



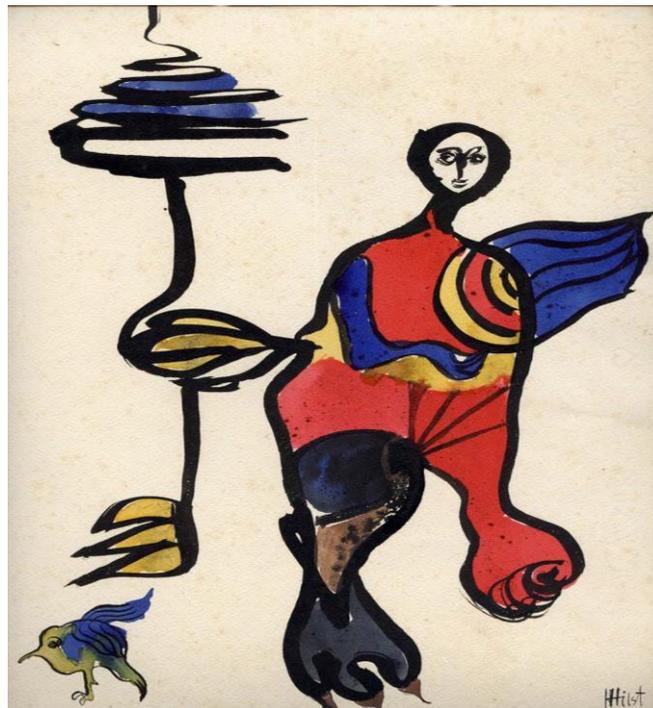
ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
SETOR PÓS-GRADUAÇÃO



PROGRAMA DE MESTRADO E DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS-PPGEL

NATÁLIA MARQUES DA SILVA

**“O POÇO E A CLARABOIA”:
A REPRESENTAÇÃO DO EXCESSO EM HILDA HILST**



**Tangará da Serra
2024**



ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
SETOR PÓS-GRADUAÇÃO



PROGRAMA DE MESTRADO E DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS-PPGEL

NATÁLIA MARQUES DA SILVA

**“O POÇO E A CLARABOIA”:
A REPRESENTAÇÃO DO EXCESSO EM HILDA HILST**

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação *stricto sensu* em Estudos Literários (PPGEL), da Faculdade de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT, como requisito final para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Walnice Aparecida Matos Vilalva (UNEMAT/PPGEL).

Coorientador: Prof. Dr. Samuel Lima da Silva (UNEMAT/PPGEL).

Imagem da Capa:
Desenho de Hilda Hilst;
Exposição *3 X Hilda*,
conceituada por Jurandy Valença,
sob curadoria de Maíra Endo.

**Tangará da Serra
2024**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pela Supervisão de Bibliotecas da UNEMAT
Catalogação de Publicação na Fonte. UNEMAT - Unidade padrão.

Silva, Natália Marques da.

O POÇO E A CLARABOIA: A REPRESENTAÇÃO DO EXCESSO EM HILDA HILST / Natália Marques da Silva. - Tangará da Serra, 2024. 200f.: il.

Universidade do Estado de Mato Grosso "Carlos Alberto Reyes Maldonado", Estudos Literários/TGA-PPGEL - Tangará da Serra - Doutorado Acadêmico, Universidade Do Estado De Mato Grosso "Carlos Alberto Reyes Maldonado".

Orientador: Prof.^a Dr.^a Walnice Aparecida Matos Vilalva.
Coorientador: Prof. Dr. Samuel Lima da Silva.

1. Hilda Hilst. 2. Excesso literário. 3. Transgressão. 4. Erótica literária. I. Vilalva, Prof.^a Dr.^a Walnice Aparecida Matos. II. Silva, Prof. Dr. Samuel Lima da. III. Título.

UNEMAT / MTSCB

CDU 82.09

**O POÇO E A CLARABOIA:
A REPRESENTAÇÃO DO EXCESSO EM HILDA HILST**

Natália Marques da Silva

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, avaliada e aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes docentes:

Profa. Dra. Walnice Aparecida Matos Vilalva
Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT
(Orientadora – Presidente)

Prof. Dr. Samuel Lima da Silva
Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT
(Coorientador – Examinador)

Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo
Universidade Federal de Uberlândia - UFU
(Examinador Externo à Instituição)

Prof. Dr. Helder Thiago Cordeiro Maia
Universidade de São Paulo - USP
(Examinador Externo à Instituição)

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva
Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT
(Examinador Interno)

Prof. Dr. José Eduardo Martins de Barros
Universidade Federal de Rondônia - UNIR
(Examinador Interno)

Tangará da Serra, 30 de agosto de 2024.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

Ler a prosa de Hilda Hilst é mergulhar num labirinto de narrativas que se encontram e se fundem, que se distanciam e se perdem, mas que também se reaproximam. Neste movimento, tudo é fluxo e devir. Não há um centro. A prosa hilstiana é múltipla, convocando-nos a contemplar a arquitetura de sua espiral-labiríntica. Nomeamos o *excesso* como fio condutor desse movimento na obra de Hilda Hilst, sobretudo em *Fluxo-Floema* (1970), *A obscena senhora D* (1982) e *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990). Envoltas nessas narrativas, está a representação do excesso, eixo movente e fio condutor da pesquisa. Noção que pertence tanto ao domínio da filosofia quanto ao da literatura, percebemos que o excesso ainda carece de definição precisa, “supondo menos um conteúdo específico do que uma operação simbólica” (Moraes, 2023). Neste trabalho, nos aventuramos pelos territórios singulares da criação literária, explorando, para tanto, uma linguagem poética e transgressora, compreendendo e reconhecendo o excesso como uma força desenfreada e indomável. É dentro do caos, no abismo, que as narrativas de *Fluxo-Floema*, *A obscena senhora D* e *O caderno rosa de Lori Lamby* se desdobram - em uma busca incessante por sondar os abismos do vazio. Nessas obras, persistem as indagações sobre a potência do incognoscível dentro do próprio vazio. O estudo alcança relevância uma vez que confere ao exame das obras uma postura analítica que busca enxergar a manifestação do excesso como valor estético e elemento fulcral na escrita de Hilda Hilst.

Palavras-chave: Hilda Hilst. Excesso literário. Transgressão. Erótica literária.

ABSTRACT

Reading Hilda Hilst's prose is to dive into a labyrinth of narratives that meet and merge, that distance themselves and get lost, but also come back together. In this movement, everything is flux and becoming. There is no center. Hilst's prose is multiple, calling us to contemplate the architecture of the labyrinthine spiral. We name excess as the guiding thread of this movement in Hilda Hilst's work, especially in *Fluxo-Floema*, *A obscena senhora D e O* and *caderno rosa de Lori Lamby*. Wrapped within these narratives is the representation of excess, the driving axis and guiding thread of the research. A notion that belongs to both the domain of philosophy and literature, we perceive that excess still lacks a precise definition, "assuming less a specific content than a symbolic operation" (MORAES, 2023). In this work, we venture into the singular territories of creation, exploring a poetic and transgressive language, understanding and acknowledging excess as an unrestrained and untamed force. It is within the chaos, in the abyss, that the narratives of *Fluxo-Floema*, *A obscena senhora D e O* and *caderno rosa de Lori Lamby* - in an incessant quest to probe the abysses of emptiness. In these works, the question persists about the potency of the unknown within the void itself. The study becomes relevant as it confers upon the examination of the works an analytical posture that seeks to see the manifestation of excess as an aesthetic value and a pivotal element in Hilda Hilst's writing.

Keywords: Hilda Hilst. Literary excess. Transgression. Literary erotica.

RÉSUMÉ

Lire la prose de Hilda Hilst, c'est plonger dans un labyrinthe de récits qui se rencontrent et se fondent, qui s'éloignent et se perdent, mais qui se rapprochent aussi. Dans ce mouvement, tout est flux et devenir. Il n'y a pas de centre. La prose de Hilst est multiple, nous invitant à contempler l'architecture du spiral labyrinthique. Nous nommons l'excès comme le fil conducteur de ce mouvement dans l'œuvre de Hilda Hilst, notamment dans *Fluxo-Floema*, *A obscena senhora D e O* *caderno rosa* de Lori Lamby. Enveloppée dans ces récits se trouve la représentation de l'excès, l'axe moteur et le fil conducteur de la recherche. Une notion qui appartient aussi bien au domaine de la philosophie qu'à celui de la littérature, nous percevons que l'excès manque encore d'une définition précise, "supposant moins un contenu spécifique qu'une opération symbolique" (MORAES, 2023). Dans ce travail, nous nous aventurons dans les territoires singuliers de la création, explorant un langage poétique et transgressif, comprenant et reconnaissant l'excès comme une force débridée et indomptable. C'est dans le chaos, dans l'abîme, que les récits de *Fluxo-Floema*, *A obscena senhora D e O* *caderno rosa* de Lori Lamby - dans une quête incessante pour sonder les abîmes du vide. Dans ces œuvres, la question persiste sur la puissance de l'inconnu au sein du vide lui-même. L'étude devient pertinente car elle confère à l'examen des œuvres une posture analytique qui cherche à voir manifestation de l'excès comme une valeur esthétique et un élément central de l'écriture de Hilda Hilst.

Mots-clés: Hilda Hilst. Excès littéraire. Transgression. L'érotisme littéraire.

Aos meus pais, que sempre me incentivaram a seguir o caminho da educação, acreditando que este seria o melhor caminho a trilhar.

Se eu tivesse uma definição para a escrita, seria esta: descobrir, ao escrever, o que é impossível de descobrir por qualquer outro meio, fala, viagem, espetáculo etc. Nem pela reflexão por si só. Descobrir alguma coisa que não existe antes da escrita. Aí que está a fruição — e o terror — da escrita, não saber o que ela faz aparecer, acontecer.

Annie Ernaux

∞

Porque o erótico não é sobre o que fazemos; é sobre quão penetrante e inteiramente nós podemos sentir durante o fazer. E uma vez que saibamos o tamanho de nossa capacidade de sentir esse senso de satisfação e realização, podemos então observar qual de nossos afãs vitais nos coloca mais perto dessa plenitude... O erótico é esse cerne dentro de mim.

Audre Lorde

∞

É vista quando há vento e grande vaga
Ela faz o ninho no rolar da fúria
E voa firme e certa como a bala
As suas asas empresta à tempestade
Quando os leões do mar rugem nas grutas
Sobre os abismos passa e vai em frente
Ela não busca a rocha o cabo o cais
Mas faz da insegurança sua força
E do risco de morrer seu alimento
Por isso me parece imagem justa
Para quem vive e canta no mau tempo.

Sophia de Mello Breyner Andresen

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
-----------------	----

DA TEORIA E SUAS PROBLEMATIZAÇÕES

Do seu corpo, o meu verbo feminino

∞

1. “Tentou na palavra o extremo-tudo”: a trajetória poética do ser.....	21
1.1 “Há alguma cara igual a minha? Algum grasnado de rouquidão, inábil e desesperado igual ao meu?”: Hilda Hilst e a literatura brasileira.....	30
1.2 Estilhaços da própria medida: o excesso em Hilda Hilst.....	39

DA NECESSIDADE DE DIZER

Fluxo-Floema

∞

2. O “Fluxo” em transe: o narrador e seus múltiplos.....	45
2.1 “Osmo”.....	63
2.1.1 “Lázaro”.....	77
2.1.2 “O unicórnio”.....	88
2.1.3 “Floema”.....	102
2.2 “Buscando aquele outro decantado”: a poética da urgência.....	115
2.3 “O poço e a claraboia”: entre o sublime e obsceno.....	124

O D DE DERRELIÇÃO, DESAMPARO, ABANDONO

A obscena senhora D

∞

3. A obscena senhora Hillé.....	132
3.1 A decrepitude do corpo.....	141
3.2 “Porco, gente, o corpo às avessas”: Hillé e a Porca Hilde.....	153

DELÍRIO, DESEJO E DESCOBERTA

O caderno rosa de Lori Lamby

∞

4. “O Caderno Rosa é apenas resíduo de um Potlatch”: o verbo pornográfico.....	161
4.1 “Esboçou-se santo, prostituto e corifeu”: as bandalheiras de Lori Lamby.....	170
4.2 “A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito”: o negro e o rosa.....	179

CONCLUSÃO.....	187
----------------	-----

BIBLIOGRAFIA.....	194
-------------------	-----

INTRODUÇÃO

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, Fluxo (Fluxo-Floema).

Iremos juntos num todo lacunoso se o teu silêncio se fizer o meu, por isso falo falo, para te exorcizar, por isso trabalho com as palavras, também para me exorcizar a mim, quebram-se os duros dos abismos, um nascível irrompe nessa molhadura de fonemas, sílabas, um nascível de luz, ausente de angústia, melhor calar quando teu nome é paixão. É com essas palavras, que integram *A obscena senhora D* (1982), que inicio a presente escrita-tese. O trecho da quinta narrativa em prosa de ficção de Hilda Hilst sintetiza um desejo comum entre aqueles que assumem o ofício da escrita: a leitura feita pelo outro como vida além-morte, uma forma de perpetuação na terra por meio da linguagem. Poeta, dramaturga, prosadora e cronista, se estivesse viva, teria hoje 93 anos (1930-2004). Escritora que nunca escondeu o desejo ardente de conquistar grandes números de leitores, tanto no Brasil quanto no exterior, e que esses leitores a apreciassem com profundidade e devoção.

Assim como o desejo pela palavra-comunicação se impôs na vida e obra de Hilda Hilst, sua escrita se impôs no meu caminho e se tornou soberana. Entre vozes polifônicas, desdobramentos discursivo-corporais, questões metafísicas e obscenas – escolho mergulhar-analisar sua desordem poética:

a ordem sempre teve uma grande importância para mim. Eu queria uma certa geometria, isso me emocionava, eu achava bonito. Ao mesmo tempo, havia uma desordem muito grande dentro dos seres humanos e de mim mesma. Eu queria saber a raiz dessa desordem. [...] A poesia tem a ver com a matemática, porque as palavras têm que ter uma medida, uma rítmica. Então, a partir daquela convulsão social dos anos 67, 68 aqui no Brasil, comecei a sentir essa premência de me expressar para o outro. Através da poesia, não dava mais. Não cabia na poesia essa vontade de me ordenar. Aí aconteceu essa emergência toda de ficção (Hilst, 2013, p. 97).

A partir do mergulho em toda a sua obra ficcional, de *Fluxo-Floema* (1970) à *Estar Sendo. Ter Sido* (1997), percebo que essa aparente desordem possui nítidos fundamentos. Trata-

se, segundo a hipótese aqui proposta, de uma escrita permeada pelo excesso, da qual tudo parece emergir do desejo por compreensão e expansão dos supostos limites – uma escrita que se projeta para além de si mesma, de modo a melhor compreender o mundo e expressar o que o transcende em sua própria medida. Ao se aprofundar no fluxo dialógico, ao retirar as máscaras dos inúmeros narradores que se desdobram em Outros, percebo algumas recorrências temáticas e formais: o desejo por comunicação, a constante busca por compreensão, o corpo, o gozo, o erotismo, o ir além, a extrapolação dos limites da linguagem, o desejo, a morte e Deus.

Nomeamos como manifestações do excesso tais estados de perda, de dilaceramento e estilhaçamento do corpo e da linguagem, pois, como já mencionado, nas obras selecionadas (*Fluxo-Floema*, *A obscena senhora D* e *O caderno rosa de Lori Lamby*), essa escrita do excesso se manifesta por meio de uma exploração intensa e desregrada dos limites da linguagem e da expressão, buscando ultrapassar as fronteiras estabelecidas, mergulhando, desse modo, em temas e experiências que desafiam as normas sociais, bem como as convenções literárias. A partir da existência desses elementos, a prosa de Hilda Hilst visa provocar uma profunda reflexão sobre questões existenciais, tais como a identidade, a mortalidade e a busca pelo sentido da vida. O que resta, além desse apontamento, é uma experiência literária que transcende o convencional, levando o leitor a explorar os limites do conhecimento humano e a confrontar-se com o desconhecido.

Como seus próprios narradores-personagens destacam: “não há salvação” (Hilst, 2003, p. 21). Uma vez imersos na prosa hilstiana, somos convocados e inseridos num labirinto de vozes-narrativas. Não há salvação e não é possível compreendermos a desordem textual de Hilda Hilst. A desordem, o caos de sua obra ficcional, deve ser apenas sentido. É sobre estar em queda livre. Ou melhor, num labirinto. Uma obra que não busca chegar ao centro (até porque, para as temáticas que aborda, o centro é inatingível), mas convida o leitor a se perder, a apreciar a complexa arquitetura desse embaraço. Ao expressar o desejo de ali permanecer, a prosa de Hilda Hilst subverte o sentido convencional atribuído ao labirinto, que geralmente envolve encontrar uma solução lógica para o escape. A imagem do labirinto surge como uma maneira de questionar as soluções racionalistas, já que sua estrutura anti-hierárquica contradiz a concepção geométrica idealizada, na qual encontrar a saída representa a realização do projeto, da utopia. Perder-se no labirinto hilstiano implica se deixar dominar pelo que escapa à razão e, portanto, leva ao fracasso e à ruína.

Em termos mais contemporâneos, é como se estivéssemos lendo um texto na *internet* e, antes de terminá-lo, clicássemos em um *hiperlink*, depois em outro, e assim por diante, sem concluir nenhum deles. Nesse contexto, o excesso e o labirinto se entrelaçam, pois ambos

representam anti-estruturas, contrapondo-se às práticas organizadas de conhecimento, nas quais a manutenção de padrões constantes garante estabilidade e controle. Ambos reconfiguram as coisas entre si, introduzindo a desordem, interrompendo a permanência e introduzindo o inesperado, mais especificamente, a instabilidade de territórios nunca mapeados, sempre abertos à necessidade de uma jornada sem destino num lugar de perda, de não-saber. No final, essa abordagem rompe com a noção de linearidade e organização, substituindo-a pela ideia de pluralidade, presente na individualidade de cada elemento. Dessa forma, a obra desafia a noção convencional do que é a “coisa em si” e nos leva a explorar o além, o mais profundo. Se Hilda, com sua prosa multifacetada, degenerada, nos apresenta o labirinto, o que os seus narradores-personagens teriam encontrado nele? Em *A obscena senhora D* (2001), Hillé expressa:

é que não compreendo
 não compreende o quê?
 não compreendo o olho, e tento chegar perto. Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias, nem os rostos que me olham nesta vila onde moro, o que é casa, conceito, o que são as pernas, o que é ir e vir, para onde Ehad, o que são essas senhoras velhas, os ganidos da infância, os homens curvos, o que pensam de si mesmos os tolos, as crianças, o que é pensar, o que é nítido, sonoro, o que é som, trinado, urro, grito, o que é a asa hen? (Hilst, 2001, p. 21).

Enquanto seus narradores-personagens estão imersos numa constante busca por compreensão, entendemos que a razão da escrita hilstiana se manifesta de forma metalinguística, isto é, na explicação do porquê narrar-escrever experiências do “de dentro”, do interior. Esse não-saber pode ser fragmentado em vários conceitos. Um deles, o qual será abordado nesta tese, é acerca da representação do excesso, que dá a esse “não-saber” outras faces, como o desejo, o sexo, o sagrado, a morte, a ironia, o obscuro. No entanto, é importante destacar que a escrita de Hilda Hilst vai além da mera expressão de desejos e sensações humanas. Trata-se, nesse bojo, de uma literatura que transcende a superficialidade para explorar as complexidades do ser humano e da condição humana. Ao abordar o excesso enquanto experiência do “de dentro”, os narradores-personagens não buscam apenas relatar eventos ou emoções, mas mergulhar nas profundezas da condição humana, investigando os recônditos da alma e os mistérios da existência.

Nesse sentido, a manifestação metalinguística da escrita hilstiana revela não apenas a necessidade de narrar e escrever, mas também uma tentativa de compreender e dar sentido às experiências humanas mais íntimas e enigmáticas. A noção de excesso, portanto, não se limita apenas ao acúmulo de elementos ou à intensidade emocional, mas também reflete a busca por

uma verdade mais profunda e essencial sobre a natureza humana. A representação do excesso sugere, nessa medida, uma ruptura com as convenções sociais e culturais, uma transgressão dos limites estabelecidos pela moralidade e pela tradição. Nas esquinas-encruzilhadas do labirinto hilstiano, no palpável da palavra, encontramos aquilo que pertence ao campo da experiência interior, da intimidade perdida, no extremo do possível. Está aí o ponto crucial da ficção de Hilda Hilst: a extremidade que a autora perseguiu como um caminho inevitável de criação. No entrecruzamento entre pensamento teórico e prática poética, entre filosofia e literatura, metafísica e “putaria das grossas”, Hilst deu origem a uma obra polêmica e complexa, explorando os limites da comunicação, examinando o que a linguagem pode suportar e o que é insuportável para ela. Aproximar-se de tais obras, portanto, exige que nos despojemos de convenções e máscaras, pois tais subterfúgios respondem de maneira aguda à violência autoritária da razão e dos bons costumes.

Convém lembrar, então, o fio condutor da obra de Hilda Hilst, aqui nomeado como excesso. Sob essa ótica, Sônia Purceno (2010), estabelece uma leitura a partir de quatro textos da autora, quais sejam: *Fluxo-floema* (1970), *A obscena senhora D* (1982), *Com os meus olhos de cão* (1986), e *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990). Purceno destaca a relação entre o primeiro e o último livro a serem publicados (*Fluxo-Floema* e *O caderno rosa de Lori Lamby*), considerados de fases opostas, mas vistos como portadores das questões centrais presentes em toda a obra de Hilda Hilst, sem a existência de rupturas drásticas. E, indica também a obscenidade como marca das violações que atijam as possibilidades da escrita de Hilst: “O obsceno, portanto, será tratado como objeto de perseguição; aquilo que HH e os escritores criados por ela desejavam esgotar a fim de exorcizar o ‘fracasso’ no ‘excesso de lucidez’ e estraçalhar o que se encena” (Purceno, 2010, p. 65).

