador seja o de uma observação geral, ele assenta um comentário importante para esta dissertação: “na linguagem, a única redenção possível” (CAVALCANTI, 2014, p. 153).

A salvação, assim, pode estar no dizer. No caso desse fragmento inicial de “Fluxo”, assim como nos textos “O unicórnio” e “Floema”, especialmente, nota-se que ora “não há salvação”, ora insinua-se que a linguagem seria o instrumento para uma possível salvação, redenção, libertação. Como conclui Cavalcanti (2014, p. 314), “[e]xperimentar a proximidade entre a prosa pervertida pela poesia e a filosofia contaminada pela abertura ao encantatório da linguagem significa observar a possibilidade do advir da linguagem como proposta de liberdade”. Por isso o frequente reclame do poder dizer: “me deixe, me deixe, me deixe escrever com dignidade” (HILST,

2003, p. 21). A quem se refere o clamor? Ao editor? À indústria? À liberdade da palavra sobrevém uma espécie de prisão nesse sistema de padrões e lucros. O clamor não vem sozinho: “me deixe escrever” impele o “me deixe dizer” e compele o outro a ser escuta, como também voz, uma voz que se identifica com a não subalternidade, com a liberdade.

O fragmento inicial de “Fluxo”, indubitavelmente, chama a atenção da crítica e dos leitores mais frequentadores da obra de Hilda Hilst. Exemplo disso é uma encenação de “Osmo”, realizada por Donizete Mazonas, em que o ator abre o monólogo com esse fragmento de “Fluxo”, único excerto na peça que não diz respeito ao texto “Osmo”. Esse é um dos motivos que realçam a opinião de que esse fragmento funcionaria como uma abertura para todos os cinco textos que compõem *Fluxo-floema*, dada a temática-síntese-aviso que apresenta já de chofre. Eliane Robert Moraes (1999) chega a aguçar o caráter abrangente do fragmento, embora com outro objetivo interpretativo: “Os três elementos que compõem o breve episódio inicial de ‘Fluxo’ descrevem três figuras fundamentais do imaginário literário de Hilda Hilst: o desamparo humano, o ideal do sublime e a bestialidade” (MORAES, 1999, p. 115). Para ela, a tríade humano-belo-bestial transfigura-se, nesse fragmento inicial, no menino, na flor e no bicho, dados seus desdobramentos simbólicos. Essas figuras do conhecimento interrogam, num campo de tensão, a condição humana.

Ainda para Eliane Robert Moraes (1999, p. 116), “‘Fluxo’ representa, nesse sentido, um divisor de águas na obra de Hilst”, uma vez que introduz “a prosa de uma escritora que até então só havia se dedicado à poesia, além de uma breve incursão pelo teatro”. Talvez o apontamento mereça uma ponderação: *Fluxo-floema* talvez pudesse ser identificado como o divisor de águas, e não, isoladamente, o texto “Fluxo”, já que “Fluxo” aparece como o primeiro texto do livro, mas não foi a primeira das cinco narrativas a ser escrita. Nessa perspectiva, talvez a característica de que o fragmento inicial de “Fluxo” represente uma temática-síntese possa contribuir para compreender a importância que é dada a “Fluxo” dentro do livro *Fluxo-floema* e mesmo com relação à literatura hilstiana.

A partir desse ponto de vista, o fato de a narrativa lírica “Fluxo” ser a ponta dianteira do título *Fluxo-floema* emblema uma sustentação que parece ser diluída no decorrer do livro até coadunar-se em “Floema” (mescla de fluxo e poema?). Para Cavalcanti (2010, p. 45), o título “Fluxo” tem o significado de um escoamento ou um movimento contínuo de algo que segue um curso, “uma corrente que jorra livremente, incorporando o puro e o impuro, o sagrado e o profano, dissolvendo fronteiras e tipologias textuais, misturando a linguagem alta à baixa, ao mesmo tempo em que se angustia com

o caráter incognoscível de origens e destino”. Nesse sentido, Willer (2007), comentando *Fluxo-floema* brevemente, acentua que, como o título indica, é uma obra em processo, como se fragmento de um texto infinito.

No documentário “Hilda humana Hilst” (2002), produzido por alunos da Unicamp, Mora Fuentes afirma que o título *Fluxo-floema* foi uma sugestão sua a Hilda Hilst, que, ao contrário do que ele imaginou, entusiasmou-se com o termo “floema”, que se refere a um dos tecidos condutores do sistema vascular da planta, responsável pelo transporte (fluxo) de água e outras substâncias, havendo também a função de sustentação e reserva. A matéria do jornal *O Estado de São Paulo*, disponível no Cedae-Unicamp, publicada no mesmo dia do lançamento do livro, traz o comentário de Hilda Hilst:

Fluxo – transbordamento, preamar; Floema – uma palavra da botânica designando o conjunto dos vasos liberianos, condutores da seiva elaborada; Fluxo-Floema é, pois, expansão, tentativa de autoconhecimento, porque só através de nós mesmos é que se torna possível o conhecimento do outro. Conhecer-se não para tomar posse de si mesmo, mas para libertar-se. (CEDAE, s/d)

Relacionado à poética do livro, o nome “floema” não deixa de travestir-se de ambiguidade e instigar uma relação de rima e ritmo em fluxo com poema. Um fluxo que tem uma função de sustentação das cinco narrativas líricas de *Fluxo-floema*, obra que inauguraria não só outro “gênero” na trajetória literária da escritora, mas um modo hilstiano de estreitar uma hibridez na sua poética. Eliane Robert Moraes (1999) sublinha que a importância do livro vai além de demarcar um outro gênero empreendido, uma vez que identifica a partir daí o confronto da tríade humano-belo-bestial, evidenciado no impasse inserido no fragmento da “fábula”. Isso promoveria uma mudança, segundo ela, na sua expressão literária tanto com relação a sua obra quanto ao quadro da literatura brasileira contemporânea.

O fragmento inicial surpreende, assim, ao abrir a narrativa de modo repentino, com uma moral negativa e irônica. Da mesma maneira, é abruptamente interrompido. Surge, então, outra atmosfera, de forma que quase não há tempo de digerir a história e sua moral: “Não há salvação. Calma, vai chupando o teu pirulito. Eu queria ser filho de um tubo.” (HILST, 2003, p. 20). É a primeira vez que aparece a primeira pessoa na narrativa lírica, demarcando o corte brusco. Inicia-se um ritmo diferente, interposto por digressões e reflexões críticas, que vão do tubo com um laço de fita vermelha às primaveris manhãs do campo “e os humanos cagando e mijando sobre as ervinhas, as graminhas, os carrapichos e sob o sol doirado” (HILST, 2003, p. 20), o que se dá

constantemente no terreno da ironia. Até então, não se sabe, com certeza, quem diz e para quem. Não há marcação de falas nem quebra de parágrafos:

E aí vem o cornudo e diz: como é que é, meu velho, anda logo, não começa a fantasiar, não começa a escrever o de dentro das planícies que isso não interessa nada, você agora vai ficar riquinho e obedecer, não invente problemas. Empurro a boca pra dentro da boca, chupo o pirulito e choramingo: capitão, por favor me deixa usar a murça de arminho com a capa de carmesim, me deixa usar a manteleta roxa com alamares, me deixa, me deixa, me deixa escrever com dignidade. (HILST, 2003, p. 20-21)

Já de início, o dizer e o poder dizer são postos em questão na narrativa. O diálogo, nesse ponto, parece se dar entre o escritor e o editor (chamado de “cornudo”). Assim que se diz sobre a dignidade, acontece a menção a um filho, feita pelo editor/cornudo: “O quê? Ficou louco outra vez? E o teu filho não tá com encefalite? Toma, toma quinhentos cruzeiros novos e se não tá com inspiração vai por mim, pega essa tua folha luminosa e escreve aí no meio da folha aquela palavra às avessas. Uc?” (HILST, 2003, p. 21). Vai se sucedendo um diálogo, embora sem marcação gráfica, entre, possivelmente, o escritor e o editor, interpondo uma tensão à trama, relacionada à escrita e a temas como inspiração, dinheiro, família, deveres. A palavra “cu”, às avessas, ironiza o contrafluxo.

Em dado momento da narrativa, a mulher do escritor entra em seu escritório. Ele parece tentar conversar sobre metafísica com ela, mas não parece ter a resposta ou a reflexão que deseja. Ele diz: “minha querida, você não tem nenhuma ideia a respeito do? Do? ela responde. É, eu digo, ele mesmo” (HILST, 2003, p. 21). Há presença, nessa parte do texto, de verbos *dicendi*, o que, algumas vezes, ajuda a distinguir quem está falando. Quando se menciona “a respeito do.”, explicita-se um não dito no corte frasal. Uma alusão a algo que não pode ser dito? Talvez possa ser escrito? O escritor tenta escrever, mas não consegue, não da forma como o “cornudo”, o editor, quer. Pensa sempre por meio da metafísica, olha os objetos e pensa sobre o que falar deles.

A relação do escritor com o filho parece ser bem fria ou distante, concentrando-se muito na atividade de escrever. A mulher chega a lhe perguntar: “E o menino? Que menino? O nosso filho. Ah, vê se ele não morre até amanhã.” (HILST, 2003, p. 23). Quando a mulher sai e ele fica livre em seu escritório, tenta escrever novamente, faz até uma espécie de oração, num tom litúrgico: “meus guias protetores, os de cima e os de baixo, por favor entrem em harmonia” (HILST, 2003, p. 23). Ainda assim, não consegue. O texto, entrecortado, delineia uma certa impossibilidade de escrita, e esta parece ser uma preocupação muito grande para aquele que narra, o qual só então começa a nomear os

personagens do texto: ele mesmo, Ruiska, o escritor; sua mulher, Ruisis, e seu filho, Rukah.

Mas há outros personagens que se confundem com vozes no texto, talvez do próprio narrador lírico. Em determinado momento, uma espécie de consciência fala com Ruiska: “Olhe aqui, Ruiska, você não veio ao mundo para escrever cavalhadas, você está se esquecendo do incognoscível.” (HILST, 2003, p. 24). Esse que fala obriga que Ruiska encoste a cabeça no chão, esbofeteia-o, arranca seus dentes, corta a sua língua, pergunta quem ele é. E Ruiska não consegue responder à pergunta, mas comenta: “Agora sim ele perdeu a paciência, está quebrando o meu lápis, está escarrando em cima da minha mesa, ah que trabalhão para limpar tudo estou pensando” (HILST, 2003, p. 24). A escrita é tão valiosa que, mesmo apanhando, Ruiska só interpreta que a paciência daquele que lhe bate (o próprio Ruiska falando consigo?) esgota no momento em que o outro quebra o seu lápis e suja sua mesa.

Os instrumentos de trabalho de Ruiska são, assim, mais preciosos, ao que parece, que seu corpo sendo agredido. A impossibilidade é explicitada, bem como é sugerida a presença da proliferação de vozes em Ruiska: “e estou pensando como é possível que esses que se fazem em mim, que se fizeram e que se farão, não compreendam a impossibilidade de responder coisas impossíveis.” (HILST, 2003, p. 24-25). Como Ruiska é um personagem escritor, também vai emergindo a possibilidade de interpretar (ou desconfiar disso) que aqueles que Ruiska apresentou até então (Ruisis, Rukah) podem ser personagens de uma narrativa que está escrevendo. É esse o texto com o qual o leitor lida? O que se pode garantir é que as vias são inúmeras e labirínticas. Juarez Guimarães Dias (2010), por exemplo, ao tratar das máscaras e das vozes em polifonia, trazendo o exemplo de Ruiska, chama a atenção para a multiplicidade, que o personagem demonstra ao leitor, do que há dentro dele. A hipótese de Dias é a de que Ruiska é uno, mas fragmentado, portanto essa identidade complexa acaba por transformar seu monólogo interior em diálogo com ele mesmo – ou com suas várias vozes. Para Dias, como Ruiska é escritor, isso lhe permite criar outras personagens – vozes –, convivendo no espaço da linguagem. Ainda, isso é feito sem prévio aviso: “As vozes múltiplas, presentes no corpo-espaço do discurso, partem de uma voz primeira e irrompem na narrativa sem a preocupação de demonstrar, graficamente para o leitor, sua presença no texto” (DIAS, 2010, p. 77).

Em “Fluxo”, há uma insinuação crítica do escritor relacionada ao conservadorismo na escrita por meio de um exemplo usando a mesóclise “ir-se-ia”: “A

mesóclise é como uma cólica no meio do discurso: vem sempre.” (HILST, 2003, p. 25). Ruiska chega a afirmar que dormiu duas horas depois de olhar para a mesóclise, mas normalmente dorme dois dias. Depois de fazer essa digressão, respira fundo e observa que aquele que lhe cuspiu na boca já se foi. Uma espécie de consciência aí?

Ruiska narra que, quando abre a porta do escritório, sua esposa, Ruisis, está sentada e diz que o filho deles morreu. A reação dele mantém-se distante. “Eu sempre disse a Ruisis que não devíamos ter filhos. Que fatalmente morreriam. Não sei, de encefalite, de tédio, não sei. Ruiska, por que você inventou esse filho? E por que resolveu matá-lo tão depressa? Os laços de carne me chateiam.” (HILST, 2003, p. 28). A provável resposta de Ruiska (de que os laços de carne o chateiam) realça sua frieza diante das relações familiares. Ao mesmo tempo, pode-se continuar a interpretar também, pelo diálogo com a esposa Ruisis, que Ruiska parece estar escrevendo a história (ele inventou o filho e depois o matou). Ruisis seria, então, esposa do personagem hilstiano Ruiska ou seria uma personagem do personagem hilstiano Ruiska?

Poderia haver, pois, uma ficção repleta de simbolismos dentro da ficção em que Ruiska (escritor) matou seu personagem ou uma provável voz perturbadora; enfim, retirou esse elemento da narrativa. Esse filho-personagem-voz já havia feito bolinhas e engolido um trabalho de cem anos de Ruiska, que, ao que parece, foi árduo, como se falar do homem (assunto de cem anos) equivalesse a uma exaustão, a uma insuficiência e mesmo a uma tarefa inútil, propícia a ser destruída. Interessante observar que a forma de destruição do escrito deu-se com Rukah fazendo bolinhas e engolindo-as, principalmente se se pensar que a boca, outro elemento simbólico, por onde as palavras saem, foi sepulcro para a obra.

Há uma intercalação de vozes na narrativa – Pécora (2003) usa a expressão proliferação de vozes –, que parecem vir da consciência ou imaginação de Ruiska, participando da sua trama literária em composição. Nesse sentido, convém expor a epígrafe de *Fluxo-floema*, um trecho de *Molloy*, de Samuel Beckett (apud HILST, 2003, p. 5):

Havia em suma três, não, quatro Molloys. O das minhas entranhas, a caricatura que eu fazia desse, o de Gaber e o que, em carne e osso, em algum lugar esperava por mim.

.....
Havia outros evidentemente. Mas fiquemos por aqui, se não se importam, no nosso circulozinho de iniciados.

A epígrafe, assim, acaba por colocar em relevo tanto a proliferação de vozes – e uma dúvida quanto a sua enumeração – como a crítica irônica ao “circulozinho de iniciados”. Sugere, pois, até pelo seu próprio papel de epígrafe, uma provocação semelhante à apresentada na obra.

Em dado momento do texto, Ruiska vai ao médico, descobre que tem uma úlcera na córnea e recebe o veredicto:

você está com uma úlcera na córnea, e por isso eu te aconselho a escrever daqui por diante coisas de fácil digestão, coisas que você pode fazer com pouco esforço, acaba com a coisa de escrever coisa que ninguém entende, que só você é que entende, é por causa dessas coisas que você tem agora uma úlcera na córnea. (HILST, 2003, p. 30)

A insistência do embate entre o que Ruiska quer escrever e o que o editor quer que ele escreva implica em mais tensão no texto, especialmente dada a resistência de Ruiska. O médico, por exemplo, diz que ele está rouco por causa do tabagismo, mas Ruiska afirma que é alergia. Afinal, sempre que tem que sair do escritório e conversar com quem quer que seja, fica rouco. Há, dessa forma, uma sobreposição da história que Ruiska escreve com as reflexões que ele levanta sobre o ato da escrita e sobre seu dizer indizível e/ou indigesto.

Surge, então, outro personagem (ou voz interna?) na narrativa lírica: o anão, que, segundo Ruiska, apareceu após a morte do filho. O anão parece transfigurar-se como uma voz com quem Ruiska reclama e, desse modo, expõe as suas impossibilidades diante da escrita. Afinal, escrever para ser vendido – como lhe pede o editor – supõe uma alteração no estilo da linguagem, o que é um forte embate para Ruiska: “Ai, o anão fala como um literato, oh Senhor, será que ele é desses que escrevem bem? Desses que dizem que uma boa linguagem salva qualquer folhetim? Será desses? Estou perdido.” (HILST, 2003, p. 35). As estruturas “desses que escrevem bem”, “um literato” e “uma boa linguagem salva qualquer folhetim” exprimem a desavença com o mercado editorial, atrelado ao lucro e às amarras alienantes do sistema capitalista. Marcos Lemos Ferreira dos Santos (2010, p. 85) identifica, em “Fluxo”, um “hiato entre a vontade do escritor e as exigências mercadológicas, assim como a desestruturação da narrativa como protesto à mesmice da cultura de massas”. A estruturação da narrativa lírica fica bastante abalada quando, em certo momento, o anão pede que Ruiska diga um poema. É inserido, então, pela primeira vez, um poema em verso, cortando a forma da prosa:

Reses, ruídos vãos
vertigem sobre as pastagens

ai que dor, que dor tamanha
 de ter plumagens, de ser bifronte
 ai que reveses, que solidões
 ai minha garganta de antanho
 minha garganta de estanho
 garganta de barbatanas e humana
 ai que triste garganta agônica.
 (HILST, 2003, p. 40)

O sujeito lírico parece reclamar sua dor de ser estranho, num poema marcado por assonâncias, aliterações e algumas rimas irregulares e internas (como no segundo verso, que termina com “pastagens”, palavra que ecoará em rima no meio do quarto verso, em “plumagens”). Já de início, o poema remete a um contexto de dor e violência. As reses sugerem animais que são abatidos para alimentação do homem. O sofrimento repercute em “ruídos vãos” – há uma voz, um clamor, um rumor que não é ouvido. No verso “vertigem sobre as pastagens”, sublinha-se a sugestão do animal, e segue-se, nos versos seguintes, o pesar da dor de ser coberto de plumas, de ter uma aparência ou aspecto viscoso, de ser bifronte, tanto por ter duas faces como, no sentido figurado, ser falso, porque parece o que não é.

No quinto verso, o jogo linguístico em “reveses” retoma a sonoridade da palavra que abre o poema: “reses”. Grifando a lamentação, os reveses denotam os infortúnios, sem compartilhá-los. Então, irrompem nos versos finais a similitude entre antanho e estanho e a repetição da garganta, canal/tubo de grande valor simbólico na poética hilstiana, pois é o caminho pelo qual “passa” a voz. Primeiramente, a garganta de antanho remonta ao significado de tempo passado (uma garganta de então), depois a garganta de estanho, que remete ao metal maleável, que não se oxida e é resistente à corrosão. Uma possibilidade de leitura é notar nessa corrosão um desgaste das palavras, das pressões do não poder dizer. No entanto, a garganta tem barbatanas e pode nadar, dá movimento ao corpo, mas também é humana. Por isso falha? Por fim, surge a triste garganta em agonia. A cadência de imagens ilustra, assim, o pesar desse que diz da sua garganta – congestionada por memórias, corrosões, ainda que resista a elas, em movimento (d)e agonia.

Logo após a inserção do poema, ou seja, de uma alusão à tradição lírica, ao canto, o anão e Ruiska emocionam-se diante do pesar ali exposto. “Também não precisa chorar, anão, sim, compreendo, eu mesmo estou chorando, era bonito cantar, trovar, mas bem que diziam: tempo não é, senhores, de inocência, nem de ternuras vãs, nem de cantigas, diziam e eu não sabia que a coisa ia ser comigo, entendes?” (HILST, 2003, p. 41). O fragmento pode levantar uma tensão com relação à tradição lírica, ainda mais se se

considerar um século tão repleto de transformações econômico-sociais, além da violência de conflitos e grandes guerras. Por isso não seria aquele mais um tempo de trovas? O tempo, diz Ruiska, não está para graças. Entrevê-se, desse modo, uma ferida nesse tempo.

“Em um mundo marcado por condições radicais de destruição, o trauma se torna um elemento constitutivo da formação social” (GINZBURG, 2017, p. 203). Jaime Ginzburg (2017, p. 188) aponta um mal-estar na civilização brasileira, “que cala seus traumas, que olha em volta – sem a necessária perplexidade – para o passado e o presente de barbárie responsáveis por sua formação”. O autor discute, assim, o fato de que a memória coletiva da sociedade brasileira “tem as marcas e as limitações de experiências de opressão” (GINZBURG, 2017, p. 197). Nesse sentido, debatendo o campo da linguagem, explana que a condição pós-traumática coletiva exige “uma reelaboração das formas de expressão, das concepções de emprego da linguagem” (GINZBURG, 2017, p. 202). Complementa: “Como representar a memória da violência e da dor em grau extremo, a perda irreparável, a degradação das condições de experiência digna? Lapsos, suspensões de sentido, elipses, expressões fragmentárias ocupam o espaço da representação da destruição” (GINZBURG, 2017, p. 203).

De tal maneira, realça-se uma reflexão sobre o processo de escrita num tempo hostil, desigual, assim como uma possível “crise” daquele que escreve sobre o modo de escrever, o que pode ser demarcado pela lembrança do verso em meio à prosa, esbarrando em lapsos, elipses e vozes fragmentadas. O anão, por exemplo, aos poucos passa a funcionar como um conselheiro de Ruiska, sugerindo a abolição do eu. Sai o eu, entra o outro? Um último poema em verso é inserido no meio da narrativa com um “Cantemos juntos”:

Ai como eu queria
te amar, aai
como eu queria te amar sem o verso
ai como eu queria
reverso de mim mesmo
te amar
AAIIIIIIII IIIIA
aicomoeuquariateamarrrrrrrrr
Respirando alegria.

(HILST, 2003, p. 49)

O poema canta o amor de forma nostálgica, com a repetição do motivo central (“como eu queria te amar”), sobressaindo-se o desejo de amar sem o verso, o que remete à discussão anterior na narrativa acerca da tradição lírica e do embate do escritor na “crise” sobre como escrever. As repetições tanto de versos quase inteiros quanto de “ais”

movimentam o poema em ritmo com sua forma. Sua estrutura, aliás, já se mostra bastante diferente da outra aparição do verso na narrativa, não só pela forma externa (sinuosa, em movimento), como internamente: um “ai” é ecoado denotando o canto na dobradura da vogal “a” em “aai”. Logo depois, em maiúsculas, sugerindo um destaque ou um grito, o outro “ai” mostra-se em espelhamento (“reverso de mim mesmo”, já avisou o verso anterior), mas a parte inicial é o dobro da final, pois são dois “as” e oito “is” seguidos por um espaço e, em reflexo, quatro “is” e um “a”, como se despedaçando uma métrica, numa referência simbólica à fragmentação do tradicional.

Quase por fim, um agrupamento de palavras sufocadas entre si pela ausência do espaço entre elas, ao mesmo tempo em que estão ecoadas pela repetição da letra “r”, não só emblema um aprisionamento, uma agonia, uma dor, como também insinua uma dificuldade de dizer ou mesmo de repetir o terceiro verso do poema: “como eu queria te amar sem o verso”. Já o último verso demarca-se diferente por iniciar-se com letra maiúscula, sendo que a letra inicial na imagem “Respirando alegria” é a mesma que termina o verso anterior, o “r” estendido. O poema parece insinuar a dificuldade do dizer, o desejo de abandonar o verso (a tradição?), e retratar sua condição de sofrimento em oposição à alegria que gostaria de respirar.

Quando surgem outros personagens ou uma proliferação de vozes na narrativa, eles parecem condensar mais ainda as indagações do escritor Ruiska, então em “crise”, e mesmo a condição do gênero (verso/prosa). Por exemplo, aporta na ficção a personagem Palavrarara, que parece ser tratada como uma rainha, com formalidade. É nesse momento que é usada no texto a segunda pessoa, acentuando, desse modo, uma provável crítica à linguagem erudita, utilizada sempre por Palavrarara, que faz uso também de um português arcaico – segundo Ruiska, com influência de Petrarca. Manifesta-se no diálogo entre Ruiska e Palavrarara uma certa confusão entre o que dizem, bastante simbólica e mesmo humorística, além de ritmada: “A quem te dirigias quando versejavas? A ninguém. Disseste a quem? A ninguém, senhora. Disseste além? A ninguém. Ah, sim, a alguém, disseste bem.” (HILST, 2003, p. 56).

Depois, surge o personagem gavião, com quem Ruiska fala: “Qual filho, gavião, me torço inteiro para essas donas, mães do glossário e da gramática” (HILST, 2003, p. 59). O gavião conta algumas aventuras, num discurso também metafísico. A discussão sobre a língua é paralela à “crise” de Ruiska, que precisa escrever para vender, como quer o editor, mas não é esse o modo como quer trabalhar. Por isso, dá-se o empecilho. De um lado, Ruiska quer escrever a seu modo (com dignidade), estabelecendo várias críticas

tanto à erudição e ao conservadorismo quanto a uma forma comercializável de escrever. De outro, o anão (a consciência, talvez), diz que Ruiska tem uma posição muito antipática, aconselhando-o: “isso de se trancar, ter a porta de aço, os adentros, sei, sei, mas não está bem, debes procurar uma saída. A claraboia. Não Ruiska.... debes... penso que debes... que nunca mais... quenuncamaisdevesescrever... há meios mais eficientes de comunicação, a coisa é visual agora, entendes?” (HILST, 2003, p. 64). A informação sobre nunca mais escrever ocorre amontoada, o que dificulta a leitura – talvez porque provém de um difícil dizer: “quenuncamaisdevesescrever”. A solução que propõe o anão (ou uma consciência de Ruiska) parece ser o caminho mais simplificado para enquadrar-se nestes tempos hostis, todavia Ruiska não consegue fazer isso. Duelam entre si, portanto, a necessidade do dizer e a impossibilidade da escrita, considerando contexto, língua e condições para o escritor.

O anão começa a desnudar a ficção de Ruiska, porque diz que sabe que Ruiska é Ruiska, Ruisis e Rukah, os três, e que inventou tudo, mas compreende Ruiska, porque é muito sozinho. “Para, não diz que é invenção. Ora, Ruiska, vão saber de qualquer jeito. Tenho vergonha, para. Por agora, mas fica sabendo que a tua metafísica de dentro é coisa pra depois, entendes?” (HILST, 2003, p. 64). Esse é outro trecho que pode induzir à interpretação de que Ruiska escreve uma narrativa em concomitância com a narração de seus problemas e inquietações.

Em dado momento, o anão ordena que Ruiska fique quieto, que esconda suas mãos, que não tente falar. O anão avisa que vem uma passeata de jovens. Alguém da passeata descobre que Ruiska é um escritor e insulta-o em público: “Senhores, eis aqui, um nada, um merda neste tempo de luta.” (HILST, 2003, p. 65-66). Esse que insulta também diz que, enquanto lutam, há os subjetivos do baralho que escrevem sobre angústia, insinuando que não cabe subjetividade nestes tempos de luta. Novamente, acentua-se a discussão entre a subjetividade (que soa como mais antiquada) e a objetividade (destes tempos). Clama-se a morte à palavra desses anêmicos do século, que se dizem com Deus. A reação de Ruiska, quando agredido verbalmente, é de defesa, justificando que não é desses, que quando fala de si fala também do outro, ou seja, ainda que não estivesse em batalha, a escrita funcionaria como uma espécie de arma e ele estaria, portanto, lutando, e não por si, mas por todos. Parece ser essa uma possível saída do conflito subjetividade *versus* objetividade que Ruiska gostaria de exercer: falando de si também fala do outro, numa espécie de salvação por meio da palavra – conflito que já havia sido posto desde o fragmento inicial de “Fluxo”.

Quando, na passeata, avisam que os “imundos vêm vindo”, na confusão, Ruiska e o anão ficam no meio dos revoltosos, embora Ruiska admita que só estava ali para conversar sobre isso de escrever. É, então, agredido fisicamente devido a essa afirmativa. Quando os dois conseguem escapar, o anão briga com Ruiska por sua mania de dizer, afinal “isso de palavras acabou-se. Não posso mais dizer, anão? Não como dizes, debes falar do outro, mas não do jeito que falas” (HILST, 2003, p. 67). Iniciam, assim, um longo diálogo sobre escrever, existir, ser, o qual Ruiska conclui: “Estamos conversando há muito tempo e quase nada do que falas eu entendo. Nem eu, Ruiska.” (HILST, 2003, p. 69). A impossibilidade de dizer encontra-se com a impossibilidade de entender. E o conflito não parece encontrar desfecho.