Sobre suas publicações anteriores, na poesia e dramaturgia, Alcir Pécora, crítico literário e organizador das obras completas de Hilda Hilst para a Editora Globo, afirma em seu ensaio *O limbo de Hilda Hilst* (2015), que “de certo ponto de vista, o efeito mais importante de seu teatro foi o de ensaiar a sua prosa” (Pécora, 2015, p. 135). Por outro lado, Eliane Robert Moraes (1999) argumenta que a virada literária promovida por *Fluxo-floema* não elimina totalmente as características da poesia da autora. Moraes pondera que a poesia de Hilda Hilst foi demarcada pelo sublime, orientando-se rumo a um Deus eterno, uma abstração absoluta. Contudo, 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 ideia de transcendência – daí por diante submetida aos imperativos da matéria” (Moraes, 1999, p. 117). Dessa forma, substitui-se o ideal amoroso ou

divino pela violência poética do desafio relacionado à alteridade e à comunicação com o Outro; o belo e o ideal são tragados pelo fluxo do tempo; a ideia sublime do divino é tragada por um Deus abstrato e silencioso; a linguagem da prosa de ficção passa a confrontar o vazio, espaço esse em que as instâncias do eterno e provisório disputam por soberania.

Assim, Moraes justifica a importância de *Fluxo-floema* no caminho que a literatura de Hilda Hilst tomaria posteriormente. É evidente que muitos pesquisadores e críticos literários intérpretes de Hilst consideram *Fluxo-floema* um ponto crucial na produção literária da autora. Tal obra é frequentemente destacada por seu impacto na transformação da poesia hilstiana, introduzindo elementos como a experimentação com a linguagem, o questionamento da transcendência e, por último, a abordagem de temas como a morte e a violência poética. A partir de *Fluxo-floema*, Hilst explorou novos caminhos em sua escrita, intensificando recursos e estratégias da sua escrita teatral, exercendo, então, uma influência profunda sobre seus trabalhos subsequentes.

A investigação da prosa de Hilda Hilst, realizada nos próximos capítulos, concentra-se na leitura-análise de três obras capazes de propiciar a comprovação da hipótese levantada sobre a intersecção entre sua estreia na prosa de ficção (*Fluxo-Floema*), o amadurecimento (*A obscena senhora D*), e o estilhaçamento dos limites dessa prosa (*O caderno rosa de Lori Lamby*). Essa intersecção tem como fio condutor o excesso, no qual a própria experiência do narrar mobiliza, nos narradores-personagens, uma força violenta e incontrolável na busca por sentido, compreensão e comunicação. No capítulo um, **Da teoria e suas problematizações: Do seu corpo, o meu verbo feminino**, a abordagem visa capturar a trajetória poética de Hilda Hilst, e o processo de construção de uma densa rede de manifestações-estratégias do excesso, no qual a escrita da autora, sempre foi impulsionada pelo inominável da linguagem, pela profanação do sagrado e por arrebatamentos amorosos-sexuais, ultrapassando as fronteiras da própria experiência da narração.

O capítulo dois, **Da necessidade de dizer: Fluxo-Floema**, apresenta as grandes questões-temas que surgem com a publicação de *Fluxo-Floema* e que se estendem por toda produção posterior. Os cinco textos-contos que compõem a obra, “Fluxo”, “Osmo”, “Lázaro”, “O unicórnio” e “Floema”, compartilham a narração em primeira pessoa, embora de forma não homogênea, com diálogos inseridos sem marcação gráfica. O que conecta estes contos é a presença do personagem-escritor, enfrentando as dificuldades do ato de dizer. Dificuldades essas, originadas da pressão por simplificar a linguagem para o entendimento do outro, a adaptação ao mercado editorial e a busca por expressar o indizível, dos quais advêm as

manifestações do excesso, onde a pulsante busca pela expressão enfrenta os desafios impostos pelos temas visceralmente entrelaçados de Deus, da morte e do conflito metafísico-existencial.

Dentro desse eixo proposto, percebemos a origem dos temas que Hilda Hilst exploraria de forma mais profunda e precisa em seus trabalhos posteriores. Os textos-contos de *Fluxo-Floema* repetem temas e elementos que discutem a instabilidade da criação, as incertezas que permeiam o ato de escrever, presentes em “Fluxo”; as escolhas linguísticas e as dúvidas sobre o conteúdo a ser expresso, que surgem em “Osmo”, a sobreposição de tempo e espaço em “Lázaro”, a transformação e a representação do escritor como um ser excepcional, à parte da norma, explorados em “O Unicórnio”, e a questão de Deus, que se tornaria um tema central nas obras posteriores de Hilda Hilst, tendo suas origens em “Floema”. Portanto, ao ler, interpretar e analisar criticamente *Fluxo-Floema*, podemos vislumbrar o início da manifestação do excesso nas questões que envolvem a escrita literária, questões que Hilda Hilst abordaria de maneira cada vez mais radical em seus trabalhos futuros.

O capítulo três, **O D de derrelição, desamparo, abandono: A obscena senhora D**, investiga o que consideramos como a fase madura da prosa de Hilst, destacando-se como uma obra em que encontramos a maior proximidade do estilo hilstiano com a forma do romance. O excesso reside no estranhamento e na perspectiva agônica da protagonista, que caminha à beira do exílio e da exclusão radical em uma tentativa vã de romper o silêncio divino e aniquilar as fronteiras entre morte e vida. Dessa forma, o desamparo intensifica o ímpeto e a fúria das perguntas dirigidas a um Deus que se revela pela ausência. Obscena, sagrada, lúcida – é essa a linguagem do excesso na narrativa de Hilda Hilst, acarretada por manifestações-estratégias do excesso que instauram uma abertura para a tragicidade do erotismo: paixão e sacrifício, volúpia e morte, obsceno e lucidez.

O quarto e último capítulo, **Delírio, Desejo e Descoberta: O caderno rosa de Lori Lamby**, debruça-se sobre a fase que nomeamos como estilhaçamento da prosa de Hilda Hilst. Toda a produção anterior, produzida nas décadas de 60 a 80, constitui a preparação para a estratégia propositalmente fracassada de uma escrita pornográfica, que é apresentada com a publicação de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), a primeira obra de sua tetralogia obscena. Considerando esse contexto e as sugestões da própria autora, investiga-se o conceito de *potlatch*, vinculado à ideia de fracasso e dádiva-transgressão. Hilst aborda o erotismo-pornografia como uma forma de confrontar diretamente os padrões morais e estéticos - reconhece que o mecanismo capaz de desafiar esses padrões reside precisamente na união entre vida e morte, sagrado e profano, numa esfera muito mais ampla do que a simples descrição sexual.

Dentro desse âmbito, emergem as transgressões e as manifestações do excesso. Compreendemos que o excesso, através do verbo pornográfico, leva a narradora-personagem Lori a ir além de simplesmente questionar o significado das palavras e a registrar toda sua curiosidade linguística e sexual em seu diário. Lori Lamby se vê inevitavelmente na necessidade de saborear literalmente as palavras, em um gesto erótico de comunhão, que mantém a linguagem como o espaço onde se expressa a liberdade humana de questionar, descobrir e transgredir. Nesse sentido, a prosa de Hilda Hilst confronta de maneira constante o excesso e a desordem. Ao trazer à tona o prazer sexual infantil, ela indica a vastidão da linguagem erótica, onde a saturação é apenas temporária e a liberdade se abre para o vazio.

Por conseguinte, este estudo propõe uma abordagem de análise e reflexão teórico-crítica sobre a representação do excesso na prosa de Hilda Hilst. A declarada pornografia desenvolvida na década de 90, iniciada com *O caderno rosa de Lori Lamby*, é, na verdade, a mesma literatura que aborda as questões do sagrado e do profano, do incognoscível e da incomunicabilidade da primeira publicação em prosa, *Fluxo-Floema*, porém revestida de um humor ainda mais sarcástico e impondo à língua e ao cânone uma maior desconstrução e provocação. Trata-se do excesso, da extravagância em sua entrega sem concessões à maldição do *potlatch*, de ultrapassar os limites éticos, estéticos e morais.

O excesso, na obra hilstiana, se revela quando o corpo ou a linguagem extrapolam a razão, buscando expressar aquilo que é difícil de ser articulado e explorado, ou seja, temas que vão além da compreensão humana. Isto posto, o objetivo central desta pesquisa é o de investigar como a representação do excesso permeia as obras selecionadas, influenciando a forma como os narradores-personagens tentam abordar aspectos da existência que estão além do domínio racional, seja através do discurso ou da experiência física, ou como bem definiu Eliane Robert Moraes em *A parte maldita brasileira* (2023, p. 27), “a tópica em questão supõe um lugar de experimentação, onde o pensamento se flagra no próprio ato de pensar”. Os narradores-personagens de nossos *corpora* utilizam a noção de excesso como uma ferramenta para tentar atingir o que está além dos limites do tangível, ora em termos discursivos ora físicos. Por meio do excesso, esses narradores buscam expressar e experienciar sentimentos, situações-limites – estados que transcendem as limitações da linguagem e da razão, mergulhando em uma esfera de significado que vai além do que pode ser facilmente descrito ou compreendido.

Ao confrontar o leitor com narrativas que se recusam a ser decifradas por meio de uma abordagem interpretativa convencional, *Fluxo-Floema*, *A obscena senhora D* e *O caderno rosa de Lori Lamby* não apenas desafiam, mas redefinem o papel do leitor frente aos textos hilstianos. Em vez de oferecer respostas definitivas ou significado unívocos, essas narrativas instigam o

leitor a mergulhar em um labirinto de complexidade e ambiguidade. Ao se assemelharem à estrutura de um labirinto-circular, essas obras convidam o leitor a embarcar em uma travessia de surpresa e descoberta, onde cada curva-caminho revela novas camadas de significados e possibilidades. Nesse sentido, o labirinto não é apenas um símbolo, mas uma metáfora para a própria experiência da leitura, na qual o leitor se vê constantemente desafiado a sair de sua zona de conforto e a confrontar-se com o desconhecido.

Ora, a tese se propõe a realizar uma investigação-reflexão da noção de excesso, especialmente no que tange às formulações teóricas e poéticas em torno da prosa hilstiana. O objetivo é desafiar a abordagem convencional da obra de Hilda Hilst, evitando qualquer tentativa de compreensão predefinida sobre sua estrutura, temas e intenções. Em vez disso, busca-se navegar nos labirintos que ela apresenta, sem a pretensão de alcançar um entendimento completo. Assim, visa-se preservar a integridade do vigor original da obra, ao passo que adentramos nos mesmos abismos que a inspiraram, porém, com um olhar crítico. Preservar o enigma da escrita hilstiana não exclui a possibilidade de uma abordagem científica dos mesmos territórios textuais.

CAPÍTULO I
DA TEORIA E SUAS PROBLEMATIZAÇÕES
Do seu corpo, o meu verbo feminino

1. “Tentou na palavra o extremo-tudo”: trajetória poética do ser

Eu preciso escrever, eu só sei escrever as coisas de dentro. 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 carmesim, me deixa usar a manteleta roxa com alamares, me deixa, me deixa escrever com dignidade.

Hilda Hilst, Fluxo (*Fluxo-Floema*).

Reconhecida por parte da crítica literária como uma autora prolífica nos principais gêneros literários (poesia, dramaturgia e prosa), alcançando, segundo Anatol Rosenfeld (1970, p. 11), “resultados notáveis nos três campos”, Hilda Hilst construiu sua obra em um ponto de interseção entre eles. Essa hibridez, que singularmente caracteriza sua escrita na literatura brasileira, foi associada pela crítica a uma anarquia de gêneros. Ao se aventurar nessa interseção, Hilst, ao mesmo tempo em que se utiliza dos alicerces canônicos de cada gênero, os abala ou mesmo mina essa estruturação. Essa postura ambígua da escritora, frequentemente radicalizada, que oscila entre a incorporação e a desestabilização, revela-se no corpo de sua escrita por meio de diversos recursos expressivos, sendo destacada como uma de suas principais características:

Um desses aspectos mais intrigantes diz respeito à anarquia dos gêneros sistematicamente produzida nos textos de Hilda Hilst de qualquer gênero. Em primeiro lugar, cabe considerar que os textos de Hilda se efetuam, em larga medida, como exercícios de estilo, isto é, eles fazem o que lhes é próprio com base no emprego de matrizes canônicas dos diferentes gêneros da tradição, como, por exemplo, os cantares bíblicos, a cantiga galaicoportuguesa, a canção petrarquista, a poesia mística espanhola, o idílio árcade, a novela epistolar libertina etc. Em segundo lugar, é fácil perceber que essa imitação à antiga jamais se pratica com purismo arqueológico, mas, bem ao contrário, submetida à mediação de autores decisivos do século XX: a imagética sublime de Rilke; o fluxo de consciência de Joyce, a cena minimalista de Beckett, o sensacionismo de Pessoa, apenas para referir à quadra de escritores internacionais mais fácil de reconhecer em seus escritos (Pécora, 2005, p. 02).

As observações de Alcir Pécora lançam luz sobre uma das principais características da produção de Hilda Hilst: o exercício de estilo. Por um lado, a noção de anarquia, presente nesse

comentário ou presumivelmente surgida do impacto de uma primeira leitura de Hilda Hilst, poderia sugerir ao leitor uma falta de organização ou a negação de qualquer princípio organizador. Por outro lado, essa anarquia seria aparente, pois ao longo de sua produção parece existir, de modo geral, um princípio de concatenação que é evidente na relação entre enunciado e enunciação, entre o eu-lírico e a “frêmita palavra”, guiado pelo expressar-se. O que estaria em destaque, então, seriam os modos de expressão, pois mesmo nos textos considerados mais radicais pela crítica, onde há a predominância do “ritmo elocutivo sobre o narrativo” (Pécora, 2005), caracterizado pela multiplicidade de seres-vozes ou por um fluxo narrativo que pode desorientar o leitor, assim como pelas temáticas que exploram o sagrado, o obscuro, o desejo, o grotesco ou a loucura - tanto os personagens-narradores quanto a estruturação da narrativa são colocados em xeque. Os gêneros literários, assim como os suportes ou as estruturas tradicionais, passam a ser vistos como modulações de um mesmo percurso, a própria escrita de Hilda Hilst, que teve início com seu texto inaugural de poesia *Presságio*, publicado em 1950, quando tinha 20 anos.

Este livro, juntamente com outros dois, *Balada de Alzira* (1951) e *Balada do festival* (1955), compõe os primeiros volumes da formação inicial de Hilst, marcando o início de sua jornada poética, que aborda temas elevados e sublimes, gerando textos com uma potência e refinamento estéticos raros para alguém de sua idade, impressionando até mesmo a poeta já estabelecida Cecília Meireles¹, e conquistando elogios de Lygia Fagundes Telles, que afirmou no *Correio da Manhã*: “Essa estreia de Hilda Hilst, jovem universitária paulista, reveste-se de marcada importância no cenário da nova poesia brasileira. Repito o nome: Hilda Hilst. Será o de uma grande poetisa” (Telles *apud* Destri; Folgueira, 2018, p. 45). Seus temas principais, iniciados neste livro e posteriormente desenvolvidos ao longo de vinte anos de intensa produção poética, abrangem o sentimento amoroso e suas expressões mais puras, imateriais e encantadoras, como pode ser observado no poema IX do livro de estreia:

Colapso hibernal
das cousas ausentes.
Desfila diante de mim o teu olhar parado.
Na minha frente há figuras de mortos
tecendo roupas brancas, e na tua vida
há qualquer cousa de triste que não foi contado.

¹ Em uma entrevista concedida pela autora ao *Caderno de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, Hilst comenta, mesmo que de forma geral, o significado dessas primeiras publicações e cita o elogio recebido: “Eu tinha dezoito 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 dezoito anos e apesar disso Cecília Meireles escreveu para mim: “Quem disse isso precisa dizer mais” (Hilst, 1999, p. 27).

Coragem de viver os dias
 sem falar de loucos
 quando há qualquer louco
 no infinito, pedindo uma lembrança
 e contei os seus dias de vida
 nos meus sonhos.
 Existe um deus qualquer nas minhas entranhas.

Pobre loucura
 atrofiando o amor da amada.
 Teu pobre olhar atrofiou minha vida inteira (Hilst, 2017, p. 26).

Esse poema é emblemático, pois aborda as grandes temáticas que Hilst exploraria ao longo de toda a sua obra, ainda que de maneiras distintas em cada fase: a morte, a loucura, o desamparo, o arrebatamento amoroso e a busca por compreensão e conexão com o divino. No início de sua trajetória literária, todos esses temas são abordados de forma etérea e mística, caracterizando a estética que permeia sua primeira fase lírica, que se estende por cerca de duas décadas, antes de Hilst se aventurar pela prosa e pelo teatro. Nesse contexto, dois eventos importantes na década de 60 marcam uma mudança na estética hilstiana: a mudança para a *Casa do Sol* e o golpe civil-militar de 1964.

Residindo em São Paulo, a jovem poeta desfrutava de um estilo de vida boêmio em meio à efervescência cultural da cidade, que abarcava cinema, teatro, dança, literatura, arquitetura, além de um anseio por liberdade sexual e política, festas, homenagens e viagens à Europa, Hilda Hilst irradiava ao seu redor “um traço de saudável libertinagem” (Vogt, 1999, p. 18), adotando um comportamento audacioso para a época, especialmente no cenário da alta sociedade paulistana dos anos de 1950/1960. Em 1966, após o falecimento de seu pai, Hilst transfere-se para a *Casa do Sol*, residência onde viveria pelo restante de sua vida. Esse espaço se tornaria um ambiente propício para mentes criativas e artísticas de seu círculo social. Essa espécie de “exílio rural” impacta profundamente sua obra: a partir desse momento, ela se entrega completamente à literatura, em uma dedicação intensa, tanto física quanto espiritual.

A chácara que abriga a *Casa do Sol* está localizada a onze quilômetros de Campinas, protegida por um alto portão de ferro adornado com as iniciais HH no topo. Foi a partir desse refúgio que a autora estabeleceu uma conexão profunda com a terra, fortalecendo seu vínculo com a espiritualidade. A Casa do Sol torna-se um local de referência para outros escritores, como Caio Fernando Abreu (1949-1996) e José Mora Fuentes (1951-2009), além de se transformar em um ponto de acolhimento para animais abandonados. Neste ambiente, com sua arquitetura inspirada em mosteiros e em total comunhão com a natureza e a espiritualidade, Hilda Hilst viveu até sua morte (2004).

Além disso, a história brasileira também deixou sua marca em sua obra. Em 1º de abril de 1964, o Brasil foi alvo do golpe civil-militar, desencadeando vinte e um anos de uma ditadura militar marcada pela violência e pela repressão. Devido à censura imposta, os artistas brasileiros foram severamente impactados, obrigados a buscar novas formas de expressão para transmitir suas mensagens e criticar o regime sem despertar a atenção dos censores e evitar possíveis represálias. Nesse contexto, o teatro emergiu como uma poderosa ferramenta de protesto, destacando-se pelo uso da linguagem em alto e bom som e por seu caráter coletivo, ideal para a denúncia. Na apresentação do *Teatro Completo* (2008), Alcir Pécora destaca que a dramaturgia de Hilda Hilst se insere em um contexto de efervescência cultural, onde as questões políticas são integradas de forma significativa à produção artística:

Pois ao contrário da poesia e da prosa, às quais se dedicou por toda a vida adulta, Hilda voltou-se para o teatro por um período específico, e bastante definido na história da dramaturgia brasileira: O teatro completo de Hilda Hilst é composto de 8 peças escritas num período de pouco mais de dois anos, de 1967 a 1969. O fato é significativo, pois se trata de um período no qual o teatro em geral, e em especial o teatro universitário, adquire grande importância no país, tanto por sua significação política de resistência contra a ditadura militar como pela excepcional confiança na criação jovem e espontânea que se alastrava pelo mundo todo. (...) Isto dito, pode dar a impressão de que o teatro de Hilda, por ser episódico, embora bastante prolífico para o seu curto período de produção, não guardaria grandes distinções em relação aos clichês do teatro universitário e militante de época (Hilst, 2008, p. 12).

Diante desse contexto político e social, mesmo distante dos círculos teatrais, Hilda Hilst sentiu uma necessidade ainda maior de alcançar diretamente o público. Apesar de ser reconhecida como uma autora de difícil compreensão, ao longo de toda a sua vida aspirou estabelecer um contato íntimo com seus leitores - um desejo que ajuda a explicar sua incursão pela pornografia. Em uma entrevista ao *Estado de São Paulo* em 1975, ela declarou: “Quero ser lida em profundidade e não como distração, porque não leio os outros para me distrair, mas para compreender, para me comunicar” (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 30). Dessa forma, não é surpreendente que tenha buscado uma aproximação mais direta com o público através do teatro. Foram oito peças teatrais escritas ao longo de três anos, embora quase todas tenham permanecido inéditas até 2008². Em uma entrevista a Nelly Novaes Coelho (1990), explicou o desejo subjacente por trás dessa empreitada:

² Em 2000, a Editora Nankin lançou as quatro primeiras peças no primeiro volume de *Teatro Reunido*. No ano seguinte, em 2001, a Editora Globo adquiriu os direitos e começou a reeditar a obra completa de Hilda Hilst, com organização e notas de Alcir Pécora. Esta reedição foi concluída em 2008, marcando a primeira vez que todo o teatro de Hilst foi publicado em conjunto.

O teatro surgiu numa hora de muita emergência, em 1967, quando havia a repressão. Eu tinha muita vontade de me comunicar com o outro imediatamente. Como não podia haver comunicação cara a cara, então fiz algumas peças, todas simbólicas, porque eu não tinha nenhuma vontade de ser presa, nem torturada, nem que me arrancassem as unhas. Então fiz, por analogia, várias peças que qualquer pessoa entenderia o que se pretendia dizer numa denúncia. Fiz oito peças e, depois, parei. Era só uma emergência daquele momento em que eu desejava uma comunicação mais imediata com as pessoas. Mas também não deu certo. As pessoas vão ao teatro para se divertir, ninguém vai ao teatro para pensar (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 130).

Sua postura política enquanto artista, como evidenciado no trecho acima, encara a criação teatral como uma forma de denúncia e engajamento, embora também revele um desejo de se proteger de possíveis críticas relacionadas a uma literatura utilitária-mercadológica. Por essa razão, suas peças não se restringem apenas ao propósito político – Hilst elabora dramaturgias metafóricas e repletas de múltiplos níveis simbólicos de compreensão. A incursão na escrita dramaturgica coincidiu com a publicação inaugural em prosa, *Fluxo-floema* (1970). Os cinco contos que compõem esta obra, “Fluxo”, “Osmo”, “Lázaro”, “O unicórnio” e “Floema”, proporcionam uma análise profunda da transição da autora para a ficção, após sua incursão, desde os anos 1950, pela poesia, e, no final da década de 1960, pelo teatro. São narrativas que apresentam uma escrita peculiar, marcada por um movimento constante de deslocamentos, rupturas e continuidades, que neste trabalho nomeamos como escrita do excesso. Leiamos, a título de exemplo, um trecho de “Fluxo”, narrativa que abre Fluxo-Floema:

Agora fica quieto, há uma passeata, não vês? 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 trecho, além de abordar explicitamente a censura contra os artistas, percebe-se o desdobramento de múltiplas vozes que se mesclam, se confundem, se entrelaçam, criando, assim, uma estrutura labiríntica que quebra com a linearidade tradicional da prosa: na escrita de Hilst, começo, meio e fim se mesclam e se confundem. O exercício da escrita dramaturgica, portanto, foi crucial para que Hilst dominasse completamente o uso de diálogos e vozes diversas na construção de sua narrativa — o que culminou na polifonia aparentemente caótica inaugurada por *Fluxo-floema*. Assim, um novo capítulo se abre na trajetória literária da autora. Dessa forma, após consolidar sua reputação como poeta, explorar a dramaturgia e inaugurar uma prosa em fluxo contínuo, passa a se destacar nos três grandes gêneros literários: poesia, prosa e teatro. Hilst demonstra uma notável e multifacetada capacidade de adotar estilos completamente diferentes em cada um desses gêneros, os quais, no entanto, dialogam entre si e compartilham temas semelhantes. A partir da publicação de *Fluxo-floema*, passa a alternar entre obras de poesia e prosa, continuando sua produção vigorosa na *Casa do Sol*, enquanto recebe amigos artistas e intelectuais de diversas áreas.

Em 1980, Hilda Hilst publicou *Da morte. Odes mínimas*, uma coleção de poemas que, segundo Nelly Novaes Coelho, em um ensaio publicado no *Cadernos de literatura brasileira: Hilda Hilst* (1999, p. 75), é nesse momento que há uma entrega aos temas da morte, do sagrado e do desejo, do sagrado. Jorge Coli, professor e colunista que conheceu Hilda Hilst em 1985 durante seu tempo na Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), onde a escritora participava de um programa de residência, expressou em um artigo para o jornal francês *Le Monde* (1984): “A melhor poesia brasileira é, em nossos dias, escrita por mulheres: Adélia Prado, Margarida Finkel, Olga Savary, Orides Fontella e, acima de tudo, a muito discreta Hilda Hilst, cujos livros *Da morte. Odes mínimas* e *A obscena senhora D* representam o apogeu da escrita literária” (Coli Junior, 2005, p. 271).

No mesmo ano de 1980, foi publicada a obra em prosa *Tu não te moves de ti*. Dois anos mais tarde, apresentou ao público *A obscena senhora D* (1982). Em seguida, foram publicados três livros de poemas: *Cantares de perda e predileção* (1983), *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), e *Sobre a tua grande face* (1986). Conforme Coelho, “a busca do *eu* e do *sagrado* 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. 77, grifos da autora). Nelly Novaes Coelho ressalta que a paixão dilacerante

pelo sagrado é ambígua, pois trata-se de uma busca que se dá através do corpo, de um sentir carnal-divino.

Antes da década de 90, Hilda publicou outras obras igualmente impactantes. Entre elas, destacam-se a prosa de *Com meus olhos de cão e outras novelas* (1986) e os poemas de *Amavisse* (1989). É nesse momento, cansada do silêncio tanto da crítica quanto do público, que Hilst anuncia sua intenção de explorar os territórios do verbo erótico-pornográfico. Segundo a própria escritora, em entrevista ao *Correio Popular* (1989), esse seria seu último livro sério: “Posso continuar escrevendo, quando morrer talvez alguém publique em algum lugar, mas não vou publicar mais nada, porque considere um desaforo o silêncio. O editor não fez nada para que leiam os autores brasileiros. É uma despedida mesmo” (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 105). É notável sua impaciência com o fato de não ser lida, embora a despedida não tenha sido totalmente bem-sucedida, visto que publicou outros livros, como *Alcoólicas* (1990). No entanto, não pretendemos afirmar tal opinião da autora (passível de ser irônica), de que os textos chamados de pornográficos, do início dos anos de 1990, não eram considerados sérios.

Neste mesmo ano, 1990, Hilda também publicou dois dos títulos considerados a partir de então como parte de sua tetralogia obscena: *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Contos d'escárnio. Textos grotesco*. O terceiro livro, *Cartas de um sedutor*, foi publicado em 1991. No ano seguinte, lançou o último título da tetralogia – as poesias satíricas de *Bufólicas*. É notável que, em relação à tetralogia denominada obscena, muitos leitores, incluindo críticos literários e editores³, consideraram e ainda consideram tais obras como eróticas-pornográficas, nos sentidos comuns desses termos. No entanto, o movimento estilístico promovido por Hilda Hilst é mais complexo. Alcir Pécora (2010, p. 20), sobre essas definições, é incisivo 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), argumentando assim que tais escritos refletem, através da crueza do sexo, do sarcasmo ou do bestialógico, a mesma característica cega que permeia todos os textos da autora como um interdito de significação - esse interdito carrega consigo um traço evidente de crueldade-violência na poética hilstiana.

³ Humberto Werneck traça um breve panorama da recepção desse momento da escrita hilstiana: “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” (...). 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” (Werneck, 2014, p. 245-246).

Nesse sentido, busca-se, levando em consideração o contexto social da época, destacar a crítica, a ironia, o sexo e o desejo, a busca por comunicação-conexão com o sagrado, e a linguagem como atos éticos, estéticos e políticos entrelaçados na tetralogia, ao invés de promover a ideia de que são textos meramente pornográficos em seu sentido convencional. Luisa Destri e Cristiano Diniz (2010) afirmam que a poeta foi profundamente influenciada pelo que D. H. Lawrence dizia sobre a literatura obscena, argumentando que a única maneira de derrubar as mentiras que sustentam a sociedade seria através de textos que causassem choque. Ao escandalizar, despertariam o leitor. Sonia Purceno de Andrade (2010, p. 90), em seu *Ensaio de Leitura*, destaca: “Assim como identificamos em “Fluxo” os indícios da repulsa à ditadura, encontramos em *O Caderno Rosa de Lori Lamby* uma repugnância crescente diante da hipocrisia social e política”. Em contraste com a perspectiva predominante nas pesquisas e com as numerosas declarações da própria autora na mídia impressa e televisiva, percebe-se que as obras eróticas-pornográficas de Hilda não representam uma ruptura decisiva em relação à sua produção anterior, mas sim uma evolução consequente e radical do que sempre esteve no cerne de sua obra: a busca por comunicação, o exercício da linguagem.

Nesse sentido, enfatizamos neste trabalho a intersecção entre a primeira obra em prosa da autora, *Fluxo-Floema*, e a primeira da tetralogia obscena, *O caderno rosa de Lori Lamby*, tendo como centro *A obscena senhora D*. São obras que marcam fases-momentos da produção hilstiana: a estreia, o amadurecimento e o estilhaçamento. Nesse trio conceitual, reside a ideia do que aqui denominamos de *excesso*, no qual a expressão da linguagem mobiliza, nos personagens-narradores hilstianos, uma força convulsiva e incontrolável que se impõe e se autodestrói em arrebatamentos dilacerantes. O excesso funciona, então, como um fio condutor e, simultaneamente, um objeto de perseguição que Hilst utiliza para provocar desconforto a partir de situações extremas do ser humano. Os desdobramentos corporais-discursivos de “Fluxo” à “Floema”, o desamparo, a loucura e auto sacrifício de *A obscena senhora D*, a infância e o verbo pornográfico de *O caderno rosa de Lori Lamby*. A concentração na experiência do ofício do escritor, a linguagem poética e anárquica que desafia os gêneros, a ironia especial que contrapõe o cômico e seu oposto extremo que constituem as três obras – eis o que nomeamos como excesso na prosa hilstiana.

A proposta desta tese é trazer à luz a natureza da conduta dos narradores-personagens de tais obras, que expressam, vivenciam e experimentam estados íntimos sob a forma do excesso, orientado pela transgressão de interditos. As três obras hilstianas, o início-amadurecimento-estilhaçamento, ao apresentarem de forma marcante experiências-interiores reafirmam a exuberância da vida em toda a sua violência, que, se por um lado, arrasta para a

dissolução e a perda de limites, sob a configuração de um complexo sacrificial, por outro, pode ser igualmente uma via para a criação de novas realidades de sentido e possibilidades de existência. No rastro do incomensurável, na entrega ao que não possui margens, o excesso despoja-se de qualquer contorno para compartilhar com o ilimitado, mas paradoxalmente busca alcançar a medida, a geometria ou mesmo a anatomia do invisível.

1.1 “Há alguma cara igual a minha? Algum grasnado de rouquidão, inábil e desesperado igual ao meu?”: Hilda Hilst e a literatura brasileira

sabe, às vezes queremos tanto cristalizar na palavra o instante, traduzir com lúcidos parâmetros centelha e nojo, não queremos? sim então, eu queria também, queria sim tocar teu medo teu amor tua vaidade de homem, existir no teu sonho, me ouves?

Hilda Hilst, *A obscena senhora D.*

Como mencionado anteriormente, durante aproximadamente cinquenta anos, Hilda Hilst construiu uma obra multifacetada e única. Inicialmente focou-se exclusivamente na poesia, desde 1950 até 1966. Posteriormente, voltou-se para o teatro, produzindo oito peças entre 1967 e 1969. Mais tarde, também mergulhou na ficção, com o lançamento de *Fluxo-floema* (1970). Desde então até o final de sua vida, Hilst alternou entre a publicação de livros de prosa e poesia, deixando de lado a escrita teatral.

A recepção de *Fluxo-Floema* marcou o reconhecimento e importância da obra de Hilst. A partir desse momento, começaram a surgir alguns textos acadêmicos e jornalísticos sobre a produção literária hilstiana. Entretanto, muitos desses textos se limitaram a uma mera repetição superficial de opiniões alheias, contribuindo para reforçar o mito da escritora genial e incompreendida. Alcir Pécora, em apresentação crítica do livro *Fortuna Crítica de Hilda Hilst*, organizado por Cristiano Diniz, comenta:

Em relação aos artigos, a situação é basicamente a mesma: de 1949 a 1972, eles se mantêm num patamar que não alcança um artigo por ano; de 1973 a 1989, sobem alguma coisa a cada vez que Hilda lança algum livro, mas nunca de forma contínua, sempre caindo aos níveis anteriores médios que ficam entre 1 e 3 artigos anuais. Entre 1990 e 1991 há um salto inédito nas matérias de jornal para 18 e 22 artigos, que se deve claramente ao lançamento da chamada trilogia pornográfica (*Lori Lamby* e *Contos d'Escárnio*, em 1990, *Cartas de um sedutor*, em 1991). Mas esse interesse midiático não se sustenta inteiramente: no ano seguinte, as matérias sobre Hilda Hilst caem para 6 e depois recaem no patamar de três, mesmo com uma sucessão posterior de lançamentos importantes (Pécora, 2018, p. 10).

A recepção lenta da produção literária de Hilst se deu a partir da integração da obra com os detalhes biográficos da escritora, como seu isolamento voluntário na *Casa do Sol*, o experimento metafísico-espiritual de gravar supostas vozes de espíritos e os relatos de visão de

discos voadores⁴, serviram para amplificar ainda mais a aura de mistério que se atribui à literatura de Hilda Hilst. Além desses elementos, somam-se declarações desconcertantes da própria autora, como a convicção de ter produzido um trabalho excelente, chegando até mesmo a se descrever como megalômana: “Eu fiz um excelente trabalho, de primeira qualidade. Sou meio megalômana mesmo. Não entendo nada de teoria literária, mas sinto que o que escrevo é bom. Desde o início, eu sentia que ia ser uma grande poeta” (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 201). Em 1979, em uma carta dirigida ao crítico de poesia Homero Silveira, Hilda Hilst comenta: “Tenho alguma vaidade quanto à minha ficção, acho que fiz algumas experiências ousadas na prosa narrativa. Outros farão melhor, mas contribuí para alguma coisa pequena-nova dentro da literatura brasileira, da língua portuguesa⁵”.

Até 2001, Hilda repetidamente expressou sua frustração por não ser reconhecida como uma escritora de destaque, lamentando a falta de atenção dada à sua obra literária. Contudo, é notável que há bastante tempo sua escrita conquistou um espaço significativo na mídia e no meio acadêmico: “A mudança se dá visivelmente a partir de 2002, quando esse número sobe para três, e no ano seguinte dobra para seis. A partir de 2008, a subida simplesmente muda de patamar, de treze ou mais, sendo que em 2012, chega ao pico de simplesmente 17 dissertações ou teses anuais sobre ela - mais de uma, portanto, não por ano, mas por mês!” (Pécora, 2018, p. 9)⁶.

O vasto número de análises, no entanto, não facilita uma compreensão mais clara da posição da obra de Hilda Hilst na literatura brasileira contemporânea. Em parte, isso se deve à sua própria construção de figura literária, assim como foi feito pela mídia e seus amigos, enquanto estava em evidência enquanto pessoa pública, coincidindo com suas publicações. Conforme observado por Luisa Destri e Laura Folgueira, ao “moldar a si mesma à semelhança

⁴ Durante os anos 70, após sua mudança para a *Casa do Sol*, Hilda iniciou uma prática peculiar de gravar sinais de rádio na tentativa de se comunicar com amigos e familiares já falecidos, um fenômeno conhecido como transcomunicação instrumental – uma prática inspirada nos experimentos conduzidos pelo cientista suíço Friedrich Jurgenson. A experiência metafísico-espiritual chegou a ser exibida em reportagem no programa *Fantástico* (Rede Globo) em 1979. Já em relação aos discos voadores, a escritora relatava tal aparição em entrevistas: “Estou esperando a visita dos ETs, porque muitos anos atrás eu vi um disco voador aqui. Em 66. Não havia nada aqui, ainda era a fazenda da minha mãe (...). Acredito na existência de outras dimensões, em discos voadores e na física quântica, que um dia vai explicar todos esses fenômenos. Além da experiência que fiz nos anos 70 com o gravador, tive inúmeras outras experiências e contatos significativos com esse outro plano. Já vi meu pai e minha mãe depois da morte. Eu acredito na vida eterna” (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 227).

⁵ A carta trata primeiramente do plano de publicar um livro contendo toda sua poesia, mas Hilda expressa o desejo de remover seus primeiros trabalhos dessa coletânea. Depois da morte de Homero Silveira nos anos 1990, a carta foi vendida e agora está em posse de um colecionador privado, integrando um acervo de correspondências e manuscritos literários brasileiros. A foto da correspondência foi divulgada pela *Revista Piauí* em abril, de 2014.

⁶ A análise de Alcir Pécora à fortuna crítica da obra de Hilda Hilst se encerra no ano de 2018, momento em que Cristiano Diniz publica o levantamento bibliográfico. Desde então, uma variedade de estudos sobre a autora tem sido publicada, tanto no Brasil quanto no exterior.

de sua obra, ela também se tornou uma figura emblemática, uma espécie de retrato da escritora excêntrica” (Destri; Folgueira, 2018, p. 12). Por outro lado, a singularidade de sua produção, que nunca se alinhou com nenhum dos movimentos ou correntes literárias de sua época, contribuiu ainda mais para a imagem hermética em torno de suas obras, essas que refletem um desejo profundo de compreensão e comunicação entre o humano e o divino, onde a busca pelo sagrado se entrelaça com a compreensão do eu e a celebração da imanência. Conforme apontou Dias (2012):

Hilda Hilst constitui uma singularidade no âmbito da literatura brasileira. Sua escrita é fruto de vasta leitura e árdua disciplina, e muitas são as suas referências literárias, filosóficas, cinematográficas e até científicas, de que se destacam: Georges Bataille, Catulo, Cioran, Edmund Husserl, Ernest Becker, Martin Heidegger, Joyce, Jorge de Lima, Carl Gustav Jung, Nikos Kazantzákis, Kierkegaard, Karl Marx, Nietzsche, Oscar Wilde, Pär Lagerkvist, Platão, Plotino, Samuel Beckett, Santa Teresa d’Ávila, Simone Weil, Sórora Juana Inês de la Cruz, Tolstói, Wittgenstein, além de Ingmar Bergman, Andrei Tarkóvski e Akira Kurosawa, referências citadas em muitos dos seus livros e em entrevistas concedidas pela autora (Dias, 2012, p. 19).

A obra hilstiana não só é vasta em termos de volume e diversidade de gêneros, mas também permeada por filosofia, psicologia e religião, juntamente com elementos místicos e um rico embasamento em conhecimentos históricos e literários, evocando uma abordagem quase arqueológica em seu trabalho. A partir de uma leitura minuciosa de toda sua obra encontra-se ainda mais afinidades que se manifestam em alusões e citações presentes em diversos textos, seja na prosa, na poesia ou na dramaturgia. A intertextualidade surge até mesmo entre suas próprias narrativas, com uma intratextualidade dos personagens que se repetem ou se referem uns aos outros, além de uma comunicação constante entre prosa e poesia.

Marcos Visnadi, em sua tese de doutorado defendida em 2023, identifica uma série de anedotas, citações e paratextos da obra de Hilda Hilst que, segundo o pesquisador, servem para “denominar tudo quanto é coisa que, não sendo o texto nu, faz com que ele exista” (Visnadi, 2023, p. 40). As citações e referências do campo da literatura, filosofia e religião funcionam, então, como o que excede e está além da obra, mas que também a constitui. Tratando das referências literárias na obra de Hilst, Visnadi afirma observa:

É provável que o único nome brasileiro à altura do santuário hilstiano seja o do poeta Jorge de Lima, citado inúmeras vezes em textos e paratextos (...). Nas entrevistas, ela reproduzia, portanto, o padrão que encontramos na literatura: embora pudesse falar de suas relações pessoais com muita gente (inclusive colegas de ofício, como Lygia Fagundes Telles e Caio Fernando Abreu), os pares que escolhia para sua obra dificilmente eram próximos. Em

outras palavras, ela pouco se enturmava. Em 1993, por exemplo, quando lhe perguntam quais eram “os autores mais talentosos da literatura brasileira”, responde: “Fica difícil dizer, a gente corre o risco de esquecer nomes importante... Mas eu cito sempre a mesma pessoa, um escritor que me comove até a medula, que é o Ricardo Guilherme Dicke. Aliás, eu o considero dono de uma linguagem excepcional, belíssima”. Em seguida, após os elogios, faz do autor uma descrição que poderia servir para ela mesma: “O Dicke é muito esquecido e isso o deixa deprimido. Ele já ganhou muitos prêmios, mas ninguém fala do Dicke como sua grande arte é merecedora...” (Visnadi, 2023, p. 127).

Desse modo, a literatura de Hilda Hilst mescla uma variedade de características, estilos e influências, desviando-se dos padrões estabelecidos pela tradição literária, o que permite identificar dentro dessa obra multifacetada, conforme Alcir Pécora, uma *anarquia de gêneros* (Pécora, 2008, p.11), ou como nomeou Eliane Robert Moraes uma *prosa degenerada*, “aquela que subverte as normas literárias, criando uma prosa onde os gêneros se desintegram” (Moraes, 2007, p. 266). Ao realizar tal degeneração da prosa literária, Hilda firma sua produção em um solo inovador e experimental, onde as diversas ramificações literárias, sua vida e sua obra se entrelaçam profundamente.

Ao invocar em seus textos inúmeros autores, ela estabelece um diálogo com eles, com a tradição que representam, inserindo assim sua própria obra em um contexto específico de nossa literatura, cuja técnica já havia sido enriquecida, em certo sentido, por autores como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, mas ao mesmo tempo ocasiona uma desestabilização, uma ruptura que se expressa através de uma variedade de estratégias, por meio de movimentos duais e oscilantes, os quais nomeamos como operações do excesso, onde se destacam não apenas o desregramento, mas também os inúmeros desdobramentos-espelhamentos dos narradores-personagens, a confluência entre sagrado e profano, divino e humano, animal e humano, infância e desejo, o que confere à sua obra um caráter provocativo, capaz de gerar desconforto nos leitores e questionar as normas e padrões estabelecidos. Consequentemente, sua literatura emerge como uma força desestabilizadora, capaz de desafiar convenções literárias. Talvez seja por isso que sua obra tenha sido inicialmente pouco lida, só recentemente recebendo reconhecimento por parte da crítica e do público leitor.

Caio Fernando Abreu é um dos escritores que, ao explorar o lado anárquico e desestabilizador da autora, compartilha de uma visão que se assemelha muito à compreensão que propomos enquanto excesso. Em uma carta destinada a Hilda, datada de 29 de abril de 1969, e reproduzida nos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999), ele faz uma análise da escrita do conto “Osmo”:

Você bagunça o corêto total, choca completamente a paróquia, empreende a derrubada de toda uma estrutura já histórica de mal-entendidos literários. Você ignora a “tôrre de cristal”, o distanciamento da obra e do leitor; você faz montes para montes para a dignidade da linguagem, o estilo, as figuras, os ritmos (...). Aquêles coitados, que como eu, têm o ritmo marcial da prosa ficam de cuca completamente fundida, neurônios arrebetados, recalcadíssimos, frustradíssimos, confusíssimos. É uma maldade você fazer isso. Maldade porque os que também escrevem de repente percebem que tudo fizeram não tem sentido, porque de repente precisam derrubar todas as prateleiras íntimas e começar uma coisa nova (Abreu, 1999, p. 21-22).