“Fluxo” termina, então, com Ruiska pensando na coexistência, no ser dos outros e tentando falar com o anão, que, por sua vez, fala sobre um peixe frito:

[...] hein Ruiska, mas falavas, anda, te escuto. Que é difícil. Ah, muito. Queres o peixe na manteiga ou no mijo? Vai fritando. Falavas. Sim, que é difícil. É. É muito difícil. Mais difícil sem o pão. Eu digo a vida. Ah, também muito difícil. Mais difícil sem a ideia. Podes viver sem a ideia? Não. E sem o peixe? Vive-se, mas fala baixo senão te engolem. Há gente por perto? Eh, nunca se sabe, o outro dia, lá na parte de baixo, eu peidava e ria quando apareceu um sapo gargarejando: anão, vai peidar pra lá, aqui é baixo mas não é cu de sapo. Deilhe uma rasteira. No sapo? Sim. Difícil, não? Tudo é difícil, Ruiska, difícilimo, arrota pra ver se não é duro, vê, não consegues, anda de lado e sentado, vê, é difícilimo, acalma-te, come o peixe, agora sim está frito, estás frito também, pois coexistes. (HILST, 2003, p. 71-72)

Nesse diálogo, a possível voz do anão – a praticamente cada frase de Ruiska e, no final, em monólogo –, interrompe o pensamento metafísico do escritor (relacionado à coexistência e a uma vida que é difícil sem a ideia), interpelando perguntas ou comentários sobre coisas práticas. A pergunta relacionada ao peixe (se frito na manteiga ou no mijo) endossa um questionamento entre o convencional e o não convencional, afinal é passível comer um peixe frito na manteiga, mas não no mijo. A última linha da narrativa lírica traz, ainda, uma jogatina linguística em “frito”, em que se ressalta a natureza contextual da palavra: o peixe frito na panela, provindo do verbo “fritar”, que induz ao papel prático da vida, ter que comer e, portanto, ganhar dinheiro para suprir as necessidades básicas; e o frito também pode funcionar como um adjetivo, o que pode relacionar-se ao fato de Ruiska coexistir com o peixe (sublinha-se, assim, a presença do outro), além de haver o uso informal de “frito”, que pode remeter à condição de se estar em apuros, sem dinheiro. Evidenciam-se, pois, tanto a importância do contexto para definir o significado de uma palavra, ou seja, a fluidez da língua, como a característica

marcante da oralidade em contraste com o discurso metafísico (sobre a coexistência, por exemplo), ligadas ainda a uma linguagem considerada chula, como no fragmento citado anteriormente: “um sapo gargarejando: anão, vai peidar pra lá, aqui é baixo mas não é cu de sapo”. Não é possível ignorar uma relação entre a preocupação de Ruiska, já demonstrada em todo o texto quanto à escrita como um ato de dignidade, por exemplo, e um grande descaso do anão, quando, diante de algo que é difícil dizer, ele fala do pão e do cu do sapo.

Geoffrey H. Hartman (2000, p. 207-208) afirma que a relação do conhecimento com as formas de representação mudou hoje em dia:

Percebemos, de um lado, um excesso de conhecimento, uma abundância de detalhes sobre a “solução final” fornecidos pelas técnicas modernas da historiografia e pelos registros detalhados e confiantes dos próprios executores. De outro lado, meios visuais poderosos estão à nossa disposição para converter esse conhecimento em simulacro do evento originário. (HARTMAN, 2000, p. 208)

Com isso, o teórico de estudos sobre Shoah argumenta que surgiu um novo e peculiar estresse psicológico, estimulado pela extensão tecnológica, na mídia, dos olhos e ouvidos. Explica que esse estresse é consequência, justamente, do fato de a mídia tornar todos como coespectadores involuntários das atrocidades que são, plasticamente, apresentadas a todo momento, o que lhe é extremamente preocupante. “Ainda que no curso da vida todos se exponham a visões de morte e sofrimento, é preocupante a exposição rotineira, uma exposição que facilita e habitua e tende a produzir sentimentos de indiferença” (HARTMAN, 2000, p. 208-209). É justamente esse sentimento de indiferença que se vê no anão ao interromper Ruiska de falar algo que já lhe é difícil.

O anão chama a atenção de Ruiska para a necessidade do mercado ou de assuntos mais práticos, como comer o peixe, adquirir o pão. Se se considerar que o anão é uma espécie de consciência de Ruiska, nota-se que essa voz, estimulada pela extensão tecnológica, simboliza uma figura com estresse psicológico dos olhos e ouvidos, isto é, uma figura que é indiferente. Além disso, ridiculariza a possível metafísica de Ruiska, como no excerto citado antes: “Tudo é difícil, Ruiska, difícilíssimo, arrota pra ver se não é duro, vê, não consegues, anda de lado e sentado, vê, é difícilíssimo”. Também se vê a ameaça que sonda toda a narrativa: “mas fala baixo senão te engolem”. Mas o que Ruiska queria dizer que era tão difícil?

Jaime Ginzburg (2017, p. 171), comentando situações de censura e manipulações de linguagem por parte de instituições e legislações, afirma que as palavras podem ser

tomadas por censores como perigosas “em razão de que nelas se encontram chaves para a consciência de direitos sociais. A cada vez que uma palavra é censurada, cabe perguntar a quem beneficia o corte feito, e como aquele termo poderia ser interpretado em público”. A quem beneficia o corte, a interrupção que o anão faz? Como a metafísica de Ruiska poderia ser interpretada pelo público? Considerando-se o anão como uma consciência estressada psicologicamente pela extensão tecnológica e que reage de forma indiferente, é possível chegar, amparado pelo contexto da narrativa, no mercado editorial, símbolo de um sistema capitalista, cujo benefício-mor é o lucro, e relacionado a uma cultura de massa. Nesse sentido, quanto mais se alia o lucro a uma voz alienada, calada, interrompida, cortada, formando um público acrítico e apático, mais se distancia de uma metafísica (por extensão de sentido, de uma compreensão suprassensível da realidade), o que exige criticidade e atenção, isto é, olhos e ouvidos – o que permite compartilhar história e memória, ter voz, dar testemunho.

É claro que são inúmeras as possibilidades de leitura e interpretação de “Fluxo”, devido principalmente a essas nuances de significados e ao drible de vozes narrativas e mesmo da própria construção narrativa (como o personagem Ruiska e seus personagens). Por essa razão, ouvir os vários prismas ante a obra literária *Fluxo-floema* contribui para notar como perpassam suas marcas sob diferentes visões. Nesse sentido, o eixo do livro vai se formando pelas características dos “gêneros”, da “não salvação” – ou da salvação pela palavra – e pelos obstáculos do dizer, realçados na figura do escritor em conflito com a metafísica do “de dentro”, o mercado e o seu desejo de uma escrita digna.

3.2. “Osmo”

Assim como algumas peças e principalmente textos ficcionais, “Osmo” foi encenado em teatro várias vezes em São Paulo, entre 2014 e 2017, com direção de Susan Damasceno e adaptação e atuação de Donizeti Mazonas. O ator, em “Um sopro”, que integra o catálogo da Ocupação Hilda Hilst, conta do seu medo de estar sozinho, em um monólogo, no palco, com a potência de tal texto. Confessa, entretanto, que “é preciso compreender que o que está em jogo em Hilda é isso mesmo, esse eterno corpo-a-corpo com a linguagem” (MAZONAS, 2015, p. 43). É exatamente esse corpo a corpo com a linguagem, com o dizer, um dos aspectos realçados aqui, que acabam por deixar o enredo em segundo plano.

“Osmo” é o único texto do livro em que não há dedicatória. É narrado em primeira pessoa. Já de início, o personagem avisa que vai contar a história enquanto pensa se deve,

pois não sabe se o ouvinte é digno de ouvi-la. Essa dignidade na escrita, reclamada constantemente em “Fluxo”, contrapõe-se à dignidade de ouvir, o que realça o caráter testemunhal do dizer e também da escuta, afinal o testemunho dá voz e impele o outro a esse ato, num pacto de responsabilidade e cumplicidade, posto em tensão na narrativa.

O personagem diz não ter vontade de escrevê-la. Já está há três dias na máquina de escrever, em frente a uma folha de papel em branco. Novamente, lida-se com um personagem narrador que escreve e está em situação de conflito, tanto diante do leitor quanto diante de situações externas que lhe impedem de escrever. Por exemplo, uma amiga (posteriormente, nomeada Kaysa) liga e o chama para dançar. Ele tenta recusar, mas se compromete a ir, mesmo estando confortável no seu quarto. Enquanto toma banho, pensa em possíveis desculpas que pode dar para parar de dançar. Começa a descrever o banho, as partes do corpo que lava, e diz: “Eu ainda não lhes disse a minha idade, eu acho que existo desde sempre, mas afinal o que importa?” (HILST, 2003, p. 78). A narrativa é entrecortada por tentativas de descrição de atos cotidianos, mas que são sempre interrompidas por digressões metafísicas, histórias/rememorações e questionamentos ao leitor. Recorrentemente há a pergunta: o que importa? Há, ainda, a alusão a um modo mais fácil de escrever para que o leitor entenda, sendo esse um dos eixos temáticos dos textos de *Fluxo-floema*.

Enquanto toma banho, o personagem continua a perambular por questões cotidianas e questões mais profundas, angustiantes, além de, como o próprio narrador afirma, preocupações mais sérias. O narrador procede dessa forma como se adiasse o assunto sério de que quer tratar, como se testasse esse leitor oferecendo aquilo que, supostamente, ele acha mais fácil ouvir (do banho, das histórias da mãe, dos casos amorosos). Em meio a isso, há a frequente insinuação sobre uma linguagem mais fácil, “palatável” para esse leitor com quem fala todo o tempo e para quem deseja – e não deseja – contar uma história. Novamente, o texto hilstiano põe em xeque o mercado e a cultura de massa.

As alusões à escrita, em “Osmo”, são mais subterrâneas que em “Fluxo”. Há muitos eufemismos, metáforas e comparações que, embora não explicitem, induzem à relação com a escrita. Por exemplo, em dado momento, o narrador conta de suas cuecas, fininhas e confortáveis, justificando-se: “[...] não é todo mundo que pode ter cuecas de pele de ovo, eu tenho porque nessas partes onde as cuecas tocam eu sou muito sensível” (HILST, 2003, p. 81). Então, inicia uma reflexão sobre o modo como escreveu. Afirma que disse “aquelas partes” quando poderia ter dito “pênis”, mas acha que assim todos

podem entender, até porque todos têm “aquelas partes”. Nesse instante, questiona-se e confessa que tem certo pudor estilístico, já que usa reticências quando poderia dizer “cu” ou “ânus”. Depois de contar que o seu ânus é muito estreito e que, por isso, foi ao médico, o narrador diz: “pensei: antes um ânus apertado do que ficar se cagando por aí. Viram como eu consegui? Aos poucos a gente consegue tudo, essa coisa de pudor é só no começo, quero dizer no começo de começar alguma coisa. Depois a gente vai metendo. É assim mesmo.” (HILST, 2003, p. 82). O “ficar se cagando por aí” fugiu – ou veio ao encontro – da linguagem que usava, ou estava em busca. Entrevê-se uma crítica, dessa forma, a um padrão ou uma convenção de escrita que não permite usar uma linguagem considerada chula, imoral. Emerge, portanto, novamente o embate entre as convenções e a dignidade de escrita. Essa relação é potencializada com a saída pelo humor em detrimento do pudor, nesse fragmento, bem como na recorrência à metalinguagem, como se o narrador lírico estivesse mesmo tateando, com o leitor, o caminho da linguagem, o que pode se dar pela ironia. Quando, por exemplo, o narrador fala sobre suas camisas, parece exercer uma atividade reflexiva contígua à escrita:

Às vezes ponho as azuis-clarinhas. Clarinho ou clarinhas? Tanto faz, ninguém vai se importar com isso, mas de repente podem se importar e vem algum idiota e diz: iii... o cara é um bestalhão, escreveu azuis-clarinhas em vez de, (ou ao invés de?) azuis-clarinhas. Isso eu vou pensar depois. Nos trechos mais importantes. Mas nos trechos mais importantes eu não vou falar de camisas, podem crer. (HILST, 2003, p. 84)

O próprio narrador salienta que camisas e leis gramaticais não são a coisa mais importante de que quer tratar, mas, de algum modo, isso o tem impedido de dizer o que realmente lhe interessa. Destaca, então, que as coisas mais sérias, mais importantes, envolvem Deus e morte. Mas a narrativa continua e, depois de passadas boas páginas, é que ele se lembra de que a amiga finlandesa Kaysa já deve estar na porta esperando-o impaciente para ir dançar. Também esclarece que Kaysa é a amiga que telefonou há pouco e que está viva, e Mirtza é uma amiga/amante que está morta, que o leitor não se confunda. Mesmo que tenha feito a advertência, em muitos momentos do texto as lembranças do narrador e as figuras e referências de Mirtza e Kaysa misturam-se. O narrador conta que, enquanto a amiga Kaysa fala, ele se lembra do trecho do livro que estava lendo antes de ela ligar. Começa, assim, a pensar no imponderável, na morte. Novamente, as questões mais importantes entrecortam as lembranças e a escrita. Por exemplo, depois de devanear sobre as estrelas, o Cruzeiro do Sul, e sobre uma memória da infância, revela:

Olhem, querem saber? Estou cansado de contar essas coisas e tudo o mais, tenho uma vontade muito grande de não contar mais nada, inclusive de me deitar, porque se vocês soubessem como cansa querer contar e não poder, porque agora estou dançando, é ridículo mas estou dançando com a Kaysa, e ao mesmo tempo que estou dançando estou pensando na melhor maneira de contar quando eu afinal me resolver a contar. (HILST, 2003, p. 90-91)

É nesse instante que pensa em como começaria a contar a história se estivesse em casa. Começaria dizendo que se chama Osmo. Essa é a primeira vez que menciona seu nome na narrativa, reforçando que o nome verdadeiro não interessa. Explica que teve um caso com Mirtza. Nesse momento, a narrativa guarda algo de turvo: “Aí me deitei sobre ela, encostei as minhas coxas naquelas coxas de Mirtza [...] e meti meu pênis, meu pênis reto como o tronco da bétula, e não meti simplesmente, meti com furor, com nojo também, e assim que terminei, cometi o grande ato.” (HILST, 2003, p. 96). Qual seria o grande ato? O gozo? A morte? Osmo continua:

E depois do grande ato peguei o corpo de Mirtza, levantei-o acima dos meus ombros e o sol bateu nas coxas de Mirtza, suave, um sol suave, um sol perfeito para depois do grande ato. Agora não vou dizer tudo o que fiz. Ou digo? Gosto mais de dizer o que penso porque o que a gente faz são atos comuns. (HILST, 2003, p. 96)

Então, Osmo conta que deixou o corpo de Mirtza apoiado num tronco de bétula, arrumou-se e saiu vagarosamente, sem ninguém por perto. Depois ficou comovido com um canto de pássaro, sorriu, assoviou. Faz uma alusão importante: ele assovia um canto de ninar finlandês. Kaysa era finlandesa. E Mirtza? Acrescenta que deixou Mirtza dançar à vontade na festa – Osmo também foi a uma festa com Kaysa. As figuras femininas, assim, parecem misturar-se nas lembranças do narrador. Fica-se, então, com uma impressão turva sobre as histórias delas e sobre o “grande ato”. Acerca disso, Osmo justifica que os pequenos atos (os atos cotidianos, de se levantar da cama, tomar resoluções, banho, caminhar) encadeiam-se de modo a levá-lo ao grande ato:

[...] e chamo o meu ato de grande ato não porque ele tenha importância para mim, para mim é simples, é apenas muito estimulante, mas o grande ato deve ter importância para a maior parte das gentes, ah, isto eu sinto que é verdade, porque se não tivesse importância eu não me confundiria tanto, quero dizer, eu não ficaria tão em dúvida quanto à possibilidade de me dizer aos outros, de me confessar. [...] Quando eu penso em todas essas coisas, penso também na dificuldade de descrevê-las com nitidez para vocês. (HILST, 2003, p. 99)

O grande ato: a morte? Pode ser (também) a escrita? Assim como as figuras femininas, alguns temas parecem fundir-se, como o mistério do grande ato envolvendo a morte e a escrita. No fragmento anterior, Osmo deixa explícita sua dificuldade de

expressão (descrever com nitidez) e sua necessidade de se dizer, de se confessar, algo que já havia sido lembrado no texto: “O que me confunde é a vontade súbita de me dizer, de me confessar” (HILST, 2003, p. 98). De dar testemunho? Chega-se, assim, outra vez, ao conflito emblemático do testemunho: entre a necessidade e a impossibilidade de dizer. O grande ato de Osmo, apesar de não haver menção explícita, insinua um incidente grave com Kaysa e Mirtza e, ao mesmo tempo, metaforiza-o, num estilo narrativo enfatizado por uma linguagem acidentada, que avisa a todo instante que precisa dizer, sem conseguir dizê-lo: “[...] eu só fico livre através do grande ato, estimulante sim, mas pesado também, porque se não fosse pesado eu não estaria tentando explicar tudo isso” (HILST, 2003, p. 101).

A narrativa segue entremeada por essa dificuldade de dizer, o que contribui para turvar a compreensão do enredo e do incidente grave, o grande ato. Osmo conta que levava Kaysa embora de uma festa em que estavam, mas com desentendimentos, porque Kaysa queria voltar, porém ele acaba por levá-la por um caminho deserto: “E agora os meus polegares de aço junto ao seu pescoço, o pescoço delicioso de Kaysa, ah, que ternura rouca explode dessa garganta, que ternura, que ternura. A lua sobre a garganta de Kaysa, o corpo eu vou deixar aqui sob os ramos, que lua, que lua” (HILST, 2003, p. 104). Após isso, relata que liga a chave do carro depressa, não menciona mais Kaysa e conta sobre o que está pensando. Pensa que talvez devesse contar a história da morte de sua mãezinha, sobre o fogo na casa, e que essa estória, sim, daria um *best-seller*, porque todas as histórias de mãe dão *best-sellers*. Faz, com isso, uma crítica ao estilo de escrita relacionado a uma cultura de massa (*best-sellers*).

Finaliza o texto do seguinte modo: “e querem saber? Amanhã, se ninguém me chamar para dançar, eu vou começar a escrevê-la” (HILST, 2003, p. 105). Geoffrey Hartman afirma que o projeto do testemunho é achar uma testemunha para a testemunha. Como Osmo não explicita qual é o seu grande ato, mas insinua-se no discurso que teria assassinado Kaysa/Mirtza, o veredicto só pode ser dado (ou recusado) pelo leitor. Nesse sentido, a responsabilidade de testemunhar não deixa de recair sobre o ouvinte das reclamações de Osmo acerca de suas dificuldades de dizer. E não é uma responsabilidade facilmente depreendida, pois o dizer é fragmentado e causa estranheza.

Com a estranheza, emaranham-se muitas dúvidas referentes ao enredo. Nessa narrativa lírica, o que parece mais secundário toma papel principal, como o narrar o banho, mesmo com a insistência de que há coisas muito mais importantes e sérias a se dizer. Ao mesmo tempo, o pano de fundo, a história – difícil, o narrador avisa – não se

apresenta clara. Osmo matou Kaysa e Mirtza? Elas estão confundidas? É esse o enredo mais importante? Ao que parece, à narrativa importa questionar, a todo momento, o que isso importa diante daquilo que se quer dizer e não consegue. E por que não se diz? O que se depreende é aquilo que se percebe na linguagem: um dizer arranhado constantemente por cortes, elisões, gritos, silêncios, reticências, digressões, ocultamentos.

Mason Hiatt, no artigo “Hilda Hilst: uma literatura menor?”, vê no personagem Osmo “um assassino misógino de sangue frio com pretensões a escritor que chama ‘grande ato’ ao evento matar suas namoradas” (HIATT, 2008, p. 7). Provavelmente, Hiatt firmou-se na declaração da própria autora do livro, na entrevista “Hilda explica Fluxo-floema”, publicada no jornal *O Estado de São Paulo* no dia 8 de dezembro de 1970 (dia do lançamento de *Fluxo-floema*), disponível no acervo do Cedae-Unicamp:

Muitas vezes – diz Hilda – não sei quem é aquele que aparece. Alguem [sic] me disse Osmo. É uma coisa fechada em si mesmo, não é? Então ele surgiu: difuso, com uma enorme vontade de se dizer, ao mesmo tempo derramando e sem controle. Assustei-me um pouco, sim. Afinal, ele mata as mulheres. Ele chama o seu proprio [sic] ato de matar: O Grande Ato. (CEDAE, s/d)

Tratar Osmo como um assassino é uma leitura possível, inclusive assinada por muitos pesquisadores e mesmo alimentada por sinopses, as quais acabam por simplificar o texto hilstiano. Por exemplo, quando da encenação de “Osmo”, o folheto de divulgação identificava-o como um “assassino em série”. Entretanto, não é possível delimitar interpretações únicas, uma vez que a trama levantada por Hilda Hilst prega peças em seu enredo – quando é possível identificar o enredo –, especialmente porque utiliza muitas metáforas e figuras de estilo, que, em vez de fecharem a interpretação, abrem-na para muitas possibilidades, por vezes contraditórias. O paradoxo, como já se disse, é uma marca muito comum no testemunho.

O próprio fluxo textual pode levar, em uma de suas inúmeras possibilidades, a questionar quantas namoradas Osmo teria tido (para fundamentar melhor a ideia de assassino em “série”), e se Kaysa e Mirtza não seriam uma só pessoa ou até que ponto chega a perturbação de Osmo, uma vez que ele não se denomina assassino em nenhum momento e nem explicita que mata. Em vez disso, há uma metáfora: o grande ato. O que seria o grande ato para Osmo – tão “difuso”, para usar a mesma declaração de Hilda Hilst? Apenas a morte? E a escrita? E o gozo? Não haveria aí uma espécie de morte? A escrita não teria sua face finalizada quando o pensamento vivo finda-se no papel, retomando a referência da palavra morta, tantas vezes realçada em *Fluxo-floema*? O gozo, em si, não joga com seus extremos, o nascimento e, em seguida, o esfacelamento, o fim, a morte?

Além disso, o que seria a morte para Osmo? É claro que, nesses casos, lida-se com possibilidades inúmeras de significação e interpretação, tanto se se prezar as declarações – muitas vezes controversas – de Hilda Hilst, quanto se se encarar um personagem como Osmo, difuso, confuso, ilimitado. Neste trabalho, não interessa “desvendar” o enredo e definir Osmo como assassino ou não, mas refletir sobre o que há de sério para Osmo elaborar em linguagem, sobre o que importa na sua tentativa e nos obstáculos do seu dizer. Importa notar que a escrita não se realiza em uma história linear, antes em fragmentos. Assim, em “Osmo”, como em “Fluxo”, a necessidade de dizer e a impossibilidade desse ato conflitam-se justamente na linguagem.

3.3. “Lázaro”

O texto, também escrito em primeira pessoa, é dedicado a Caio Fernando Abreu, o qual revela, em carta publicada no *Cadernos de literatura brasileira* (1999), que “Lázaro” é o pasmo diante de algo inesperado, o que provoca a solidão mais absoluta. Nesse texto, a alusão à Bíblia não é feita apenas pelo título. Toda a narrativa parodia, num jogo intertextual e até antagônico, a história bíblica, pelo ponto de vista do narrador (Lázaro), que está morto. No “Evangelho segundo João”, Lázaro (da cidade de Betânia) é o personagem bíblico que é amigo de Jesus e é por ele ressuscitado.

A narrativa começa com o personagem observando seu corpo enfaixado. A partir de então, começa a falar sobre sua irmã Marta: “Ela sempre foi ótima nessas coisas de fazer as coisas, sempre foi a primeira a levantar-se da cama, uma disposição implacável para esses pequenos (pequenos?), como é que se diz mesmo? Afazeres, pequenos afazeres de cada dia.” (HILST, 2003, p. 111). O texto “Lázaro”, como “Osmo”, traz uma referência aos pequenos atos, pequenos afazeres, como se procedimentos sem importância diante de algo maior. A alusão “como é que se diz mesmo?” já denota uma preocupação, que pode até ser irônica, com a utilização da linguagem, de modo semelhante ao que ocorre em “Fluxo” e “Osmo”, porque o dizer está sempre entrecortado pela preocupação de ter que contar ou se expressar de um modo que o outro entenda.

O personagem, vendo-se deitado, tenta erguer-se, olha tâmaras, figueiras, oliveiras pela janela. Começa a perceber que está morto. De repente, vê sua irmã Marta: “Ela põe as duas mãos sobre a boca.” (HILST, 2003, p. 112). A boca é uma imagem forte na literatura hilstiana. Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, a personagem Lori tem um desejo de conhecer o duplo registro da língua: falar/narrar e lambe. Em “Lázaro”, a imagem da boca é acompanhada pelo ato de pôr as duas mãos sobre a boca, o que implica,

em um primeiro momento, surpresa, afinal Marta está olhando seu irmão morto. O ato, no entanto, também sugere, ao cobrir a boca com as próprias mãos, um obstáculo para o dizer, um silenciamento.

Nesse momento, conta como a irmã Marta tirou-lhe a roupa, lavou-o, perfumou. Ao falar de Marta, explica que começou a observá-la depois que passou por essa coisa que chamam de morte. Diz: “perdoem-me, na morte seria preciso encontrar as palavras exatas [...] Não sei se vocês entendem o que eu quero dizer, agora estou morto e por isso deveria saber dizer do que vi em vida. Deveria.” (HILST, 2003, p. 113). A repetição seca “Deveria.”, seguida de ponto final, legitima a reclamação sobre encontrar as palavras exatas, sobre saber como dizer, preocupação já levantada nos dois textos anteriores, referindo-se à necessidade de dizer, de expressar-se. Nesse “Deveria.”, além disso, ronda uma espécie de convenção a se seguir ou mesmo um desejo íntimo de dizer.

Nota-se também a recorrência da consternação diante do inteligível, destacando, novamente, Deus e morte como temas importantes e sérios. A figura do divino insinua-se no discurso metafísico, arrematada pela advertência do dizer: “Eu vou dizer claramente agora: Ele era eu mesmo num espaço indescritível” (HILST, 2003, p. 113). Estabelece-se, nesse momento, um diálogo com esse Ele. É nesse diálogo que aparece, pela primeira vez, o nome Lázaro. O narrador diz que Ele é alguém feito dele mesmo e de um Outro (que não saberia dizer o nome). “Sei que me faço cada vez mais obscuro [...] Querem saber? Há mais alguém dentro DELE. Mas tenho medo de contar tantas coisas a um só tempo, tenho medo que pensem que eu estou inventando.” (HILST, 2003, p. 114-115). Novamente, há a metalinguagem da escrita, com a referência no texto sobre invenção, assim como em “Fluxo”, além do tema do comunicar-se com o outro, para que este entenda.

Lázaro conta que, além dele mesmo e do Outro, há no Homem mais alguém, Rouah. Há várias alusões bíblicas, de modo entrecortado: Jesus é amigo de Lázaro; Lázaro grita três vezes Marta; fecham a entrada com uma pedra; Marta lava-lhe os pés. A espécie de paródia bíblica hilstiana não se intimida com possíveis limites, tendo-se por base uma sociedade preponderantemente católica, mas arrisca na linguagem e nas alusões, como se deixasse a nu a descrição feita pelos personagens. Lázaro conta, por exemplo, que Rouah acaricia suas nádegas, colado a uma pedra, e também descreve o sexo de Rouah.

Surge na narrativa o escriba, o qual era responsável por escrever textos ditados e, entre os judeus, era aquele que lia e interpretava as leis. Lázaro diz: “O escriba me

persegue, e a cada instante pergunta: Ele é o Homem? É aquele que dizem? Sacode meu braço: Lázaro, conta, eu preciso escrever sobre todas essas coisas.” (HILST, 2003, p. 120-121). Agora, no entanto, aquele que detém o verbo (Lázaro) precisa contar para que outro redija a sua história, assimilando-se o referencial bíblico. A narrativa lírica explicita a dificuldade do dizer, como o fato de seus temas (Deus, morte) serem encarados pelo próprio narrador como difíceis: “Há uma outra coisa difícil de dizer. Digo que é uma outra coisa difícil porque tudo o que estou dizendo aqui é difícil de dizer.” (HILST, 2003, p. 128). Por esse motivo, assim como em “Fluxo” e “Osmo”, é possível observar em “Lázaro” a relação com o escritor, com a escrita, devido às insurgências de questões sobre a necessidade, o dever, os empecilhos do dizer. O texto termina com Lázaro gritando, olhando Marta, a qual está de pé, junto à cama, com as mãos na boca – exatamente como no início da narrativa, quando o narrador Lázaro se percebe morto. Teria sido, então, tudo uma vertigem, um sonho, um delírio? De qualquer modo, parece preciso dizê-lo, com todas as dificuldades que envolvem uma paródia bíblica em tempos hostis, considerando-se, inclusive, a própria debilidade de definições como paródia – ou fábula, como debatido antes –, reféns de aspas na literatura hilstiana.

Acerca de “Lázaro”, ainda há poucos pesquisadores que se desdobraram mais a fundo nesse texto. De um modo geral, a crítica realça justamente essa dissolução de fronteiras. Juarez Guimarães Dias (2010), por exemplo, observa uma desintegração dos dogmas religiosos. Willer (2007) destaca o Deus canibal existente no homem e que, por vezes, é ele mesmo, defendendo que há aí uma experiência mística às avessas. Para Cavalcanti (2014, p. 308), o texto “explicita a necessidade de devassar fronteiras, ao revolver a passagem bíblica na qual se cruzam vida e morte”. A “paródia” bíblica à Hilst, assim, traz questões fragmentadas sobre o divino, a morte e o terreno também para se debaterem na linguagem.

3.4. “O unicórnio”

O texto “O unicórnio” é dedicado ao escultor Dante Casarini, com quem Hilda Hilst foi casada. Também é narrado em primeira pessoa e é o mais longo dos cinco textos. Essa foi a primeira das narrativas que Hilda Hilst escreveu – é, portanto, a primeira investida na ficção. A narrativa inicia-se turva, repleta de personagens e alusões obtusas. Parece haver um diálogo entre alguém que narra e outro personagem. Quem narra em primeira pessoa insiste em falar de uma “ela”. Com frequência, a narrativa lírica levanta

questionamentos sobre a construção de personagens, motivos, enredo, característica que se repetirá nos outros textos: “A irmã era lésbica e o irmão pederasta? Isso tem importância? Não, não tem mas parece muita coisa numa estória, numa única estória. Mas é assim.” (HILST, 2003, p. 147). Assim como em “Fluxo”, essa primeira narrativa lírica, além de interpor diálogos sem marcação de quem fala, levanta as dificuldades do narrar, trazendo à tona a tradição do gênero lírico: “Não, quero dizer, sim, vamos escrever essa estória. Você está cansada? É que na poesia é diferente, há toda uma atmosfera, uma contenção” (HILST, 2003, p. 147). Essas marcas testemunhais similares a “Fluxo”, como hibridação dos gêneros, necessidade de dizer, mistura de vozes, aliam-se também à discussão metalinguística, quando se retoma a ideia do lirismo na prosa. Cristyane Batista Leal (2012, p. 24) ressalta a observação de Renata Pallottini (1999) de que o lirismo hilstiano, no teatro, manifesta-se como uma forma de mostrar personagens cujas falas foram sufocadas. Considerando-se que “O Unicórnio” foi escrito em concomitância com as últimas peças, percebe-se uma influência mais evidente do teatro, o qual transpassa à prosa seu fluxo dialógico-lírico, abordando o ato de escrita na metalinguagem:

olha, neste trecho eu podia me estender, falar mais do olhar, falar que na verdade eu sabia que eles riam de nós, o olhar era escuro, duas folhas minúsculas e imóveis dentro do mangue, duas pedrinhas... ah, mas este não é o meu tom, eu sei que poderia escrever ficção... mas isso não é bem ficção... isso que eu estou contando... Mas você tem uma ideia antiga de ficção, ficção é assim mesmo, com mais enxertos, enxertos de melhor qualidade, você compreende? (HILST, 2003, p. 152-153)

Aos poucos, a narrativa demonstra que tanto o interlocutor quanto quem narra são uma mulher – figura que tem proporcionado ampla discussão sobre o silenciamento de sua voz. É a única narrativa do livro que traz a voz do narrador para o feminino (ainda que, posteriormente, isso seja alterado, quando há a metamorfose da narradora em unicórnio). Num turbilhão de som, de palavras e de sentidos, uma voz na narrativa fala de ficção, de Deus, da morte, do humano selvagem, da mesóclise, da fome, sobre “existir é sentir dor, existir não é ficar ao sol, imóvel, é morrer e renascer a cada dia, é verter sangue” (HILST, 2003, p. 169). E também sobre o dizer e a comunicação com o outro:

E olha as tuas mãos agora manchando de preto o branco do papel, mas você pensa seriamente que alguém vai se interessar por tudo isso? Você pensa que adianta alguma coisa dizer que quando você fala da terra, não é do teu jardim que você fala mas dessa terra que está dentro de todos, que quando você fala de um rosto você não está falando do teu rosto mas do rosto de cada um de nós, do rosto que foi estilizado e que se dispersou em mil fragmentos, do rosto que você procura agora recompor. Você pensa que falar sobre tudo isso adianta alguma coisa? Hi, hi, hi, ha, ho, hu. (HILST, 2003, p. 170)

Nesse excerto, apresentam-se algumas semelhanças com “Fluxo”. Primeiramente, as mãos que mancham o papel aqui ressoam nas “mãos de escriba” de Ruiska. Há também uma voz que recrimina e cerceia o dizer do outro. Nas construções a seguir (grifos nossos), também se percebe que a figura do outro é explícita e repetida (inclusive, é o assunto sobre o qual trata o trecho): “as *tuas* mãos”, “*você* pensa” (três vezes), “*você* fala” (três vezes), “o *teu* jardim”, “*você* não está falando”, “do *teu* rosto”, “cada um de *nós*”, “*você* procura”. Esses recursos que se referem ao outro repetem-se em “Fluxo”.

O sentido desse “outro” com quem os narradores líricos de Hilda Hilst tanto querem se comunicar é mesmo o de substantivo: “outra pessoa, fictícia ou então real, mas que não se sabe ou quer designar” (HOUAISS, 2009, s/p). Há vários momentos nos textos em que esse outro é chamado. Em “Fluxo”, o narrador lírico diz: “vê, vê se essa cinza de que falo não é a tua cinza, vê se esse corpo que eu declaro é o teu corpo, vê se as arestas desse todo são tuas, minhas e de todos” (HILST, 2003, p. 47). Um similar cavalgamento rítmico ininterrupto, proporcionado pelo paralelismo, existe em “O Unicórnio”, também tratando do compartilhamento das coisas com o outro, mas de forma mais irônica, como se verifica no fragmento citado antes (grifos nossos): “Você pensa que adianta alguma coisa dizer que *quando você fala da terra*, não é do teu jardim que você fala mas *dessa terra* que está dentro de todos, que *quando você fala de um rosto* você não está falando *do teu rosto* mas *do rosto* de cada um de nós, *do rosto* que foi estilhaçado e que se dispersou em mil fragmentos, *do rosto* que você procura agora recompor”. Nota-se que os dois trechos mantêm uma entoação litúrgica, sublinhando a observação, já citada anteriormente por Pécora (2003), de que a multidão nos textos hilstianos é uma espécie de ensaio de cerimônia ritualística, com forte ironia. E esse outro, que são todos, está estilhaçado, em mil fragmentos, ressoando de novo a marca testemunhal da fragmentação.

mas eu era poeta e apesar de ser hoje superintendente da companhia, nunca mais pude escrever com honestidade. Eu escrevo. AÇÕES, PRODUÇÃO, SALÁRIO, QUOTAS, SIGLAS, MÁXIMO DE RENDIMENTO. Os irmãos sobem as escadas. Seus corpos fazem um ruído: tec-ter, tec-ter, tec-ter, tecnologia e terror, tecnologia e terror, param nos degraus de aço, olham os reservatórios cilíndricos, vestem os capacetes, as mãos são hastes de metal, os dentes são de ouro, o céu da boca é de platina, a língua é de vidro e a cada palavra essa língua estilhaça e novamente se recompõe. (HILST, 2003, p. 176-177)

É perceptível no trecho a condição de escrever com dignidade, que emerge desde “O unicórnio”, bem como em “Fluxo” e “Osmo”, mas aqui com referências mais diretas, por exemplo, à era da tecnologia, essa mesma era, como já debatido no primeiro capítulo, de catástrofes e barbáries proporcionadas por um sistema que transforma sujeitos em

objetos. Com as maiúsculas gritando no texto, mostra-se agressiva a relação com o presente de tecnologia e terror, como também se depreende da sonoridade das máquinas em “tec-ter”. A palavra, nesse meio, está se estilhaçando e se recompondo, como já havia prevenido Rosenfeld (1970).

“O unicórnio” também trata dos amigos do capital monopolista, do poder, dos donos, dos empregados, da sociedade voltada para o produto, em que o profundo não se apresenta senão como produto. O homem é máquina, é produção, e dá vivas a isso. A violência move, não há caridade, não há complacência, não há respeito, apenas a violência guia os passos do homem, que não fala, não luta, não ajuda o outro. Há um fragmento, por exemplo, em que a narradora conta machucar-se numa espécie de empresa. Nele, surge uma crítica bastante irônica a esse meio industrial e à cultura de massa, em um “diálogo” em que o conselheiro-chefe diz à narradora, que parece responder (no meio e ao fim do excerto):

[...] não se ofenda, queridinha, mas você não é como todo mundo, você tem essa sarna e quantas vezes eu já lhe avisei que cuidasse dela, hein? Veja bem, eu não tenho nojo de você, tanto é assim que ponho as minhas mãos sobre as suas, mas nós vivemos numa comunidade, entenda, é preciso respeitar o outro, e outro é massa, é preciso compreender e respeitar a massa. Balbucio: a massa... sim... sim... a massa... é... importante. Mas veja bem, queridinha – o conselheiro-chefe continua – você parece distraída e esse é um assunto que deveria te alegrar, afinal você não quer escrever? Você não quer se comunicar com o outro? Escreva sobre a nossa organização, sobre a nossa limpeza, você viu como tudo funciona com precisão? Estou com os olhos cheios de lágrimas: olhem o que vocês fizeram, olhem os cacos de vidro no meu corpo. (HILST, 2003, p. 184)

A alusão à comunicação com o outro evidencia-se desde essa primeira ficção (lembrando a absorvência dessa necessidade no teatro hilstiano), solidificando-se, cada vez mais, nos outros textos e mesmo em outras obras. No fragmento citado, a narradora responde que se machucou com cacos de vidro, na empresa, onde ninguém quis ajudá-la. Mas os superiores insistem que aquilo é sarna, que ela não deve se arranhar daquele jeito nem se coçar; deve descontraí-la. Em seu apartamento, a narradora sente que começa a avolumar-se, a ficar de um tamanho de se espantar. Ela bate nas coisas e algo que nasceu na sua cabeça engancha-se na parede. “Meu Deus, um corno. Eu tenho um corno. Sou unicórnio. Espera um pouco, minha cara, depois da ‘Metamorfose’ você não pode escrever coisas assim.” (HILST, 2003, p. 185). É nesse momento que a narradora metamorfoseia-se em um unicórnio, que também é símbolo de força e pureza. Willer observa que, como “símbolo forte na alquimia, corresponde à unidade, à Obra completa.

[...] no lugar da elevação, a degradação, da qual Deus é cúmplice” (WILLER, 2007, p. 364).

Trazendo referências de cânones literários, o texto continua questionando(-se) sobre o modo de escrever ficção e sobre a originalidade de fazer algo que já foi feito e consagrado na literatura: “eu sou um unicórnio que está fechado no quarto de um apartamento na cidade. Mas será que você não pode inventar outra coisa? Essa coisa de se saber um bicho de repente não é nada original e além da ‘Metamorfose’ há ‘Os rinocerontes’, você conhece?” (HILST, 2003, p. 185-186). De forma metalinguística, o texto permanece confessando a invenção que está tecendo na narrativa, atitude de diálogo e co-construção que eclodirá em outros dos textos de *Fluxo-floema*.

Quando descobrem o unicórnio, reúnem-se vizinhos, porteiro, zelador, conselheiro-chefe, para tentarem tirá-lo dali. Quando vão quebrar a parede, um vizinho faz cálculos do prejuízo, acentuando que a preocupação material sobrepõe-se à humana. Diz a narradora-unicórnio: “Estou muito comovido porque vou ficar pela primeira vez em contato com toda espécie de gente [...]” (HILST, 2003, p. 190). O contato com o outro é novamente abordado, como uma questão importante para a poética de Hilda Hilst.

No fragmento seguinte, evidencia-se a violência que rondava o fim da década de 1960 no Brasil, quando a narrativa foi escrita, exemplificando a opinião aqui defendida de que, ainda que Hilda Hilst não escrevesse explicitamente sobre a ditadura, a sua literatura não deixa de remeter à convulsão social nesses anos no país:

[...] eu sei que sempre foi muito complicado falar com as pessoas, mas em mim essa dificuldade não foi falta de amor, isso não, foi talvez a memória de certas lutas, a agressão repentina daqueles que eram meus irmãos, mas eu estou certa de que a maior culpa coube a mim, eu tinha uma voz tão meiga, tinha um rosto anêmico, um olhar suplicante e todas essas coisas fazem com que os outros se irrite, afinal ser assim é ser muito débil para um tempo tão viril como é o nosso tempo. Ora pipocas – um amigo me dizia – agora é preciso tomar atitudes práticas, agora é preciso agredir, agredir sempre para que fique visível aquilo que nós queremos, agora é preciso matar, meu doce de coco, arranjar uma luge e tatatatatatatatata no peito, na cabeça, no coração. Eu revirava meus olhos redondos: mas será que não há uma outra maneira de conseguir o que nós queremos? Ele subia sobre mim, a voz era rouca, eu abaixava a cabeça e ele gritava: não há mais tempo, você não entende? O genocídio, os requintes de crueldade, homens que estão comendo homens, mulheres de tetas murchas sangrando, cadáveres de criancinhas, milhares de pessoas apodrecendo, opressão, sangue em todos os caminhos, é preciso responder com sangue, basta de palavras, mate-se, você, aí, mate-se, você com a boca entupida de palavras. (HILST, 2003, p. 191)

Além da importância da comunicação com o outro, o texto confronta a violência e parece sugerir uma outra maneira de se conseguir o que se quer, neste “tempo viril”, sem ser pela luta armada: a palavra. Embora sendo a primeira prosa, não é a única vez

que se insinua que aquele que escreve tem que morrer. Isso reverbera, por exemplo, em “Fluxo”, com o personagem Ruiska (em que há menção à morte à palavra dos anêmicos do século), como se no mundo não coubesse mais o escritor nem a palavra, afinal não há mais tempo – nem salvação (como na “fábula”, anteriormente debatida). Mesmo assim, a pergunta na narrativa ecoa: “mas será que não há uma outra maneira de conseguir o que nós queremos?”. A palavra ainda resiste – e, por extensão, considerando o eixo poético de Hilda Hilst, a comunicação com o outro por meio do dizer, daí sua necessidade.

Na narrativa, quando levam o unicórnio para o parque, há pouca comida e ele é tratado mal pelo zelador, mas surge o pensamento de que o unicórnio poderia aproveitar a ocasião para fazer reflexões sobre a vida em geral e sobre ele mesmo. Não é possível ignorar que, ao tempo em que o unicórnio é maltratado, excluído, a sua relação com a palavra vai se tornando dolorosa, ainda que de extrema necessidade: “ai de mim expulsando as palavras como quem tem um fio de cabelo na garganta, ai ai ai” (HILST, 2003, p. 209). Expelir a palavra é uma necessidade, uma angústia, um compromisso consigo, com o outro, com o mundo? É uma forma de resistir àquilo que dizem, que ditam, que tiram? Lutar contra o que ordenam, fabricam?

Não, crianças, adolescentes, jovens graciosíssimos deste país e de todos os países: o homem não é o vazio, o homem não é só o excremento, o homem não é só um fornicar, um comer e um cagar, em direção à morte. Não é só isso não. [...] Homens, mulheres, crianças, aleijões, corruptos, fracos, humildes, claros, poderosos, eu lhes repito em comoção: homem não é só excremento, não é só o vazio, não é só um comer, um cagar, um fornicar em todas as direções. (HILST, 2003, p. 210)

A repetição grifa o clamor, o pedido, a constatação do unicórnio. Talvez o altruísmo possa ser, para esse texto hilstiano, a dimensão que ajudaria a lutar pelo que os homens querem – sem usar a violência, mas a palavra. No trecho desdobra-se o significado do outro: homens, mulheres, crianças, aleijões, corruptos, fracos, humildes, claros, poderosos. Além disso, “O unicórnio” apresenta um tema profícuo em todo o livro: a relação entre escritor e editor, o que remete à leitura, à comunicação imprescindível com o outro. No texto, a conversa com o editor parece tolher a liberdade do escritor em relação ao que ele acredita que seja passível de a sociedade ler/aceitar. O editor diz: “Enfim, escreva alguma coisa sobre um gigolô, uma puta, ou enfim... a gente de todo dia, sabe? Sim, senhor editor, escreverei sobre o cu da mãe Joana, sobre os seus culhões, sobre os culhões de qualquer um, mas acontece que se eu escrever isso, se eu escrever sobre os seus sagrados culhões, se eu escrever isso, o senhor está me pondo na bunda, o senhor compreende?” (HILST, 2003, p. 211-212). Nesse caso, o diálogo com o editor é de ataque

caras, e em cada uma de suas mil caras estampa-se a consciência de que é impossível dizer o indizível”.

Analisando a narrativa “O unicórnio”, Juarez Guimarães Dias (2010) defende que, pelo fato de ter sido a primeira prosa de Hilda Hilst, a narrativa acaba por convidar o leitor a percorrer com a escritora os caminhos trilhados nessa investigação. Assim como outros críticos, ressalta a conversão dos gêneros épico, lírico e dramático, que vão afluir para uma caracterização de toda sua prosa posterior, uma vez que “não há fronteiras entre o narrar e o expressar-se poeticamente, nem tampouco no dialogismo dramático entre seus personagens: tudo converge e é permitido pela fragmentação/escoamento do fluxo verbal” (DIAS, 2010, p. 84). Para o pesquisador:

a grande metáfora de *O Unicórnio* é alguém que, desprovido de mesquinharias humanas, dedica sua vida em busca da liberdade e do amor, o que, paradoxalmente, levaram-no à escravidão de si mesmo. Transfigurar-se nesse ser mitológico é a possibilidade encontrada por Hilst e permitida pela linguagem de se libertar dos seres humanos. (DIAS, 2010, p. 91)

Em outros momentos de seu livro, Juarez Guimarães Dias faz paralelos com informações biográficas, de modo a relacionar a escritora/autora da obra com a escritora/personagem da obra. Para isso, além de fazer uso da biografia da escritora, assinala vários intertextos, que são também referências de leituras citadas por Hilda Hilst em entrevistas, pontuando opiniões e posicionamentos da escritora como semelhantes aos da personagem de “O unicórnio”.

Outra interpretação dada ao texto “O unicórnio”, por Mason Hiatt (2008), é a de uma crítica relacionada ao heterossexualismo hegemônico no Brasil, uma vez que o próprio texto questiona o fato de ser excessivo haver uma lésbica e um pederasta numa só estória. “Será que existe algum limite implícito nas normas de literatura para personagens gays e lésbicas nas estórias?” (HIATT, 2008, p. 6). Hiatt identifica na escritora de “O unicórnio” uma voz pertencente a esse grupo hegemônico, o que denota uma crítica levantada pelo texto, já que, como comenta o autor, na “ficção de Hilda Hilst, não podemos esperar uma narradora da espécie humana confiável” (HIATT, 2008, p. 6-7). Não obstante a assertiva, Hiatt (2008, p. 17), mais ao fim do artigo, afirma que esse texto hilstiano “reforça conceitos homofóbicos”. Porém, é possível questionar: o texto “O unicórnio” não poderia estar criticando, por meio da sua personagem-escritora pretensamente homofóbica, um padrão preconceituoso, como o próprio Hiatt já alertara? Dificilmente, será possível encontrar respostas fáceis e únicas na literatura hilstiana.

A proposta aqui não é abordar essas possíveis relações hegemônicas de sexualidade, nem se aprofundar em uma grande metáfora do texto ou mesmo na semelhança do unicórnio com a escritora Hilda Hilst. O que mais interessa é destacar a presença, nesse primeiro texto ficcional, do personagem escritor, do embate com o qual lida entre escrever para além do que o mercado espera, dos procedimentos composicionais que inaugura para sua prosa, enfim, um conjunto de sinais poético-narrativos que se relacionam com o dizível e o indizível e que se estenderão doravante em sua produção literária.

3.5. “Floema”

O último texto disposto no livro é dedicado a José Antonio de Almeida Prado, músico e primo de Hilda Hilst, tendo já feito composições a partir de poemas dela, e a José Luiz Mora Fuentes, grande amigo da escritora e fundador do instituto. Narrado em primeira pessoa também, a diagramação do texto começa diferente, recuada e com fonte maior – e isso ocorre nas três edições do livro (1970, 1977 e 2003). Nessa primeira parte, o narrador fala com o personagem Koyo, mencionado como a primeira palavra do texto, uma atitude incomum (revelar o nome próprio já de antemão) em *Fluxo-floema*. Já de início, ressalta o conflito entre a necessidade de dizer e a impossibilidade disso: “Koyo, emudeci. Vestíbulo do nada. [...] não me importo, estou cortando o que não conheço. Koyo, o que eu digo é impreciso, não é, não anotes, tudo está para dizer, e se eu digo emudeci, nada do que eu digo estou dizendo.” (HILST, 2003, p. 221).

Estabelecendo relações com os outros textos, nota-se que a narrativa “O unicórnio”, posicionada como anterior a “Floema” (embora não o seja cronologicamente), termina com o personagem unicórnio morrendo, perdendo a palavra. O texto “Floema” começa dizendo “emudeci”, e a expressão “vestíbulo do nada” não deixa de sugerir uma relação entre o unicórnio e o vestíbulo, do texto anterior, afinal o unicórnio estava trancafiado em um quadrado imundo, sozinho, sem comida e sem interlocução.

O fragmento inicial de “Floema”, posto em recuo, finaliza-se assim:

Estou todo dentro, de perfil também sou de frente, sou sempre inteiro, usa a linguagem fundamental, sem essa que disseste. Chama-se língua, essa? Não, nada tem a ver com o que eu digo, te fazes catacumba, cripta, deixa a tua morte para depois. Se ali estaremos juntos? Como posso? Nada é junto de mim, nada é distante. Abarco o meu próprio limite. Ronco, pata, casco, tudo é distante, mas pelo som deve ser perto. Pata vibra porque toca. Voltemos àquela que disseste, cor de fogo. Agora me exasperas repetindo Palavra. Cala, Koyo, elabora o mundo. (HILST, 2003, p. 226-227)

A elaboração do mundo também se relaciona com a palavra. Contraditoriamente, ordena-se que Koyo cale, ao mesmo tempo em que é incitado a elaborar o mundo. Nesse momento, surge o personagem Haydum, com quem o narrador fala. É possível, então, levantar a questão: Haydum seria um dos nomes dados para Deus?

Ah, não pode ser, Haydum, é só por todas as coisas que colocaste aqui na minha garganta, que falo frente a frente, eu mais abaixo mas presente. A garganta é um muito que me deste, se estás me ouvindo me entendes, a garganta é delicada, uns tons mais altos, gadia, tudo escorrega para baixo, soubeste fazê-la muito bem, matéria delicada essa que canta com este som, e pode cantar às vezes te louvando, mas a maior parte dos vivos que sabem da própria garganta não te louva. (HILST, 2003, p. 229)

Ao que parece, Haydum fez a garganta, mas o que dali escorrega pode ser subvertido pelo que diz o homem. A busca pelo dizer parece ir aprofundando-se e extasiando-se: “Há um mais fundo nas coisas que não sei. NADANADA do fundo, apenas nomes. Ouve: córtex, arquicórtex, mesocórtex, neocórtex. Mas o mais fundo, Haydum, INARTICULADO. NADANADA do veio, NADANADA da fonte.” (HILST, 2003, p. 231). As áreas cerebrais mencionadas no fragmento correspondem à memória, à razão, à cognição, à linguagem. São as partes externas, uma camada, uma casca, mas não dizem do mais fundo – o inarticulado, que é realçado, gritado no texto. Nada sobre o veio, a essência, o fundamental, sobre a fonte, a origem.

Posteriormente, aparece na narrativa outra personagem, Kanah, uma mulher, a quem o narrador diz: “Quem sabe a língua é uma enorme cadeia.” (HILST, 2003, p. 231). Passa-se, então, a questionar signos, significados, significantes (talvez sufocados nessa cadeia): “Não sei de letras, formam palavras? Se eu digo medo, sentes o cheiro?” (HILST, 2003, p. 231). Sugere-se que esse alguém não domina a língua e não consegue compreender como se dá a formação das palavras. O termo “medo” emite um cheiro? Como nomear o mundo, as sensações? Continua: “Teu corno nos meus pulmões, fura-me todo, que maldita palavra devo expelir?” (HILST, 2003, p. 232). O corno, também presente em “O unicórnio”, reaparece, assim como lá se dizia de expelir a palavra. Ainda questionando a formação, o narrador fala a Haydum sobre a essência: “Me diz como tocaste a essência, que sopro ou gesto fez nascer o movimento. A língua, eu te repito, é matéria vibrátil. [...] mas não é só isso, a língua move-se e fere [...] se dispensasses a língua o mundo seria mudo e outro?” (HILST, 2003, p. 233). Insinua-se uma referência à morte da palavra, da língua, como se, com essa reflexão, a resposta para mudar o mundo surgisse.

Nessa narrativa lírica, em contraste com o clamor à palavra de “O unicórnio”, nota-se um certo cansaço, uma fístula de desistência: “Koyo, conhece o pré-frontal, esquece a palavra, tudo o que disseres é guincho, é muro para o outro, palavra-perigo, cala Koyo, elabora o mundo” (HILST, 2003, p. 237). A afirmação de que tudo que se disser é muro para o outro explicita o duelo da comunicação, bem como o conflito-chave do testemunho: a necessidade de dizer e a impossibilidade de expressar. Depois disso, Koyo é novamente inquirido a calar e elaborar o mundo. De que forma? Ao que parece, insinua-se abandonar as perguntas, a busca da essência, a procura da palavra, porque, afinal, de nada adianta, já que aquilo que se diz (ou o modo como se diz) é empecilho, é muro, é fechado para o outro.

A presença do contexto social de uma era mercadológica em conflito com o trabalho do escritor, já inaugurada na primeira ficção de Hilda Hilst, mantém-se em “Floema”. Até o fim desse texto, numa atmosfera de renúncia, de abdicação, o narrador tenta convencer Koyo a lidar com as imobiliárias, o anúncio, os tomates, enfim, o lucro. O tom de desistência mescla-se com a ironia no último trecho do livro:

[...] olha, Koyo, eu tinha amigos poetas, uns coitados, na penúria sempre, entraram nesse negócio da palavra e do traço e ficaram ricos. Há muitas portas, bate na certa, falo em nome de todos, ARRANCA sempre, a floresta é amiga quando se entra armado, CAMINHO, CAMINHO, os ossos à mostra. Haydum, um gozo não me tiras: NADANADA de mim quando me tomares, nem os ossos. Estou novamente no centro, as paliçadas ao redor, esta casa-parede avança, vai me comprimindo. Porco-Haydum: tentei. (HILST, 2003, p. 244-245)

O clamor que, antes, em “O unicórnio”, pedia uma outra forma de luta, de existência, que não fosse pela violência, agora sugere ao outro que escolha o “caminho certo” (cita o exemplo dos poetas que entraram no negócio da palavra, ou seja, palatável ao mercado e ao consumo), e avisa que a floresta é amiga quando se entra armado. Por fim, o narrador termina sua narrativa comprimido, cercado por paliçadas, estacas, mas diz: “tentei”, como se num sussurro ao fim de uma batalha rendida. Não há salvação?

O texto estabelece muitas relações com o divino, especialmente na figura de Haydum, com quem o narrador fala sobre aquilo que é impossível conhecer. Cavalcanti (2014, p. 308) comenta que “Koyo e Haydum instalam-se na fenda entre o humano e o divino, moldando um diálogo em que se aproximam para constatar a impossibilidade da aproximação porque Deus é o outro nome do incognoscível”. No artigo “O jogo da e com a língua em Hilda Hilst”, Nilze Maria de Azevedo Reguera (2012, p. 61) identifica, em “Floema”, “a problemática relativa à apreensão da incognoscibilidade, ao contato com o

divino, e àquela referente à passagem do tempo, que não deixariam de ser recorrentes na produção hilstiana posterior”. Também percebe em “Floema” um estado de violência e inépcia nos personagens, além da presença do humor e da ironia, que “promovem o deslocamento e acentuam o trânsito que, da perspectiva da roupagem textual, é pautado por esse jogo ou essa erotização da e com a língua” (REGUERA, 2012, p. 64). A pesquisadora defende, assim, que os personagens Haydum e Koyo reiteram, juntamente com a sedução, o erotismo e a violência, um jogo ambivalente da língua, o que incita movimentos de resistência, considerando-se a tensa (e paradoxal, lembra) relação com as forças atuantes na esfera econômica, política e social.