Todas essas características e questões da produção de Hilda Hilst, como já dito anteriormente, tornaram difícil categorizá-la dentro de um movimento específico da literatura brasileira. Em a *História concisa da literatura brasileira* (1985), Alfredo Bosi a descreve como uma escritora ainda permeada por várias das características da geração de poetas que emergiram nos anos 40. Segundo o crítico, a autora estaria inserida em um grupo essencialmente caracterizado por “tendências formalistas e, em um sentido amplo, neosimbolistas, que ganharam destaque a partir de 1945” (Bosi, 1985, p. 485). No entanto, Bosi menciona apenas as primeiras publicações em poesia de Hilst, deixando de fora grande parte de sua obra, especialmente aquelas em que há uma notável intensificação de densidade e profundidade temática. Essa não vinculação a movimentos, grupos ou tendências literárias, principalmente “pelo Concretismo (1956), pelo Neoconcretismo (1958), pela Tendência (1957), pelo Violão de Rua (1962), pela Práxis (1962), pelo Poema Processo (1967) e, de certa forma, pelo Tropicalismo (1968)” (Reguera, 2011, p. 27), destaca a singularidade da produção de Hilst.

Tratando da dramaturgia e prosa de ficção, Alcir Pécora comenta que tal parte da obra de Hilst também não aderiu aos valores modernistas predominantes no Brasil, especialmente no que diz respeito à questão do “conteúdo nacional da literatura, que simplesmente não se aplica a ela. Suas preocupações eram de natureza dramática e trágica, retratando o ser humano como uma criatura efêmera, em constante luta contra a tirania, o capitalismo e a hipocrisia” (Pécora, 2008, p. 2). É dessa forma que Hilda define sua própria literatura:

Meu trabalho tenta perceber o que passa, o que acontece no homem naquela porção que tem a ver com suas raízes mais profundas. Todo exterior é perecível, só a tentativa humana de relação com o infinito é que é permanência. Registrar o possível eterno: minhas personagens tentam se dizer no mais difícil de ser verbalizado, pois tentam tocar na extremidade de uma corda cuja outra extremidade está presa a uma forma, essa sim, imperecível: o que mais me interessa são as relações do homem com isso, esse eterno ser/estar (Hilst, 1999, p. 86).

A implementação da ditadura na década de 1960, juntamente com o aumento da repressão política na década de 1970, período em que Hilda lança-se na prosa de ficção, teve um impacto indiscutível na dinâmica artística brasileira dessa época. Alguns desses eventos, que influenciariam de forma decisiva a sociedade brasileira ao longo do século XX, incluem a intensificação da vida social e política nas áreas urbanas, a diversificação das classes sociais, o declínio do sistema agrário centralizado, e o crescimento do populismo no cenário político, entre outros (Silva, 2023, p. 18). Como se observa, é principalmente a partir de meados dos anos 70 que começa a se desenhar o processo de industrialização da cultura e o fortalecimento do mercado editorial interno no Brasil, coincidindo com o período mais severo da censura durante a ditadura.

Dessa forma, entre meados das décadas de 1970 a início da de 1980 proliferaram formas literárias como o romance-reportagem, contos-notícia, romances políticos, testemunhos, confissões, memórias, autobiografias, entre outras. Foram gêneros adotados pelos escritores como resposta à necessidade de buscar expressões estéticas que refletissem a situação política e social sob o regime autoritário do país. Em *Literatura e vida literária* (2004), Flora Süssekind identifica pelo menos duas correntes distintas na produção literária desse período - a literatura-verdade, produzida por João Antônio, Aguinaldo Silva, Rubem Fonseca, Chico Buarque, Fernando Gabeira, Jorge Amado, e a literatura que expressava o “eu”, o silêncio, a ironia, a melancolia e o humor, produzida por Raduan Nassar, Caio Fernando Abreu, Ignácio de Loyola Brandão, Silviano Santiago, Sérgio Sant’Anna, entre outros (Süssekind, 2004, p. 18):

Na prosa de ficção, a instância que determinava as significações não era à época, o sujeito literário propriamente dito, mas sim a referencialidade. Como um romance-reportagem ou uma parábola, que deviam ser lidos como análogos a um real predeterminado, também a “prosa do eu” devia ser encarada com referência a certo sujeito biográfico (Süssekind, 2004, p. 117).

As estratégias narrativas de autoexpressão, citadas na crítica acima, se desenvolvem em paralelo à crise da figura do autor que oscila entre um eu individual, impossível de registrar como presença, e um eu discursivo, que revela um vazio textual ou uma estratégia de disposição e circulação de discursos. De acordo com Süssekind (2004, p. 147), os caminhos menos explorados na década de 1970 irão florescer com vigor em meados da década seguinte, estes incluem o distanciamento irônico, a metaficção, a fragmentação, além da experimentação da linguagem. É, então, neste contexto (entre a década de 70, 80 e 90) que Hilda intensifica sua produção em prosa. Suas principais obras desse período, *Fluxo-Floema* (1970), *Kadosh* (1973),

A obscena senhora D (1982) e *Com meus olhos de cão* (1986) compartilham, em geral, características, mesmo com a aparente mudança para a literatura pornográfica com a tetralogia *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio/textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992), tais como a ironia em relação às mazelas do mercado editorial, o humor grotesco, a complexidade e o erotismo (em maior ou menor grau). Além disso, temas recorrentes em todas as suas obras, como os questionamentos acerca dos mistérios da vida e morte, do sagrado também aparecem na tetralogia pornográfica. O aspecto formal de suas obras, que é descontínuo, existencial e labiríntico também se destaca em todas as suas obras em prosa (da década de 70 a 90).

Dentre as características levantadas pela própria escritora: registrar o possível eterno, perceber o que se passa/acontece no homem, dizer o mais fundo da alma humana. Soma-se a esses elementos: a incessante busca por conexão e compreensão divina, o desamparo, a solidão e o desejo. Há inúmeros estudos que tentam estabelecer conexões entre a obra de Hilda Hilst e a de outros escritores que expressam os mesmos temas e questões, tais como: Jorge de Lima, Cecília Meireles, Olga Savary, Lygia Fagundes Telles, Guimarães Rosa, Ricardo Guilherme Dicke, etc. A situação se torna ainda mais complexa quando um único texto apresenta uma sobrecarga de nomes e citações. Acerca da insistência em encontrar uma suposta rede de influências que atravessa a produção hilstina, Alcir Pécora, ao analisar a fortuna crítica da autora, comenta:

É preciso atentar melhor para as comparações que estão sendo feitas, as quais, como disse, ocupam a atenção de muitos trabalhos dedicados a Hilda Hilst. Por ordem decrescente, o top 5 das comparações de Hilda é o seguinte: Adélia Prado, Samuel Beckett, Clarice Lispector, Silvia Plath e Lya Luft. Não é preciso ir muito além para perceber que essas comparações parecem ser largamente reforçadas pela discussão de gênero. Apenas Beckett não é mulher entre as principais comparações, e curiosamente ele é o único autor da lista imediatamente pertinente ao trabalho mais nuclear de Hilda, até porque citado muitas vezes por ela própria como uma de suas referências principais. As outras estão ali mais porque interessam à discussão das questões da mulher e do feminino na literatura etc., não porque digam respeito a questões internas ou específicas de sua obra. Aliás, as três autoras nacionais no top 5 das comparações não são minimamente consideradas por Hilda nos seus trabalhos. Para ser mais claro, ela sequer escondia o seu desdém por Clarice ou Adélia. Lya Luft não a vi mencionar jamais. Não que isso seja um impeditivo definitivo para os críticos proporem comparações pertinentes, claro, mas o fato de que as comparações mais frequentes sejam com mulheres evidentemente é um indicativo do que os pesquisadores estão procurando e provavelmente vão achar (Pécora, 2018, p. 15).

A abordagem comparativa trata-se de uma prática científica comum na crítica literária de comparar a obra de um autor com a de outros, muitas vezes com foco na análise de semelhanças e diferenças estilísticas, temáticas ou formais. No entanto, o que Pécora destaca são as comparações que tendem a generalizar, reduzir ou esvaziar a obra de Hilda Hilst comparações que tendem a focar especialmente nas questões de gênero e sexualidade, o que muitas vezes obscurece a compreensão da singularidade das obras da autora e que carecem de profundidade em suas afirmações.

Se nos aventurarmos em uma busca por influências temáticas e estéticas na obra de Hilda Hilst, certamente as iremos encontrar. Um dos aspectos que aproximam sua produção com a de Clarice Lispector, por exemplo, é evidenciada pela abordagem sobre a figura divina (Deus) e o estado de desamparo/angústia. Tomemos como exemplo as obras *A paixão segundo GH* (1964) e *A obscena senhora D* (1982): GH, a personagem de Clarice Lispector, que ao se deparar com uma barata no quarto da empregada decide provar da massa insossa do animal; e Hillé, a senhora D, personagem de Hilda Hilst, que se isola no vão da escada após a morte do marido-amante e desdobra-se na figura de uma porca. Ambas personagens-narradoras não apenas relatam seu confronto com esse outro ser-animal, mas recolhem-se em espaços de reclusão (quarto e vão da escada) e empenham-se numa busca incessante por compreensão, uma busca que culmina em fracasso e silêncio.

A produção em prosa de Ricardo Guilherme Dicke pode, também, ser facilmente comparada com a de Hilda Hilst. Apesar de suas principais obras⁷ serem ambientadas no sertão de Mato Grosso, suas questões se assemelhavam às de Hilda Hilst, que, como ela, foi influenciado por uma tradição que mescla os modos de pensar da literatura com os da reflexão filosófica, metafísica e do desejo. Em *Deus de Caim* (1968), por exemplo, há uma busca por um erotismo absoluto que persiste além da morte, estabelecendo um presente eterno, um tempo que transcende a limitação temporal e corporal. Percebe-se nas obras de Dicke muitas das características da obra hilstiana: o jogo entre o alto e baixo, sagrado e profano, vida e morte, como também a expressão de uma busca incessante por comunicação e compreensão que ultrapassa, transcende e estilhaça limites éticos e estéticos.

Nesse sentido, os escritos de Hilda Hilst se manifestam como verdadeiros exercícios de estilo, onde ela emprega diversas matrizes canônicas de diferentes tradições literárias. Ela se apropria de formas antigas, como os cantares bíblicos, a cantiga galaico-portuguesa, entre outras, e as reconfigura à luz de autores influentes do século XX, como Rilke, Joyce, Beckett e

⁷ Tais como *Deus de Caim* (1968); *Madona dos Páramos* (1982) e *Último horizonte* (1988) que têm como cenário o sertão mato-grossense.

Pessoa, integrando suas imagens, fluxos de consciência, cenas minimalistas e fragmentadas em sua própria escrita. É possível, sim, fazer conexões com a produção de outros escritores brasileiros, mas trata-se de um trabalho/estudo que exige sensibilidade e inúmeros cuidados com as obras literárias, pois análises comparatistas genéricas “podem alimentar um movimento autônomo da máquina acadêmica, que gira sobre si mesma e ignora a obra mesma que pretende interpretar” (Pécora, 2018, p. 17).

Portanto, reforçamos a tese levantada de que a produção hilstiana se apresenta como um gesto escritural por operações do excesso. Como veremos mais adiante, a ideia de excesso na prosa de Hilda Hilst não se refere apenas aos temas abordados, mas principalmente à sua linguagem literária, responsável por ocasionar estados de estilhaçamento e saída de si, pois sua estrutura é formada por desdobramentos narrativos e discursivos. Por um lado, as narrativas se desenvolvem em meio a questões de profunda ressonância filosófica, religiosa e mística, buscando uma transcendência que supere os vazios inerentes à condição humana, utilizando uma linguagem refinada, muitas vezes lírica e metafórica. Por outro lado, quando as respostas para essas questões falham - e elas falham quase sempre – os desdobramentos, espelhamentos, o riso desconfortável e a profanação do sagrado tomam conta das narrativas, e as palavras se transformam em uma torrente incontrolável de seres-vozes distintos.

1.2 Estilhaços da própria medida: o excesso em Hilda Hilst

O que é a linguagem do meu corpo? O que é a minha linguagem? Linguagem para o meu corpo: um funeral de mim, regado, gordo, funeral de boninas e açucenas, alguém repetindo uma inútil cadência: girassóis para a mulher-menina. Para o meu corpo um funeral, e para a VIDA GRANDE DO DE DENTRO, ESSA INTEIRA VIVA , o quê? Agda, é assim: ESSA INTEIRA VIVA não acompanha o corpo, essa é intacta, nada a corrompe, ESSA INTEIRA VIVA tem muitas fomes, busca, nunca se cansa, nunca envelhece, infiltra-se em tudo que borbulha, no parado também, no que parece tácito e ajustado, nos pomos, nas aguadas, no paludoso rico que o teu corpo não vê. ESSA INTEIRA VIVA é que vive esse amor, o corpo não, Agda.

Hilda Hilst, Agda (*Kadosh*).

A constante busca por compreensão e entendimento na prosa hilstiana surge do deslocamento-desdobramento do ser, desterrado das verdades universais, das certezas inquestionáveis, da origem e da promessa de eternidade. Nesse mundo desordenado, o narrador forja uma escrita que só pode refletir a fragmentação da existência, seu caráter caótico. No entanto, todos os recursos empregados revelam a extraordinária persistência das indagações essenciais. Os fragmentos, as ruínas com as quais se constrói o caráter experimental da narrativa, os desdobramentos em múltiplos seres-vozes, a loucura, o desejo, o desamparo, o sexo – essas são as manifestações do excesso na prosa de Hilda Hilst, que exacerbam o estado agônico de quem só encontra o vazio como resposta à busca e intensificam a violência das ondas em que se transforma o incessante movimento de lançar as questões fundamentais da existência com renovado ímpeto.

Excesso - uma expressão-noção que condensa o vazio e a incompletude, o abandono e Deus, o profano e o sagrado, o Eu e o Outro, a vida e a morte, em uma busca incessante que se revela em Hilda Hilst como um desejo profundo e insondável que se manifesta através e pela linguagem. Dessa forma, antes de adentrarmos na análise das obras literárias, é crucial realizar uma breve reflexão teórica sobre os intrincados caminhos do excesso. Afinal, trata-se de “uma noção que pertence tanto ao domínio da filosofia quanto o da literatura, supondo menos um conteúdo específico do que uma operação simbólica” (Moraes, 2023). Utilizada para descrever a força que impulsiona a literatura (o furor, a violência), essa noção também permite discernir a “parte maldita”, esse elemento interior que clama pela expressão, por uma palavra desmedida.

Em *Os significados do excesso* (2007), Camille Marc Dumoulié sugere que para compreender o excesso, devemos percorrer dois sentidos: o do julgamento de valor e o do afeto:

Com julgamento de valor, ele supõe a existência prévia de uma norma pessoal, social ou cultural, a partir da qual é estimada a possibilidade de integração de uma coisa ou de um comportamento. Ele é, portanto, essencialmente relativo. A mesma realidade será excessiva para aquele que não pode suportá-la, e normal ou insuficiente para um outro cuja capacidade de integração é superior (...).

Como afeto, e segundo a etimologia (*extasis*), o excesso é um acesso que se projeta para fora de si, uma forma de êxtase. (...). O excesso é, então, uma experiência menos quantitativa do que qualitativa, senão ontológica. De modo que, enquanto afeto, ele é sentido como uma força interior que empurra a sair da intimidade do seu ser (Dumoulié, 2007, p. 11).

No primeiro sentido, enquanto julgamento de valor, Dumoulié explora como o excesso é frequentemente avaliado com base em normas sociais e morais estabelecidas pela sociedade, o que torna o próprio conceito relativo e variável de acordo com diferentes contextos culturais e históricos. Por outro lado, ele também examina o excesso em termos de afeto, destacando como as emoções intensas e os impulsos passionais podem levar a comportamentos ou expressões consideradas excessivas. O autor sugere que, apesar de nossos esforços para julgar e compreender o excesso, ele permanece como algo complexo e multifacetado, que desafia definições simplistas ou categorizações rígidas. Percebe-se, então, que a própria noção se excede a si mesma, pois não consegue circunscrever seu objeto.

Ao explorar esses dois aspectos do excesso, ele nos convida a refletir sobre como nossas noções de limite, moderação e normalidade são moldadas e contestadas pelas experiências humanas intensas e pelos diferentes padrões culturais que regem nossa sociedade. No entanto, para a compreensão-análise de *Fluxo-Floema*, *A obscena senhora D* e *O caderno rosa de Lori Lamby*, nos filiaremos ao excesso enquanto afeto, enquanto uma experiência ontológica de lançar-se ao abismo de si mesmo. Podemos considerar, portanto, que o excesso representa uma tentativa de transcender a própria essência, em que reside a incessante busca pelo desejo, mesmo que esse desejo esteja enraizado em torno de um núcleo obscuro e indescritível. Nas primeiras linhas de *A obscena senhora D*, encontramos essa manifestação-expressão do excesso:

Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem por isso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, *eu à procura da luz numa*

cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas (Hilst, 2001, p. 17, grifos nossos).

A figura do narrador enquanto uma construção discursiva, sem existência em outro lugar senão na linguagem, essa proposição se encaixa perfeitamente na conceituação de Dumoulié: “o excesso seria a realidade ontológica do ser falante” (Dumoulié, 2007, p. 12). Em outras palavras, esse estado de estar fora de si “à procura da luz, numa cegueira silenciosa” é inerente ao ser humano desde que se torna sujeito por meio da linguagem. Dessa forma, estar fora de si significa ter perdido o controle sobre os próprios impulsos internos e, conseqüentemente, ser lançado para fora de si mesmo numa constante busca. Em Hilda Hilst, a expressão do excesso ocorre em dois sentidos: o trânsito-caminho, que leva os narradores-personagens ao encontro daquilo que é indizível e que ultrapassa as próprias medidas, e os desdobramentos discursivos-corporais, que os projetam para fora de si.

Dumoulié acrescenta que “a exacerbação do excesso coincide sempre com a ascensão de um vazio, seja no mundo, seja nas personagens” (Dumoulié, 2007, p. 17). Nesse sentido, o autor enxerga nesse excesso uma busca impossível por um significante, que é encontrado na “presença de um Outro, o deus, causa do entusiasmo e que vem ocupar o lugar do significante faltante” (Dumoulié, 2007, p. 20). Relacionamos, então, essa busca por comunicação com a prosa hilstiana. A sensação de perda, o mergulho na experiência-interior, a busca por comunicação com o Outro e com o sagrado, é o que se manifesta como lacunas na linguagem de seus narradores, lacunas que permanecem sem preenchimento, apesar dos esforços para convocar os significantes disponíveis. Seja em *Fluxo-Floema*, em *A obscena senhora D* ou em *O caderno rosa de Lori Lamby*, há uma constante busca por respostas e compreensão daquilo que é intangível, inclassificável, indizível. Os narradores-personagens empreendem uma luta incansável, uma obsessão impulsionada pela linguagem. À medida que tentam estabelecer ou recuperar as verdades perdidas, cresce a angústia diante da impossibilidade de regressar a um mundo ideal, de ser compreendido pelo outro.

Diante do abismo inevitável, impossível de ser obliterado apesar dos esforços desesperados, a prosa de Hilda Hilst se volta em si mesma, como um labirinto narrativo, o que se observa, então, é um estilhaçamento dos limites, visto que, “ao confrontar sua metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós, a escritora ultrapassa sua própria medida” (Moraes, 1999, p. 117). No âmbito das narrativas, o transbordamento das medidas e o movimento de renúncia-sacrifício às mesmas conduzem à dissolução da própria ordem da narração. Apesar do inerente caos que a permeia, a prosa

hilstiana é conduzida pelo excesso, inclinada para a investigação do ser humano e dos mistérios subjacentes à realidade, criando lacunas para desfazer e criar significados.

Eliane Robert Moraes, em *A parte maldita brasileira: literatura, excesso e erotismo*⁸ (2023, p. 30), argumenta, segundo as concepções de Georges Bataille, que a literatura equivale a um gasto extravagante. O sexo, as festas, guerras, rituais sacrificiais e espetáculos são exemplos da exigência de dissipação que está presente em todas as sociedades, de acordo com o filósofo francês. E, a literatura é mais um desses dispêndios:

Disso decorre o modo singular com que Bataille define a noção de *poesia*, a saber, como “sinônimo de dispêndio”, significando, “de modo mais preciso, *criação por meio da perda*”. Talvez essas eloquentes definições sejam suficientes para afirmar que, na concepção batailliana, a literatura é por excelência o celeiro do excedente, seja ele material, seja moral. A ela destina-se, portanto, a tarefa de guardar os restos, as sobras, os estilhaços, os entulhos, compondo um inesgotável abrigo simbólico onde cabe tudo o que se perde na vida humana, incluindo o que se joga no lixo, o que falta e até mesmo o que não existe (Moraes, 2023, p. 34, grifos da autora).

Conforme a perspectiva proposta por Moraes, o excesso é da ordem do desvio, daquilo que escapa, daquilo que habita às margens: a morte, a loucura, o desamparo, o erotismo-pornográfico – são os dispêndios, por isso considerados improdutivos, os excedentes. São experiências marcadas pela violência em que o corpo sempre excede a razão. A existência humana inevitavelmente enfrenta os efeitos da violência como uma força primordial da natureza. A razão não oferece uma ferramenta capaz de controlá-la, frequentemente, até amplifica sua força, acrescentando à natureza uma violência construída pelos mecanismos da própria racionalidade. Assim, o excesso surge precisamente quando a violência domina a razão:

Há na natureza e subsiste no homem um movimento que sempre *excede* os limites, e que jamais pode ser reduzido senão parcialmente. Desse movimento, geralmente não conseguimos dar conta. Por definição, ele é mesmo aquilo de que jamais nada dará conta, mas perceptivelmente vivemos em seu poder: o universo que nos carrega não corresponde a nenhum fim que a razão limite, e se tentamos fazê-la corresponder a Deus, não fazemos mais que associar *irracionalmente* o excesso infinito, em presença do qual está nossa razão, a essa mesma razão. Mas pelo excesso que está nele, esse Deus, de que gostaríamos de formar uma noção apreensível, não cessa, excedendo essa noção, de exceder os limites da razão (Bataille, 2017, p. 63-64, grifos do autor).