Leo Gilson Ribeiro, por sua vez, destaca a excentricidade dos nomes – o que é frequente não só em *Fluxo-floema*, como em várias outras obras de Hilda Hilst. A respeito de “Floema”, o pesquisador compara: “O nome Koyo nós associamos logo ao Oriente, ao não-usual, a fuga à banalidade” (RIBEIRO, 1999, p. 89). O crítico aponta que, nos monólogos, dá-se um estranhamento entre o limitado humano e um ser amorfo, invisível e inapreensível. Entre várias reflexões e questionamentos, Leo Gilson Ribeiro também se inquieta diante da imolação de Koyo frente ao silêncio do desconhecido (Haydum é Deus?). Há uma luta entre os personagens, até Koyo dar as palavras finais de sua derrota. Para o pesquisador, “Floema” trata-se de uma ficção transcendente, assemelhando-se a um filme japonês, “fora das elucubrações cartesianas do pensamento ocidental” (RIBEIRO, 1999, p. 93). Acrescenta que o misticismo em Hilda Hilst é sempre o caminho mais áspero, árduo, aparentemente misterioso e fechado, mas que pede a cumplicidade do leitor para a construção da obra, uma vez que, acentua o crítico, a obra é aberta.

Juarez Guimarães Dias (2010) aponta, nas três ficções em que mais se detém na sua pesquisa (“Fluxo”, “O unicórnio” e “Osmo”), a característica da criação ficcional, já que os personagens são escritores: Ruiska, em “Fluxo”, é um escritor que vive o embate entre aquilo que quer escrever (as coisas de dentro) e o que o editor quer que ele escreva, por ser mais vendável; a escritora não nomeada, em “O unicórnio”, duela sobre as intermitências de escrever em um mundo que não parece recepcionar essa atitude; Osmo, também escritor, narra sua angústia de querer escrever ao mesmo tempo que condições externas, de seu cotidiano e de sua vida, as quais ele conta ao leitor, não lhe permitem. No entanto, ainda que Juarez Guimarães Dias (2010) não enquadre “Lázaro” e “Floema” na sua caracterização da criação ficcional, é possível notar nesses textos a reverberação da figura do escritor. A pesquisadora Nilze Maria de Azevedo Reguera (2012, p. 61) defende, nesse texto “Floema”, que o sujeito-narrador, como denomina, “sempre se

relaciona com o lugar sociodiscursivo do escritor [...] Ele sempre se depara com a necessidade de (se) verbalizar”.

As cinco narrativas líricas de *Fluxo-floema*, nesta leitura, ligam-se, direta ou indiretamente, ao escritor e às impossibilidades e necessidades do dizer. Para isso, repetem-se, nas narrativas, temas e elementos composicionais envolvendo os obstáculos do mercado editorial, da comunicação com o outro, da violência com a qual o mundo está habituado e da insinuação da morte à palavra.

4. “FLUXO” E O DIZER INDIZÍVEL¹⁰

[...] ai Ruiska sem aurora, afogado nas paredonas do escritório, subjugado pelos fantasmas do de dentro, pobre Ruiska que foi meu, quer um cordão para se comunicar com o outro, quer uma corda esticada, ele numa ponta, o outro noutra, e cada vez mais perto, pobre filho-homem, seco, seco, buscando a palavra, buscando a palavra morta.

(Hilda Hilst, em “Fluxo”, 1970)

Nos capítulos anteriores, foram discutidas características testemunhais e sua relação com as barbáries dos séculos XX e XXI. Também foi proposta uma trajetória literária de Hilda Hilst, buscando observar – desde os seus primeiros poemas até o teatro, a prosa e a tetralogia “erótica” – alguns fios que regem sua obra, como o importante papel da escrita/do escritor, além da violência, que acompanha ora mais ora menos sua produção literária. Além disso, também pretendeu-se investigar no livro *Fluxo-floema* eixos que, de algum modo, ligam os textos entre si ou os tensionam. A necessidade de dizer e a impossibilidade de expressar com dignidade é um desses eixos, carregando nos temas e elementos composicionais marcas passíveis de serem ligadas a uma era de catástrofes e barbáries. O ensaísta Leo Gilson Ribeiro (1999, p. 87) já observara que a escritora se perguntava “se a História não tinha sentido em seu fúnebre desfile de guerras, massacres, inquisições, discriminação dos judeus, dos negros, dos índios, dos homossexuais, em guerra aberta contra tudo que fosse ‘diferente’”. Nesse sentido, pretende-se aprofundar a análise literária e a investigação acerca do que testemunha e de como testemunha a poética hilstiana, especificamente, no texto “Fluxo”.

Como já exposto, *Fluxo-floema* foi sua primeira publicação de ficção, escrita entre 1968 e 1970, período em que o Brasil vivia os anos de maior truculência da ditadura militar. A escritora, após muitos anos produzindo poesia, havia escrito oito peças teatrais entre 1967 e 1970, ou seja, antes da investida na ficção e mesmo em concomitância com essa produção. Em entrevista de 1969, comentou: “Nós vivemos num mundo em que as pessoas querem se comunicar de uma forma urgente e terrível. [...] Então procurei o teatro. Procurei conservar nas minhas peças certas dignidades da linguagem” (apud HELENA, 2013, p. 25). Marcos Lemos Ferreira dos Santos (2010, p. 15) é categórico: “As formas possuem sua historicidade. Hilda Hilst produziu sua obra em um Brasil convulsionado por transformações políticas, culturais e sociais, e não se pode ler seus textos sem levar isso em consideração”.

¹⁰ Uma versão reduzida do texto desenvolvido neste capítulo foi publicada no livro *Ética, estética e políticas do testemunho: estudos sobre arte, memória e violência* (PAULA, 2017).

Essa relação com o momento político é também evidenciada por Cristyane Batista Leal (2012), com enfoque para o lirismo. Defende que o lirismo, no teatro de Hilda Hilst, nasce como reação a um momento de forte repressão política: “Em lugar de uma reação ostensiva a esse momento, como acontece com boa parte do teatro de então, a autora, antes de tudo poeta, prefere falar por meio de personagens que, expostas a situações extremas, eclodem liricamente” (LEAL, 2012, p. 52). Quando se traz à tona a ficção, próxima à profusão teatral, nota-se que o lirismo se mantém, adequando-se a outra forma. Alcir Pécora (2015) ressalta que, nesse período, o teatro, especialmente universitário, tem grande importância como resistência contra a ditadura militar e como apoio para manifestações políticas e artísticas no mundo ocidental, destacando: “Ao escrever todas as suas peças nesses pouco mais de dois anos exuberantes, Hilda Hilst dava mostras de entender o apelo único que o teatro representava naquele momento” (PÉCORA, 2015, p. 135). O autor destaca que estavam ali problemas que se tornariam centrais em sua prosa. Na matéria do *Jornal da Tarde*, de 1972, Hilda Hilst (apud BOJUNGA, 1972, s/p) comenta a sua inserção na ficção:

[...] A luta dos homens contra a couraça que eles fabricaram para suportar as múltiplas agressões. Deixei minha poesia de lado porque me sentia limitada pela própria medida da poesia [...]. Para mim, a importância da ficção consiste em desnudar-se, num ato de despojamento, de entrega. O homem é um ser dividido: de um lado, as preocupações do cotidiano, a luta pela subsistência, o muro dos esquemas. Do outro, uma vontade ilimitada de expansão.

Depreende-se que a “medida da poesia” de que fala Hilda Hilst remeta também à forma, ainda mais se se considerar que a poeta de *Trovas de muito amor para um amado senhor* demonstra apreço pelas formas mais tradicionais, ainda que estabeleça releitura delas, como debatido no segundo capítulo. Na ficção, a vontade ilimitada de expansão confronta-se com o cotidiano, com a subsistência e com o “muro dos esquemas”. Há, portanto, um jogo do metafísico com o social no campo da ficção. Santos (2010, p. 43) estabelece um panorama: “De uma lírica simples presente em seus primeiros trabalhos, a tratar de assuntos cotidianos, do amor e da morte, a autora parte para uma reflexão acerca da precariedade da lírica em um mundo violento e reificado”.

Nesse sentido, cabe averiguar na literatura de Hilda Hilst sinais do contexto ditatorial pelo qual passava o país e da experiência de escrita teatral, reunindo características da violência e de outras marcas ligadas ao teor testemunhal, como o vocabulário, o jogo linguístico e imagético, a angústia, o inominável, o incognoscível, a memória, além de conflitos referentes ao escritor e suas necessidades e impossibilidades

de escrita, como na relação tensa entre o dizível e o indizível e na comunicação com o outro. Giorgio Agamben (2008) – para quem os poetas são testemunhas – comenta que talvez algumas palavras passem a ser esquecidas, e outras, compreendidas de maneira diferente, arrematando: “Talvez esse é um modo – quem sabe, talvez o único modo possível – de escutar o não-dito” (AGAMBEN, 2008, p. 21).

4.1. Memória, trauma, linguagem

No artigo “Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes”, Seligmann-Silva (2005), ao destacar a atenção voltada, nos últimos tempos, para a função discursiva do testemunho, explicita que as catástrofes “geram um gigantesco acúmulo de dor e morte” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 12). Outrossim, Eric Hobsbawm (1995), em *Era dos extremos – o breve século XX: 1914-1991*, acentua que ter a consciência do passado como parte do presente permanente é ter a consciência dos impactos, por exemplo, das não raras guerras de um século que vem esfacelando o mundo décadas e décadas depois. Por isso, busca-se apontar e analisar, na poética de Hilda Hilst, as marcas de testemunho no corpo da linguagem, a qual, nesse ínterim, de algum modo participa desse emaranhado de acontecimentos, atrelada à memória.

A respeito da memória, Seligmann-Silva (2003, p. 388, grifos do autor) comenta:

Se a arte e a literatura contemporâneas têm como seu centro de gravidade o trabalho com a memória (ou melhor, o trabalho *da* memória), a literatura que situa a tarefa do testemunho no seu núcleo, por sua vez, é a literatura *par excellence* da memória. Mas não de simples rememoração, de “memorialismo”. Antes, essa literatura trabalha no campo mais denso da simultânea necessidade do lembrar-se e da sua impossibilidade; para ela não há uma mera oposição entre memória e esquecimento.

O crítico literário sublinha a importância de rever o projeto moderno/iluminista do século XIX, uma visão tradicional, representacionista, que reduz a relação do passado ao registro da historiografia, revisão que também foi defendida por Walter Benjamin – aliás, para Seligmann-Silva, Benjamin estava à frente de sua época. Nesse sentido, é fundamental considerar a memória, tanto individual quanto coletiva. “Contra o Historicismo – que apenas reproduz a alienação entre a experiência e o indivíduo moderno –, Benjamin reafirmou a força do trabalho da memória: que a um só tempo destrói os nexos [...] e (re)inscreve o passado no presente” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 389). Também acrescenta que, com o testemunho dessa nova “historiografia baseada na memória”, em vez “da linearidade limpa do percurso ascendente da história [...] tal como era descrita na historiografia tradicional, encontramos um palimpsesto aberto a infinitas

re-leituras e re-escrituras”. Pede-se uma historiografia, portanto, como uma grafia da memória. Geoffrey H. Hartman (2000, p. 215, grifo do autor) é contundente: “Para ‘transmitir a experiência terrível’, precisamos de *todas* as nossas instituições de memória: da escrita histórica tanto quanto do testemunho, do testemunho tanto quanto da arte”. Seligmann-Silva (2003, p. 69-70, grifos do autor) também observa:

Benjamin refletiu tanto sobre a nossa moderna incapacidade de narrar *estórias* em um mundo urbano onde o perigo espreita a cada segundo como também descreveu, e de certo modo incorporou no seu procedimento historiográfico, o princípio proustiano da *mémoire involuntaire*, que se deixa guiar não pela continuidade do tempo abstrato vazio, mas sim pelas associações dominadas pelo acaso.

Complementa que, graças ao conceito de memória, trabalha-se “não no campo da re-presentação, mas sim da *apresentação* enquanto construção a partir do *presente*” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 70, grifos do autor). Assim sendo, convém considerar o que aponta Andreas Huyssen (2000), em “Passados presentes”, acerca da memória. O crítico alemão, notando a aceleração dos discursos sobre a memória nos fins do século XX e suas guerras, ressalta o debate em torno da Shoah e do movimento testemunhal: “a emergência do Holocausto como uma figura de linguagem universal que permite à memória do Holocausto começar a entender situações locais específicas, historicamente distantes e politicamente distintas do evento original” (HUYSEN, 2000, p. 13). Nesse contexto, afirma que se perde a qualidade do índice de evento histórico específico para funcionar como uma memória para outras histórias e memórias. O crítico também salienta que a “memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social” (HUYSEN, 2000, p. 37). Por isso, sugere que é preciso fazer um esforço para distinguir os passados usáveis dos dispensáveis, para uma rememoração produtiva. A partir dessa reflexão, procura-se observar o comportamento linguístico em “Fluxo”, posto que, atravessado por cortes, síncope, fraturas nas pontuações, o texto parece entrar nesse duelo da memória: dizer, não dizer, não conseguir, silenciar, lembrar, esquecer.

As histórias entrecortadas, a proliferação de vozes e os diálogos interrompidos, por exemplo, são marcas que propõem uma articulação dos jogos de linguagem com um tempo de memórias em trânsito e em transe. Afinal, trata-se de um século de conflitos religiosos, intolerância, violência. A era de catástrofes de que fala Hobsbawm (1995) também é o lugar de crescimentos econômicos e de transformações sociais, ainda que culminando em incertezas e crises. Entretanto, como questionou o historiador, se houve

tanto avanço científico, tecnológico, comunicacional, por que o fim do século é relatado (por historiadores e artistas, por exemplo) com, no mínimo, uma sombra no olhar, uma inquietação na alma, um desespero quanto ao futuro? Tantos testemunhos daqueles que viram e/ou ouviram as catástrofes, as mortes, o sangue, as vidas derramadas na história do breve e veloz século XX demonstram que há pouco o que comemorar quando se contabilizam todas as vidas, os traumas e as memórias. A escrita, de sua parte, também carrega suas cicatrizes. E são essas cicatrizes que dão seu testemunho em textos como “Fluxo”, de Hilda Hilst.

Desde Anatol Rosenfeld (1970), a fortuna crítica sobre *Fluxo-floema* põe em evidência a tensão entre os gêneros literários – também chamada perversão de gêneros, por Santos (2010), e degeneração de gêneros, por Andrade (2013). Essa fusão não é polemizada apenas pelos críticos e leitores; o próprio texto debate-se, de forma metalinguística, entre a subjetividade e a objetividade ou entre o lírico, o dramático e o prosaico, como foi discutido, no capítulo anterior, acerca da “crise” do escritor. Rosenfeld (1970) aponta que a diferenciação dos gêneros proposta por Hegel perde o sentido diante dos textos em prosa de Hilda Hilst, porque nestes há uma fusão de todos os gêneros. São textos épicos no fluxo narrativo, esclarece o autor, com uma objetividade semelhante a um registro de vozes jorrando, ao mesmo tempo em que são subjetivos, numa manifestação que é:

expressiva, torturada, amorosa, venenosa, ácida, humorística e licenciosa de um Eu lírico que extravasa avassaladoramente os seus “adentros”, clamando com “garganta agônica”, do “limbo do lamento”, tateando e sangrando, em busca de transcendência e transfiguração. Entretanto, este Eu ao mesmo tempo se desdobra e triplica, assumindo máscaras várias, de modo que o monólogo lírico se transforma em diálogo dramático, em pergunta, resposta, dúvida, afirmação, réplica, comunhão e oposição dos fragmentos de um Eu dividido e tripartido, múltiplo, em conflito consigo mesmo. (ROSENFELD, 1970, p. 14-15)

Essa tensão entre subjetividade e objetividade pode ser lida também como marca testemunhal, relacionada à já citada fusão de gêneros, entre outras características fragmentárias elencadas por Ginzburg (2017). Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 42), a respeito do teor testemunhal da literatura, elucida a complexidade da equação sujeito-mundo dizendo que a balança ora pende para o subjetivo, que se configura como um discurso sobre a memória individual, sobre a construção do “passado” como reconstrução individual, “ora para o objetivo – o ‘real’ como algo que molda a linguagem e escapa a ela, a memória coletiva como discurso de construção de uma identidade que se dá em uma negociação nos planos político e estético”.

Acerca da subjetividade lírica, Jaime Ginzburg (2017), em *Crítica em tempos de violência*, comenta o quanto a concepção de lírica de Hegel, com seus pressupostos metafísicos, repercutiu nos estudos literários do século XX, manifestando a opinião de que a experiência histórica desse século trouxe “uma série de incertezas, que exigiram uma reavaliação das condições de emprego dos conceitos hegelianos” (GINZBURG, 2017, p. 128). Ginzburg comenta a proposta adorniana de que o privilégio concedido por Hegel à Metafísica ceda lugar à História: “Ao trocarmos a Metafísica pela História, suspendemos o interesse por uma totalidade subjetiva, dotada de unidade, e passamos a trabalhar com uma concepção de sujeito necessariamente processual, incompleta, em andamento, e por isso sempre aquém da unidade totalizada” (GINZBURG, 2017, p. 129). Assim, os antagonismos da História levam à experiência da fratura e da incongruência, em um movimento inquietante que não é completo. No texto hilstiano, essas questões parecem encontrar-se em rebelião, confrontado “os lados” e ironizando a partir de um não lugar:

Olha aqui, Ruiska, não fale tanto em si mesmo agora, porque o certo no nosso tempo é abolir o eu, entendes? Como é que é, anão? Fale do homem cósmico, dos, das. Mas se eu ainda não sei das minhas vísceras, se ainda não sei dos mistérios do meu próprio tubo, como é que eu vou falar dos ares de lá? Verdade é que eu intuo os ares de lá. (HILST, 2003, p. 41)

Ao mesmo tempo em que “o certo no nosso tempo é abolir o eu”, rebate-se: “Mas se eu ainda não sei das minhas vísceras”. Ao mesmo tempo em que não se sabe como falar sobre os ares de lá, intuem-se os ares de lá. Pode extrair-se, assim, um conflito sobre a subjetividade, em que a abolição do eu é sugerida e contra-argumentada no mesmo fragmento em que se faz menção à intuição “dos ares de lá”. O fragmento não deixa de ser metafísico, já que, com “os ares de lá”, levanta um questionamento que pode ser ontológico ou teológico, mas também incita a tensão acerca do eu, sujeito a ser abolido. Nesse ponto, o discurso soergue uma crítica ao autoritarismo quando o anão afiança que o certo não é falar tanto em si mesmo e que se deve abolir o eu. Jaime Ginzburg (2017, p. 207-208) entende o conceito de autoritarismo como “uma caracterização de um regime político em que existe um controle da sociedade por parte do Estado, que manipula as formas de participação política e restringe a possibilidade de mobilização social”. Se se considerar o anão como uma espécie de consciência de Ruiska e observando nele essa característica autoritária, nota-se que o texto polemiza essa relação. O anão repreende Ruiska, entretanto não parece saber exatamente sobre o que ele deve falar, mas mesmo

assim expõe, aludindo à metafísica e esbarrando no indizível: “Fale do homem cósmico, dos, das.”. Em engasgo, o texto manifesta-se antagônico, fraturado, interrompido.

O modo como o anão fala com Ruiska parece oprimi-lo com a sua ordem, que também é uma ordem sistêmica, pois é “o certo no nosso tempo”. Nesse sentido, as palavras de Ginzburg podem contribuir para analisar uma crítica que o texto hilstiano imprime, afinal, em “uma sociedade marcada por conflitos, a constituição da subjetividade lírica é atingida pela opressão. No contexto do capitalismo, essa opressão se articula com o princípio da reificação e o fetichismo da mercadoria, reduzindo o alcance da condição propriamente humana” (GINZBURG, 2017, p. 129). No fragmento, o debate trata de como Ruiska, escritor, deve falar. Assim, não só o produto do seu trabalho como escritor é reificado, isto é, automatizado, controlado, estandardizado, mas também ele próprio é tratado como um objeto, um sujeito sem autonomia e consciência, subordinado às padronizações do editor e do mercado editorial.

Por essa perspectiva, vê-se um conflito quanto à subjetividade. O texto hilstiano põe em polêmica a questão: “O idealismo hegeliano é substituído por um senso profundo da história ocidental a partir do impacto do capitalismo industrial” (GINZBURG, 2017, p. 130). Quando Ruiska rebate que não sabe como falar, já que não sabe de suas vísceras e de seus mistérios, manifesta-se com uma “identidade individual” fraturada e oprimida pelo que manda o editor, símbolo de um sistema capitalista. Para Ginzburg (2017, p. 130), partindo de Adorno, em “lugar de uma totalidade subjetiva, encontramos uma concepção de individualidade pautada na opressão, uma sociedade fundamentada em conflitos e uma busca de uma linguagem que ultrapasse os caminhos convencionais de expressão”. Nesse quesito, “Fluxo” perscruta caminhos de expressão que não são convencionais nem têm um encaixe em uma zona “estável”, uma vez que a narrativa tem subterfúgios na objetividade e na subjetividade. O texto, assim, parece mais levantar a polêmica que estabilizar-se em um encaixe. Juarez Guimarães Dias (2010), analisando essa obra hilstiana, aborda a questão como uma mescla:

Na narração objetiva, o narrador é onisciente, ou seja, conhece tudo, e por isso não tem obrigação de revelar ao leitor a origem desse conhecimento. Na narração subjetiva, o narrador não é onisciente e parece um tipo de espectador, alguém que se caracteriza como testemunha e por isso deve revelar ao leitor como tomou parte nos fatos que está narrando. A variante seria a narração mista que pressupõe a inserção ou cruzamento da narração subjetiva na objetiva e vice-versa. (DIAS, 2010, p. 53)

O pesquisador concentra-se no fato de que, sendo a escrita ficcional dessa escritora uma metanarrativa, os narradores-atores promovem, ao mesmo tempo, discurso

e narrativa, misturando objetividade e subjetividade. Para o pesquisador, esses narradores interrompem a narrativa para instaurar o espaço do discurso, com pensamentos filosóficos-ideológicos-metafísicos. O “narrador-ator” de “Fluxo”, por exemplo, confessa: “Sabem, eu escrevia, e esse aqui sou eu mesmo mas do cone sombrio”. A confissão manifesta-se não como uma comunicação clara; antes, é envolvida na fronteira de uma imagem poética complexa (um ser do cone sombrio). Santos (2010, p. 86) comenta que existe uma “impossibilidade de compreensão da imagem literária em um mundo administrado e pragmático”. Revela-se, em Hilda Hilst, uma fratura na expressão de um pensamento filosófico-metafísico, embrenhado no poético e em choque com esse mundo.

Como um palimpsesto, há na prosa hilstiana, de acordo com Santos (2010, p. 68), “uma profusão de ideias, formas discursivas e alusões literárias dispostas como se em camadas, mesclando gêneros e estilos, em um discurso labiríntico e vertiginoso”. O autor também relaciona a desestruturação do texto a elementos líricos e a problemas recorrentes já desde a poesia e o teatro da escritora. Santos argumenta que, na prosa, a preocupação com a qualidade estética da obra rebaixa-se para a preocupação com a rentabilidade. Talvez não seja o caso de avaliar como um “rebaixamento”. O que se procura destacar, antes, é uma crítica exposta no personagem Ruiska e na sua preocupação em atender aos ditames do editor, ou seja, do mercado. Esse conflito vivenciado por Ruiska é que justamente tensiona o “lugar” do belo e da barbárie.

Por isso, há um narrador peculiar. Nesse sentido, Santos (2010) também acompanha o conflito, afirmando que é como se a subjetividade lírica precisasse afinar seus instrumentos linguísticos para a execução de uma nova forma: “Inserido no reino do prosaico, aquele eu lírico problemático, que cantava a impossibilidade da poesia em tempos de mercadoria e barbárie, parece encontrar dificuldade em plasmar os conteúdos no novo gênero em que atua” (SANTOS, 2010, p. 69). Santos realça que são levantados problemas relacionados à constituição de uma subjetividade lírica. Nesse prisma, Jaime Ginzburg (2017, p. 214), fundamentado em Adorno, afirma que antagonismos da realidade apresentam-se como antagonismos formais. Destaca que alguns elementos são fundamentais para indicar, no interior das formas literárias, uma realidade violenta e traumática, citando o hibridismo de gêneros, a relativização da verdade e a problematização da linguagem.

Considerando o caráter opressivo gravado na história brasileira, entende-se que há um trauma que pode ser tomado como coletivo e que pode estar envolto na literatura,

mesmo que por meio de marcas fragmentárias. Jaime Ginzburg (2017, p. 197) afirma: “A memória coletiva que a sociedade brasileira elabora para si mesma, dinamicamente, tem as marcas e as limitações de experiências de opressão”. Nesse sentido, lembra que o Brasil passou por duas longas ditaduras no século XX e ainda hoje sofre com as heranças da tradição patriarcal e dos regimes autoritários, por isso “a aspiração de uma abordagem da literatura voltada à ética e aos direitos humanos depende essencialmente de uma política da memória literária.” (GINZBURG, 2017, p. 200). Nesse contexto, percebe-se que os elementos antagonizados no texto hilstiano problematizam o individual e também o coletivo. Esse mesmo crítico observa outros elementos passíveis de serem encontrados na literatura pós-trauma coletivo: “lapsos, descontinuidades, contradições, subversões de convenções, rupturas com gêneros tradicionais, questionamentos a respeito da capacidade comunicativa e expressiva da literatura” (GINZBURG, 2017, p. 216-217).

É dessa maneira que “Fluxo” tensiona os próprios cruzamentos em sua tessitura, assim como Ruiska em suas inquietações, que não são só suas, posto que questiona a condição do sujeito para além da narrativa lírica. Ginzburg (2017) lembra que, ao abordar uma individualidade, um texto é capaz de apontar elementos referentes a uma coletividade. Nesse contexto, vale evocar, atrelada à importância da comunicação com o outro tantas vezes repetida na obra de Hilda Hilst, a observação de Walter Benjamin (1994), no ensaio “O narrador”, quanto à dificuldade de narrar na contemporaneidade. Afinal, “as experiências estão deixando de ser comunicáveis” (BENJAMIN, 1994, p. 199). Daí a mixórdia em que se encontram os narradores líricos de *Fluxo-floema*. O anão já aconselhava o escritor de “Fluxo”: “Não Ruiska.... debes... penso que debes... que nunca mais... quenuncamaisdevesescrever... há meios mais eficientes de comunicação, a coisa é visual agora, entendes?” (HILST, 2003, p. 64).

Para Benjamin (1994), a ruína da narrativa coincide com a ascensão do romance. Desse modo, foi se perdendo o coletivo e agregando-se a solidão do indivíduo ao ler um livro. Nesse movimento, as técnicas de informação também contribuíram para acelerar o processo de leitura, amortecendo, por consequência, o narrar: “Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio” (BENJAMIN, 1994, p. 203). Assim, o leitor fica sozinho, buscando sentido no romance. Deteriora-se o contato daquele que escuta com o narrador, e não existe mais a moral da história, da narrativa. Nesse aspecto, quando se retoma o fragmento inicial de “Fluxo”, interpretado como uma temática-síntese do livro, encontra-se ali, ainda que desarticulada, chamando a atenção dos leitores e críticos, a moral da história – não há salvação.

Considerando as várias interpretações que podem ser aferidas desse trecho, conforme levantado antes, a moral da história parece mesmo incômoda. É musa da narrativa, no sentido benjaminiano (do contar), embora alojada na tarefa solitária do leitor. Por isso não há salvação? Não deixa de ser curioso notar no leitor – no outro – a tarefa de decodificar uma moral da história, adaptada aos novos tempos.

O ensaísta explana que o mundo e as coisas já não conversam mais com os homens, devido à ciência e à exatidão técnica. Segundo Benjamin (1994, p. 209), “[a] memória é a mais épica de todas as faculdades” – mas ela é a musa da narrativa. Esses dois temas polemizados por Benjamin (memória e narrativa/narrador) reverberam em “Fluxo”, o que também pode contribuir para entender a “crise” do escritor Ruiska, visto que a memória (musa da narrativa) é chamada à superfície pelo lírico, isto é, pelo ritmo textual e pelas imagens poéticas e mesmo de modo metalinguístico: “Olha aqui, Ruiska, não fale tanto em si mesmo agora, porque o certo no nosso tempo é abolir o eu, entendes?” (HILST, 2003, p. 41). A narrativa lírica hilstiana, assim, vai estabelecendo pontos de contato com as incongruências de tal século.

Agora fica quieto, há uma passeata, não vê? São os príncipes do mundo, a juventude, os que vão fazer. O quê? Vão acabar com os discursos do medo, o homem vai nascer outra vez, e tu, olha, deves te preparar para esse fim-começo, esconde as tuas mãos, são mãos de escriba, escondo a minha voltada para cima, o homem é carne e sangue, ossos também, e só, entendes? Não tentes falar. Eles vêm vindo. Não digas que. Não dá mais tempo. E VOCÊS DOIS QUEM SÃO? Responde corretinho, Ruiska. Sabem, eu escrevia, e esse aqui sou eu mesmo mas do cone sombrio. PARA AÍ. Um escritor, senhores, muito bem, o que escreves? Escrevia, sabem, sobre essa angústia de dentro. PARA AÍ. Senhores, eis aqui, um nada, um merda neste tempo de luta, enquanto nos despimos, enquanto caminhamos pelas ruas carregando no peito um grito enorme, enquanto nos matam, sim porque nos matam a cada dia, um merda escreve sobre o que o angustia, e é por causa desses merdas, desses subjetivos do baralho, desses que lutam pela própria tripa de vidro delicada, que nós estamos aqui mas chega, chega, morte à palavra desses anêmicos do século, esses enrolados que se dizem com Deus, Deus é esse ferro frio agora na tua mão, quente no peito do teu inimigo. Deus é essa bala, olhem bem, Deus é um fogo que vai queimar essas gargantas brancas, Deus é tu mesmo, homem, tu é que vais dispor do outro que te engole, e quem é que te engole, homem? Todos que não estão do teu lado te engolem, todos esses que se omitem, esses escribas rosados, verdolengos, esses merdas dessa angústia de dentro. (HILST, 2003, p. 65-66)

Nesse fragmento emblemático de “Fluxo”, há uma sequência de vozes (Ruiska, anão, alguém da passeata que insulta Ruiska) sem marcação gráfica, num diálogo narrativo, dramático, mas também lírico, com uma profusão de imagens poéticas e cenas de opressão. A juventude (“os príncipes do mundo”, numa passeata) traz as promessas otimistas (“vão acabar com os discursos do medo”/“o homem vai nascer outra vez”/“fim-

começo”). Contudo, entrecortando esse dizer, há sempre o cerceamento: “agora fica quieto”, “esconde as tuas mãos”, “não tentes falar”. Em seguida, Ruiska é aconselhado a responder “corretinho”, subentendendo aí uma norma, um padrão a se seguir.

O fragmento trata justamente do escritor (“esconde as tuas mãos, são mãos de escriba”), questiona sua utilidade e mesmo mostra a depreciação dada ao seu trabalho: “PARA AÍ. Senhores, eis aqui, um nada, um merda neste tempo de luta”. Ao se mencionar que o escriba deve esconder a mão, destaca-se “escondo a minha voltada para cima”, em uma possível e sutil alusão ao ato de oferecer a mão desarmada, numa atitude submissa, como se oferecendo a mão à palmatória, afinal o escritor não está na luta, está escrevendo sobre a angústia de dentro. Essa angústia do escritor é, desse modo, censurada diante daqueles que caminham pelas ruas, que são mortos, nos tempos de luta. Os escribas, cuja nomeação sugere um tom depreciativo, pois “escriba” remete àquele que escreve mal (HOUAISS, 2009), são os “subjetivos do baralho”, como se cartas inúteis, os culpados. Por isso, prega-se a morte à palavra desses “anêmicos do século”, esses que se omitem. Os vários insultos (escribas rosados, verdolengos, merdas da angústia de dentro), acrescentados à comparação de Deus a uma bala, ao homem engolindo o próprio homem – contravenções da norma –, endossam a violência no texto. Por esse ângulo, não é possível esquecer que, nesse ano em que o livro foi publicado, o Brasil vivia uma de suas barbáries nos tempos sombrios da ditadura militar.

Ao analisar algumas produções literárias referentes ao período ditatorial e sublinhando o teor testemunhal nelas, Renato Franco (2003) lança características que podem contribuir para analisar “Fluxo”, ainda que o livro não esteja no seu recorte. O autor nota, nesse período, uma “tendência que obriga o romance a refletir sobre sua natureza ou sobre sua condição de existência em uma sociedade que lhe é hostil” (FRANCO, 2003, p. 364). Ainda que *Fluxo-floema* não seja um romance, há apontamentos que Franco (2003) lança que se mostram coincidentes, como esse caráter metalinguístico, o qual se sobressai no livro. Conforme o autor investiga, devido à sociedade hostil, a estrutura textual é normalmente complexa e composta, de um lado, “por fragmentos à moda de contos autônomos que, porém, estão relacionados na parte final, e, de outro, por reflexões fragmentárias do narrador não só sobre a elaboração da própria obra, mas também sobre os impasses gerais da literatura nessa época” (FRANCO, 2003, p. 364). Nesse sentido, *Fluxo-floema*, apesar de não ter uma estrutura de contos, apresenta uma inter-relação entre seus cinco textos, como discutido anteriormente, cujas

reflexões são fragmentárias, tanto por parte dos narradores líricos (todos escritores) quanto por parte de outros personagens, em si fragmentados.

Frequentemente, fala-se da escrita e, dentro dela, envolve-se também a discussão literária, por exemplo quando Ruiska não sabe como deveria – e se deveria – falar na poesia/prosa, polemizando a subjetividade, o eu lírico, o gênero. Aliás, Franco (2003) menciona outras características da produção em torno de 1970 que podem ser debatidas em “Fluxo”. O autor cita, além da montagem e da fragmentação, a multiplicação dos pontos de vista narrativos, o que se nota no fluxo dialógico do texto hilstiano. A alusão a uma sociedade hostil também é estabelecida, como no fragmento da passeata, em que Ruiska, por não fazer parte da luta, da militância, é rechaçado pelos “revoltosos” à sua volta quando conta que é um escritor, assim como pelo “outro lado”: “OS SENHORES FAZEM PARTE DOS REVOLTOSOS? Para dizer a verdade, capitão, estava apenas conversando sobre essa coisa de escrever e. ESCREVES? Sim senhor. Porra, Ruiska, outra vez. TOMA LÁ UMAS BORDOADAS. Ai, capitão, me ajuda anão, dos dois lados me matam, UIII.” (HILST, 2003, p. 67). Aqui, cabe mais um comentário sobre a opinião de Franco (2003, p. 354):

[...] no início da década de 70 a literatura se viu forçada ou a elaborar intensa sensação de sufoco (“de esquartejamento”) que contaminava a atmosfera truculenta de então – tarefa que predominou na poesia, hoje chamada de “marginal” ou de “geração do mimeógrafo” – ou a narrar os impasses do escritor que não sabia decidir se era mais necessário escrever ou fazer política [...]

Nesse contexto, o fragmento da passeata tensiona justamente a necessidade de escrever. Todavia, um grande problema levantado ali diz respeito a uma decisão já tomada por Ruiska, de não escrever diretamente sobre política, como se depreende da tessitura de “Fluxo”, e de não se inserir na passeata como um dos “revoltosos”, como o texto também espelha. Na verdade, o escritor parece não ter lugar, ele está comprimido entre os lados do conflito (revoltosos *versus* capitão), sofrendo opressão de ambos, porque escreve sobre a angústia de dentro. A tensão apresenta-se, portanto, na própria liberdade do escritor e no próprio questionamento de haver um modo “corretinho” de se escrever em determinado período. Assim, ao mesmo tempo que algumas características que Franco (2003) aponta estão presentes em “Fluxo”, o texto distancia-se, e distende-se, de se encaixar na caracterização, como realmente sugere o projeto textual e a crítica embutida no fragmento. Se sou escritor nas décadas de 1960 e 1970, devo escrever sobre ditadura? Não há aí um paradoxo ditatorial? E se não escrevo sobre a ditadura, isso implica que não

discuto sobre a hostilidade social, sobre a opressão sistêmica, sobre barbáries? A angústia do escritor é uma resposta.

Cavalcanti (2014), a respeito desse mesmo fragmento da passeata, observa que Ruiska tem seu desconforto ampliado porque não vê “o seu trabalho reconhecido por aqueles que lutavam pela transformação da sociedade” (CAVALCANTI, 2014, p. 54). Depois de confessar aos integrantes da passeata que é um escritor, é tido como alienado. Cavalcanti, então, faz uma referência à ditadura:

A excomunhão política se dá em função de não mobilizar os recursos estéticos na produção de uma literatura de denúncia, espelho refletor de todas as misérias políticas e sociais de um país mergulhado em plena ditadura militar. De nada vale argumentar sobre o caráter universal de suas preocupações, prevalecem o pragmatismo político, o imediatismo, o mesmo rebaixamento estético exigido pelo “bicho medonho”, ou seja, pelo mercado. (CAVALCANTI, 2014, p. 54)

Os recursos utilizados no texto hilstiano não evidenciam uma militância, motor mais manifesto de uma relação com a ditadura militar. No entanto, insinuam sinais de consciência desse momento histórico quando o texto sugere, por exemplo, uma reflexão sobre o *status* dado à escrita e à sua falta de reconhecimento em um contexto social de autoritarismo: “Eles vêm vindo”. E quem são “eles”? São imagens que amalgamam violência, cerceamento e indecisão sobre o papel da arte diante do horror cotidiano.

Em *O que resta de Auschwitz*, quando Agamben (2008) discorre sobre os campos de extermínio e a reação do homem a esse acontecimento, arremata: “Se não conseguirmos entender aquela partida, acabar com ela, nunca mais haverá esperança” (AGAMBEN, 2008, p. 35). É uma tarefa difícil a seguir (inclusive na escrita), porque, como o próprio autor assinalou, o extermínio apresenta-se em formas que o tornam absolutamente sem sentido, com todas as tentativas de explicação fracassando radicalmente. É importante que, por mais que não exista explicação, procure-se tratar desses acontecimentos, e não os ignorar ou permitir que sejam excluídos, por exemplo, de livros didáticos, da história e da memória individual e coletiva. É fato que o contexto em que se trava essa era de catástrofes é ainda uma tarefa de compreensão para o homem. E é uma tarefa que exige memória, um não esquecimento e uma não banalização desses eventos traumáticos. Afinal, compreender como a naturalização está ligada a uma formação autoritária pode evitar as influências desses eventos traumáticos em diversas outras formas de barbárie. Ginzburg (2017, p. 192) esclarece:

Somos um país em que o autoritarismo é fortemente constitutivo das bases da formação social. Naturalizamos por essa razão tudo o que deveria nos deixar

perplexos – violência excessiva por parte do Estado, enorme desigualdade social, ausência de condições de escolarização compatíveis com as necessidades sociais e com as exigências para a formação de consciência crítica coletiva. Naturalizamos, muitas vezes sem perceber com clareza, várias formas, algumas amenas e outras trágicas, de barbárie.

Além da ditadura militar e de outros sistemas opressivos brasileiros, a importância de um evento como o dos campos de extermínio na Alemanha nazista também não é ignorada na literatura de Hilda Hilst. Em 1989, a escritora comentou em entrevista a Vilma Arêas e Berta Waldman: “Escrevi peças de teatro entre 1967 e 1968, obedecendo ao desejo de participar politicamente, como uma maneira de reagir à repressão” (HILST, 2017, p. 565). Em 1968, escreveu uma peça teatral chamada *As aves da noite*. Nas primeiras versões dessa peça, disponibilizadas no acervo do Cedae-Unicamp, as palavras datilografadas tanto comprovam a consciência das barbáries pelas quais o século XX passava quanto trazem preocupações caras ao teor testemunhal, como o esquecimento e o não dizer.

Esquecer. Auschwitz, Treblinka, Marcanek, Esquecer Dachau, Oranienburg, Ravensbruck, Belzec; Os milhares de corpos se corrompendo, as balas, os fuzis, as botas. Esquecer. O mundo apela para o esquecimento. Auschwitz, Treblinka, os vagões conduzindo homens para a morte nos fornos, nas cameras de gaz, nos instrumentos de tortura. Esquecer. Não comentar. Evita r dizer. (CEDAE, s/d)

Esse trecho (transcrito a partir do original do Cedae-Unicamp, respeitando-se a grafia datilografada pela escritora) foi sendo reescrito por Hilda Hilst até constituir o fragmento-advertência, analisado a seguir. Importa notar nessas primeiras palavras a repetição de “esquecer” e a quebra das orações, como uma cena cinematográfica jogando *flashes* com uma carga significativa: são os campos de extermínio na Alemanha. As cenas explicitam o papel da memória desses fatos na luta contra o esquecimento, polemizando o silêncio e evidenciando a dificuldade de dizer (“Evita r dizer”).

A peça *As aves da noite* é ambientada no Porão da Fome, no campo de extermínio de Auschwitz, em 1941, e é baseada no seguinte fato histórico. Como fugiu um prisioneiro desse campo, em represália os SS condenaram alguns homens, por sorteio, para morrer. O prisioneiro de n. 5.659 começou a chorar. Então, o prisioneiro n. 16.670, o padre católico franciscano Maximilian Kolbe, ofereceu-se para ocupar seu lugar, isto é, juntar-se aos outros prisioneiros, numa cela de concreto, ficando lá até a morte. Hilda Hilst comenta que ninguém nunca soube o que se passou nesse porão. Hoje, a cela é um monumento, e o padre foi beatificado, em Roma. A peça hilstiana é publicada com o seguinte fragmento-advertência:

Com *As aves da noite*, pretendi ouvir o que foi dito na cela da fome, em AUSCHWITZ. Foi muito difícil. Se os meus personagens parecerem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE. Só em situações extremas é que interrogamos esse GRANDE OBSCURO que é Deus, com voracidade, desespero e poesia. (HILST, 2008, p. 233)

Um Padre, um Estudante, um Poeta, um Carcereiro e um Joalheiro. Esses são alguns dos personagens do *Porão da Fome*, nomeados pela sua função ou por seu gênero, como normalmente Hilda Hilst procede em seu teatro. São prisioneiros frágeis, que brigam entre si, apavorados porque já imaginam seu destino. Diante disso, inquerem sobre Deus e Sua justiça ao padre, acusando-o de estar ali não por sorteio, mas por escolha. O padre tenta acalmá-los e chega a dizer ao Poeta, que é o primeiro a sucumbir, o que é bastante simbólico: “Filho, fala um pouco mais conosco, fala. Nós precisamos falar” (HILST, 2008, p. 250). Além deles, há o SS, seu ajudante Hans e uma Mulher, esta sendo responsável por limpar as celas e exercendo papel importante na cena, por constranger-se por querer estar viva, pelo serviço que faz e pelo que lembra e não diz. Os prisioneiros obrigam-na a falar o que ela faz. Com dificuldade, ela consegue contar ao padre, como se em confissão: “Padre, eu quero dizer que... quando eu limpo aqueles corpos, eu sinto no fundo... (*com espanto de si mesma*) eu sinto tanta alegria de não estar ali daquele jeito, o senhor entende?” (HILST, 2008, p. 280).

A peça traz variadas reações, da violência à resiliência, que os personagens demonstram diante da morte, com frequente menção à necessidade do dizer. Em dado momento, por exemplo, o Joalheiro justifica: “Eles vão se lembrar. Daqui a vinte anos eles vão se lembrar de nós. Cada um, a cada dia, a cada noite, vai se lembrar de nós.” (HILST, 2008, p. 289). Valéria de Marco (2004), em “A literatura de testemunho e a violência de Estado”, chama atenção para o fato de que não há fronteiras étnicas geográficas ou linguísticas, já que o horror chega em diferentes vozes e línguas. Nesse sentido, para a estudiosa, faz-se mister reconhecer o testemunho como um traço marcante na produção artística destes tempos.

Rubens da Cunha (2017), no artigo “A advertência poética de Hilda Hilst em *As aves da noite*”, defende a importância do testemunho diante das grandes guerras mundiais e dos vários conflitos ligados ao terror. O professor traz um excerto de carta de Hilda Hilst a Anatol Rosenfeld, na qual a escritora adverte: “[...] acho que meu trabalho é uma advertência a qualquer estrutura política de opressão. E depois não é somente o nazismo que ameaça o mundo. Meus personagens são homens diante de homens numa situação

limite” (CUNHA, 2017, p. 444). Em *Fluxo-floema*, escrito próximo à peça *As aves da noite*, embora não haja uma alusão explícita a Auschwitz ou à ditadura brasileira, não deixa de haver uma consciência das catástrofes ocorridas nesse século dispostas nas situações-limite dos personagens por meio de suas vozes, de sua linguagem e de seus temas. Leo Gilson Ribeiro apontou como um de seus temas importantes “a miséria dos marginalizados por uma sociedade cruel, materialista e vulgar” (RIBEIRO, 1999, p. 80).

Em sua tese de doutorado, Ludmilla Zago Andrade (2011) faz uma aproximação breve com o testemunho, comentando que nele reside a possibilidade de tratar o indizível, trazendo a discussão de Agamben à tona: não seria o poema – ou o canto – que poderia intervir para salvar o impossível testemunho. Para Agamben, o testemunho, isto sim, é que poderia fundar a possibilidade do poema. A pesquisadora entende, dessa maneira, que “o poema é fundado a partir do ponto em que a comunicação fracassa diante da linguagem” (ANDRADE, 2011, p. 62). Em “Fluxo”, o possível diálogo sugerido no fragmento anteriormente citado (com Ruiska na passeata) pode contrapor-se a um problema de comunicação. Entre falar e não falar, entrecortando censura e permissão, o texto hilstiano mescla a referência à violência a uma própria voz violenta, autoritária, construindo metalinguagem sobre a escrita e questionando papéis e valores sociais, como em “Responde corretinho, Ruiska.” e, na sequência, “PARA AÍ. Um escritor, senhores, muito bem, o que escreves? Escrevia, sabem, sobre essa angústia de dentro.”. É, então, renovada a interrupção da fala, que sugere uma censura do dizer, seguida de ofensas ao escritor: “PARA AÍ. Senhores, eis aqui, um nada, um merda neste tempo de luta”.

Estão emaranhadas no texto e nos recursos estilísticos as dificuldades do narrar. O texto grita, com as letras maiúsculas, “PARA AÍ” ou “TOMA LÁ UMAS BORDOADAS”, salientando interdição, silenciamento, (des)ordem, violência. Assim, sustenta-se uma tensão temática e estrutural, tanto nessa voz instável dos personagens líricos quanto na tessitura do seu narrar. O “Não digas que.”, com o ponto final depois da conjunção “que” imprimindo um fim a uma frase inacabada, cortada e sintaticamente desestruturada, sugere tanto o cerceamento do dizer quanto a impossibilidade desse ato por faltar palavra que o exprima ou, ainda, pela interrupção nesse fluxo dialógico. Infere-se que a comunicação pareceu mesmo fracassar diante da insuficiência da linguagem, ou, quando se transpassa a discussão sobre o ato da escrita para o próprio texto, desenrola-se uma união ácida de metalinguagem e ironia. A propósito, Cavalcanti (2014, p. 66) observa em Hilda Hilst que a “distância entre as necessidades do narrador e a linguagem é intensificada pelo recurso à ironia”. Sonia da Silva Purceno de Andrade, mostrando o

potencial dramático do escritor que está em “Fluxo”, considerado por ela como humorístico, destaca o movimento de ironia e contraironia. Avisa: “Aquele que se depara com a obra da autora pode começar rindo ou se emocionando com a poesia, mas terá que enfrentar a violência do risível” (ANDRADE, 2013, p. 22).

Levado pelo fluxo da maré verbal – expressão de Rosenfeld no prefácio de *Fluxo-floema* –, o ritmo textual hilstiano alcança o frenesi entre as vozes no texto e as assonâncias e aliterações da linguagem. A recorrência da palavra “Deus”, no seguinte excerto, é evidenciada pela repetição sonora das consoantes “f”, “t” e “r” e da vogal “i”, que dão um tom elocutivo mais cortante, ruidoso e cruel ao sentenciar: “Deus, Deus é esse ferro frio agora na tua mão, quente no peito do teu inimigo”. Alcir Pécora (2003, p. 9) propõe que “o gênero de prosa praticado por Hilda Hilst, desde os seus primórdios, tem como uma das marcas de radicalidade o domínio técnico da língua e o predomínio do ritmo elocutivo sobre o arranjo narrativo”. Por isso, conforme o autor, o fluxo dialógico, ou mesmo teatral, e os pensamentos do narrador dão-se como fragmentos disseminados alternadamente entre diferentes personagens que irrompem, proliferam e disputam lugares incertos, instáveis, na cadeia discursiva. Partindo desse ritmo elocutivo cortante e instável, se se tomar a observação de Benjamin sobre o caráter incomunicável, juntamente aos comentários de Agamben e Ludmilla Zago Andrade, e investigar como se dá o fluxo dialógico do narrador lírico de “Fluxo”, constata-se tensões apresentadas no texto de Hilda Hilst diante da palavra e do não-dito e uma autorreflexão sobre a escritura e o escritor. Além disso, a poeta faz que verbo e silêncio escamoteiem-se na linguagem: “Não tentes falar. Eles vêm vindo. Não digas que.”. O que não se pode dizer? Ao mesmo tempo, como dizê-lo?

Recentemente, José Castello (2017) publicou um artigo na *Folha de S.Paulo*, em que exalta a escritora, a qual, segundo ele, 13 anos depois de sua morte, ainda parece mais viva do que muitos escritores vivos. Castello (2017, s/p) defende que “o objeto que nos atrai, e que ao mesmo tempo nos escapa, é o impalpável de que fala Hilda. Não o que não existe, mas o que está ali e, no entanto, não se pode tocar. Tudo o que fica além da matéria, mas, apesar disso, constitui o presente também”. Conforme o escritor e jornalista, “nos tempos cada vez mais instáveis e tormentosos em que vivemos”, a poesia de Hilda Hilst, “sem nenhuma veleidade religiosa, e também sem nenhuma piedade”, traz um mergulho no real e no depois, além de dizer sobre o outro. Castello (2017, s/p) também realça: “Conheceu, bem de perto, o desprezo, as acusações secretas, a delação (hoje tristemente consagrada). Julgava-se, não sem razão, incompreendida. Não se iludia a respeito da

brutalidade das palavras e foi contra a estupidez e o escárnio que sempre escreveu”. No seguinte excerto de “Fluxo”, nota-se essa força brutal ao mesmo tempo que uma parede diante do incognoscível:

É absurdo minha gente, estudei história, geografia, física, química, matemática, teologia, botânica, sim senhores, botânica, arqueologia, alquimia, minha paixão, teatro, é, teatro eu li muito, poesia, poesia eu até fiz poesia mas ninguém nunca lia, diziam coisas, meu Deus, da minha poesia, os críticos são uns cornudos também, enfim, acreditem se quiserem, não sei nada a respeito do. (HILST, 2003, p. 23)

A crítica destilada nos textos hilstianos, recorrentemente ligada ao fato de a obra não ser lida ou compreendida, mostra um narrador lírico que questiona, burla, ironiza ao falar sobre uma “forma correta” de escrever literatura para ser facilmente entendida e lida, inclusive pelos críticos (“uns cornudos também”, outra explicitação ofensiva). Ainda que o fragmento evidencie a crítica, termina sondando o incognoscível: “não sei nada a respeito do.”. O texto, quando para repentinamente, efetuando um rasgo sintático, além de questionar a forma “certa” de se escrever para ter público, também parece sugerir uma incapacidade da linguagem e uma dificuldade de dizer diante desse incognoscível. Dessa forma, não só explicita temas como deixa implícito o conflituoso trabalho do escritor, encarregado de dizer, muitas vezes, o necessário indizível.

Descansa, molha os pés, tens um olho de sangue, que mania também de dizer tudo, para com isso, já não escreves há séculos, morde a mão e cala, isso de palavras acabou-se. Não posso mais dizer, anão? Não como dizes, deves falar do outro, mas não do jeito que falas, fala claro, fala assim: apresentar armas, e todos te entenderão, escarra três vezes sobre os teus mitos, enche a boca de sangue e todos te entenderão, enfia a faca no peito dos eleitos e todos te entenderão, usa o estrôncio noventa, fala cem vezes merda, e principalmente degola a tua cabeça, fecha o punho assim, assim Ruiska, não sabes nem fechar o punho, também que merda, assim não. (HILST, 2003, p. 67)

Quando se explicita no texto a alusão a armas, olho de sangue, violência, bomba atômica (“estrôncio noventa”), essas menções, invariavelmente, remetem ao contexto das guerras mundiais e de tantas barbáries e atos violentos ocorridos no século XX e que parecem ecoar no dizer contemporâneo. Essas alusões são realçadas pela linguagem, que se mostra fragmentada, em ruína. Juarez Guimarães Dias (2010, p. 63) comenta:

Na modernidade, o ser humano – percebendo a perda de sentido do mundo à sua volta e buscando incessantemente novas referências que lhe restituam a compreensão da existência – está regido pelo acaso, pelo automatismo da associação de ideias. Perdidas no caos da modernidade, circundadas pelo tecnicismo imposto pelas cidades, as pessoas encontram-se inscritas nessa confusão de fragmentos e ruínas.

Nesse contexto, não é possível ignorar a polêmica afirmativa de Adorno (1998, p. 10), em “Crítica cultural e sociedade”, de que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”. Bastante debatida no referencial teórico sobre testemunho, essa máxima de Adorno, postulada logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1949, guarda em si uma ferida, ou mesmo um testemunho bárbaro, cruel. Adorno afirma (e não renega posteriormente) que não é possível mais escrever poesia e que, além disso, a atitude seria cruel? “Não tenho nenhum desejo de amenizar o dito de que escrever poesia depois de Auschwitz é um ato de barbárie” (ADORNO apud FELMAN, 2000, p. 47).

Sem julgar categoricamente como válido ou inválido, o caminho que Adorno perscruta parece coerente. De fato, a crueldade, a violência e a desumanidade “assistidas” pelo mundo diante de guerras e catástrofes, de modo mais – ou menos – forte, apresentam-se nas artes. Mas isso também implica que, obrigatoriamente, têm o dever de apresentar-se? O instigante na percepção adorniana é que, após Auschwitz, a crítica teórica tem acompanhado o desenvolvimento de produções literário-artísticas que validam, no mínimo, sua consternação. Renato Franco (2003), por exemplo, defende que a frase de Adorno não deve ser interpretada de modo literal, pois

com ela o autor parece antes apontar para o desconforto que doravante toda arte ou obra literária [...] teria que enfrentar, visto que, enquanto manifestação espiritual, intelectual [...], ela não poderia mais ignorar o horror e o sofrimento experimentado pelas vítimas do nazismo nos campos de concentração. Afinal, as obras de arte participam da sociedade e, nessa medida, da barbárie, pois esta não foi ainda superada: uma sociedade que permitiu o aniquilamento planejado de multidões afeta, como uma mancha indelével, toda configuração estética e converte em escárnio a obra que finge não ouvir o grito de horror dos massacrados. (FRANCO, 2003, p. 351-352)

A categorização de Renato Franco acerca da “obra que finge não ouvir” levanta, por outro lado, uma inquietação. Seria o caso de restringir a proposição adorniana, sobrecarregando nela a inexorabilidade de que toda obra deve seguir determinado caminho? Talvez, isso não seja indispensável para se refletir sobre a máxima, até porque, por exemplo, a poesia de Paul Celan surpreendeu Adorno, o que denota a imprevisibilidade do eco dessa afirmativa. Antes, vale investigar a força dessa proposição no que tange ao comportamento de obras literárias após as barbáries.

Renato Franco (2003) também aponta, como aspecto fundamental, a necessidade de lutar contra o esquecimento e o recalque – que são reclamações patentes de Adorno, realçadas em textos como “Educação após Auschwitz” (ADORNO, 1995). Assim, Franco assevera que a observação adorniana contém uma exigência: “a arte deve auxiliar os

homens a lembrar do que as gerações passadas foram capazes para, desta maneira, poderem efetivamente evitar que a catástrofe possa ainda eclodir. A arte, neste sentido, pode ser considerada uma forma de resistência” (FRANCO, 2003, p. 352). Na perspectiva deste trabalho, a arte pode possuir esse caráter de resistência. Porém, se se postula essa exigência, ao mesmo tempo não se contradiria o próprio termo “resistência”? Nesse sentido, talvez seja o caso de clamar uma ponderação no olhar crítico diante da produção contemporânea, para não chegar novamente a uma visão maniqueísta: a arte não tem função *versus* a arte deve ter uma função social. Dessa maneira, em vez de recolher da afirmação de Adorno uma exigência categórica, talvez caiba recolher dela uma contribuição no tocante à possibilidade de a produção literária sofrer transformações mais – ou menos – drásticas, conforme a força desse elemento das barbáries, o que é passível de ser investigado e depende da maneira como cada produção é realizada e/ou lida.