⁸ Baseando-se nos conceitos de Georges Bataille sobre falta e excesso nas paixões humanas, esta obra analisa a produção literária de uma ampla gama de escritores, incluindo Hilda Hilst, Nelson Rodrigues, Machado de Assis, Mário de Andrade, Dalton Trevisan, entre vários outros autores/as brasileiros/as.

No trecho supracitado, Georges Bataille expressa a ideia de que tanto na natureza quanto no ser humano existe um movimento que constantemente ultrapassa os limites estabelecidos e que nunca pode ser completamente contido – o movimento do excesso, esse que é intrinsecamente incompreensível e não pode ser totalmente justificado, representando uma força que está além de qualquer definição e finalidade que a razão possa impor. Nessa mesma linha de pensamento, Luiz Contador Borges, em sua tese *O louvor do excesso*, afirma: “Nada contém o excesso e o excesso excede tudo. No excesso, o corpo erótico ultrapassa a si mesmo, recusando os limites estabelecidos pela razão no mundo homogêneo do trabalho produtivo. No excesso o erotismo se comunica com a morte, buscando continuidade” (Borges, 2012, p. 17). Dessa forma, há uma parte de nós que está além do domínio da razão, uma parte que está ligada ao excesso e à violência inerentes à vida.

É nesse universo, no celeiro do excesso ou do excedente (como nomeou Moraes) que os personagens-narradores hilstianos são envolvidos e guiados por intensas manifestações-estratégias do excesso: loucura, angústia, insatisfação, animalização, abandono, desejo e prazer. Nesse território, a prosa hilstiana exalta a noção de excesso – seus narradores-personagens são marcados pela escuridão do abismo, pelo mistério e prazer da existência e se lançam a uma constante busca por compreensão e expansão do próprio ser. O que se percebe nas obras selecionadas, *Fluxo-Floema*, *A obscena senhora D* e *O caderno rosa de Lori Lamby*, é a literatura como incorporação da desmedida, da experimentação da linguagem, da desmesura dos estados de espírito, da incontável turbulência do pensamento – uma prosa do excesso, daquilo que pulsa para além da razão.

CAPÍTULO II
DA NECESSIDADE DE DIZER
Fluxo-Floema

2. O “Fluxo” em transe: o narrador e seus múltiplos

Quero lhes contar do meu ser a três mas é tão difícil, goi goi, é ser de um jeito inteiriço, cheio de realeza, é ser casto e despudorado, é um ser que vocês só conheceriam num vir a ser, é como explicar à crisálida que ela é casulo agora e depois alvorada, é como explicar o vir a ser de um ser que só se sabe no AGORA, ai como explicar o DEPOIS de um ser que só se sabe no instante?

Hilda Hilst, Fluxo (*Fluxo-Floema*).

Para mergulharmos no *Fluxo em transe* da narrativa hilstiana, evocaremos Samuel Beckett, escritor-dramaturgo irlandês. É com um trecho de *Molloy*⁹ (1951) que Hilda Hilst abre a narrativa de *Fluxo-Floema* (1970):

Havia em suma três, não, quatro Molloyes.

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 (Beckett *apud* Hilst, 2003, p. 5).

Leitora assídua de Beckett, ao elegê-lo como epígrafe, Hilda não apenas demonstra admiração¹⁰ pela obra do autor, mas revela o caminho que percorreu para a escrita de *Fluxo-Floema*. Percebemos, então, uma afinidade eletiva e estética entre as duas obras. Ambas são caracterizadas por uma construção baseada na própria experiência do narrar, fazendo uso de uma escrita que problematiza a si mesma. Beckett e Hilst, com suas múltiplas vozes e seres que aparentemente não chegam a lugar nenhum. Em um movimento narrativo espiralar exploram temas como a condição humana, o obscuro da existência, o desejo e a solidão.

Um ser que é três. Três, não, quatro. Seres que são castos e despudorados. Seres que surgem das entranhas, do poço, do vazio. É essa a multiplicidade de vozes-narradores de *Fluxo-Floema* que vão se metamorfoseando em corpos distintos numa constante busca pela verdade,

⁹ Obra que marca a estreia do escritor em língua francesa e dá início a Trilogia do pós-guerra, seguida por *Malone morre* (1951) e *O inominável* (1953).

¹⁰ Em uma entrevista concedida à *Revista de Vanguarda, Cultura e Arte*, em 1981, Hilda Hilst revela: “E o Beckett, o que me impressionou foi isso: dele, de repente, falar dessas coisas que os outros podem achar tudo grotesco (...), e esse homem me interessou, eu me interessei por toda a obra dele, e é o homem que eu mais admiro como escritor. Porque ele teve a coragem de assumir a própria condição e falar dessa condição grotesca, torpe quase, que é a condição humana” (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 80).

por respostas acerca da existência humana. Em *Fluxo*, primeiro conto da obra, o narrador Ruiska revela tal procedimento estético: “porque vês a mim com adãoeva, dúplice sim, tríplice sim, multifário, multífido, multíflu, multiconscente, multívio, multíssono, ai sim, principalmente multíssono, goi goi chin chin roseiral-mirim” (Hilst, 2003, p. 52) - multíssono, aquilo que é capaz de produzir múltiplos e variados sons, é esse um dos elementos estéticos da prosa hilstiana.

Na nota do organizador de *Fluxo-Floema* (2003), edição publicada pela Editora Globo, Alcir Pécora, responsável por organizar a obra da autora, afirma que Hilda Hilst subverte o conceito convencional de um “fluxo de consciência”, em que a narração se apresenta como realista dos pensamentos de um único narrador:

Os “vários” em Hilda são mais proliferações inadvertidamente incapazes de se conter numa unidade, do que propriamente essências ou estilos irredutíveis entre si. A verdadeira multidão que ocupa o lugar da narração fala quase sempre com a “mesma garganta”. Isto é, todas as personagens mal-ajambradas que se apossam da suposta “consciência em fluxo” são muito semelhantes, mas ainda assim são incontinentemente várias; apossam-se sucessivamente do discurso como entes parecidos entre si, a ocupar precariamente o lugar da narração (Pécora, 2003, p. 11).

Pécora compara o fluxo na prosa de Hilst como uma “cena de possessão”. Evocando a tradição religiosa espírita, o fenômeno de incorporação é dado ao narrador que é “possuído” por outras vozes, entidades ou personagens. É como se essas vozes habitassem e falassem através do mesmo corpo e garganta do narrador, utilizando-o como um meio de expressão. Alcir Pécora o nomeou, então, como “narrador-cavalo”, esse que é “tomado por entes pouco definidos, imediatamente aparentados entre si, incapazes de conhecer a causa ou o sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa num ofício de escrita” (Pécora, 2003, p. 12). Essa multiplicidade de seres e vozes contribui para a construção de uma narrativa complexa e fragmentada, onde diferentes vozes narrativas se entrelaçam e se sobrepõem.

Tal polivalência dos narradores-personagens, sintetizada pela projeção e desdobramentos do narrador em vários “eus” permite uma alusão à complexidade da formação do sujeito, tão ambígua quanto a própria narrativa. No processo de busca por compreensão, definido por vários seres-vozes, os narradores de *Fluxo-Floema* incorporam tanto traços positivos quanto negativos, construindo uma personalidade múltipla e com características indefinidas. Quanto mais se tentam identificar elementos que o definiriam, mais essa busca se inverte.

A alternância entre vozes em primeira e terceira pessoa é outro elemento crucial da cena de possessão, a qual Pécora se refere. Segundo as teorias de Mikhail Bakhtin (1988) sobre o aspecto interacional da linguagem, o estudo do discurso que leva em conta a dialogicidade permite identificar, no texto literário, posicionamentos sobre questões sociopolíticas, refletidos no mundo ficcional da obra. As mudanças e desdobramentos dos narradores hilstianos e no próprio discurso narrativo intensificam os conflitos das personagens, conferindo maior complexidade e dramaticidade às cenas. Tais conflitos ocorrem porque as tensões se manifestam na e através da linguagem, que às vezes dificulta a identificação de quem está falando no texto. Dessa forma, com a publicação de *Fluxo-Floema*, Hilda Hilst estreia na prosa desafiando as convenções tradicionais de um narrador unificado e linear, proporcionando uma experiência de leitura aparentemente confusa, porém intensa e imersiva.

É, pois, com essa perspectiva de narradores e personagens que são arrebatados por múltiplas vozes que buscam sempre alcançar, em vias corpóreas, o que é do campo do intangível, cujo significado transcende a compreensão humana, que o excesso se presentifica de uma forma peculiar e que se radicaliza nos seus textos em prosa futuros. No conjunto de toda prosa hilstiana não há rupturas drásticas. O que existe, e o que defendemos nesta tese, é a presença do excesso que se desenrola e tensiona as vozes-narradoras, as tradições, as dualidades e as questões fulcrais de sua produção sob diferentes ênfases. A prosa hilstiana ganha profundidade justamente por um narrar instável, experimental, pela vertigem e pelo excesso.

Em *Fluxo-Floema*, o excesso desempenha um papel central na forma e no conteúdo da narrativa. O livro é composto por cinco contos interconectados — “Fluxo”, “Osmo”, “Lázaro”, “O unicórnio” e “Floema” —, nos quais se destacam narradores complexos e multifacetados, que expressam seus desejos, paixões e angústias de maneira intensa e visceral. Suas experiências do narrar são marcadas por um narrar experimental, pela desolação e pelas ruínas do momento presente, que instaura um movimento de fragmentação de si, auto sacrifício, isolamento e por uma pulsão erótica violenta e destruidora. A fragmentação de si e do discurso narrativo também sugere a impossibilidade de os personagens narrarem o inenarrável, como as experiências de violência e tortura da Ditadura militar que constituem o “pano de fundo” de *Fluxo-Floema*.

Em “Fluxo”, primeiro conto da obra, o narrador-personagem principal é Ruiska, um escritor recluso que vive a angústia entre escrever o quê e da forma como deseja e das exigências do editor, que insiste numa produção literária que seja simplória e vendável: “Ruiska sou eu, eu me chamo Ruiska para esses que se fazem agora, para os que se fizeram, para a multidão

que se fará, e para não perder tempo devo dizer que minha mulher se chama Ruisis e meu filho se chama Rukah. Não me percam de vista, por favor” (Hilst, 2003, p. 23-24).

O narrador-escritor alerta: não me percam de vista, por favor. Esse alerta não é por acaso, o narrador hilstiano parece já ter a consciência que sua voz narrativa será tomada, invadida, possuída por corpos e seres distintos. Logo no início do conto, nos deparamos com um jorro vocabular, repleto de vozes que vão se metamorfoseando em corpos e seres distintos. Em “Fluxo”, como em todo o conjunto da obra em prosa de Hilda Hilst, há uma reconfiguração do fluxo de consciência para o desenvolvimento de uma consciência em fluxo, isto é, o ato de narrar apresenta-se em fluxo contínuo, dialógico e instável. Leiamos:

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 ai, o pobrezinho está se quebrando todo, ai caiu dentro da fonte, ai vai andando pro rio, ai ai ai caiu no rio, eu vou rezar, 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 e 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 ai. Não há salvação. Calma, vai chupando o teu pirulito. Eu queria ser filho de um tubo. No dia dos pais eu comprava uma fita vermelha, dava um laço no tubo e diria: meu tubo, você é bom porque você não me incomoda, você é bom porque é apenas um tubo e eu posso olhar para você bem descansado, eu posso urinar a minha urina cristalina dentro de ti e repetir como um possessor: meu tubo, meu querido tubo, eu posso até te enfiar lá dentro que você não vai dizer nada. As doces, primaveris, encantadoras manhãs do campo. As ervinhas, as graminhas, os carrapichos, o sol doirado, e os humanos cagando e mijando sobre as ervinhas, as graminhas, os carrapichos e sob o sol doirado. Meu filho, não seja assim, fale um pouco comigo, eu quero tanto que você fale comigo, você vê, meu filho, eu preciso escrever, eu só sei escrever as coisas de dentro, e essas coisas de dentro são complicadíssimas mas são... são as coisas de dentro. 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 carmesim, me deixa usar a manteleta roxa com alamares, me deixa, me deixa, me deixa escrever com dignidade. 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? Não seja idiota, essa é a primeira possibilidade, invente novas possibilidades em torno do. Amanhã eu pego o primeiro capítulo, tá? Engulo

o pirulito. Ele me olha e diz: você engoliu o pirulito. Eu digo: não faz mal, capitão, o uc é uma saída pra tudo. Está bem. Ele sai peidando no meu belíssimo pátio de pedras perfeitas e grita: amanhã, hein? Sorrio (Hilst, 2003, p. 19-21).

O trecho acima corresponde ao primeiro parágrafo de “Fluxo”. Somos convocados a mergulhar num enredo que se assemelha a uma fábula infantil, a um brincar e experimentar a linguagem. Entretanto, o caráter lúdico e criativo da história de um menino e um bicho medonho logo se desacelera e é interrompido por uma voz narrativa em tom mais irônico e crítico que apesar de ter exigido calma, adverte: não há salvação. Seja a opção de devorar, condescender ou correr o risco, todas remetem à não salvação e a uma necessidade de sutileza e calma. E nesse pequeno instante de calma, percebemos um desdobramento narrativo que nos leva a alguns questionamentos: Quem está narrando? Haveria um só narrador? A historinha fabular é o próprio exercício do escritor-narrador Ruiska? Quantas histórias constam nesse fluir narrativo? São vozes-narradores que representam diferentes perspectivas dentro da história, como o narrador principal, o escritor Ruiska, o suposto filho com encefalite e a figura do “cornudo” (o editor). Cada uma dessas vozes contribui para a complexidade da narrativa e oferece insights distintos sobre os eventos e personagens envolvidos.

A estratégia utilizada por Hilda Hilst para construir seus narradores-personagens relaciona-se ao pensamento formulado por Roland Barthes, em *O prazer do texto* (2015), em que o teórico francês busca explorar a natureza do prazer na leitura e na escrita, investigando as experiências sensoriais e emocionais que ocorrem durante a interação com o texto:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (Barthes, 2015, p. 20-21).

Nesse emaranhado de sensações, Barthes enfatiza a subjetividade e a dimensão hedonística da leitura, convidando o leitor a explorar o prazer estético e emocional proporcionado pela literatura. Em um mundo repleto de ideologias consolidadas e de certezas absolutas, o teórico aponta como saída o deslocamento, o estado de perda. O conceito de fruição se assemelha ao que o excesso opera na narrativa hilstiana, o que resulta num narrar instável e experimental. Em “Fluxo”, a narrativa simplesmente acontece, flui, frui. Essa fluidez da

narrativa, que se distancia de padrões convencionais e se desenvolve de maneira espontânea e livre é ocasionada pelo excesso, que não se restringe apenas à forma como a narrativa é construída, mas também está presente nos temas abordados e nas experiências vividas pelos personagens. Os narradores-personagens são apresentados como agentes ativos desse processo, pois são eles que, ao vivenciarem, brincarem e experimentarem com o ato de narrar, contribuem para a intensificação da representação do excesso em “Fluxo”, evidenciando a subversão de limites convencionais da escrita, permitindo que a narrativa se desdobre de maneira imprevisível e descontrolada.

A partir das possibilidades de adentrar na narração de “Fluxo”, somos inseridos a um laboratório de experimentação verbal, isto é, somos convocados enquanto leitores/espectadores/críticos a um contato intrínseco com as palavras. Nas palavras de Barthes (2015, p. 24), somos convocados a uma experiência com o corpo da linguagem, o corpo de fruição: “ele não é senão a lista aberta dos fogos da linguagem (esses fogos vivos, essas luzes intermitentes, esses traços vagabundos dispostos no texto como sementes e que substituem vantajosamente para nós as noções comuns da antiga filosofia)”.

Os fogos vivos da linguagem, as luzes intermitentes que são mencionadas por Roland Barthes estão dispostos em “Fluxo” através das múltiplas vozes e personagens que tentam ocupar o lugar da narração. Nessa constante e instável cena de possessão entre narrador e personagens, identificamos o cerne da narração por meio de pistas-sinais que aparecem em meio a um discurso indireto livre. Assim, a voz e personagem que sobressai no conto é a de Ruiska, escritor habituado a “escrever as coisas de dentro”, mas que durante toda a narrativa vive um conflito com seu editor, que o cobra por uma produção vinculada às exigências do mercado editorial: “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). É, então, na necessidade de se comunicar profundamente com o outro e com o embate em relação a escrever uma obra literária vendável, que se iniciam todos os desdobramentos em “Fluxo”. A proliferação de vozes-narrativas que vão se manifestando na estrutura do conto relacionam-se com a fragmentação, com o desenvolvimento de um fluxo dialógico e, ao próprio corpo do narrador.

Há uma semelhança entre os nomes da esposa e do filho do escritor-narrador: Rukah (o filho), Ruisis (a esposa) e, o escritor Ruiska. Entretanto, não se trata apenas de uma semelhança nominal ou familiar, ela corrobora também para os múltiplos desdobramentos da narrativa e do próprio narrador. São personagens que se assemelham, se confundem e se mesclam num só ser e voz. Em dado momento da narrativa, Ruiska se lembra que deveria ter lembrado a esposa do remédio do filho, que sofre com encefalite, pois, caso não fosse medicado o menino morreria:

Ela diz: Ruiska, o nosso filho morreu. Morreu? Tão depressa? Ela diz: Você usou a mesóclise não foi? Sim. Ela diz: bati na porta feito louca, disquei para o telefone interno. Ah. Onde é que ele está? Ela não me responde, apenas olha para o bellissimo pátio de pedras perfeitas. Rukah está deitado no seu minúsculo caixão doirado. Castiçais de bronze, de prata, de lata. No centro do pátio de pedras perfeitas. Que harmonia. Eu sempre disse 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 porque resolveu matá-lo tão depressa? (Hilst, 2003, p. 28).

A narração da morte de Rukah, o filho, demonstra um distanciamento e frieza de Ruiska diante aos laços familiares. A provável justificativa do pai realça sua distância familiar: “Os laços de carne me chateiam. São laços rubros, sumarentos, são laços feitos de gordura, de náusea, de rubéola, de mijo, são laços que não se desatam, laços gordos de carne” (Hilst, 2003, p. 28). Ao mesmo tempo, é possível interpretar também, pelo questionamento da esposa Ruisis, que Ruiska parece estar escrevendo a história (ele inventou o personagem Rukah e depois o matou). Quem seria, então, Ruisis? Esposa do narrador-personagem Ruiska ou uma personagem do narrador-personagem-escritor Ruiska? Quantas histórias e personagens há em “Fluxo”?

A narrativa é construída por meio de um discurso fragmentado que permite a sobreposição de diferentes vozes, o que pode ser entendido como uma estratégia narrativa destinada a disfarçar outra história oculta dentro da própria voz narrativa. No entanto, os caminhos de interpretação da prosa hilstiana são inúmeros e labirínticos, não há uma única história. Em “Fluxo”, percebe-se o quanto o excesso, simultaneamente, coloca em evidência as múltiplas vozes e instaura uma dúvida em relação às mesmas, promovendo uma leitura-experiência labiríntica. O que a representação do excesso propõe em “Fluxo”, bem como em todo o conjunto de contos de *Fluxo-Floema*, não é uma chegada ao centro, a uma definição-interpretação única, objetiva e fixa. O excesso instaura um movimento de aniquilação: é preciso perder-se, desfrutar, se perder, contemplar a estrutura do labirinto-narrativo.

Em sua tese de doutorado, Luiz Augusto Contador Borges (2012) aborda a filosofia e a obra do escritor e pensador francês Georges Bataille, tendo por base a noção de excesso, transgressão, erotismo, sacrifício e a relação entre experiência e linguagem. Na esteira do pensamento batailliano, Borges analisa como a experiência humana, especialmente aquelas que estão associadas ao excesso, ao limite e à transgressão, afetam a organização do real e como essas experiências são expressas por meio da linguagem. Nesse sentido, define:

O excesso é esta força que supera o que quer que seja, venha de onde vier, de fora ou de dentro do homem. O excesso é perpétuo devir. Nenhum discurso o

contém, nenhum saber o detém. Tal movimento responde por si e só se rende a si mesmo, numa relação de forças em que a mais forte sempre supera a mais fraca. Se há um limite para o excesso, existe sempre a possibilidade de um excesso ainda maior poder suplantá-lo, e assim por diante. A cada ato excessivo supera-se um limite e ao mesmo tempo se assinala outro, que via de regra é excedido depois (Borges, 2012, p. 12).

Se há uma essência da noção de excesso, certamente seria essa: perpétuo devir¹¹. No campo literário, especialmente na obra em prosa de Hilda Hilst, os narradores apresentam-se múltiplos e plurais em suas diversas manifestações. São narradores-personagens que estão sempre em crise existencial, que não possuem uma identidade unificada e completa. Narradores-personagens que experimentam e permitem o deslocar-se, desdobrar-se em outros seres e identidades que vão surgindo na narrativa. Em busca de respostas acerca da própria existência, os narradores hilstianos se lançam ao abismo, a experiências limites e transbordantes, sempre em busca do que é intangível, impensável, sempre em devir da linguagem, da escrita, da voz narrativa.