Outro fator a ser destacado é a observação de Franco (2003) sobre a luta contra o esquecimento, o que encontra bastante eco em teóricos que investigam o teor testemunhal, como citado anteriormente, destacando a importância de lembrar essas catástrofes, bem como os seus testemunhos, para se evitar que outras ocorram. Nesse cenário, é válida a reverberação de Franco, pois, como ele mesmo cita, ocorreram ditaduras militares na América Latina, como no Chile, na Argentina e no Brasil, “que propiciaram o ressurgimento de novas ondas de catástrofe, as quais implicaram em políticas de extermínio premeditado de contingentes de opositores, em massacre dos humilhados, em suspensão dos direitos civis” (FRANCO, 2003, p. 352-353), além de torturas sistemáticas, repressões e censura, impondo um sofrimento brutal. Acerca disso, Jeanne Marie Gagnebin leva em conta o pensamento adorniano sobre Auschwitz, que justamente tematiza uma dimensão do sofrer humano que, embora pouco elaborada pela filosofia, é bastante evocada em testemunhos de sobreviventes:

Adorno tenta pensar juntas as duas exigências paradoxais que se dirigem à arte depois de Auschwitz: lutar contra o esquecimento e o recalque, isto é, igualmente lutar contra a repetição e pela rememoração, mas não transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido. [...] Desenha-se, assim, uma tarefa paradoxal de transmissão e de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que, justamente, há de ser transmitido porque não pode ser esquecido. Um paradoxo que estrutura, aliás, as mais lúcidas obras de testemunho sobre a Shoah [...] perpassadas pela necessidade absoluta do testemunho e, simultaneamente, pela sua impossibilidade linguística e narrativa. (GAGNEBIN, 2003, p. 106, grifo da autora)

Ao paradoxo referente à luta contra o esquecimento e, ao mesmo tempo, contra o recalque corresponde o paradoxo tanto da transmissão quanto do reconhecimento, o que

reflete outro paradoxo: a necessidade de dizer e a impossibilidade linguística de expressar. As exigências nesse campo, como as dirigidas à arte, parecem estar mesmo envoltas por esse caráter paradoxal. Ademais, a própria linguagem soergue-se, ou abaixa-se, contorce-se, expande-se, enfim, movimenta-se atravessada por esses cortes, e pode-se dizer por essas feridas, afinal os paradoxos comportam-se como cicatrizes de traumas na linguagem. Vale lembrar, nesse sentido, a experiência traumática nos campos de extermínio nazistas, no processo de neutralização da linguagem administrativa do Reich.

Cytrynowicz (2003) aponta o tratamento da linguagem em escala industrial e da forma mais impessoal possível – a novilíngua. E Adrián Cangi (2003) vê os campos de extermínio como um grande projeto de linguagem administrativa. Foi essa linguagem, metodicamente instituída para atender à barbárie, que sobreviveu e testemunha, em desassossego, a objetificação, a reificação, a banalização de si mesma. Jeanne Marie Gagnebin (2003, p. 104), ao tratar da reflexão adorniana de que “a mais nobre característica do homem, sua razão e sua linguagem, o *lógos*, não pode, após Auschwitz, permanecer a mesma, intacta em sua esplêndida autonomia”, acrescenta:

No domínio mais especificamente estético, esse abalo da razão e da linguagem tem consequências drásticas para a produção artística. Criar em arte – como também em pensamento – “após Auschwitz” significa não só rememorar os mortos e lutar contra o esquecimento, uma tarefa por certo imprescindível, mas comum à toda tradição desde a poesia épica, mas também acolher, no próprio movimento da rememoração, essa presença do sofrimento sem palavras, nem conceitos, que desarticula a vontade de coerência e de sentido de nossos empreendimentos artísticos e reflexivos. (GAGNEBIN, 2003, p. 104)

É por esse motivo que se observa que recaem sobre a linguagem pesos ou, antes, fístulas, isto é, canais que comunicam estruturas num corpo ou de um corpo com o meio exterior (HOUAISS, 2009). O que se quer dizer é que essas fístulas na linguagem comunicam esses eventos sôfregos, seja pelo silêncio/silenciamento entre as palavras, pelos rasgos sintáticos, pela discussão metalinguística da necessidade de dizer/escrever, seja mesmo pela ironia e pelas imagens poéticas que conturbam o texto e, não raro, acentuam paradoxos “internos”, em fístulas com paradoxos “externos”: “Olha, não fales muito, o mundo por aí tem sofrido bastante” (HILST, 2003, p. 64). Nesse sentido, quando se retoma a assertiva adorniana, nota-se que ela põe em relevo traumas, isto é, feridas abertas no século XX, ao passo que textos como “Fluxo” insinuam cicatrizes, em uma escrita com cortes, violências, tensões – seja na linguagem, na temática ou na forma. São, por isso, marcas testemunhais.

Olhem, antes de continuar a minha conversa com o anão, devo dizer que a claraboia e o poço estão na mesma direção, e isso às vezes me atrapalha quando eu uso o telescópio porque não posso ficar no centro do assoalho, porque no centro do assoalho, em direção à claraboia, está o poço. Será que estão me entendendo? O difícil desse meu jeito é que as frases ficam sempre mais complicadas do que seria sensato, porque o sensato, o criterioso, seria dizer assim: a claraboia e o poço têm o mesmo eixo. Às vezes uso recursos extremos para me fazer entender em casos extremos. (HILST, 2003, p. 35)

Nesta era dos extremos – e “pós-extremos” –, neste mundo que ainda colhe cinzas de Auschwitz e de tantos outros extermínios, neste país cuja memória histórica se encontra em crise, nesta herança de homens que têm sido domesticados para serem máquinas, para serem, como já disse Drummond, etiquetas, não é uma tarefa senão extrema dizer. Especialmente se se pensar no escritor, como o personagem Ruiska, que parece engarrafado entre as possibilidades da linguagem e a necessidade do dizer ao outro, como se diante de uma parede, enclausurado. E o “devo dizer” é uma marca constante na escrita hilstiana, intrínseco ao desejo de comunicação, notadamente envolvidos em ironia (grifo nosso): “antes de continuar a minha conversa com o anão, *devo dizer* que a claraboia e o poço estão na mesma direção”. Por que o “devo dizer”? Para quem se deve dizer? Que dever é esse implícito? O mercado editorial, que solicita um texto mais fácil, comercializável, parece estar como uma parede, limitando o espaço da expressão e buscando reificar a linguagem: “porque o sensato, o criterioso, *seria dizer* assim: a claraboia e o poço têm o mesmo eixo”. E o outro, onde está nesse conflito? O paradoxo parece se manifestar: dizendo como o mercado editorial manda, a linguagem mostra-se padronizada, como em “a claraboia e o poço têm o mesmo eixo”; mas, dizendo com liberdade de expressão, a linguagem apresenta-se repleta de fístulas, por vezes intransitáveis com facilidade e rapidez, como manda o breve e veloz século, como em “O difícil desse meu jeito é que as frases ficam sempre mais complicadas do que seria sensato”. O outro, assim, entra nesse jogo paradoxal: “Será que *estão* me entendendo?”. A preocupação na narrativa com esse outro (suprimido na elipse em “estão”: vocês) é que o demarca rondando: Nesse sentido, vale fazer referência à reflexão de Michel Collot, citando Adorno:

Seja como for, é raro que o sujeito cante apenas sua pessoa, fora da exaltação que lhe confere seu encontro com Deus, com o outro, com o mundo ou com a língua. Existe, é verdade, um lirismo elegíaco ou irônico da individualidade enferma ou rebelde, que exprime não o encontro, mas a separação. É mesmo, para Adorno, a característica do lirismo moderno, expressão de uma crise em que, diante de uma sociedade e de uma linguagem reificadas, o indivíduo afirma dolorosamente, agressivamente, ou ironicamente, sua diferença. (COLLOT, 2013, p. 237)

Parece haver, ainda, mais esse paradoxo: o desejo de comunicação *versus* a sensação de separação, o que retoma a proposição de Rosenfeld (1970) sobre a “recusa do outro”, discutida antes. No trecho, de modo doloroso, agressivo e irônico, a figura do outro – apesar de elíptica, como sua condição o tem sido cada vez mais – é chamada a compartilhar o dizer em “Fluxo”: “Será que estão me entendendo?”. Porque o sensato, como o fragmento hilstiano explicita, é dizer de um modo mais claro. Mas o texto incide: “Às vezes uso recursos extremos para me fazer entender em casos extremos”. Além do terreno de paradoxos, e talvez por isso mesmo, surgem imagens poéticas que rondam a necessidade de expressão e a impossibilidade de exprimir, debatendo-se no próprio paradoxo: dizer o que é indizível. Octavio Paz (2012, p. 117), em *O arco e a lira*, afirma que a imagem poética diz o indizível, pois “é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade toda vez que tentamos exprimir a experiência terrível daquilo que nos rodeia e de nós mesmos”. O indizível, no testemunho, relaciona-se a uma experiência terrível, difícil, extrema. O ensaísta mexicano continua: “O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas para as próprias vísceras, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não significação” (PAZ, 2012, p. 117). A afirmação dolorosa, agressiva ou irônica diante de uma sociedade e de uma linguagem reificadas, como trata Collot (2013), distende-se no texto poético, residência de uma linguagem em tensão, muitas vezes atravessada pelo silêncio, ou pelo silenciamento.

Nesse aspecto, o testemunho chama a atenção, principalmente quando se retoma a máxima de Adorno e mesmo a opinião de Arthur Nestrovski (2000, p. 199), ao tratar sobre os limites da representação da Shoah, quando afirma, com palavras iniciais muito semelhantes às do texto hilstiano: “Casos extremos, afinal, talvez necessitem de meios extremos; cada vez mais num mundo onde a violência cruenta é servida a todos, em doses diárias, via satélite, e onde o nível de dessensibilização parece infinitamente elástico”. Os recursos utilizados por Hilda Hilst mostram-se como “extremos da palavra e palavras extremas” (referindo Octavio Paz), manifestos em neologismos, ausência de pontuação, vocabulário truncado, palavras com letras maiúsculas, norma mutilada, metalinguagem, tensão entre oralidade e escrita, ausência de marcação de falas, personagens que são animais e que também são palavras.

Tais marcas parecem refletir um tempo em que a barbárie tomou proporções que não poderiam deixar de atingir a linguagem, por meio da qual o homem também expressa, rememora, tenta dizer e compartilhar com o outro angústias, tensões e catástrofes. Assim,

o outro, como o leitor, pode caminhar junto ao narrador lírico, construindo com ele os seus conflitos e partilhando com ele os limites do contar/cantar do texto hilstiano, afinal, como afirma Collot (2013), é raro que o sujeito cante apenas sua pessoa. Além disso, se se lembrar o comentário de Márcio Seligmann-Silva (2000), nota-se o compromisso ético estendido ao outro: a voz testemunha e também impele um testemunho daquele que ouve.

Respira um pouco, vai escrevendo que a coisa vem. Primeiro fica de pé. Abre os braços. Boceja. Olha através das vidraças. Olhei. Agora escreve... Espera, eu preciso sentar. Então senta. Agora escreve: meus guias protetores, os de cima e os de baixo, por favor entrem em harmonia. Abre depressa o armário e veste a batina preta com frisos vermelhos. Pronto. Agora escreve: dentro de mim, este que se faz agora, dentro de mim o que já se fez, dentro de mim a multidão que se fará. (HILST, 2003, p. 23)

Como se oferecendo uma receita para o escritor, o fragmento alude a uma situação metódica, um ritual. Além disso, quando sugere “vai escrevendo que a coisa vem”, percebe-se uma ironia no que se refere à inspiração. Na sequência, reforça-se essa ajuda transcendental e, como numa espécie de oração, pede/escreve: “dentro de mim, este que se faz agora, dentro de mim o que já se fez, dentro de mim a multidão que se fará”. O trecho enfatizado por um paralelismo rítmico faz lembrar o comentário de Alcir Pécora na Nota que abre a terceira edição de “Fluxo”, quando o crítico literário aponta o caráter litúrgico, ritualístico, também relacionado ao ofício da escrita, afinal a “multidão que ocupa o lugar da narração fala quase sempre com a ‘mesma garganta’” (PÉCORA, 2003, p. 11). Assim, o fragmento, liturgicamente, faz as menções ao presente (“dentro de mim, este que se faz agora”), à memória (“dentro de mim o que já se fez”) e ao outro (“dentro de mim a multidão que se fará”), demarcando a relevância dessa tríade para o dizer. Juarez Guimarães Dias (2010, p. 70) reforça: os “frutos gerados pela modernidade e pela pós-modernidade caracterizam a prosa ficcional de Hilda Hilst. Seus personagens constituem identidades multifacetadas, plurais”. Esse sujeito plural, que é si e também é o outro, pode ser observado em um constante duelo com a linguagem e com a condição do dizer:

Esperem. Há certas coisas que eu preferiria calar. Há outras que eu preferiria dizer. Agora não sei se digo as coisas que preferiria calar ou se calo as coisas que preferiria dizer. Preferiria calar mas vou dizer que é preciso descobrir o tempo. Se descobrirem o tempo vão ver que é facilímo ter uma claraboia e um poço, que as coisas de fora e as coisas de dentro ficam transitáveis. (HILST, 2003, p. 38)

Por que não se sabe que coisa dizer? Capta-se o narrador lírico diante da dúvida: “não sei se digo as coisas que preferiria calar ou se calo as coisas que preferiria dizer”. Dizer o dizível ou o indizível? “Preferiria calar mas vou dizer”. De qualquer modo, a

condição de cerceamento está presente. A condição autoritária (a dona gramática, a língua culta), sugerida no texto, evoca, nesta leitura, a observação de Seligmann-Silva (2005) de que o traço testemunhal estabelece relações metonímicas entre a escritura e o “real”, este sendo ligado ao trauma. Nesse sentido, pode-se interpretar a escrita como uma situação traumática, de uma violência linguística e de estilo, quando imposta como regra opressora. Jaime Ginzburg (2017) menciona a definição do trauma como uma situação de excesso, normalmente atribuída a um episódio individual, mas ressalva: “Um grupo, um segmento social ou mesmo uma sociedade inteira podem ser alvos de uma ação de impacto, sem ser capaz, coletivamente, de elaborá-la conscientemente, de modo a superá-la” (GINZBURG, 2017, p. 155). Dessa forma, cabe avaliar como a linguagem resiste a uma situação traumática, que pode estar relacionada a um contexto social opressor. No fragmento anterior, o narrador lírico já declarara: “Às vezes uso recursos extremos para me fazer entender em casos extremos”.

Em “Fluxo”, evidenciam-se a dificuldade de dizer e a advertência opressiva para calar, mas também a necessidade desse dito. “É. É muito difícil. Mais difícil sem pão. Eu digo a vida. Ah, também muito difícil. Mais difícil sem a ideia. Podes viver sem a ideia? Não. E sem o peixe? Vive-se, mas fala baixo senão te engolem” (HILST, 2003, p. 71). Provoca-se, no texto, uma correspondência entre a linguagem e a vida, ambas de circunstância difícil em expressão e vivência, e sempre sujeitas a essa ordem, a essa autoridade (“mas fala baixo senão te engolem”). São reflexões surgidas entrecortadas na narrativa, o que pode “dificultar” a compreensão desse transbordamento linguístico, metafísico, narrativo e lírico. Por isso, Juarez Guimarães Dias (2010, p. 116) destaca que a prosa hilstiana rompe com a literatura mais tradicional, uma vez que se impõe nela um fluxo verborrágico e fragmentado destronando uma narrativa linear. Nesse processo “contra-tradicional”, com frequência o texto funda uma palavra, como se diante de uma impossibilidade de expressão, uma insuficiência de linguagem. Leo Gilson Ribeiro já mencionou a característica, em Hilda Hilst, de criar seus neologismos. É o caso de “Palavrarara”:

Presta atenção. Faze-te ao largo. Em arco. Dobra-te. Estende. Solta. Lança a que perfura e mata. Arranca do dorso agora a seta. Asceta. Acerta a direção da seta. Lança. Meu Deus, quem é essa que assim fala? Ruiska, meu nome é Palavrarara. Palavrarara! Recebe, anão, Palavrarara. Sentai-vos, senhora, reclinai-vos. O poder de dizer sem ninguém entender. Compreendo muito bem, senhora. O poder de calar. A oferenda. O altar. (HILST, 2003, p. 55)

Essa Palavrarara, palavra que se tornou personagem no texto, além de representar a língua culta, que tem o “poder de dizer sem ninguém entender”, o “poder de calar”, sugere uma extensão rítmica de uma palavra, um eco, uma assonância que mostra sua face dissonante, discordante, buscando verbalizar algo que escapa à linguagem. Palavrarara: uma palavra rara. No instante em que surge no texto a Palavrarara, apresentam-se uma tensão e uma apresentação formal, como se houvesse chegado uma realidade: “Recebe, anão, Palavrarara”. A linguagem, então, readapta-se. A utilização da segunda pessoa do plural, incomum no texto e mesmo arcaica no português brasileiro, apropria-se do discurso. O imperativo nelas não parece aleatório: “sentai-vos” e “reclinai-vos” diante da senhora Palavrarara, a que detém o poder: o de dizer sem ninguém entender, o de calar. A oferenda e o altar também se referem, demarcando uma rima clássica, a essa soberania diante de Palavrarara. O texto, então, revela uma mescla de sentidos furtivos, sub-reptícios, percebidos como uma crítica densa, uma proposta de rebelião linguística e uma sugestão de compreensão da liberdade – na língua, na vida, no mundo.

Anacolutos, repetições, paradoxos, hipérboles, elisões, ausência de pontuação, alternância entre oralidade e linguagem culta ou arcaica, similicadências, aliterações, esses procedimentos composicionais soam e ressoam como marcas desse dizer indizível, como se, para explicar, fosse preciso fundar outra língua ou expandir sua forma, em ritmo, em som, em cifras: “Faze-te ao largo. Em arco. Dobra-te. Estende. Solta. Lança a que perfura e mata. Arranca do dorso agora a seta. Asceta. Acerta a direção da seta. Lança.”. Nesse trecho, as rimas internas e o ritmo envolvem o texto poético, sugerindo uma dança, uma flexibilidade, tanto ritmicamente quanto de atitude diante do mundo: “dobra-te”, “estende”, “solta”. Pode-se dizer que esses movimentos rítmicos funcionam como fístulas, pois são canais de comunicação. Lançar e arrancar do dorso a seta podem remeter a uma transfiguração, uma mudança de sentido, um desvencilhar-se das imposições para buscar uma direção: “acerta a direção da seta” e “lança”. A similicadência dos termos “seta”, “asceta” e “acerta”, além de constituírem palavras parônimas, com grafia e pronúncia parecidas e significados diferentes, oferecem uma possibilidade fluida de sentidos, tensionados entre si. A seta parece simbolizar a regra, a direção ditada; a palavra “asceta” reporta a um exercício espiritual de autodisciplina (e autoconhecimento), e “acerta” pode sugerir uma correção dessa direção ditada.

Noutro ponto de “Fluxo”, em um só trecho, encontram-se mais elementos rítmicos, vozes não identificadas, utilização de palavras latinas, crítica à escrita e ao

escritor, além do uso de maiúsculas, como se gritando na multidão dessas marcas testemunhais:

Será possível que nada te desmancha, será que não és capaz de te deitares aqui comigo, sobre a colina? Calada. Vem, gazela fina de olhinhos cor de maravilha, vem. Não, não quero subir mais, oh, pareces uma *Dionaea muscipula*, pareces uma Drosera. Para quem te guardas? Para Ruiska? Queres saber o que ele é agora? O que é Ruiska para os teus olhos de desejo? Um pobre louco, ninguém mais entende o que ele escreve, tu achas que posso publicar um livro onde só está escrito AIURGUR? Pois escreveu mil páginas com AIURGUR. Deixa-me, tu não entendes, pois é uma linguagem cifrada de Ruiska, é exercício e cadência, e nos AS, nos IS, nos US, Ruiska põe vibrações, ele sabe o que faz, AIURGUR, é bonito, é bonito, convenhamos, a palavra é toda AI, toda UR, toda GUR. (HILST, 2003, p. 48-49)

A glossolalia, que remete à capacidade de falar línguas desconhecidas, quando em transe, na tentativa de criar uma linguagem nova, em “AIURGUR”, não parece dizer nada, conforme a voz (provavelmente, a figura do editor) que reclama no texto. Ao mesmo tempo, se se pensar no ritmo, percebe-se um grito sustido ali, um grito pela palavra que não pode ser inventada ou expressada. Além disso, interpõem-se no discurso um nome latino de uma planta carnívora e seu gênero Drosera. Ora, prefere-se chamar o outro de um nome científico (“oh, pareces uma *Dionaea muscipula*, pareces uma Drosera”) em vez de usar um nome de calão para representar o “carnívora” implícito na nomenclatura. O fragmento, assim, seduz (com o ritmo) e ataca (com o significado camuflado na planta carnívora) pelo movimento das palavras. Em seguida, ressoam o paralelismo rítmico e a rima interna na narrativa (grifos nossos): “pois é uma linguagem cifrada de Ruiska, é exercício e cadência, e nos AS, nos IS, nos US, Ruiska põe vibrações, ele sabe o que faz, AIURGUR, é bonito, é bonito, convenhamos, a palavra é toda AI, toda UR, toda GUR”. Como um gemido, um urro, uma dor, nota-se que se trata, em uma narrativa, de uma percepção sonora não conceitual, que pode denotar uma fuga da explicação detalhada, lógica, do referente, sendo, por isso, uma linguagem avessa à lógica instrumental, constantemente criticada no texto e que é fremente numa sociedade capitalista profundamente marcada pela indústria cultural.

4.2. O indizível do testemunho

Roney Cytrynowicz (2003, p. 124), no artigo “O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto”, analisando a obra de Elie Wiesel, sobrevivente do campo de extermínio nazista, observa que “seus contos falam sempre da impossibilidade de entender e comunicar”. Com essa constatação, traz as palavras de

Wiesel (apud CYTRYNOWICZ, 2003, p. 125) de que os eruditos e filósofos que observaram a tragédia “recuarão – se forem capazes de sinceridade e humildade – sem ousar penetrar no âmago do assunto; e, se não o forem, a quem interessarão as suas conclusões grandiloquentes? Por definição, Auschwitz fica além do seu vocabulário”. Cytrynowicz (2003, p. 125) comenta, em seguida: “Estas frases de Wiesel podem ser entendidas como uma ruptura profunda entre os planos da memória, individual, coletiva, e da história, entendida como o ofício do historiador que busca conhecer e compreender”.

Partindo dessa observação, vale retomar a discussão sobre memória, história e testemunho. Roney Cytrynowicz (2003, p. 127) faz uma análise da barbárie nazista, discute as fronteiras entre memória e história e afirma que, nos campos de extermínio, o genocídio atingiu uma escala industrial, avaliando:

No plano ideológico, os nazistas consideravam-se soldados biológicos que estavam executando uma missão que a própria natureza se encarregaria de fazer contra as “raças” consideradas inferiores, em um processo considerado “seleção natural”. Para o nazismo, a história era luta de raças, e eles estavam fazendo “biologia aplicada”. [...] Todo o processo de extermínio foi medicalizado segundo uma concepção eugenista, central no nazismo, de que matar judeus significava manter a saúde do “corpo ariano”, associada à propaganda milenarista e anticomunista de que matar o povo judeu era a salvação do “Reich de Mil Anos”.

Cytrynowicz, então, amparado em Hannah Arendt, expõe o desafio, que é moral, político e histórico, colocado pelo nazismo: compreender os mecanismos da banalidade do mal (que destruiu valores e princípios da ideia de humanidade), bem como entender “como um Estado e largos setores de uma sociedade tornaram perfeitamente legal e socialmente legítimo destruir um povo” (CYTRYNOWICZ, 2003, p. 128). Nesse ponto, o autor problematiza o papel do testemunho do sobrevivente, o que se liga à memória, e o papel da história. O sobrevivente sempre afirma que há uma impossibilidade intransponível de transmitir, para que o outro entenda, a experiência enquanto vítima de uma barbárie. Para Cytrynowicz (2003, p. 131), “[a] memória individual não tem como articular a questão central instituída pelo nazismo: a possibilidade de um Estado tornar-se agente de um genocídio executado em escala industrial. Do ponto de vista da memória, isso não faz sentido”. É uma tarefa, portanto, que caberia ao historiador, sustentado pela memória.

Entender cada vez mais como Auschwitz se tornou realidade histórica é um imperativo para compreender o horror que reside no centro da história do século XX e sustentar a resistência contra o horror que nunca deixa de se aproximar. [...] A memória do sobrevivente precisa, mais do que nunca, ante

um mundo que a celebra como espetáculo, ser amparada e ter uma sólida e consistente moldura da história. (CYTRYNOWICZ, 2003, p. 137-138)

Talvez por isso, Márcio Seligmann-Silva (2003) insista na importância de se construir uma nova ética e estética da historiografia, considerando o valor do teor testemunhal na literatura, especialmente pós-barbárie, o que faz bastante sentido ao se retomar a ideia de que seria um ato bárbaro escrever poesia após Auschwitz. Algo realmente muito grave ocorreu no século XX e tem atribulado o fazer artístico ante o horror. Não são raros, nesse prisma, os autores que defendem a reverberação histórica de um evento como o genocídio nazista. Fabio Landa (2003, p. 113) afirma: “Segundo Hans Jonas, Saul Friedländer, Elie Wiesel, Emil Fackenheim, Hannah Arendt entre outros, a invenção de Auschwitz foi o evento crucial do século XX”. O próprio Roney Cytrynowicz (2003, p. 136) aponta: “Os sobreviventes testemunharam fatos que não têm paralelo na história”. Também para Maria Rita Kehl (2000, p. 139), “a maior catástrofe coletiva promovida por uma sociedade: a matança dos judeus nos campos de concentração nazistas, bem na metade do nosso século”. Essa mesma autora complementa que “o nazismo transformou-se, *em ato*, na maior expressão coletiva do mal de que se tem notícia; o mal absoluto, aquele que não se reconhece enquanto tal, que fala em nome de um ‘bem’ igualmente absoluto” (KEHL, 2000, p. 144, grifo do autor).

No ensaio “Educação após Auschwitz”, Adorno (1995, p. 117) afirma:

Milhões de pessoas inocentes – e só o simples fato de citar números já é humanamente indigno, quanto mais discutir quantidades – foram assassinadas de uma maneira planejada. Isto não pode ser minimizado por nenhuma pessoa viva como sendo um fenômeno superficial, como sendo uma aberração no curso da história, que não importa, em face da tendência dominante do progresso, do esclarecimento, do humanismo supostamente crescente. O simples fato de ter ocorrido já constitui por si só expressão de uma tendência social imperativa.

Assim, mais importante do que quantificar e mesmo hierarquizar os genocídios que a história teve e tem tido, é crucial refletir sobre a banalidade do mal na sociedade, no Estado, sobre a morte como produção em série no momento em que o individualismo capitalista toma proporções extremamente violentas e egocêntricas, sobre a marca na memória coletiva e individual de catástrofes e traumas irrepresentáveis e, por fim, sobre a produção artística ante o horror, cujas consequências são perceptíveis nos silêncios, nos gritos e nas fraturas no corpo da linguagem. Nesse sentido, os estudos sobre Shoah são cruciais para analisar o passado, procurar entender como tem se comportado o presente e

mesmo, de modo reflexivo, atuar nesse presente para que memória, história e literatura não sejam fronteiras tão intransponíveis em tempos já de tantos muros.

Se é verdade que no campo da memória atua a seleção dos momentos do passado e não o seu total arquivamento, ou seja, a memória só existe ao lado do esquecimento, por outro lado, cabe ao historiador – assim como individualmente a cada um de nós – não negar ou denegar os fatos do passado, mesmo os mais catastróficos. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 77)

Nesse artigo “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”, Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 67) valida a necessidade da interação dialética entre memória e história. Ele afirma: “não existe uma história neutra; nela a memória, enquanto uma categoria abertamente mais afetiva de relacionamento com o passado, intervém e determina em boa parte os seus caminhos”. Por isso, o desafio entre uma atualização do papel da história e o valor do teor testemunhal na literatura pode estender-se ao campo da própria linguagem poética – e daí ao indizível.

Se o indizível está na base da língua, o sobrevivente é aquele que reencena a criação da língua. Nele a morte – o indizível por excelência, que a toda hora tentamos dizer – recebe novamente o cetro e o império sobre a linguagem. O simbólico e o real são recriados na sua relação de mútua fertilização e exclusão. A memória – assim como a linguagem, com seus atos falhos, torneios de estilo, silêncios etc. – não existe sem a sua resistência. (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 52)

O pesquisador Juarez Guimarães Dias (2010) salienta que a expressividade de Hilda Hilst será profundamente afetada pela limitação natural imposta pela linguagem e, por isso, ela recorre à construção de imagens poéticas, “quando só a imagem é capaz de dizer o indizível” (DIAS, 2010, p. 118). É exatamente o que Octavio Paz (2012, p. 112) aponta, em *O Arco e a Lira*: “A imagem diz o indizível [...]. É preciso voltar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que a linguagem, por natureza, parece incapaz de dizer”. Além de voltar à linguagem, o movimento também requer um trabalho com a memória, afinal, retomando Netrovski & Seligmann-Silva (2000, p. 10), o que vêm à tona, de forma filtrada, “são fragmentos, ou cacos de uma memória esmagada pela força de ocorrências que não chegam nunca a se cristalizar em compreensão ou lembrança. O indizível só pode ser não-dito, e ‘lembrar’ pode ser uma forma de ‘esquecer’, de normalizar o passado”.

Luiz Costa Pereira Junior (2007, p. 49), no artigo “O que diz o indizível”, busca uma definição para o termo:

“Indizível” é um adjetivo. Há registros dele pelo menos desde 1713, garante o dicionário Houaiss. É filhote de um período em que o homem começava a

ênfatisar a própria individualidade, massacrada por séculos de Estado-Igreja. Época de descobertas empíricas que contestavam verdades seculares, de reafirmação burguesa, mas também da vaga consciência de que a intimidade, desprezada e inexplorada na Idade Média, começava a ganhar sua importância.

Pelo olhar de Luiz Costa Pereira Junior, então, o “nascimento” do termo “indizível” liga-se a um momento histórico de massacre, de revoltas e de transformações e seria “o domínio do que não é acessível, do que não conseguimos traduzir por palavras” (PEREIRA JUNIOR, 2007, p. 50). Como o autor também observa, contém uma natureza paradoxal: se é indizível, não é nem dito nem compartilhável. Para a reflexão, Pereira Junior traz a máxima do filósofo Wittgenstein (2017, p. 229, grifo do autor): “*Os limites de minha linguagem* significam os limites do meu mundo”. Pereira Junior (2007, p. 51) acentua o paradoxo do indizível: “Wittgenstein negava a hipótese de haver algo indizível, contestava a mais remota possibilidade de uma linguagem privada. A visão wittgensteiniana entendia por ‘privado’ tudo o que só poderia ter sentido para uma pessoa e (ou) não comunicado”. Mas Pereira Junior (2007, p. 52) questiona: “Se cada pessoa, diz Wittgenstein, conhece os estados internos a partir de si mesmo, que garantia temos de que também outras pessoas sentem, sentiram ou sentirão algo parecido ao que nós sentimos, mas não conseguimos expressar?”. Então, Pereira Junior (2007, p. 52) aproxima-se de questões importantes aqui: a comunicação e a memória.

A linguagem privada adquire sentido quando ela é comunicada, partilhada, caso contrário se encerraria no próprio indivíduo e com ele morreria – se com ele já não tem significado, impensável que ganharia um para além dele. Não existe significado sem partilha. A linguagem é um fenômeno que ocorre entre as pessoas. Como saber que duas sensações pertencentes a duas pessoas diferentes têm o mesmo significado para ambas? As expressões de qualificação de um sentimento inefável teriam, então, um caráter pessoal e outro coletivo, entre sujeitos. O problema, conclui-se, não é só a impossibilidade de enunciar, mas de traduzir aquela sensação para outras pessoas.

Assim, se se pensar em uma espécie de “recontextualização” desse termo “indizível” após Auschwitz e as barbáries do século XX, é possível associar uma gravidade das violências desse século aos rastros tanto na palavra quanto na memória. Afinal, “o trauma é justamente uma ferida na memória” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84). E já se viu que a memória é elemento fundamental para a linguagem. Para Seligmann-Silva (2003, p. 388), por exemplo, a literatura que situa a tarefa do testemunho no seu núcleo é a literatura *par excellence* da memória. Para Pereira Junior (2007, p. 52), a memória seria:

a capacidade de manter o mesmo significado no futuro. Todos sabemos, no entanto, que a memória falha, prega peças. A questão é, então, saber se a

amostra que temos na memória tem validade, o que só pode ser feito por meio de correlação e metáforas. Se é sincera a pretensão de determinar uma sensação inefável – e apenas parecemos impotentes ao traduzir a sensação em palavras – ela deve estar ligada a critérios observáveis. Deve existir, para ser comunicada, uma relação entre um comportamento externo perceptível e a consciência da sensação. Reconheço que um vinho é da marca fulano porque o vínculo à uva sicrana e ao processo de fabricação beltrano. A sensação isolada, determinada, precisa do referencial externo para existir. Ao falar de algo que sentimos, mas não conseguimos precisar o que seja, nós “funcionamos” por comparação, a descrição é feita a partir de dados outros colhidos em coordenadas externas. O dito é pura metáfora: será dito em contorno, a partir do contexto, em paralelos.

Pereira Junior (2007, p. 55), então, define: “O que há de indizível no mundo seria assim o próprio ato de busca de palavra para ‘a coisa’”. Partindo dessas observações, questiona-se: E como se dá essa busca na linguagem poética? A partir de que elementos? Em que contextos? A observação de Ginzburg (2017, p. 203), anteriormente citada, ecoa: “Como representar a memória da violência e da dor em grau extremo, a perda irreparável, a degradação das condições de experiência digna? Lapsos, suspensões de sentido, elipses, expressões fragmentárias ocupam o espaço da representação da destruição”. Pode-se acrescentar: em imagens poéticas, metáforas, ironias, ritmos. O dizer na poesia deixa o indizível – ainda que “dito” por meio de recursos linguísticos – não dito, mas insinuado. E sinuoso.

Em Hilda Hilst, verifica-se que a cadência e o ritmo das frases constituem elementos que realçam a presença desses recursos. E a musicalidade parece também ser um elemento passível de ser analisado de modo mais tonal após as barbáries do século XX. O poeta Paul Celan (1996, p. 29), sobrevivente de Auschwitz, avalia que a linguagem tornou-se mais sóbria e que ela agora “desconfia do belo”. No texto “Resposta a um inquérito da Librairie Flinker, Paris”, de 1958, afirma que é:

uma linguagem “mais cinzenta”, uma linguagem que, entre outras coisas, também quer ver a sua “musicalidade” situada num lugar onde ela já não tenha nada em comum com aquela “harmonia” que, mais ou menos despreocupadamente, se ouviu com o que há de mais terrível, ou ecoou a seu lado. (CELAN, 1996, p. 30)

Nesse sentido, é possível retomar o caráter híbrido e irônico no texto hilstiano. Por exemplo, quando a narrativa lírica tensiona os gêneros e a “posição” desse sujeito lírico, quando um poema é inserido no meio de uma narrativa lírico-dramática, quando Ruiska e o anão discutem “a maneira” como devem escrever nestes tempos: “era bonito cantar, trovar, mas bem que diziam: *tempo não é*, senhores, de inocência, nem de ternuras

vãs, nem de cantigas, diziam e eu não sabia que a coisa ia ser comigo, entendes?” (HILST, 2003, p. 41, grifo nosso).

Observa-se, em vários momentos de “Fluxo”, explodirem similitudes, ou seja, paralelismos rítmicos em que os segmentos de uma frase apresentam extensão, ritmo ou cadência iguais ou quase iguais: “vê, vê se essa cinza de que falo não é a tua cinza, vê se esse corpo que eu declaro é o teu corpo, vê se as arestas desse todo são tuas, minhas e de todos” (HILST, 2003, p. 47). As imagens poéticas relacionadas à cinza, ao corpo e às arestas do todo, por exemplo, além de denotarem um compartilhamento de algo que foi destruído, destituído, queimado, também evocam outro referencial importante se se aludir ao testemunho, afinal as cinzas e os corpos são imagens passíveis de dialogarem com barbáries, como a de Auschwitz. Não parece aleatória a comparação quando outra imagem sobressai no texto:

Anão, por favor, o meu de dentro o teu a dor o vazio palavra morta da minha boca tudo trevo queria amo não sei amo não sei demais paredões da memória memória memória cascalho confundindo o percurso das águas dor pátio onde os homens caminham chamados ai AAAAAAAAAIIIIIIII que chamados estiletes a terra os dentes pó pó mas a memória (HILST, 2003, p. 64-65)

Mas a memória, como destaca Seligmann-Silva (2003) a respeito daqueles que testemunham, é marcada pela incapacidade de incorporar, em uma cadeia contínua, as imagens exatas, vivas – são os nós da memória. A seu modo, Hilda Hilst realiza os nós da língua: “o meu de dentro o teu a dor o vazio palavra morta da minha boca”. A poeta lança mão, inclusive, de uma imagem poética rica para a condição da barbárie, que pode, por exemplo, ser relacionada a Auschwitz: “paredões da memória memória memória cascalho confundindo o percurso das águas dor pátio onde os homens caminham chamados ai AAAAAAAAAIIIIIIII que chamados estiletes a terra os dentes pó pó mas a memória”. O termo “paredões”, que refere o local em que pessoas são fuziladas, pode remeter aos barracões conhecidos como “quartirão da morte”, onde ficavam detidas as pessoas que perturbassem a ordem em Auschwitz. Torturados, os prisioneiros eram depois fuzilados no muro de execução, uma parede perto dos barracões.

A imagem poética “paredões da memória”, portanto, parece cindir a tentativa de dar um testemunho – ela diz o indizível, como já disse Octavio Paz. Parafraseando Agamben, talvez esse seja um modo possível de dizer o não-dito, como também de escutá-lo. A memória, na própria situação de aniquilamento, fuzilamento, está no paredão, torturada, e tenta dizer o que a linguagem não é capaz. É, portanto, uma imagem que perturba, porque a dificuldade de testemunhar corrói a escrita, mas ainda assim há

memória, mesmo que num dizer indizível ou dizível em uma linguagem expandida em fluxo cindido.

Seligmann-Silva (2003, p. 48) explana que aquele que testemunha relaciona-se “de um modo excepcional com a linguagem: ele desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o ‘indizível’ que a sustenta. A linguagem é antes de mais nada o traço – substituto e nunca perfeito e satisfatório – de uma falta, de uma ausência”. Considerando, ainda, o que Roney Cytrynowicz (2003, p. 136) pondera, de que na memória reside, “muitas vezes, um presente sem codificação, sem atualização possível do conhecimento e da experiência”, pode-se estabelecer uma relação entre a memória e o indizível no campo da linguagem. Se, como afirmou Seligmann-Silva (2003), a arte da memória é uma arte da leitura de cicatrizes, o indizível poderia insinuar-se na linguagem justamente como cicatriz. O indizível, dessa forma, esgueira-se nessa lacuna, como um “tecido fibroso que se forma ao longo do processo de cicatrização e que substitui os tecidos normais lesados ou seccionados, geralmente deixando uma marca”, que é justamente a definição de cicatriz dada pelo dicionário Houaiss (2009, s/p). O indizível seria, então, a marca na pele da linguagem poética.

Como já debatido, Seligmann-Silva (2003) afirma que o real é sempre traumático, é sempre vivido como ferida. Assim, se o real é sempre traumático, talvez se tenha chegado em um ponto da história em que a memória e a poesia tensionam-se justamente nessa ferida. Sua marca? A linguagem, que, “sobretudo na sua esfera instrumental-comunicativa, é esmagada sob o peso da História como concretização não de um espírito iluminista libertador, mas sim da sua face violenta – que cobrou em vidas humanas os ‘progressos da civilização’” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 22). Seria, portanto, forçoso pensar que a linguagem é também uma sobrevivente de tantas catástrofes? Na sua própria pele, é possível tatear a cicatriz do indizível – que, diante de uma parede, de uma limitação, diz, mesmo que sua voz soe abafada, cortada, violentada.

Não, é nada, é esse sol do meio-dia, o olho já não vê, mas percebe uma luz, percebe que... o olho a dimensão do nada a memória outra vez o corpo retina infância quaresmeiras do acaso fugidias fugidias quando me tocaram a primeira vez quando me tocaste pai as mãos sobre o meu peito meu Deus eu que não sou eu matéria de vileza eu que aí esse amor mais fundo universo do medo balbucio apenas mas é muito mais é muito mais isso de dizer menos é mui to ma is. (HILST, 2003, p. 60-70)

No fragmento, a memória parece fugidia, mas sombreia as imagens da matéria de vileza, do universo do medo, dos balbucios, como se precisasse da fratura para atravessar a linguagem. No início do trecho, nota-se uma tentativa de justificar o “nada” com a

alusão ao sol do meio-dia. Ele perturba, turva? Porém, em seguida, procurando explicar que o olho já não vê, mas percebe uma luz, há a reticência: “percebe que...”. O que percebe o olho? Surge uma torrente de palavras, estonteando pela ausência de pontuação, mas demarcando na escolha vocabular a memória, a vileza, o medo, o balbucio e o dizer entre: “mas é muito mais é muito mais isso de dizer menos é mui to ma is”. No fim da frase, duas palavras surgem fragmentadas, rompidas ao meio, freando o compasso da elocução: “mui-to” e “ma-is”. A cisão abre um espaço entre elas, o que ocasiona um vão onde três parcelas de silêncio se assentam, interrompendo o ritmo das palavras que vinham de modo acelerado devido à falta de pontuação. As duas primeiras pausas dão gravidade e acento aos dois advérbios de intensidade de que participam: “muito” e “mais”. A atenção volta-se, então, para a circunstância que classifica essa dupla intensidade. No trecho, o advérbio “muito” funciona como um intensificador do advérbio “mais”. Mas o que esses advérbios modificam? Justamente o silêncio, na última e maior pausa, em que o trecho é interrompido pelo ponto final. Insinua-se o indizível.

Contudo, como uma espécie de compensação pela falta desse elemento que seria modificado pelo advérbio (dada a sua função morfológica), o fragmento incita um retorno (grifo nosso): “*dizer menos é mui to ma is*”. Aqui, sim, explicita-se o elemento modificado (justamente o verbo “dizer”) pelo advérbio “menos”. A intensidade, no entanto, é exatamente oposta: “mais” indica um advérbio com grau comparativo de superioridade em contraste com o comparativo de inferioridade “menos”. Essa notação morfológica contribui para analisar o contraste entre o dizer menos e um possível indizível – uma vez que o fragmento foi interrompido antes de ser dito. Dizer menos seria muito mais o quê? Não é possível delimitar o que poderia estar nesse corte, porém a sua cisão é suficientemente significativa. A comparação pressuposta pela escolha dos advérbios (comparativos de superioridade e inferioridade) é evidenciada pelas repetições anteriores dos advérbios “muito” e “mais”, de modo que a última ocorrência, feita em cortes, configura um rompimento com a norma gramatical, uma vez que não foi explicitado o elemento que esse advérbio modificaria ou mesmo a comparação pressuposta pelo tipo de advérbio (isso de dizer menos é muito mais o quê?). O que isso implica não é apenas a desobediência gramatical, mas a situação em que ela ocorre: no ato de dizer.

Assim, uma possibilidade de leitura é notar tanto a incapacidade de expressar o indizível que envolve esse fôlego atropelado no texto quanto desconfiar de uma violência imiscuída na linguagem, o que denota uma memória também atropelada, como o próprio trecho induz pelo peso das palavras: “quando me tocaram a primeira vez quando me

tocaste pai as mãos sobre o meu peito meu Deus eu que não sou eu matéria de vileza eu que ai esse amor mais fundo universo do medo balbucio apenas”. Para Hartman (2000, p. 216, grifo do autor), “[a]inda que o discurso possa tropeçar, passar à frente de si mesmo, perder seu caminho temporariamente, é a voz, tanto quanto a *memória*, que se recupera dos momentos de silêncio e impotência”. No fragmento hilstiano, é logo após a profusão de imagens e memórias, as quais acabaram de perder a pontuação (presente no início do trecho), que entornam na narrativa as repetições dos advérbios de intensidade com ausência do(s) elemento(s) que explicaria(m) o que esses advérbios estão modificando: “mas é muito mais é muito mais isso de dizer menos é mui to ma is”. A conjunção “mas”, ainda, carrega em si o contraste, pois é adversativa, isto é, estabelece uma oposição importante para o trecho, uma vez que reforça a tentativa de dizer, bem como sua impossibilidade, como se tudo o que foi dito, ainda que de forma fragmentada, não fosse suficiente para expressar a memória. Isso de dizer menos é muito mais o quê?

A arte da memória é uma arte da leitura de cicatrizes, como afirma Seligmann-Silva (2003). Nessa perspectiva, a manifestação dessas cicatrizes cai em engasgos na linguagem assim como o fluxo da memória. Nesse sentido, o fragmento hilstiano envolve um expressar feridas. Talvez, o indizível tenha deixado, de esgueira, uma cicatriz de silêncio e de vileza no corpo dessa linguagem. Adrián Cangi (2003, p. 166) afirma: “O trauma no corpo da testemunha é a manifestação da crueldade do real, ao mesmo tempo distância e irrupção do fato” (CANGI, 2003, p. 166). Parafraseando Cangi: a ferida no corpo da linguagem é também uma manifestação da crueldade do real. Até porque a linguagem figura como testemunha, como sobrevivente desse real traumático, estreitamente ligada a uma memória que sugere violências guardadas como feridas.

Shoshana Felman (2000), que afirma que vivemos na era do Holocausto, de Hiroshima, do Vietnã, na idade do testemunho, analisa um teor testemunhal nas palavras do poeta Stéphane Mallarmé: “Fizeram violência ao verso [...] É apropriado que me livre imediatamente de tal notícia – para falar agora do assunto – tal como um viajante convidado que, sem demora, com respiração ofegante, se desfaz do testemunho de um acidente conhecido e que o persegue” (MALLARMÉ apud FELMAN, 2000, p. 30). Testemunho e acidente. A pesquisadora questiona o porquê de Mallarmé apresentar a novidade da poesia francesa como um testemunho de um acidente. Além disso, pergunta que acidente seria esse. Responde que a revolução poética foi a introdução do “verso livre” na poesia francesa, uma vez que destituiu ou desintegrou o alexandrino clássico, o verso oficial francês: “[...] ‘fizeram violência ao verso’. Em oposição às formas do verso

tradicional, a poesia se torna, com Mallarmé, uma *arte do acidente*, à medida que é uma arte de surpresas rítmicas, sintáticas e semânticas” (FELMAN, 2000, p. 31, grifo da autora).

O que Shoshana Felman acentua é a percepção de Mallarmé da celebração do verso livre como uma experiência violenta de ruptura linguística e como evento histórico da fragmentação da linguagem (o verso é violentamente quebrado, daí a crise do verso de que fala Mallarmé). O testemunho do acidente está na accidentalização do verso. Segundo Felman (2000, p. 31), “a poesia, a partir de então, fala com o próprio poder – com o próprio impacto não antecipado – da explosão de seu meio por ela mesma”. No entanto, a autora defende que a revolução poética não é somente estética, formal: “na percepção de Mallarmé a mudança *formal* é crucialmente e implicitamente dotada de uma dimensão *política*” (FELMAN, 2000, p. 32, grifos da autora).

Mallarmé diz: “Fizeram violência ao verso. Os governos mudam: mas sempre a prosódia permanece intacta: ou ela passa despercebida pelas revoluções, ou os ataques violentos a ela não se impõem devido à opinião de que este dogma fundamental nunca pode variar” (MALLARMÉ apud FELMAN, 2000, p. 32). Felman (2000, p. 32, grifo da autora) acrescenta que “a ruptura do verso torna-se ela mesma um sintoma e um emblema da ruptura, na história, de fundamentos políticos e culturais e da libertação ou da *liberação* do verso”. Assim, para Shoshana Felman, a revolução da forma poética testemunha sobre mudanças políticas e culturais, sendo, portanto, uma réplica e uma sequência ou um efeito da Revolução Francesa.

A crise da linguagem de Mallarmé torna-se, aqui, o esforço vital – e a tentativa crítica – de reclamar e de se reapropriar exatamente da língua na qual o *testemunho* deve – e não pode simplesmente e criticamente – ser dado. Este trabalho de exato processamento radical, tanto da linguagem quanto da memória, ocorre através de uma luta poética e linguística desesperada para, precisamente, reapropriar exatamente a linguagem de sua própria expropriação [...] (FELMAN, 2000, p. 39, grifo da autora)

Daí a violência irrompida nas fragmentações, nos cortes, nos silêncios e transbordamentos. Esse processamento radical de que trata Felman (2000) envolve um trabalho de linguagem e também de memória. Pode-se dizer: um trabalho de tatear cicatrizes. Depois da crise do verso, outras manifestações também demarcam a violência da linguagem. Depois da Revolução Francesa, o século XIX – para trazer o exemplo de Mallarmé citado por Felman – já sustinha na poesia marcas de um teor testemunhal. Depois das catástrofes do século XX – lembrando o caráter extremo destacado pelos pesquisadores, como o historiador Hobsbawm (1995, p. 21), para quem esse “foi o século

mais assassino de que temos registro” –, as marcas parecem ter recrudescido. Fizeram cada vez mais violência à linguagem. Nesse sentido, pode-se afirmar que à linguagem, portanto, cabe uma voz de testemunha. Ela sobreviveu a barbáries.

Alcançável, próximo e não perdido permaneceu em meio às perdas este único: a língua. Ela, a língua, permaneceu não perdida, sim, apesar de tudo. Mas ela teve de atravessar as suas próprias ausências de resposta, atravessar um emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte. Ela atravessou e não deu nenhuma palavra para aquilo que ocorreu; mas ela atravessou este ocorrido. Atravessou e pôde novamente sair, “enriquecida” por tudo aquilo. (CELAN apud FELMAN, 2000, p. 39-40)

Com tradução sua e de Márcio Seligmann-Silva, Shoshana Felman expõe as palavras acima de Paul Celan. Na tradução portuguesa “Alocução na entrega do Prémio Literário da Cidade Livre e Hanseática de Bremen”, de 1958, também se observa o destaque da palavra entre aspas: “enriquecida” (CELAN, 2017, p. 33). A língua, para Paul Celan, atravessou silêncios, silenciamentos, terrores, mortes. E saiu “enriquecida” – com uma pitada de ironia, mas também aludindo àquilo de “acréscimos” que a língua adquiriu, na sua forma, no seu ritmo, na sua (in)capacidade de abordar o indizível. Nessa perspectiva, pode-se entender que esse indizível também foi “enriquecido” pelo peso das barbáries, peso que recai também sobre a linguagem. Vê-se, assim, que o “enriquecida” adquire uma conotação bastante crítica e irônica, mas envolve também a consciência de que esses eventos catastróficos, de fato, transformaram-na, acrescentando outras roupagens de recursos linguísticos em torno do indizível.

Também tratando da poesia de Paul Celan e considerando-o como o maior poeta em língua alemã nos anos do pós-Guerra, Hartman (2000, p. 232) afirma: “Há um trauma dentro do trauma e ele é associado à linguagem. A ferida é também uma palavra-ferida, vinculada a uma identidade coletiva ou destino cultural”. Também acrescenta que somente a fala sobrevive a essa morte; ou a escrita, enquanto fala órfã. “Ao trauma é dada uma forma e ele desaparece, no gaguejar que chamamos de poesia, para dentro da fissura entre o discurso na página, aparentemente tão absurdo, e uma escrita invisível que pode não ser recuperável. Esta é, verdadeiramente, uma notação do desastre” (HARTMAN, 2000, p. 235). O indizível parece estar, então, alojado entre a catástrofe e o trauma, mas fora de alcance. Para Maria Rita Kehl (2000, p. 137), aquilo “que, de uma catástrofe, permanece fora do alcance da representação, é justamente o que confere a certos acontecimentos da vida, sobre os quais não conseguimos nos pronunciar imediatamente, o caráter catastrófico”.

Nesse sentido, Márcio Seligmann-Silva (2000), que concebe a Shoah como algo sem limites e irrepresentável, faz uma breve investigação sobre a relação entre o sublime e o testemunho, reportando à ideia de que a poesia assim como o sublime possuem um *je ne sais quoi*, um não sei o que, a-discursivo. O sublime a que se refere remete ao indizível e também manifesta modificações em seu comportamento pós-barbárie. Desse modo, Seligmann-Silva aponta como característica desse sublime – assim como na Shoah – o seu “excesso”, “a sua força ofuscante que escurece, na nossa mente, todos os nossos conceitos” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 80). O sublime, assim, representaria uma hipérbole que não pode ser controlada e que, além disso, descontrola aquele que a contempla. Acrescendo-se a isso, há a reivindicação do próprio autor, amparado por filósofos como Adorno, Nietzsche, Lyotard, Friedlander e outros, de se ter um novo olhar para a história, abandonando a ideia positivista, de progresso, para atentar-se ao agora, o que pode relacionar-se ao irrepresentável do evento. “O testemunho do evento ‘sublime’[...] implica uma tarefa ao mesmo tempo necessária e impossível. Portanto, a questão volta a ser posta: Como dar testemunho do irrepresentável? Como dar forma ao que transborda a nossa capacidade de pensar?” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 83). Giorgio Agamben (2008, p. 160) lança: “a palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto, e pode, dessa maneira, dar testemunho”.

Chega-se, assim, novamente ao campo obscuro do indizível, do sublime pós-barbárie. Especialmente depois das catástrofes do século XX, o comportamento desse indizível está na ferida – ali onde a linguagem testemunha. O filósofo Castor Bartolomé Ruiz (2012, p. 80) afirma, no artigo “A testemunha e a memória: o paradoxo do indizível da tortura e o testemunho do desaparecido”:

O paradoxo da narrativa da testemunha é que o essencial do seu dizer não pode ser dito pela linguagem. O que resta por dizer, o resto, é o essencial do testemunho, que, por ser um resto impossível de dizer em palavras, é o indizível. O indizível do testemunho não depende só da vontade de dizer ou não dizer da testemunha, mas da impossibilidade ontológica de traduzir em palavras a experiência da violência sofrida.

Há na linguagem-testemunha justamente essa tensão entre a necessidade *versus* a impossibilidade de dizer, de representar – partindo da concepção do agora, da realidade como trauma. Jeanne Marie Gagnebin (2000) também comenta essa “transformação” do indizível e do sublime:

Desde a aurora da poesia lírica com Sappho, passando pela noite negra da alma mística, até a *Crítica da Faculdade do Juízo* e suas releituras contemporâneas, essa temática do indizível como que borda todos dizeres mais ousados da

literatura e da filosofia. Mas depois de Chalamov, de Primo Levi ou de Paul Celan, isto é, depois do Gulag e de Auschwitz, o sublime também designa cinzas, cabelos sem cabeça, dentes arrancados, sangue e excrementos. Ele, agora, mora não só num *além* do homem, mas também num território indefinível e movediço que pertence ao humano, sim, pois homens sofreram o mal que outros homens lhes impuseram, mas que, simultaneamente, delineiam uma outra região, escura e ameaçadora, que gangrena subterraneamente o belo país da liberdade e da dignidade humanas. Um “sublime” de lama e de cuspe, um sublime por baixo, sem enlevo nem gozo. (GAGNEBIN, 2000, p. 107-108, grifos da autora)

Liberdade e dignidade. Duas palavras que, recorrentemente, surgem nos textos de Hilda Hilst como reivindicação, reclame, necessidade. A epígrafe desta dissertação, “Me deixa, me deixa, me deixa escrever com dignidade”, por exemplo, guarda em si não só o pedido explícito de dignidade para seu dizer, como, implicitamente, denuncia uma afronta relacionada à liberdade de escrita – por extensão, a qualquer tipo de liberdade humana, a que todos têm direito. A repetição, atitude comum em textos de teor testemunhal, talvez exatamente por exprimir uma tentativa e uma dificuldade de dizer, como que intensifica o pedido, tornando-o mesmo uma súplica, característica que também evidencia um sentimento de subalternidade diante de um sistema autoritário, violento. Cathy Caruth (2000, p. 111) lembra a definição genérica de trauma como “a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em *flash-backs*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos”.

Desse modo, assim como a memória, a língua tem agido de modo inquieto sobre a pele do indizível, como se uma casca, às vezes grossa, espessa, às vezes fina, sutil, de qualquer forma sendo ou transformando-se em uma cicatriz de um ferimento irrepresentável. É justamente o paradoxo que o testemunho enfrenta, que é “o problema maior da representação do horror: o de sua fundamental *irrepresentabilidade*, pois essa experiência sempre será incomensurável à sua tradução em palavras e em conceitos” (GAGNEBIN, 2000, p. 106). A reflexão de Gagnebin (2000) acerca do sublime de lama e de cuspe coaduna-se com a percepção adorniana da impossibilidade de escrever poesia após Auschwitz. Houve uma transformação grave no ato de expressar em palavras. O sublime e o indizível, nessa perspectiva, têm uma memória carregada de horror, de catástrofes, nas suas imagens poéticas.

Nesse contexto, convém retomar uma tensão bastante debatida em “Fluxo”, atrelada à necessidade de dizer o indizível: a necessidade de comunicação, característica também manifesta nos textos de teor testemunhal. Jeanne Marie Gagnebin (2000, p. 107) observa uma afirmação recorrente nos sobreviventes de catástrofes: “sentem uma ânsia

desenfreada de comunicar, de falar, de contar, de escrever” e, ao mesmo tempo, têm a consciência desse empreendimento narrativo, “porque ele é incapaz de realmente *dizer* o horror dos campos; ademais, ele também se choca contra a incompreensão, a má-vontade e a rejeição dos seus interlocutores, mesmo dos mais próximos”.