Após a morte do suposto filho (ou personagem) de Ruiska, surge, então, outro personagem na narrativa: um anão, que também constitui um desdobramento discursivo-corporal do narrador:

(...) abro a porta de aço com minha chave Yale, sento na cadeira alta de madeira, olho para minha mesa enorme, para o poço, para a claraboia, para o telescópio e para o anão. Agora é que é, minha gente, eu não lhes falei do anão. Não falei porque o anão apareceu depois da morte de meu filho (...) Oh, o anão. A primeira vez que eu o senti ao meu lado, apenas senti, não vi, a última vez, isto é, três dias depois da morte de meu filho, então esse negócio de que eles ficaram acenando para mim, deve ter sido num outro dia, mas tenho certeza que o cornudo e a de amarelinho estavam por perto, Rukah é que talvez já tivesse morrido, Ruisis estava, ai me atrapalho inteiro com essa coisa de precisar contar coisa por coisa, ainda não posso falar do anão, porque primeiro foi a morte do meu filho, depois é que veio o anão. Foi mesmo? Porque o anão não teria surgido se o meu filho não tivesse morrido. Querem que a gente escreva com uma língua dessas. Surgido, morrido. Que porcaria (Hilst, 2003, p. 32-33).

Nesse momento, faz-se necessário ressaltarmos o quanto o personagem escritor é presente no conjunto da obra de Hilda Hilst. Em “Fluxo”, como supracitado, novamente acompanhamos o embate entre o que Ruiska deseja escrever e as vozes que representam o

¹¹ O termo “devir” é um conceito filosófico desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari, dois importantes filósofos franceses do século XX. O conceito faz parte de sua filosofia do pensamento pós-estruturalista e é frequentemente usado para descrever um processo de mudança, transformação e movimento contínuo (Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. Mil Platôs. São Paulo: Editora34, 1997).

mercado editorial, exigindo sempre uma escrita ordenada, fácil e lucrativa: “me atrapalho inteiro com essa coisa de precisar contar coisa por coisa”, “querem que a gente escreva com uma língua dessas. Surgido. Morrído. Que porcaria” (Hilst, 2003, p. 33).

Essa característica metaficcional¹² da autora, em construir narradores-escritores que refletem sobre o próprio ato de narrar revela uma urgência de contato e comunicação com o outro, além de configurar-se como a própria materialização verbal de um pensamento do excesso. Um pensar que mergulha acerca da natureza da vida, morte, solidão, como também sobre um período de violência e repressão, decadência editorial e literária. Um pensar que subsiste através do transbordamento das maneiras ajustadas de pensar, tal como foi definido por Borges (2012, p. 12), “o excesso assinala o limite onde o pensável não é mais pensável, mas excedido”¹³.

É com essa concepção – ultrapassar o que é do campo do pensável e concebível, que o excesso se materializa em mais um desdobramento do narrador-escritor. Como dito anteriormente, surge na narrativa, após a morte do suposto filho, a figura de um anão. Observando as estrelas através de um telescópio, Ruiska narra-sente a presença de um outro:

Enfim, uma noite eu estava usando o meu fino telescópio, a noite estava fria, a noite estava muito clara e eu estava, oh, tão contente de poder usar meu fino telescópio (...). Quando senti um puxão nos meus fundilhos da minha calça flanelinha cor de caramelo. Ou estava com uma batina? Bom, não sei, pensei outra vez meu Deus, pensei: Deve ser Rukah. Mas Rukah havia morrido e senti muito medo, senti um medo horrível do meu filho morto, oh, como as criancinhas me metem medo, santo Deus, vivas ou mortas sempre me meteram medo, depois reagi e pensei dou três safanões e ele sai daí. Que língua, que ressonâncias. Então dei três safanões. Foi o que fiz. Três. Mas um puta que pariu estrondoso se fez ouvir, não, não era Rukah, porque Rukah tinha uma coisa: ele demorava muito para dizer um puta que pariu. Muito. Então não era Rukah, pensei, e continuei olhando para a minha estrela anã branquinha. Minha, branquinha, oh Senhor. Se não era Rukah, não só por causa do puta que pariu, mas também porque estava morto, quem seria? O espírito de Rukah? Que excitante podia ser, pensei me cagando de medo, e resmunguei: mais um, mais um aqui neste escritório, oh, já não bastam os que me visitam e me cospem na cara e falam do incognoscível? Já não basta? Gritei olhando para a estrela anã. É duro, é duro ser constantemente invadido, nem com a porta de aço não adianta, eles se fazem, se materializam. Ora, ora, Ruiska, você abre uma claraboia, abre um poço, e não quer que ninguém apareça? Vamos, você vai gostar de mim, eu sou um anão. Alguma coisa a ver com estrelas anãs branquinhas e negras? Não, Ruiska, nada disso, apenas uma coincidência, não fique fazendo ilações, relações, libações. Hi, o anão é um

¹² Conforme discute Linda Hutcheon, a metaficção, caracterizada como uma ficção sobre a própria ficção, também se desvia da realidade para focar em si mesma, explorando vários aspectos da ficção, desde sua criação até sua recepção, e desafiando as convenções literárias (Hutcheon, 1991, p. 157).

¹³ A figura do personagem-escritor e a sua necessidade de dizer será analisada, mais adiante, em tópico específico destinado a esse tema.

letrado, meu Deus. Posso olhar para você? Claro, ele disse. HO HO HO GLU GLU GLU, eu não pude me conter, ele parece uma pera, não, um abacate, a cabeça eu quero dizer. De onde você vem, hein? Do intestino, da cloaca do universo, do cone sombrio da lua. E veio fazer o quê? Agora ele ri: gli, gli, gli. Espero. Tenho muita paciência com crianças, com anões, eu sempre tenho muita paciência antes de assá-los na grelha. Ruiska, espere um pouco, não te enfeza, uma só pergunta antes de começarmos o nosso conluio. 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? (Hilst, 2003, p. 33-35).

“É duro ser constantemente invadido, nem com a porta de aço não adianta, eles se fazem, se materializam” (Hilst, 2003, p. 34). Ruiska percebe, permite e dá sinais sobre esses outros que se fazem, se materializam e que assumem o seu lugar na narração. A multiplicidade de vozes-seres e os desdobramentos que vão se estabelecendo e ocupando o lugar do narrador, corroboram a manifestação do excesso, que está também relacionada à fragmentação, ao tornar-se múltiplo e, com a presença do anão, ao próprio corpo do narrador, enquanto Ruiska, o personagem-narrador e escritor, permite e até mesmo sinalize sobre a invasão constante de outros seres em sua narrativa, as personagens Ruisis e Rukah se destacam por assumirem um papel singular nesse processo – elas estão intrinsecamente ligadas à experiência e à imaginação de Ruiska, representando extensões de sua própria identidade e consciência, o anão se destaca por sua natureza disruptiva e misteriosa. Sua aparição na narrativa parece desafiar as fronteiras entre realidade e fantasia, sugerindo uma dimensão sobrenatural ou simbólica que transcende a compreensão do narrador. Dessa forma, o anão assume um papel distinto, atuando como um elemento de estranhamento e provocação dentro da trama, enquanto Ruisis e Rukah servem como manifestações mais íntimas e pessoais da psique do protagonista.

O anão surge, então, como uma espécie de inconsciência, reflexo ou espelho do narrador, que afirma ser ele mesmo o próprio anão, ocasionando não só um desdobramento discursivo, mas também corporal. Ao ser questionado sobre sua origem, o anão responde: “Do intestino, da cloaca do universo, do *cone sombrio* da lua” (Hilst, 2003, p. 35, grifos nossos). Em outro momento, Ruiska reocupa o seu lugar enquanto narrador e apresenta o anão: “(...) esse aqui sou eu mesmo mas do *cone sombrio*” (Hilst, 2003, p. 65, grifos nossos). O cone refere-se ao tubo do telescópio”, instrumento utilizado por Ruiska não só para observar as estrelas, mas também como um exercício metafísico de contemplar aquilo que não está ao seu alcance: “o incognoscível, incogitável, incomensurável, inconsumível, inconfessável” (Hilst, 2003, p. 24). São estados-experiências do excesso, os quais Ruiska enquanto personagem escritor insiste tentar capturar por vias da linguagem. Entre a existência aterrada e corpórea de Ruiska e o

incomensurável¹⁴ (observado pelo telescópio), há um entrelugar: o cone sombrio, a cloaca do universo, o intestino. É dessa fenda, o lugar do vazio, da escuridão e dos excrementos, que o narrador-escritor se desdobra na figura do anão. Enquanto duplo de Ruiska, o anão assume o lugar de uma consciência vinculada às ordens do editor, isto é, se torna uma espécie de conselheiro na medida em que relembra o escritor de suas impossibilidades perante a escrita, e também sobre o que não está ao alcance do visível e palpável.

Como um labirinto, a prosa hilstiana percorre vias de expressão que não possuem um centro ou uma estabilidade, uma vez que seus narradores experimentam e tentam narrar o movimento de uma consciência em fluxo - fragmentada, mas singular. Os efeitos desse narrar labiríntico, repleto de caminhos e possibilidades de interpretação resultam em manifestações do excesso. A partir do desdobramento de Ruiska em um anão, o excesso se presentifica como soberano na estrutura do texto, pois o narrador-escritor (e seu duplo) vivem a experiência limite, onde o pensar não é mais pensável, onde as fronteiras entre personagens, vozes, seres e consciências se mesclam e se (con)fundem num mesmo instante, num mesmo labirinto. O que se apresenta, então, é uma construção cuja organização emerge da desordem: um tipo de arranjo novo, que não se caracteriza pela harmonia ou conciliação, mas que aceita a disjunção ou divergência como um centro infinito.

Sendo o desdobramento discursivo-corporal uma manifestação do excesso, Ruiska se lança para fora de si mesmo para poder melhor assimilar o mundo e trazer aquilo que o excede em sua própria medida. O anão, enquanto um duplo, manifesta a consciência do ir-além, a uma expansão dos próprios limites do narrador-escritor: “O anão me diz: fale, Ruiska, fale do teu de dentro, porque assim como você vem fazendo a coisa vai se perder” (Hilst, 2003, p. 37). Ao ser corporificada, “(...) ele parece uma pera, não, um abacate, a cabeça eu quero dizer” (Hilst, 2003, p. 35), essa consciência acaba mudando de natureza, pois deixa então de ser apenas um desdobramento ou ruptura, para se tornar a persona, o duplo, mesmo que, talvez, de modo paradoxal.

Como um desvio corporal-discursivo, o anão fala pela mesma garganta de Ruiska, e se põe, então, a expor sua experiência (como aquele que habita o cone sombrio) e aconselhar o escritor:

¹⁴ Esse trânsito entre o alto (o incomensurável) e o baixo (os imperativos do corpo-existência humana), é um dos aspectos mais relevantes da prosa hilstiana. Característica dual que pode ser expressa por outras imagens, que aparecem em “Fluxo”, como: o poço e a claraboia, o telescópio e o seu tubo sombrio. Em tópico específico, mais adiante, esse contraste será analisado enquanto um confronto da noção de excesso.

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. Que grande porcaria outra vez. Vou mergulhar no poço. 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? O que você quer dizer, velho Ruiska? Umás coisas da carne, uns azedumes, impudores, ai, uma vontade enorme de limpar o mundo. Quero limpar o mundo das gentes que me incomodam. Quem? Os velhos como eu, os loucos como eu (Hilst, 2003, p. 39-40).

Nesse trecho, percebe-se a rapidez nas mudanças de vozes e a fluidez das consciências. O que poderia ser entendido como um monólogo interior ou fluxo de consciência, na narrativa hilstiana esse recurso assume um outro lugar: torna-se dialógico. Dado o desdobramento em duplo do narrador, a voz do anão torna-se a própria consciência de Ruiska. Trata-se, então, como já apontado por Pécora (2003) de uma consciência em fluxo, um narrar do pensamento: “o que dispõe como pensamentos do narrador não são discursos encaminhados como uma consciência solitária supostamente em ato ou em formação, mas como fragmentos descaradamente textuais, disseminados alternadamente entre diferentes personagens que irrompem, proliferam e disputam lugares incertos, instáveis, na cadeia discursiva da narração” (Pécora, 2008, p. 3-4). Entende-se, então, que não se trata de um fluxo de consciência convencional, em que a narração se apresenta como um retrato realista dos pensamentos do narrador. Em “Fluxo”, como também em toda a prosa de Hilda Hilst, o fluxo é dialógico, pois o pensamento-consciência nunca é exclusivo do narrador, mas também de seus múltiplos.

Isolado, “sem aurora, afogado nas paredonas do escritório, subjugado pelos fantasmas do de dentro” (Hilst, 2003, p. 46), é impossível ao escritor-narrador acessar aquilo que pertence ao campo do intangível, do incognoscível. Cabe ao seu duplo-anão percorrer, e descrever, as entranhas do poço desconhecido. E, para que o mergulho no obscuro seja pleno e definitivo, é preciso mergulhar na experiência do “de dentro” – em si mesmo: “O meu de dentro é turvo, o meu de dentro quer se cortar inteiro” (Hilst, 2003, p. 37). Ao mergulhar-se no sombrio do poço, espera-se, assim, alcançar um estado de iluminação, que equivale ao próprio conhecimento. Esse movimento é descrito por meio de uma repetição das formas em gerúndio: “À medida que você vai *entrando*, o poço vai *clareando*. *Entrando*. *Clareando*. Que porcaria. Que grande porcaria outra vez.” (Hilst, 2003, p. 39, grifos nossos), e revela tentativas do escritor de

experienciar descidas, sempre numa busca desenfreada por respostas de suas questões existenciais.

Contudo, tal imersão se torna impossível para Ruiska, suas mãos não aderem às paredes rugosas, seus cotovelos são ralados pelas bordas. O escritor, que tanto leu e estudou: “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” (Hilst, 2003, p. 23), se depara com a impossibilidade de não acessar o desconhecido, o incomensurável, o que é do campo do mistério. Para descer, conhecer, tatear e mergulhar numa experiência abissal foi preciso desdobrar-se. Somente transformando-se em duplo (anão), num movimento de percorrer o alto e o baixo, no tempo e no espaço, que o narrador-escritor Ruiska tem acesso, por via do excesso, a uma linguagem que se faz espelho da experiência interior.

Por meio da linguagem, o corpo-escritura desdobra-se. Por meio de um entrelaçamento de vozes-seres, as limitações de um mundo real e organizado são superadas, cedendo lugar para as infinitas possibilidades da linguagem poética. A prosa hilstiana encontra no excesso uma potência ativa que, por sua vez, permite experiências não mediadas pela consciência – são os momentos de perda, dissolução e entrega. Georges Bataille (2016, p. 37), nomeou tal movimento como de “experiência interior”, ou como descreve “uma viagem ao término do possível no homem. Cada qual pode não fazer essa viagem, mas, se a faz, isso supõe que foram negadas as autoridades, os valores existentes, que limitam o possível”.

No entanto, esse movimento de desdobrar-se e abrir-se para o impossível é acompanhado de um sentimento de angústia e desamparo, pois desestrutura a normatividade da razão. Ao desdobrar-se na figura do anão, Ruiska, esse que nega valores e autoridades, é conduzido ao sombrio do poço, a uma viagem pela busca do impossível, a uma experiência interior (de si mesmo). Nessa viagem-descida ao poço, percebe-se, pelo jorro vocabular a seguir, o quanto o escritor é acometido por uma angústia e uma crise existencial ao acessar estados que pertencem à natureza metafísica: a morte, o sagrado, a terra. Leiamos:

Ai, sei que não quero morrer, quero fazer o possível para não morrer, a terra, a terra dentro da gente, a terra sobre a gente e sob a gente, isso da terra me exaspera, agora tem cremação, ah, não é isso, nem o fogo, é o escuro de mim mesmo, que vontade de encontrar umas roseiras floridas, um jasmim-manga, vontade de encontrar dentro de mim uns clarões, umas auroras boreais, uns repentinos rojões, inocências, queria tanto amar todos com todos esses folguedos dentro de mim (...). (Hilst, 2003, p. 41-42).

Anão, por favor, o meu de dentro o teu a dor o vazio palavra morta da minha boca tudo trevosos queria amo não sei amo não sei demais paredões da memória memória memória memória cascalho confundindo o percurso das

águas dor pátio onde os homens caminham chamados ai
 AAAAAAAAAIIIIIIII que chamados estiletos a terra os dentes pó pó mas a
 memória os girassóis o Deus Deus Deus o azul o ovo a periferia da galáxia
 vida vida ali se faz mais matéria ali começa a matéria ai e eu e eu nunca mais
 o meu de mim sempre agora o meu do outro meu mais longe ou meu mais
 perto não sei o outro não é eu ou não sei umbigo centro de mim ou do universo
 (...). (Hilst, 2003, p. 64-65).

Corpo. Vazio. Dor. Morte. Terra. Pó. Cinzas. O narrar metafísico-existencial de Ruiska é deslumbrante e excessivo. O narrador-escritor faz uso de uma linguagem repleta de imagens e metáforas, legitimando, assim, sua busca-mergulho na experiência interior. Diante do impossível, da verdade acerca da efemeridade do corpo, há, sim, a angústia e o temor, porém há também o desejo, uma satisfação naquilo que pertence à terra, por isso a presença do anão. Ao tornar-se duplo, Ruiska encara sua imagem invertida no espelho (seu lado oculto) e aproxima-se da experiência do excesso – a vida em sua potência mais pujante, no que ela tem de esplendor e horror.

Retirado do seu domínio conhecido e sem razão, o corpo-garganta do narrador está aberto para a comunicação com os outros. A experiência interior, ou do excesso, se dá através da permissão e entrega ao desconhecido, a tudo aquilo que está no limite do possível do ser. E esse permitir-se não se dá com a finalidade de se apoderar dessa experiência, mas apenas percebê-la e experienciá-la. Em “Fluxo”, esse movimento de entrega ao impossível advém da presença das múltiplas vozes-seres, e também da própria experimentação da língua. A experiência interior na diegese em questão se presentifica, assim, tanto ao corpo do narrador Ruiska quanto ao corpo escritural do próprio enredo, o que marca (já em sua primeira publicação em prosa) uma característica da escrita de Hilda Hilst: o confronto com a própria linguagem, com o ofício de narrar.

Ruisis, a esposa. Rukah, o filho. Duas vozes-seres que aparecem sugerindo, indicando e provocando o narrador enquanto escritor. Duas vozes-personagens que não são duplos de Ruiska, podem ser interpretados como personagens da obra do escritor-narrador. Já o anão, entendemos como duplo, um desdobramento do narrador-escritor em autoconsciência analítica. Cabe ao anão, conduzir o mergulho no sombrio do poço (em si mesmo). A partir do mergulho no obscuro, Ruiska se depara com a verdade: não há salvação, é tudo matéria, corpo, vazio, terra, fogo e pó. No entanto, essa descida ao extremo possível não é o ponto de chegada, configura-se apenas como um instante arrebatador. Nas palavras de Bataille (2016, p. 33): “E digo logo que ela não leva a porto algum (mas a um lugar de extravio, de não-sentido). Quis que o não-saber fosse o seu princípio (...). A experiência nada revela e não pode fundar a crença

nem partir dela”. Nesse dinamismo, surge mais uma personagem-desdobramento de Ruiska, a Palavrarara:

Eis-me aqui. Falaste, anão? Não. Não ouviste? Não. Presta atenção. (...). Que palavras são essas, anão? Ouviste afinal? Sim, Ruiska, serão alvíssaras? 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. Quereis uma almofada, de peito de pomba forrada? Aqui está. Vosso desejo satisfeito. Ruiska, fagueira estou. Aroeira. Cala-te, anão, não rimes, e não te coces agora. Quereis um descanso para os vossos afilados pés? Buscai, anão. A tua arca de veludo, Ruiska? Não seja besta, anão, Palavrarara está para nascer que eu conheça pisando na minha arca preta. Esse toco calcinado vai bem para os pés dessa fala de treta. Como dizeis, Ruiska? Que tenho andado, senhora, de muleta, que estou muito cansado. Um cajado é o que necessitais, esses acastoados, de ouro, de calcedônia, de diamante, de jade, de celidônia. Sou muito pobre, senhora. Foste poeta um dia, não? Sim senhora. Amavas Catulo? E outros lubricosos, outros erotômanos. A quem te dirigias quando versejavas? A ninguém. Disseste aquém? A ninguém, senhora. Disseste além? A ninguém. Ah, sim, a alguém, disseste bem. Ruiska, eu Palavrarara, “trouxe uma grilanda de ouro com uñas pedras preciosas, que ham virtude de confortar, contam alguus. Enton veerás que todas as cousas de que os home~es em a vilhice ham temor, é vento mui pequeno, que o abala como canavea leve”. Meu Deus, anão, estou muito por fora (Hilst, 2003, p. 55-56).

Nota-se, no trecho supracitado, mais uma vez a arquitetura dialógica e labiríntica da narrativa de “Fluxo”. Dessa vez, a tríade de personagens-desdobramentos é composta por Ruiska, anão e Palavrarara, essa última se distingue pela formalidade e por sua linguagem erudita e arcaica, a qual o narrador identifica como “influências de antanho, talvez de Petrarca, talvez “Boosco Deleitoso” (Hilst, 2003, p. 56). Enquanto a persona anão conduz Ruiska à experiência interior, incentivando o mergulho no “de dentro”, cabe à Palavrara destacar o caminho inverso: sair do poço em direção à claraboia (lucidez/razão). Tendo a superioridade em seu nome, Palavra-*rara* se materializa na narrativa como um desdobramento feminino e soberano – tem o poder de dar ordens, de dizer sem ninguém entender, de calar. Sua presença instaura uma tensão entre os que ali já estavam. De início, há uma tentativa respeitosa de Ruiska em compreender essa nova presença. Contudo, seu duplo anão não se contém, demonstra certo desprezo ao fazer rimas com o discurso de Palavrarara: a senhora diz sobre o seu poder de calar, o anão debocha rimando: “A oferenda. O altar”.

Nesse momento da narrativa, entre o poço e claraboia, entre o baixo/sombrio (figura do anão) e o alto/lucidez (figura da Palavrara), percebemos a multiplicidade de vozes que existe

dentro do narrador-escritor. Anão, Palavrarara, Ruisis, Rukah – são vozes que compõem uma única, a do narrador-escritor Ruiska. Como escritor, o narrador constrói e experimenta o seu próprio monólogo interior e dialógico. Conforme afirma o pesquisador Juarez Guimarães Dias (2010, p. 77), acerca do fluxo metanarrativo hilstiano, “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”. Os múltiplos seres e vozes da narrativa de “Fluxo” são, portanto, ramificações do excesso, fragmentos de um só ser - da consciência do narrador Ruiska.

O corpo-garganta do narrador constitui-se, dessa forma, na reação desses múltiplos seres-vozes heterogêneos, é por meio deles que Ruiska experimenta-conhece estados do extremo possível. E, como já mencionado anteriormente, não existe um porto, um ponto de chegada na experiência do excesso. O narrador insiste, então, em continuar sua viagem-busca por compreensão, por uma escrita que agrade seu editor: “Anão, vou sair por aí Palavrarara me deixou sem fala. Vou pegar minhas asas de cobre, de amianto, dá-mas, e tu me seguirás em linha quase reta pelo subsolo” (Hilst, 2003, p. 57). Ruiska compreende que para acessar um domínio onde o sentido e a razão se desfazem, dando lugar a uma sensação de êxtase, e perda de limites, é preciso novamente o mergulho no poço, no subsolo: “Segue o meu rasto à tua maneira, polo oposto, vai entrando no poço outra vez, adeus anão, vai, olha que o rabo ficou preso na borda, anão” (Hilst, 2003, p. 58).

É novamente nesse movimento-descida que surge uma nova persona na narrativa – o gavião. Leiamos esse encontro:

(...) não não, devo afastar-me, bem, vou pousar aqui nessa ponta de pedra. Como vai amigo gavião? Falaste? Pergunto se vais bem, se tens o que comer, se amas a vida, amas? Que conversa, os meus adentros já são tão complicados sem a fala e tu me vens com perguntas, aquieta-te. Posso ficar um instante ao teu lado? Que conversa, que parolice. Hein? Digo que palras. És aparentado com Palavrarara? Não anda por aqui há muito tempo, há séculos talvez, por que perguntas? Porque falas quase com a mesma garganta. É bem possível, o que eu ouvi me marcou, olha aqui na minha asa. (...) Então enlouqueceu, digote que sim que enlouqueceu, decepava minhas penas, gorgolejava raivosa, me partiu a asa e repetia esganiçada: palafrém palafrém palafrém, ooom. Desde esse dia, homem, tenho medo de quem fala e tu tens cara de escriba, ah não me engano, e quem escreve é filho de Palavrarara. Qual filho, gavião, me torço inteiro para essas donas, mães do glossário e da gramática, já perdi editor, talvez perca a mulher com o editor, tudo por amor à língua, entendes? Não, não, gavião, não quero mais saber, apesar de que ficou mais difícil, tudo ficou difícil (Hilst, 2003, p. 58-59).

Ao se deparar com o gavião, Ruiska se recorda de Palavrarara, a que representa a linguagem complexa e erudita. No entanto, ao falar dela aciona uma memória traumática vivenciada pelo gavião: “decepava minhas penas, gorgolejava raivosa, me partiu a asa e repetia esganiçada” (Hilst, 2003, p. 59). Em razão disso, o diálogo do narrador com seu desdobramento gavião se diferencia de todos os outros, pois há uma recusa ao diálogo. Dessa vez, Ruiska encontra um duplo impaciente e indisposto à arte da comunicação: “Que conversa, os meus adentros já são tão complicados sem a fala e tu me vens com perguntas, aquieta-te”, “Que conversa, que parolice”, “Tenho medo de quem fala e tu tens cara de escriba” (Hilst, 2003, p. 59).

É somente nesse momento, por meio da experiência-encontro com o duplo gavião, que o narrador-escritor reconhece a importância entre o humano e o não-humano, compreende, então, que o seu desejo de alcançar uma ideia sublime (e ao mesmo tempo simplória) para a escrita de seu livro é uma ilusão. A resposta-inspiração está no desconhecido, na multiplicidade de vozes-seres-Outros que tomam o seu corpo:

Devo parar aqui e pensar que se todos fossem Ruiska, o mundo pararia de rodar. Se todos fossem Ruiska, se o meu ser fosse o ser de todos, ah se o meu ser fosse o ser de todos, uma garra de amor, a tua garra, gavião, em cada peito, cravada para sempre, carregada como um amuleto, ah se o meu ser fosse o teu ser, em tudo eu te seria, verias com esse olho que é o meu, limpo, dolorido, eu te daria tudo de mim, umbigo, roseiral-mirim (Hilst, 2003, p. 59-60).

O encontro com os Outros só se realiza na e pela linguagem. Enquanto narrador-escritor, Ruiska experimenta desdobrar-se em outros - torna-se anão, Palavrarara e gavião. E, é nesse movimento de experimentar ser Outros – a experiência interior, segundo Bataille - que o narrar é colocado na via do excesso, daí o sentimento de angústia e desamparo que inunda a narrativa de “Fluxo”, tornando-a complexa e dramática, pois como afirma Bataille (2016, p. 31), “se não soubéssemos dramatizar, não poderíamos sair de nós mesmos”. Enquanto duplo do gavião, Ruiska compreende que sua busca pertence ao campo da transcendência, da liberdade em ser outros, por isso dá-se o conflito entre o que escrever (aquilo que é do de dentro) e as exigências do seu editor.

Para acentuar ainda mais esse conflito-drama existencial, pela primeira vez na narrativa de “Fluxo” nota-se a presença de um narrador onisciente. Acostumados com a presença de vozes-seres que ocupam o lugar de Ruiska, enquanto narrador em primeira pessoa, eis que surge, de maneira breve, a presença de uma voz onisciente:

Ruiska também olhou, olhou, viajou pelos ares durante muitos dias, durante muitas noites, o anão seguiu-lhe os passos, polo oposto, subsolo, até que (uma voz fininha) uma tarde quando o sol já não era uma bola e sim uma metade (acaba aqui) encontraram-se. Ruiska baixou, o anão emergiu da terra, deram-se as mãos, sentaram-se sob uma goiabeira de folhas rendilhadas, parecem vermes, anão olha só como comem as nervuras, então, então como foi teu passeio? (Hilst, 2003, p. 60).

Percebe-se que o narrador onisciente é interrompido por uma outra voz, que dá pistas sobre o tom que deve ser ouvido (voz fininha) do narrador e, impõe também, os limites dos movimentos de Ruiska e do seu duplo anão, que passam a refletir (juntos, de mãos dadas) sobre suas andanças entre o alto (claraboia) e o baixo (poço). Dessa forma, o narrador onisciente, não assume um lugar de organização na narrativa, mas como aquele que coloca o excesso em confronto – o alto e o baixo, Ruiska e seus duplos. Nesse confronto, compreendemos as experimentações da narrativa de “Fluxo” como uma estratégia estilística da prosa hilstiana, em que o narrador-escritor se desdobra em outros seres-vozes e que, por conseguinte, esses outros se tornam personagens na narração de Ruiska – um narrador fragmentado, múltiplo, que por meio do exercício da escrita encontra sua fonte de expressão. Essa característica-estratégia, é revelada na própria ficção do narrador pelo seu duplo anão, que o expõe:

Sim, mas não adianta, eu sei desse teu ser que também é o meu, sei que Ruisis é também você, e Rukah é o ser três que também és, inventaste bem, és tão só, eu compreendo. Para, não diz que é invenção. Ora, Ruiska, vão saber de qualquer jeito. Tenho vergonha, para (Hilst, 2003, p. 64).

Enquanto escritor, e na tentativa de agradar o editor/mercado editorial, o narrador Ruiska empreende uma busca obsessiva por uma escrita simplória e vendável. Ao longo dessa busca-viagem, interage com múltiplos seres-vozes que apresentam aquilo que pertence ao de dentro (o poço): “Mas tu sabes que eu sou parte de ti, não sabes? Pois é claro, Ruiska, sou tua sombra, tudo que vem de baixo em ti, é coisa minha, e és tu também inteiro” (Hilst, 2003, p. 69). Seres-vozes que assumem o lugar de personagens da narrativa do escritor, mas também são desdobramentos da própria consciência do narrador. Todos constituem um só ser: Ruiska, que é uno, mas fragmentado, solitário, mas múltiplo.

O excesso em “Fluxo”, presentifica-se num narrar conduzido com as experimentações de um corpo. O corpo-narrar de Ruiska é atravessado-tomado-possuído por múltiplos seres-vozes. Um corpo-narrar que se transfigura, desdobra-se em gavião, anão, em Palavrarara, em esposa e filho. A narrativa encerra, então, com o narrador refletindo sobre sua coexistência, e sobre seus obstáculos diante da escrita – um conflito que não possui desfecho.

Nesse fluxo contínuo e labiríntico, percebe-se uma necessidade de deslocar o discurso lógico. Entendemos, então, a narrativa de “Fluxo” como a própria materialização de um abismo. Hilda Hilst transforma a descida ao poço, aos abismos viscerais numa via de conhecimento que se desdobra e opera no interior de suas obras. É nessa via, no fluxo entre alto-baixo, que o excesso é inscrito na prosa hilstiana. “Fluxo” evidencia que o excesso não é uma simples desmedida quantitativa, mas sim uma experiência ontológica, de um sujeito-narrador lançado fora dele mesmo. Como em um ato de estilhaçar a própria medida-palavra, a narrativa torna-se, como já dito, uma via do excesso, onde as múltiplas vozes-seres se encontram e desdobram-se através de uma mesma garganta, ocasionando um movimento labiríntico na narração, e possibilitando uma série de nuances criativas para a produção de leitura e interpretação de “Fluxo”.

2.1 “Osmo”

Estou preocupado em existir. Existir é sibilante. Enfim, o existir não me confunde nada. O que me confunde é a vontade súbita de me dizer, de me confessar, às vezes eu penso que alguém está dentro de mim, não alguém totalmente desconhecido, mas alguém que se parece a mim mesmo, que tem delicadas excrescências, uns pontos rosados, outros mais escuros, um rosado vermelho indefinido, e quando chego perto dos pequenos círculos, quando tento fixa-los, vejo que eles têm vida própria, que não são imóveis, que eles se contraem, se expandem, que eles estão à espera... de quê? De meus atos.

Hilda Hilst, *Osmo (Fluxo-Floema)*.

De modo geral, os cinco contos-textos que compõem *Fluxo-Floema* (1970) revelam certas tendências em relação ao contexto histórico ditatorial da época¹⁵ de sua publicação, como uma necessidade imperativa de se comunicar em conflito com a impossibilidade de se expressar-narrar.

¹⁵ É importante ressaltar que, possivelmente durante o período em que Hilda Hilst escrevia suas obras em teatro e seus primeiros textos em prosa, vivia-se a fase mais severa da ditadura militar no Brasil instaurada em 1964. Sua dramaturgia, publicada entre os anos de 1967 e 1969, é evidentemente influenciada pelo cenário ditatorial e os mecanismos de repressão desse sistema. Com a publicação de *Fluxo-Floema*, nota-se, de forma implícita, uma extensão do diálogo com tal contexto, pois questões como a urgência de comunicação com o outro e o conflito em produzir uma obra vendável e simplória permanecem, podendo ser interpretadas como fruto de experiências traumáticas oriundos de um contexto violento.

Em “Fluxo”, como analisado acima, o narrador-escritor Ruiska vivencia uma angústia relacionada à dicotomia entre o que deseja escrever e as expectativas de seu editor (representando o mercado editorial), que almeja algo mais simples e rentável. E, nesse conflito-angústia, nota-se a representação do excesso nas múltiplas vozes-seres que ocupam o lugar da narração. Em “Osmo”, segundo conto de *Fluxo-Floema*, o narrador protagonista, cujo nome coincide com o título, relata a tensão sobre o desejo de escrever acerca do que considera como importante e sério e a impossibilidade de fazê-lo devido às tarefas cotidianas que o arrancam de sua escrivaninha, impedindo assim seu processo de criação. De imediato, percebe-se, que a noção de excesso em “Osmo” se manifesta por uma falência do narrar.

Osmo, narrador e protagonista, é um empresário de meia-idade, que desde o início de sua narração se dirige aos seus possíveis leitores-ouvintes assumindo a perspectiva daquele que escreve. Leiamos:

NÃO SE IMPRESSIONEM. Não sou simplesmente asqueroso ou tolo, podem crer. Deve haver qualquer coisa de admirável em tudo isto que sou. Bem, vou começar. É assim: eu gostaria realmente de lhes contar a minha estória, gostaria mesmo, é uma estória muito surpreendente, cheia de altos e baixos, uma estória curta, meio difícil de entender, surpreendente, isso é verdade, muito surpreendente, porque não é a cada dia que vocês vão encontrar alguém tão lúcido como eu, ah, não vão, e por isso é que eu acho que seria interessante lhes contar a minha estória, estou pensando se devo ou não devo. O meu medo é que vocês não sejam dignos de ouvi-la, por favor não se zanguem, isso de dignidade é mesmo uma besteira, lógico que há gente que se importa muito com essas coisas de honra e dignidade, eu não, eu nunca me importei e por isso é que eu estou pensando agora que não tem a menor importância, enfim, que não é nada importante o fato de vocês serem dignos ou não, dignos ou não de ler a minha estória, claro. Ou de ouvir? Como vocês quiserem (Hilst, 2003, p. 75-76).

Ao tentar se aproximar de seus possíveis leitores-ouvintes, o narrador desenvolve uma relação peculiar e ambivalente, já que ao mesmo tempo em que solicita a atenção deles, os caracteriza como indignos. A constante busca por integridade na escrita, destacada repetidamente em “Fluxo”, contrasta com a dignidade da escuta na narrativa de “Osmo”, que enfatiza o aspecto testemunhal da expressão e da capacidade auditiva. Afinal, o testemunho concede voz e motiva o outro a participar desse processo, em um acordo de responsabilidade e solidariedade, o qual é colocado sob tensão ao longo da narrativa.

No decorrer do que seria o seu monólogo, Osmo revela que está há três dias tentando escrever, que se trata de uma obra “muito surpreendente, cheia de altos e baixos, uma estória curta, meio difícil de entender”. Na medida em que tenta iniciar, o narrador vai intercalando a sua fala, e numa espécie de função fática, vai inserindo marcadores narrativos como: “bem, vou

começar”, “é assim”, “estou pensando se devo ou não devo”. Outra vez, encontramos um narrador-protagonista em conflito, tanto com o leitor quanto com obstáculos externos que o impedem de prosseguir com a escrita. Em determinado momento, por exemplo, após ser convidado por uma amiga (Kaysa) para dançar, Osmo se dirige ao banho e passa a descrever o movimento de lavar partes do corpo, quando questiona: “(...) 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 interrompida por tentativas de descrever ações do dia a dia, mas essas interrupções são sempre acompanhadas por reflexões metafísicas, memórias e questionamentos direcionados ao leitor - a pergunta “mas afinal o que importa?” surge repetidamente ao longo da diegese. Além disso, pode-se notar uma tentativa de alcançar uma escrita mais simplória e acessível, sendo essa uma das características temáticas dos contos de *Fluxo-Floema*.

Durante o banho, Osmo continua a divagar acerca de situações triviais e questões mais metafísicas e angustiantes. Leiamos:

Começo lavando bem as axilas, agora esfrego o peito, o meu peito é liso e macio, na verdade eu sou um homem bem constituído, tenho um metro e noventa, tenho ótimos dentes, um pouco amarelados, mas ótimos (...). Agora as coxas. As coxas são excelentes porque eu fazia todos os dias cem metros na butterfly, vocês imaginam como isso me deixou com um peito desse tamanho, ah, sim, eu estava falando das coxas, pois é, são excelentes. (...), mas acho que vocês não estão interessados, ou estão? Se não estão, paro de contar, mas se estão, posso acrescentar que além de fortes, têm uma penugem aloirada (...). Me lembro que na adolescência comecei a gostar de uma menina lá na escola, ela era sem dúvida uma linda menina, e um dia eu notei que ela tinha uma verruga um pouco abaixo do queixo, uma verruguinha de nada, podem crer, e no entanto aquela verruga fez com que tudo em mim murchasse, tudo, e isso foi horrível porque à noite quando eu queria pensar na menina para poder gozar, por favor não me interpretem mal, para poder gozar de horas agradáveis, sozinho na cama, olhando as estrelas, porque a janela ficava sempre aberta, então quando queria pensar na menina e sonhar, lá me lá vinha a verruga e eu disfarçava, dizia para mim mesmo: não seja idiota seu imbecil, a menina é linda, o que é que tem uma verruguinha de nada? É, mas não funcionava. Desisti. Lógico. Desisti porque todas as noites era essa mesma besteira que me vinha e eu olhava as estrelas e pensava numa égua amarela, porque à falta de uma menina sem verruga, só uma égua amarela mesmo. Bom. As coisas que se pensam no banho. Incrível. Não sei se lavo a cabeça ou não (Hilst, 2003, p. 78-80).

Percebe-se uma estratégia em postergar o assunto sério a ser abordado, como se o narrador testasse o leitor-ouvinte ao oferecer aquilo que supostamente seria mais fácil de absorver, como os detalhes do corpo, suas lembranças e histórias amorosas. Em meio a isso, há uma constante tentativa de adotar uma linguagem simplória, mais “palatável” para esse leitor-

ouvinte com quem dialoga – o que podemos entender como uma abordagem acerca do mercado editorial e da cultura de massa.

O excesso opera, então, na fenda entre o desejo de se comunicar do narrador e, mais uma vez, na tentativa de agradar ao público leitor, ocasionando uma frustração no narrar. Contudo, trata-se de uma frustração estratégica. Osmo, o narrador, finge não conseguir contar sua história, mas mesmo assim continua narrando. Dessa forma, enquanto seus leitores-ouvintes não recebem o que lhes foi prometido – uma história surpreendente, são confrontados com uma narrativa prolixa que desloca sentidos, rompendo com qualquer expectativa. Tanto a tentativa de estabelecer um acordo com o leitor-ouvinte, quanto a eloquência do narrar permitem que identifiquemos a presença do excesso, revestida de ironia, na construção da narrativa hilstiana. Essa manifestação do excesso se repete ao longo do texto, conforme Osmo se esforça para “dialogar” com seu público, na tentativa de escrever a sua “estória”. O excesso é arquitetado, dessa forma, na interação entre o ofício de narrar como promessa e o ato de narrar como uma construção feita no “aqui e agora”.

Essa tentativa, em contar sua surpreendente história, é acompanhada das memórias do próprio narrador, que as descreve de modo verborrágico e prolixo. No trecho supracitado, nota-se, também, uma característica que irá percorrer toda a obra em prosa de Hilda Hilst: o cotidiano é narrado sob a perspectiva do corpo, da sexualidade, da ironia, do grotesco, da experiência interior. Tanto o uso desse recurso quanto a repetição da função fática, na qual ele convoca seus leitores-ouvintes (“vocês me compreendem?”), são reflexos da intenção de Osmo de se aproximar dos mesmos. E, nessa tentativa, seu narrar é conectado por meio de uma intensa utilização de uma consciência em fluxo, o que, por sua vez, estabelece uma notável discrepância entre o tempo cronológico e o tempo da experiência vivida. Essa discrepância é produzida pelo excesso – o narrador vive na indeterminação. A ordem do tempo é suspensa para que as experiências, os acontecimentos sejam soberanos.

Diferente de “Fluxo”, as referências à escrita e ao ofício do escritor são mais sutis. Em “Osmo”, a narrativa é carregada de metáforas, comparações e eufemismos que, mesmo não sendo explícitos, sugerem uma conexão com o ato de escrever. Em certo momento, por exemplo, o narrador compartilha detalhes sobre suas cuecas, descrevendo-as como finas e confortáveis: “Eu mando fazer as minhas cuecas com esse tecido que chamam de pele de ovo, não sei se vocês conhecem, 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). Após justificar-se, Osmo reflete sobre o processo de escrita do que acabara de comentar:

(...) e eu falo nessas partes e não falo o pênis, e tal, porque acho que sem falar vocês vão entender, afinal todo mundo tem essas partes, ou não? Bem, não é por pudores estilísticos que não falo o... sim, talvez seja por um certo pudor, porque agora nas reticências eu deveria ter escrito cu e não escrevi, quem sabe deveria ter escrito ânus, mas ânus dá sempre a ideia de que a gente tem alguma coisa nele, não sei explicar muito bem, mas é sempre o médico que pergunta: o senhor tem fístulas no ânus?

(...)

Achei besteira e não fiz coisa alguma porque 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 (Hilst, 2003, p. 81-82).

Percebe-se, no trecho acima, uma crítica em relação a um padrão ou convenção de escrita que não permite o uso de uma linguagem considerada obscena. Novamente, surge o conflito (presente em “Fluxo”) entre as convenções sociais e a liberdade da escrita. Esse conflito é intensificado pelo uso do humor e da ironia, como também por uma constante problematização do uso da linguagem, isto é, o narrador explora, tateia, pensa e brinca com as palavras. Há, portanto, um jogo intenso e performático do narrador com a (sua) língua. Tem-se na prosa hilstiana um manifesto em prol do trabalho com a língua, sistematicamente situado na via do excesso, que constitui a força motriz que percorre sua obra, acarretando a própria experiência do pensamento e da linguagem ao limite, por meio da operação soberana da escrita que se manifesta na forma com que ela utiliza a linguagem de maneira experimental, desafiando as normas estabelecidas e explorando os limites do pensamento e da comunicação humana.