Ao tratar da poesia de Celan, Shoshana Felman (2000) levanta uma reflexão, correlata à de Seligmann-Silva, que contribui para uma leitura da necessidade de dizer em Hilda Hilst, ligada à importância da comunicação com o outro. Afinal, também há no testemunho, numa alusão recorrente, uma necessidade de falar, uma necessidade de que o outro escute, para não esquecer, para fazer o outro conhecer, para debater, para pensar a sua ferida, a sua memória, pessoal ou coletiva e mesmo indizível. Nas palavras de Celan (apud FELMAN, 2000, p. 52, grifos da autora):

Talvez a poesia – é apenas uma pergunta –, talvez a poesia, tal como a arte, se dirija, com um Eu esquecido de si, para aquelas coisas inquietantes e estranhas, para de novo *se libertar* – mas aonde? mas em que lugar? mas com que meios? mas com que condição? [...]

Encontramos agora o lugar que era o do estranho, o lugar onde a pessoa conseguia libertar-se enquanto Eu – um Eu de estranhamento? Encontramos um tal lugar, um tal passo?

Talvez aqui, com o Eu – este Eu surpreendido e liberto *aqui e deste modo* –, talvez aqui se liberte ainda um Outro?

As palavras de Celan questionam, mas também insinuem o encontro desse outro com o eu, em liberdade: “Talvez aqui, com o Eu [...] se liberte ainda um Outro?”. Talvez, o testemunho da fala possa impelir o testemunho da escuta, num ato de comunicação. Talvez, seja possível que a memória individual se partilhe como memória coletiva. Nesse raciocínio, é preciso considerar o contexto desse encontro do eu com o outro para analisar suas formas de expressão – como o indizível.

Assim, retomando a “crise” do escritor Ruiska, há o trecho que põe em questão esse eu: “Olha aqui, Ruiska, não fale tanto em si mesmo agora, porque o certo no nosso tempo é abolir o eu, entendes?” (HILST, 2003, p. 41). Celan levanta perguntas assim como Ruiska questiona o lugar desse eu e do outro. Em “Fluxo”, na mescla de questões relacionadas à subjetividade, percebe-se a presença sempre marcante do outro, inquietando, questionando, pondo em dúvida o modo como manejá-lo no texto, mas deixando-o sempre presente e mesmo chamando-o, como em:

[...] agora é que dás ao outro o mais pobre de ti, fala, Ruiska, sem parar, fala desse teu fundo cor de cinza, mostra a tua anca, teus artelhos, tuas canelas peludas, teu peito encovado, teu riso frouxo, mostra tudo de ti, sabes, não tens nada, tua língua se enrola a cada palavra, não tens amor nem guias, estás sozinho como um porco que vai ser sangrado, estás sozinho como um boi que

vai ser comido [...], te pensas magnífico dizendo as tuas verdades, mas continuas breu para o teu próximo [...] (HILST, 2003, p. 70)

Como falar ao outro nesse fundo cor de cinza se o sublime é de lama e cuspe, por baixo, sem enlevo nem gozo? Mostrando as ancas desse Ruiska, homem também animal, os seus artelhos, isto é, seus ossos, as canelas peludas, peito como uma cova, um buraco, um esconderijo, o riso frouxo, que também é débil, fraco, inexpressivo. Essas contravenções da lógica (de mercado, afinal essa não é uma escrita comercializável) são também marcas de testemunho do que tem sido essa era de violências extremas e que desembocam no dizer, de forma fragmentada, afinal “tua língua se enrola a cada palavra”.

No fragmento, na proporção em que a violência agride, sentimentos altruístas e otimistas parecem regredir: “não tens amor nem guias, estás sozinho como um porco que vai ser sangrado, estás sozinho como um boi que vai ser comido”. Esse homem solitário é comparado a um animal em abate. Como, então, dizer as suas verdades, se breu para o próximo? Como comunicar-se com o outro se é, ao mesmo tempo, impossível expressar? Convite e recusa. É este mesmo um dos paradoxos do testemunho: se é indizível, não é compartilhável. Então, como transpor a barreira? Essa é uma das questões postas em tensão nesta leitura de “Fluxo”. Nesse sentido, talvez a resposta não seja definitiva, padronizada, bem-acabada, antes uma tensão em si, onde reside a possibilidade de o outro também aceitar o lugar da testemunha. Em “O Meridiano”, Celan (1996, p. 55, grifos do autor) escreve:

[...] penso que desde sempre uma das esperanças do poema é precisamente a de, deste modo, falar também em causa *alheia* – não, esta palavra já não a posso usar agora –, é a de, deste modo, falar *em nome de um Outro*, quem sabe se em nome de um *radicalmente Outro*. [...] talvez se posso mesmo imaginar um encontro deste “radicalmente Outro” [...] com um “outro” não muito distante, mesmo muito próximo.

Para Celan (1996, p. 57), o poema quer ir ao encontro desse outro, “precisa desse Outro, de um interlocutor”. Como se buscando testemunha para a testemunha. A respeito desse excerto de Celan, o tradutor e ensaísta português João Barrento (apud CELAN, 1996, p. 79) comenta: “No lugar desse Encontro não há, nem certezas nem apoteoses, mas apenas aquela imperceptível ‘mudança de respiração’ (*Atemwende*), testemunho da atenção do Outro ao poema”. Nesse sentido, Jeanne Marie Gagnebin, reafirmando a observação de Seligmann-Silva de que é necessário ampliar o conceito de testemunha porque testemunha não é só aquele que viu com os próprios olhos, acrescenta:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante,

como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57)

Parece haver na necessidade de comunicação com o outro uma tarefa ética que envolve testemunho, memória e história. Com atenção ao período pós-Auschwitz, Fabio Landa (2000, p. 115) afirma que o indivíduo “torna-se, na lógica assassina instaurada pela guerra, um simples objeto da História, quantidade negligenciável, número de matrícula sem rosto, arrastado apesar de si, com milhões de outros, num turbilhão de batalhas”. Quem sabe, então, talvez seja essa a batalha que impele o outro em “Fluxo”, de Hilda Hilst: uma batalha para, ao menos, possibilitar a ironia em um “não há salvação”, uma batalha para o dizer, uma batalha para uma escrita digna, sem cerceamentos e opressões, uma batalha para um respeito ao humano e a seus “produtos” artísticos, uma batalha para se comunicar com o outro, de modo que sua voz também seja testemunha de barbáries hediondas e também cotidianas, para que a língua, essa sobrevivente “enriquecida”, compartilhe a sua memória, a sua história e o seu testemunho numa era de colheitas indizíveis. Esse indizível que está entre paredes, no sulco, na elipse, na ironia, na assonância, na aliteração, na glossolalia, na rima quebrada, nos silêncios, nos AS, nos IS, nos US do discurso narrativo-lírico, em exercício e cadência, em vibrações auscultáveis e, quiçá, compartilháveis. Quem sabe esse seja um modo de ler o indizível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As últimas bolinhas faziam parte de um trabalho de cem anos. Eu havia estudado o homem. O homem na sua quase totalidade, o homem em relação a si mesmo, em relação ao outro, em relação a Deus, sim, principalmente em relação a Deus. Já era alguma coisa. Eu ia mandar o trabalho para a Alemanha, porque somente a Alemanha, a grande fera pecadora, a que se puniu, punindo, é que ia entender a dimensão das futuras punições que eu vaticinava ao homem.
(Hilda Hilst, em “Fluxo”, 1970)

Com este trabalho, foi possível observar que a força que têm tido as pesquisas sobre o testemunho na literatura caminha junto à necessidade de uma revisão de conceitos como o de história, viabilizando o papel fundamental da memória para a consideração do que tem ocorrido especialmente no século anterior e mesmo atual. Estreitamente ligado à memória, está o testemunho. E não só no sentido específico de sobrevivente de uma grande barbárie. De algum modo, todos sobrevivemos a catástrofes cotidianamente. É importante, desse modo, evitar a banalização desses eventos, o que pode ser feito por meio de uma compreensão crítica e, principalmente, por meio da escuta, já que a voz testemunha e também impele um testemunho daquele que ouve.

Ao levantar a trajetória literária de Hilda Hilst e debater a fortuna crítica, foi possível notar que, em vários níveis, a violência mostra-se como uma ferida na linguagem hilstiana desde os seus primeiros poemas até o teatro (em tempos de ditadura militar no Brasil), a crônica e a prosa. Sendo *Fluxo-floema* o primeiro livro de ficção de uma poeta, contíguo à produção teatral e sua força sociopolítica, é notável, nas cinco narrativas líricas, o conflito do escritor com a sua necessidade de dizer ante a impossibilidade de se expressar, o que se dá em constante crítica a um sistema opressivo. É possível considerar, portanto, que a repetição explícita ou implícita de que “não há salvação”, vista como ironia, liga a palavra a um ato de liberdade e de dignidade de escrita.

É perceptível que as barbáries do século XX deixaram marcas na produção artística, cujo testemunho está no corpo da linguagem, essa que sobreviveu “enriquecida”, como assinalou o poeta Paul Celan. Em “Fluxo”, de Hilda Hilst, a língua age de modo inquieto sobre a pele do indizível, transformada em uma cicatriz de um ferimento irrepresentável. É este um dos paradoxos que o testemunho enfrenta. O indizível, especialmente após as barbáries do século anterior, carrega em suas imagens poéticas uma memória de violências. Talvez por isso, a “linguagem cifrada” de “Fluxo” insufla um grito sustido nas maiúsculas, um silêncio gesticulado nas pontuações (e na recorrente ausência de pontuações), uma expressão – seja ela insuficiente, imprecisa, metalinguística

– deste tempo, em que o silêncio parece não satisfazer, ao mesmo tempo em que a linguagem não é suficiente.

Assim, “Fluxo” pode ser analisado como um texto cerceado por um século que não tem se mostrado senão ceifado, cindido, cercado por catástrofes, as quais, ainda que em ruínas, fragmentos e cortes, participam do fazer artístico contemporâneo. Afinal, refletindo sobre a tese adorniana, pode-se pensar que, diante de toda a barbárie já testemunhada no mundo, a palavra parece buscar seus meios para expressar, de sua parte, o seu horror e a sua memória (individual, coletiva), em duelo. Diz Celan que a poesia “é qualquer coisa que pode significar uma mudança na respiração”. E Hilda Hilst: “E ainda assim com esse esforço, a veia engrossando no pescoço, a língua se enrolando líquida”. No indizível.

DERRELIÇÃO

um testemunho cindido numa memória ceifada numa linguagem cerceada num século de cercos¹¹

vamos, não tenha medo não tenha receio não comprei flores não saldei dívidas mas não vou jogar uma bomba não vou delatar a mentira não vou aguçar essa via eu só preciso dizer eu só preciso dizer eu só preciso d

vamos falar de memória enquanto temos tempo enquanto temos lenço enquanto temos memória, digo, história. que hoje dizer da memória histórica é quase indizer. quem pode ter, quem pode dizer, quem pode cala?

ah mas às vezes temos sim memórias ausentes brancos túmulos. já tive memórias assim cerceadas. inclusive por mim, por que não?, sei que sei me cortar me curar me. difícil contar, difícil lembrar. ouvi gritos e sustive objetos. hoje revejo no telescópio da mente, minha só minha, mais ninguém, todos esses objetos voando todos esses objetos cortantes computadorizados eletrodomesticados maximizados mas não. eu quis gritar e não pude. hoje eu me oprimo me inquirio como você raios foi capaz de não poder quem te disse que não?

quem diz que não?

esse pedaço a minha memória não me deixa esquecer do quanto fui frágil e incapaz e incoerente de não ter ditofeito qualquer objeto qualquer verbo qualquer linguagem serviria, mas não. o silêncio esculpiu minha memória e minhas vergonhas mais íntimas de mim para mim. se me olho de esquelha, se me olho sem ninguém me ver vendo, por exemplo, assim mais crua e mais, digamos, distante ausente estéril, assim eu posso dizer a mim: que pena. que vergonha. que covardia. a sua por que você com todas as suas leituras as suas oh vivências as suas laudas e pontos e bandeiras por que você, tão vil, tão sim, tão sã, não pôde ser grande ao menos média e ser histórica e dizer e gritar e urrar até explodir todo o sistema

às vezes quando dá tempo eu penso no quanto não pensamos. veja o semáforo abriu. no quanto não somos coesos. a sua luz vai acabar se você não pagar e vai morar onde debaixo da ponte vai ler como debaixo do poste? somos uma folha sem pontuação alguma. respira você precisa ter calma, você também se impressiona com cada notícia, não veja a tv. uma

¹¹ Este é um texto literário de minha autoria. Uma versão reduzida dele foi publicada no livro *Ética, estética e políticas do testemunho: estudos sobre arte, memória e violência* (PAULA, 2017).

palavra carcomid um signo falho. vou morrer mesmo debaixo da terra. somos muros de imensas derrotas entre os tijolos. somos aparentemente fortes aparentemente limpos aparentemente repetitivos mas só deus sabe, e se, já dizia a poética clássica, eu perdi a verdade no caminho eu não sei mais buscá-la roubá-la mirá-la, que mentimos esquecemos emolduramos co ti di a na m e n t e a nossa escória, digo, memória

às vezes eu inclusive demoro a contar porque fico bastante. sem um verbo suficientemente sujo para. maltrato a língua com a doçura das assonâncias escovadas. há uma igreja um sótão e uma deficiência física em cada palavra. você não pode ver? você não pode tocar? pois eu vejo eu toco eu como eu masturbo eu sinto saudade da palavra que vinha rente, o caderno de caligrafia, o pontilhado da cartilha, o visto a tia o sino o sol a fome. você se lembra da fome depois que sacia? já me esqueci do metro da rima da noite quando era um soneto, do dia quando era menino, do intervalo quando tinha. o que tinha? o que há com a minha lembrança quando eu era melhor, quando o mundo menor, quando nós. não me lembro

vez ou outra um som cede, trisca no tom e retrai

sinto muito por isso

mais alguém tem verdades subalternas? que a vida tão ácida, veja, tão líquida, veja, tão insuportável que.

quando me colocaram naquela sala sem ar-condicionado com três cadeiras-mesas com espaço para apenas um ser humano passar em pé (os outros dois deveriam sair da sala nesse instante [portanto convinha muito bem que se evitasse beber água para que assim evitando ingerir líquidos evitasse pausar o trabalho logo o trabalho do outro a paciência o tempo o dinheiro a vida que se foda]). quando me colocaram naquela sala sem ar-condicionado e com exatamente seis cadeiras vazias na sala de cima com ar-condicionado. vou repetir para que talvez compreendamos: va-zi-as. e não importa aqui se ar-condicionado ventilador leque. importa a privação o assédio a exclusão o demérito enquanto no andar de cima. vazias no andar de cima que não era sótão não era exílio não era terra para imigrantes essa gente baixa. foi isso o que me disseram os sons nos olhos. quando me colocaram naquela sala sem ar-condicionado minúscula fraudulenta fascista. quando me colocaram naquela sala sem ar-condicionado era verão com uma janela proibida detida incisiva refletindo na sua cara límpida a humilhação de ser não sendo inferior. e uma mesa perfeita para um braço curvado (eu me lembro da noite [daqueles raros minutos] com a mão dentro do congelador para disfarçar a dor da tendinite da vergonha do desespero da ignorância da confusão mental do filme que era a vida quando

não era uma película quente nos velhos tempos da barbárie). eu devia eu deveria eu subverteria mas eu estava tão só e o mundo poderia facilmente me engolir e eu nem sabia se estava de todo mesmo com a palavra correta justa verdadeira e sobretudo verossímil porque, sabe, a mente do ser humano é, senão na maior parte do tempo, esse terreno fluxo, embora tenha havido claramente piadas e isso sim ah sim já foi dado um nome potente um nome assim de porte e perigoso um nome assim xenofobia. embora também o dicionário não seja um livro assim lido como a bíblia sagrada profana pode ser até bem dita e pode até ser que ora claro que há quem não conheça e tem toda essa questão do contexto. o que vale um nome, ora vamos? e sobrenome? porque houve sim disso me lembro bem apesar de não exatamente porque o discurso trancafia-nos, não é mesmo? houve sim eram só piadas, eu sei, não, não, eu não quero saber eu deveria não ter sorrido nem educadamente porque não tem graça nenhuma o sotaque é só uma questão de referência a cor da pele o cabelo meu deus do céu seu deus que seja eu realmente tive que escutar isso porque raios eu não disse raios vão todos à merda. mas não posso me desalinhar dessa forma afinal é uma terra estrangeira e eu acabei de chegar e como é que já vou dizendo para os habitantes proprietários nativos que. mas é exatamente essa a questão a repercussão do discurso foi isso fui eu a culpa a culpa a culpa não pode ser só pode ser não sei não quero saber não quero lembrar mas não posso esquecer vocês não podem eu não poss

as vezes todas ou não, não, não todas, mas várias não sei se posso dizer se é possível entender se somos todos vítimas algozes plateia. o verbo. o não verbo. a chacina do silêncio. a cinza na boca no dente na garganta no estrôncio noventa. s o b r e v i v e r é preciso quebrar é preciso seguir é preciso inverter a desinência é preciso diz-

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. A festa erótica de HH. In: HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014. p. 256-263.

_____. A Hilda Hilst. 1970. Disponível em: <http://caiofabreu.blogspot.com.br/2010/09/hilda-hilst_1678.html#more>. Acesso em: 8 abr. 2017.

_____. Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja, 1987. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 95-101.

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: _____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. Educação após Auschwitz. In: _____. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 117-138.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANDRADE, Ludmilla Zago. *O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst*. 2011. 216 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

ANDRADE, Sonia da Silva Purceno de. *A torre de capim de Hilda Hilst: o ofício do escritor em “Fluxo”, dramaticidade e humorismo mordentes*. 2013. 495 f. Tese (Instituto de Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

_____. Ensaio de leitura. In: PÉCORA, Alcir (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010. p. 63-93.

ANDRÉ, Willian. A impossibilidade de se dizer o indizível: reflexões sobre o duplo na novela “O unicórnio”, de Hilda Hilst. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, p. 263-276, jan./jun. 2014.

AQUINO, Tacilda. A poesia sonora de Hilda Hilst no baleiro de Zeca. *Revista Overmundo*, Goiânia, 5 fev. 2007. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/a-poesia-sonora-de-hilda-hilst-no-baleiro-de-zeca>>. Acesso em: 2 jun. 2017.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BOJUNGA, C. Quatro conversas com o ministério Hilda Hilst. *Jornal da Tarde*, [s.l.], 24 jun. 1972.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: HILDA HILST. Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 8, out. 1999.

CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz de. RIBEIRO, Renata Rocha. Canto compassado: os cantares de amigo e os “Cantares” de Hilda Hilst. *Revista Eletrônica Via Litterae*, Anápolis-GO, v. 2, n. 1, p. 249-264, jan./jun. 2010.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 117-146.

CANGI, Adrián. Imagens do horror. Paixões tristes. In: SELIGMANN-SILVA, Marcio. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 139-169.

CARDOSO, Ronnie. O roxo e o negro são as cores da solidão. In: OCUPAÇÃO HILDA HILST. Itaú Cultural, São Paulo, 28 de fevereiro a 21 de abril de 2015. p. 46-51.

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 111-136.

CASTELLO, José. Análise: Hilda Hilst parece mais viva do que muitos poetas vivos. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 22 abr. 2017. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,analise-hilda-hilst-parece-mais-viva-do-que-muitos-poetas-vivos,70001747336>>. Acesso em: 23 abr. 2017.

CAVALCANTI, José Antônio. O lugar hilstiano. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, 2009.

_____. *Palavra desmedida: a prosa ficcional de Hilda Hilst*. São Paulo: Anablume, 2014.

CEDAE (CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO CULTURAL ALEXANDRE EULALIO). *Arquivo de documentos de Hilda Hilst: 1916-2004*. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/sahu/index.html>>. Acesso em: 29 maio 2017.

CELAN, Paul. *Arte poética: O Meridiano e outros textos*. Lisboa: Edições Cotovia, 1996.

COELHO, Nelly Novaes. Da poesia. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: HILDA HILST. Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 8, out. 1999. p. 66-79.

_____. Um diálogo com Hilda Hilst, 1989. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 111-137.

COLI, Jorge. Discrição e finura. In: HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014. p. 270-275.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. *Signótica*, Goiânia, v. 25, n. 1, p. 221-244, jan./jun. 2013.

CUNHA, Rubens da. A advertência poética de Hilda Hilst em *As aves da noite*. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 50, Brasília, p. 444-467, jan./abr. 2017.

CYTRYNOWICZ, Roney. O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto. In: SELIGMANN-SILVA, Marcio. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 123-138.

DESTRI, Luisa. A poesia de Hilda Hilst e os homens de seu tempo. *7 Faces Caderno-Revista de Poesia*, Natal-RN, ano 6, n. 12, ago./dez. 2015.

_____. (Org.). *Uma superfície de gelo ancorada no riso: antologia Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2012.

_____; DINIZ, Cristiano. Um retrato da artista. In: PÉCORA, Alcir (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010. p. 31-55.

DIAS, Juarez Guimarães. *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-floema*. São Paulo: Annablume, 2010.

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

DIP, Paula. *Numa hora assim escura: a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

DUARTE, Edson Costa. O alto e o baixo discursivos na prosa de Hilda Hilst. *Revista Trías*, [s.l.], ano III, n. 6, jan.-jul. 2013.

FELINTO, Marilene. Hilda Hilst, 69, para de escrever: “Está tudo lá”, 1999. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 183-187.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 13-71.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Marcio. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 351-369.

FUKS, Rebeca Leite. Hilda Hilst e os limites da linguagem: uma leitura de *O caderno rosa de Lori Lamby*. *Travessias*, v. XIII, p. 238-246, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In: SELIGMANN-SILVA, Marcio. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 89-110.

_____. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. Palavras para Hurbinek. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 99-110.

GONÇALVES, Delmiro. O sofrido caminho da criação artística, segundo Hilda Hilst, 1975. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 29-35.

GUALBERTO, Ana Cláudia Félix. *Processos de subjetivação na prosa ficcional de Hilda Hilst: uma escrita de nós*. 2008. 254 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2017.

HANSEN, João Adolfo. Norma e obscenidade em Gregório de Matos, Glauco Mattoso e Hilda Hilst. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 15, p. 11-32, dez. 2014. ISSN 2447-8997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/98423>>. Acesso em: 23 mar. 2017.

HARTMAN, Geoffrey H. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 207-235.

HELENA, Regina. Hilda Hilst: suas peças vão acontecer, 1969. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 25-27.

HIATT, Mason. *Hilda Hilst: uma literatura menor?* Porto Alegre: UFRGS, 2008. Disponível em: <https://www.academia.edu/19775878/Hilda_Hilst_uma_literatura_menor>. Acesso em: 11 abr. 2017.

HILDA HUMANA HILST. Direção de Bernadeth Pereira. Coordenação geral de Paulo Bastos Martins. Campinas-SP: Instituto de Artes da Unicamp, 2002. Documentário, 52min13s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4sxAJkkIgq8>>. Acesso em: 26 mar. 2017.

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014.

_____. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008.

HOBBSBAWM, Eric J. *Era dos extremos – o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Há 50 anos. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 12 jan. 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1201200208.htm>>. Acesso em: 2 fev. 2017.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUYSEN, Andreas. Passados presentes. In: _____. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 9-40.

INSTITUTO HILDA HILST. Centro de Estudos Casa do Sol. Disponível em: <<http://www.hildahilst.com.br/>>. Acesso em: 5 mar. 2017.

KEHL, Maria Rita. O sexo, a morte, a mãe e o mal. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 137-148.

LANDA, Fabio. E. Lévinas e N. Abraham: um encadeamento a partir da Shoah. O estatuto ético do terceiro na constituição do símbolo em psicanálise. In: SELIGMANN-SILVA, Marcio. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEAL, Aline. O obsceno sim de Hilda Hilst. *Blog da companhia*, 3 out. 2017. Disponível em: <<http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/O-obsceno-sim-de-Hilda-Hilst>>. Acesso em: 4 out. 2017.

LEAL, Cristyane Batista. *Configurações líricas do teatro de Hilda Hilst*. 2012. 102 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

MACHADO, Cassiano Elek. “A loucura une toda minha obra”, diz Hilst. *Folha de S.Paulo*, 12 jan. 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u20450.shtml>>. Acesso em: 24 mar. 2017.

MAFRA, Inês da Silva. Hilda Hilst: um coração em segredo, 1993. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 147-155.

_____. *Paixões e máscaras: interpretação de três narrativas de Hilda Hilst*. 1993. 161 f. Dissertação (Curso de Pós-Graduação em Letras – Literatura Brasileira e Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1993.

MARCO, Valéria de. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Revista Lua Nova*, n. 62, 2004.

MAZONAS, Donizeti. Um sopro. In: OCUPAÇÃO HILDA HILST. Itaú Cultural, São Paulo, 28 de fevereiro a 21 de abril de 2015. p. 42-43.

MEDEIROS, Gutemberg. Uma obscena em cena. In: OCUPAÇÃO HILDA HILST. Itaú Cultural, São Paulo, 28 de fevereiro a 21 de abril de 2015. p. 8-11.

MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada. In: HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014. p. 265-268.

_____. Da medida estilhada. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: HILDA HILST. Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 8, out. 1999. p. 114-126.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

_____. Vozes de crianças. In: _____. SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 185-205.

NETO, Juvenal *et al.* Hilda Hilst: fragmentos de uma entrevista, 1981. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 69-83.

OCUPAÇÃO HILDA HILST. Itaú Cultural, São Paulo, 28 de fevereiro a 21 de abril de 2015. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/hilda-hilst/>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

PALLOTTINI, Renata. Do teatro. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: HILDA HILST. Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 8, out. 1999. p. 97-113.

PAULA, Marcelo Ferraz. (Org.). *Ética, estética e políticas do testemunho: estudos sobre arte, memória e violência*. São Paulo: Nankin Editorial, 2017.

_____. *Poesia e diálogos numa ilha chamada Brasil*. 2012. 201 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PÉCORA, Alcir. O limbo de Hilda Hilst: teatro e crônica. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 69 Obscena, p. 132-117, jan. 2015.

_____. (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

_____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003. p. 9-13.

PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa. O que diz o indizível. *Mirandum* 18, ano XI, n. 18, 2007. ISSN 1516-5124. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/mirand18/lcosta.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2017. p. 49-55.

PORTAL CULTURAL HILDA HILST. *Breve histórico da autora e do instituto*. Disponível em:

<<http://www.hildahilst.com.br.cpweb0022.servidorwebfacil.com/instituto.php>>. Acesso em: 5 mar. 2017.

REGUERA, Nilze Maria de Azevedo. O jogo da e com a língua. *Outra travessia*, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, n. 13, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2012n13p59/24137>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

RIBEIRO, Leo Gilson. Apresentação. In: HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977. p. IX-XII.

_____. Da ficção. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: HILDA HILST. Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 8, out. 1999. p. 80-96.

RIMI, Hussein. Palavras abaixo da cintura, 1991. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 139-145.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 10-17.

RUIZ, Castor M. M. Bartolomé. A testemunha e a memória: o paradoxo do indizível da tortura e o testemunho do desaparecido. *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo-RS, v. 48, n. 2, p. 70-83, maio/ago. 2012.

SALOMÃO, Marici. *Amavisse*, o último livro sério da autora Hilda Hilst, 1989. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 103-109.

SANTOS, Marcos Lemos Ferreira dos. *Orfeu emparedado – Hilda Hilst e a perversão dos gêneros*. 2010. 145 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1992. p. 61-92.

SELIGMANN-SILVA, Marcio A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

_____. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

_____. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Proj. História*, São Paulo, p. 71-98, 2005.

SOBRINHO, Arnaldo Delgado. *Um amor que se anuncia* Polas Ribas da cantiga: modos de presença da lírica medieval galego-portuguesa em *Trovas de muito amor para um amado senhor*, de Hilda Hilst. 2013. 94 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SOBOTA, Guilherme. Hilda Hilst tem sua poesia completa reunida pela primeira vez em um único volume. *Estadão*, São Paulo, 22 abr. 2017. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,hilda-hilst-tem-sua-poesia-completa-reunida-pela-primeira-vez-em-um-unico-volume,70001747323>>. Acesso em: 5 maio 2017.

WERNECK, Humberto. Hilda se despede da seriedade. In: HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014. p. 244-250.

WILLER, Claudio. *Amavisse*, de Hilda Hilst: pacto com o hermético. *Jornal do Brasil*, São Paulo, 17 fev. 1990. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag43hilst.htm>>. Acesso em: 8 abr. 2017.

_____. Massao Ohno, Hilda Hilst e a busca da poesia total. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 69 Obscena, p. 122-129, jan. 2015.

_____. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna*. 2007. 393 f. Tese (Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: Edusp, 2017.