Pela via do excesso, percebemos, então, que Osmo questiona a própria linguagem enquanto uma ferramenta de comunicação ou de percepção da realidade. Quando, por exemplo, descreve suas camisas, Osmo parece estar imerso em uma reflexão simultânea à atividade de escrita:

A camisa pode ser azul-clarinho ou branca. Eu gosto mais de branca. 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?) azuisclarinho. Isso eu vou pensar depois. Nos trechos mais importantes. Mas nos trechos mais importantes eu não vou falar de camisas, podem crer. Quando eu começar a falar mais seriamente, não que tudo isso não seja muito sério, é seríssimo, mas quando eu escrever sobre as minhas preocupações maiores, porque as minhas preocupações maiores não são camisas nem gravatas, vocês já devem ter notado, ou não? Enfim, quando eu escrever sobre as coisas da morte, de Deus, eu vou evitar palavras como azulclarinho ou clarinha etc (Hilst, 2003, p. 84).

Osmo enfatiza que camisas e regras gramaticais não são o ponto principal do que ele deseja abordar, mas, de alguma forma, esses aspectos têm-no impedido de expressar o que verdadeiramente lhe interessa: suas preocupações maiores, o assunto sério que deseja escrever é “sobre as coisas da morte, de Deus”. No entanto, o narrador não é capaz de se aprofundar em tais questões metafísicas, a história continua entre memórias das amantes (Kaysa e Mirtza) e fatos banais do cotidiano. O trecho supracitado, reforça a estrutura circular da narrativa de “Osmo” e o desejo de escrever uma história grandiosa, mas simplória. Como já mencionado, tem-se a configuração de um narrar que frustra: a história que está contando não basta, Osmo deseja narrar uma que seja surpreendente, abordando acerca da vida e da morte, de Deus. Essa configuração defectiva da narrativa, juntamente com a ironia proveniente do desejo do narrador, são estratégias que possibilitam abordarmos *Fluxo-Floema* como um “tratado literário às avessas”, isto é, uma obra na qual os recursos discursivos são deliberadamente empregados para serem, desse modo, questionados e problematizados.

Juarez Guimarães Dias (2010), em seu livro *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-Floema*, realiza uma análise das cinco narrativas presentes na obra hilstiana. O autor-pesquisador argumenta que apesar de serem histórias independentes, elas compartilham de uma mesma característica: “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). Os narradores experienciam, então, uma tensão entre a urgência e a impossibilidade de se expressar, a qual surge de diversos fatores, tais como: a necessidade de produzir um texto acessível e de fácil compreensão, a pressão editorial para escrever de uma maneira que reflita a hostilidade característica da época e o esforço em descrever aquilo que pertence ao campo do indivisível. São fatores-temas que percorrem toda a obra em prosa de Hilda Hilst, inclusive os próprios narradores-personagens (em sua maioria escritores) admitem recorrentemente isso.

Nilze Maria de Azevedo Reguera (2011), por sua vez, analisa *Fluxo-Floema* a partir de uma perspectiva materialista. Para a autora, a obra marca um movimento de oscilação de Hilst, no qual ela ao mesmo tempo incorpora e coloca em questão a tradição moderna da qual foi herdeira. Sobre a narrativa de “Osmo”, e a tentativa fracassada de contato e em contar uma história surpreendente, Reguera compreende o narrador como “um indivíduo moldado em meio às ruínas da tradição moderna, com uma identidade em processo de desintegração, ou, no mínimo, apontada em sua transitoriedade e relatividade” (Reguera, 2013, p. 79). Osmo seria, então, um narrador herdeiro da modernidade, tendo como impulso a dificuldade referente à necessidade de se comunicar, o que remete a uma vinculação da literatura a uma função compensatória.

Na esteira do pensamento de Nilze Reguera acerca da herança da modernidade, vale mencionarmos os conceitos de Walter Benjamin acerca da degradação da experiência e da impossibilidade de narrar na modernidade, em ensaios como “O narrador” (1985) e “Experiência e pobreza” (1987). Apesar das diferenças, em ambos os textos Benjamin explora o conceito de experiência nas primeiras décadas do século XX na Europa e discute as implicações decorrentes do seu declínio: “é a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (Benjamin, 1985, p. 197). À vista disso, a figura do contador de histórias, que está intimamente ligada ao narrador tradicional, estaria desaparecendo devido à impossibilidade causada pelas transformações econômicas, sociais, culturais e materiais da época¹⁶, de transmitir a experiência-tradição para as gerações futuras: “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.” (Benjamin, 1985, p. 198).

Em “O narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, o filósofo e crítico cultural-literário discute a transformação da narrativa ao longo do tempo, especialmente no contexto da era moderna. Benjamin identifica três tipos de narradores que desempenham papéis diferentes na tradição narrativa e que foram afetados pela evolução histórica da sociedade. São eles: o camponês sedentário, aquele que “ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (Benjamin, 1985, p. 198); o marinheiro comerciante, como aquele que viaja e volta pra contar suas experiências; e o moribundo, aquele que assume uma postura de autoridade e reconhece sua existência como um reservatório de experiências e sabedoria a ser transmitido. Os três narradores, de um modo ou de outro, estariam investidos de uma autoridade social e culturalmente reconhecida para transmitir a tradição às gerações seguintes:

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. (...) O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo (Benjamin, 1985, p. 221, grifos do autor).

¹⁶ Nesse ensaio escrito em 1936, o autor enfatiza a importância de uma compreensão clara do papel da narrativa diante das novas circunstâncias que os tempos modernos estavam trazendo. É importante lembrar que Walter Benjamin estava vivendo em um período entre guerras, no qual prevalecia um clima de desilusão, melancolia e decadência das sociedades modernas.

As palavras de Walter Benjamin lançam luz sobre o que, na literatura dos anos 1960-1970, era, de maneira geral, um tema que a maioria dos escritores explorava, isso ocorria principalmente em resposta ao que se destacava como uma tendência-questionamento essencial do contexto da época: o que deve ser narrado? Ao destacar episódios que evidenciam a degradação da condição humana e aludir ao dismantelamento do contexto sociopolítico dos anos 70, a literatura oferece uma reflexão acerca de tal contexto, tematizando questões de violência urbana e social. Nesta linha de pensamento, a recorrência a esses temas assegura o tom crítico do texto em relação aos problemas emergentes da década. Aliada ao trabalho com a linguagem, essa abordagem marca a perspectiva social da obra literária, viabilizando uma narrativa plural e complexa, o que resulta numa tendência em associar a elaboração do texto literário às questões sociais que afligiam o Brasil e o mundo nos anos 70.

Durante essa década, o Brasil atravessava um período conturbado política e socialmente, com notáveis problemas econômicos e questões políticas emergentes, além de evidentes antagonismos sociais. Nesse contexto, a obra de Hilda Hilst incorpora esses antagonismos em sua estrutura, recusando uma narrativa linear e a representação da violência social da época. A partir de elaboração estética complexa que rejeita um fluxo de informações explicativas, considerado por Benjamin (1987) como responsável pelo declínio da arte da narrativa, a obra de Hilda Hilst é construída através de um discurso, como já mencionado, fragmentado que permite a sobreposição de diversas vozes e seres. Sob essa perspectiva, algumas formulações de Benjamin podem ser associadas à obra hilstiana, pois, nas palavras do crítico, a narrativa não está “interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (Benjamin, 1987, 205).

É legítimo, então, analisarmos o que resta para o narrador herdeiro da modernidade na prosa hilstiana, tendo como mola propulsora, como já mencionado, a urgência e impossibilidade de se comunicar. Nesse sentido, o pensamento de Benjamin surge novamente, pois ao abordar a problemática da narrativa “constata igualmente o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas” (Gagnebin, 2006, p. 53). É nesse contexto que, de acordo com Jeanne Marie Gagnebin em *Lembrar Esquecer Escrever* (2006), o autor associa a figura do narrador herdeiro desse contexto à figura do trapeiro, do catador de sucata e de lixo, “esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os

restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder” (Gagnebin, 2009, p. 53). Esse narrador-personagem, o sucateiro, “não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (Gagnebin, 2006, p. 54).

De antemão, poderíamos associar Osmo à figura do “narrador sucateiro” – esse que se esforça para não perder nada e perambula pelas ruínas ou pela condição arruinada de seu presente, apresentando, de forma detalhada, seus pensamentos existenciais e detalhes relacionados ao seu cotidiano e à sua sexualidade: “eu sempre me impressionei com pequenas coisas. Sempre” (Hilst, 2003, p. 79). No entanto, essa estratégia de “apanhar tudo aquilo que é deixado de lado” se instaura a partir da representação do excesso na narrativa - a tentativa em narrar uma história surpreendente é levada ao extremo e, por conseguinte, ao fracasso. Predomina o individualismo desse narrador-personagem (Osmo), que, em sua prolixidade e na busca de incluir suas memórias, desdobra sua narrativa em várias outras perspectivas (como na história da menina da verruga, na de suas amantes Mirtza e Kaysa), mas sem deixar de ter a si próprio como ponto de referência central. Dessa forma, se em “Fluxo” o excesso opera nos desdobramentos corporal-discursivo do narrador Ruiska, em “Osmo” se presentifica nos desdobramentos-desvios da própria narração.

Na concepção de Walter Benjamin (1985), essa estratégia teria o significado de uma reavaliação da história e da modernidade, na prosa de Hilda Hilst o narrar se apresenta como uma frustração ou inabilidade. O que importa para o narrador e, segundo o mesmo, pode interessar aos seus leitores-ouvintes, é unicamente ele próprio, seus pensamentos, suas crises existenciais, suas lembranças, nada mais. Tal aspecto parece ser acentuado pela tensão intrínseca ao discurso de Osmo, relacionado ao ato de contar e ao de não contar, o que reflete, também, ao paradoxo do diálogo que ele estabelece com seus leitores-ouvintes, isto é, aos fragmentos-cacos que ele lhes oferece. O individualismo expresso pelo narrador, juntamente com as constantes referências a si mesmo e ao seu universo, pode ser compreendido, de acordo com o pensamento de Benjamin (1985), como uma tentativa de “deixar rastros”, de reconhecer e marcar sua individualidade. Dessa forma, em seu monólogo-autocentrado, o narrador além de não cumprir a promessa inicial de narrar sua “estória surpreendente”, repleta de “altos e baixos”, também evita abordar alguns acontecimentos ou se cansa rapidamente dos mesmos:

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 com Kaysa, e ao mesmo tempo em que estou dançando estou pensando na melhor maneira de contar quando eu afinal me resolver a contar. Enfim, acho que nesta hora eu devia estar na minha mesa, sentado, e ao meu lado, isto é, em cima da mesa, uma porção de folhas de papel branquinhas, e eu pegaria numa folha de papel, colocaria a folha de papel na máquina de escrever e começaria a minha estória. Começaria assim talvez: eu me chamo Osmo, quero dizer, para vocês eu digo que me chamo Osmo, mas o meu nome verdadeiro, se é que a gente tem um nome verdadeiro, tem sim, mas o nome verdadeiro não interessa. Sempre fui de opinião que não se deve dizer o nosso nome verdadeiro, só a gente é que sabe o nosso nome, e isso deve ser uma coisa secreta, eu penso assim. Quem me chamava de Osmo era a Mirtza, mas vocês também podem me chamar de Osmo. (...) era lituana, ela falava a minha língua também, a minha língua é uma língua de bosta, ninguém fala a minha língua, e na cama, de repente, a Mirtza falava essa língua que se fala na Lituânia. (...) Também não sei por que a Mirtza me chamava de Osmo porque Osmo é um nome finlandês e Mirtza era lituana e eu não sou finlandês, bem, não importa. Quando ela me disse que acreditava em mim, fiquei louco de contente. (...) Aí eu falava, falava... (Hilst, 2003, p. 90-92).

Ao se utilizar de uma “língua de bosta”, expondo de forma verborrágica aos “cacos de uma tradição em migalhas” (Gagnebin, 2006, p. 53), o narrador Osmo levaria a representação da figura do “narrador sucateiro”, o que simboliza a perda da experiência e do que a modernidade representava, a um ponto de redundância significativa. Nesse mesmo sentido, Marshall Berman, leitor de Benjamin, em sua obra *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1986), explora a transformação da experiência moderna e a perda das antigas estruturas de significado e identidade. No cerne de sua obra, Berman procura compreender, através da análise de diversos textos clássicos da literatura, os variados movimentos políticos e culturais engendrados por homens e mulheres em resposta à modernização em distintos cenários. Um dos autores que o filósofo utiliza para construir seu pensamento é Baudelaire, “que fez mais do que ninguém, no século XIX, para dotar seus contemporâneos de uma consciência de si mesmos enquanto modernos” (Berman, 1986, p. 130). Na concepção do autor, Baudelaire não apenas inspira, mas também impele os indivíduos a modernizarem suas próprias subjetividades:

O homem na rua moderna, lançado nesse turbilhão, se vê remetido aos seus próprios recursos — frequentemente recursos que ignorava possuir — e forçado a explorá-los de maneira desesperada, a fim de sobreviver. Para atravessar o caos, ele precisa estar em sintonia, precisa adaptar-se aos movimentos do caos, precisa aprender não apenas a pôr-se a salvo dele, mas a estar sempre um passo adiante. Precisa desenvolver sua habilidade em matéria de sobressaltos e movimentos bruscos, em viradas e guinadas súbitas, abruptas e irregulares — e não apenas com as pernas e o corpo, mas também com a mente e a sensibilidade (Berman, 1986, p. 157).

Na tentativa de narrar sua “estória surpreendente” e na busca por extrair o essencial das coisas, Osmo fracassa. A leitura do conto não conduz à elaboração racional e objetiva de um significado, mas sim a um labirinto poético e vertiginoso. O texto é composto por diversos fragmentos que, apesar de não parecerem organizados à primeira vista, convergem para um único ponto-caminho: a insuficiência da linguagem, a um narrar em ruínas. A sexualidade, o obsceno, a violência e o individualismo, que esvaziam a experiência desse narrador, são elementos que revelam e reforçam a tradição que ele herdou. Em *Fluxo-Floema*, de forma mais evidente em “Osmo”, Hilda Hilst expõe a falência, a desintegração cultural e experiencial, no qual as referências tradicionais se desintegram em meio à voragem da modernidade. A figura do narrador se torna, então, fragmentada e desestabilizada, refletindo a crise de identidade e a falta de ancoragem em um narrar sólido, o que Walter Benjamin nomeou como “pobreza de experiência”:

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles “devoraram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficaram saciados e exaustos (Benjamin, 1986, p. 119).

Na conjuntura das últimas décadas do século XX, a pobreza de experiência do narrador hilstiano pode ser associada à sua aparente inabilidade em oferecer conselhos e orientações, de transmitir aos seus leitores-ouvintes a tradição, já que esta parecia estar em ruínas. Pode ser, ainda, relacionada ao fato de que ele não deseje realmente escrever a sua “estória surpreendente, ou que, talvez, não tenha tantos leitores/ouvintes: “Vocês são muitos ou não?” (Hilst, 2003, p. 99), essa interpretação pode parecer, no mínimo, curiosa quando se considera o contexto de um mercado editorial em plena ditadura e as expectativas do público leitor. Além dos fatores já mencionados, entre a tentativa e a frustração do ato de narrar, é possível identificarmos a presença do excesso, que continuamente reforça a quebra de expectativas entre o narrador e seus leitores-ouvintes, no caráter ilusório dessa relação, especialmente acentuado pelo fato de que Osmo não corresponde ao verdadeiro nome do narrador: “(...) não se deve dizer o nosso nome verdadeiro, só a gente é que sabe o nosso nome, e isso deve ser uma coisa secreta, eu penso assim” (Hilst, 2003, p. 91). Ao exceder os limites convencionais da comunicação e da identidade, a noção de excesso contribui para a complexidade da narrativa e para a instauração de um clima de ambiguidade e mistério.

A quebra de expectativas, umas das manifestações do excesso em “Osmo”, desempenha um papel crucial no jogo de interação entre o texto e o leitor. Essa dinâmica não apenas desafia as convenções narrativas tradicionais, mas também subverte as expectativas do leitor acostumado a certos padrões de texto e tradições literárias. O narrador, ao adotar uma postura de fingimento e protelação do ato de narrar, constrói uma atmosfera ambígua que permeia a narrativa. Essa ambiguidade pode ser interpretada não apenas como uma expressão de incapacidade, mas também como ironia e deboche em relação ao próprio ato de narrar. Nesse sentido, o excesso não apenas subverte um padrão de narrativa tradicional, mas também instaura uma tensão entre o narrador e o leitor, onde as fronteiras entre realidade e ficção, verdade e fingimento, se tornam borradas e fluidas.

O dinamismo na narrativa “Osmo”, impulsionado pelo excesso, se revela como uma expressão singular vinculada a uma performatividade específica – o narrador parece envolver em uma espécie de teatralidade, onde tanto sua inadequação quanto sua ironia são proeminentes. Tanto a inaptidão e a falta de interesse em narrar, quanto o deboche e ironia ao fazer isso parecem “minar” a autoridade de Osmo, que acima de tudo, é permeável e construída ao longo do adiamento de sua narrativa. Dessa maneira, outro elemento que contribui para a discussão sobre a performance na prosa de Hilda Hilst é a autoridade dos narradores, ligada à imaginação e ao jogo de desdobramento narrativo, seja do narrador ou do próprio enredo.

O que Jeanne Marie Gagnebin (2006) problematizou e associou à morte e ao morrer se manifesta na prosa hilstiana como um simulacro-fingimento, isto é, uma representação da (im)possibilidade do narrar. O narrador se utiliza da estratégia de não saber como contar sua “estória surpreendente”, mas ao mesmo tempo ele narra, é, sim, capaz de contar-narrar. Após revelar o seu nome, Osmo dá um novo tom ao narrar suas experiências. A narrativa parece desdobrar-se em outra, agora confusa e violenta: “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). A que se refere o grande ato? A morte? Ao ápice do prazer? O narrador 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, colocar o corpo de Mirtza apoiado num tronco de bétulo, arrumar a calça, a minha calça, arrumar a minha camisa azul-clarinha (ou clarinho, ainda não sei), andar vagarosamente, olhar para todos os lados e não ver ninguém, agora uns passos

mais apressados, um pequeno canto me comoveu, um canto de pássaro me comoveu, isto é, me fez respirar à larga, estiquei a boca, um pouco assim como a gente faz quando quer mostrar os dentes quando alguém pergunta se são brancos ou amarelos, os meus são amarelos, eu já lhes disse, não sei por que estiquei a boca assim, e depois sorri, e depois assoviei. Assoviei um canto de ninar finlandês, um canto que eu ouvi no fim da festa, eu não participei da festa, eu deixei que a Mirtza dançasse à vontade (Hilst, 2003, p. 96).

Nesse trecho, percebemos uma alusão significativa, o canto de ninar que Osmo assovia é de origem finlandesa, assim como Kaysa, a mulher que o havia chamado para dançar. As personagens femininas (Kaysa e Mirtza), dessa forma, parecem se entrelaçar nas memórias do narrador. Como resultado, as histórias delas e o significado do “grande ato” permanecem vagos e confusos. Em relação a isso, Osmo justifica que os pequenos atos, como as atividades cotidianas de se levantar da cama, tomar banho e caminhar, conduzem-no ao grande ato final:

(...) nada disso de se levantar da cama, tomar resoluções, banho, caminhar, não é nada disso, talvez em alguns dias, quem sabe, esses pequenos atos se encadeiem de modo a me levantar ao grande ato, não sei, preciso refletir mais demoradamente, e chamo o meu ato de grande ato não porque ele tenha importância para a maior parte das gentes, ah, isso 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. Vocês são muitos, ou não? Gostaria de me confessar a muitos, gostaria de ter uma praça, um descampado talvez fosse melhor (Hilst, 2003, p. 99).

Tal como as personagens femininas, alguns temas na narrativa “Osmo” parecem se entrelaçar, como o mistério que envolve o grande ato, que pode estar relacionado tanto à morte quanto ao processo de escrita do narrador: “quando eu penso em todas essas coisas, penso também na dificuldade de descrevê-las com nitidez para vocês” (Hilst, 2003, p. 99). Embora não seja explicitado, o “grande ato”, o qual o narrador confessa ter cometido, sugere um incidente sério envolvendo as personagens Kaysa e Mirtza. Essa situação é metaforizada por meio de um estilo narrativo marcado por uma linguagem labiríntica, que constantemente sinaliza a necessidade de contar, mesmo sem conseguir fazê-lo plenamente.

Como já mencionado em “Fluxo”, a linguagem da prosa de Hilst é construída a partir de um pensamento do excesso que atravessa os poros, as vibrações de um corpo em êxtase, corpo permeado por relações de forças, fluxos, corpo transfigurado na imagem de um narrador que mesmo demonstrando-performando uma certa incapacidade e imprecisão, insiste em narrar. Esse pensamento, impulsionado pelo excesso, busca explorar e desafiar os extremos, as

margens e fronteiras de padrões estabelecidos, abrindo espaço para a multiplicidade de significados, para a ambiguidade, desdobramentos do próprio ato de narrar. Como resultado, a prosa hilstiana toca justamente na região secreta da qual emana uma espécie de ambiguidade intensa. Em “Osmo”, por exemplo, o narrador ultrapassa o domínio verbal a partir do próprio verbo.

A partir da imprecisão e ambiguidade, a narrativa é envolta em uma atmosfera que gera uma série de dúvidas em relação ao enredo, especialmente ao “grande ato” provocado pelo narrador. Elementos que aparentemente são secundários, como a descrição minuciosa do banho, acabam ganhando destaque, mesmo com o narrador ressaltando que há questões mais importantes e sérias a serem abordadas. Entretanto, simultaneamente, o enredo principal, que Osmo menciona ser complexo não se revela de forma clara. Resta-nos, então, as incertezas, provocadas pelo excesso: o narrador-personagem assassinou as personagens Kaysa e Mirtza? Dentre tantas histórias narradas, qual é o enredo principal da narrativa? Não nos interessa resolver tais questionamentos. Uma vez sob o domínio do excesso, a narrativa de “Osmo” não busca elucidar os seus “pequenos e grandes atos”, mas, sim, questionar constantemente o que realmente importa diante daquilo que o narrador deseja expressar, mas não consegue. Não é possível termos acesso a uma única história completa, pois a linguagem da narrativa constantemente é marcada por fendas, supressões, desvios, divagações, gritos e silêncios, refletindo o esvaziamento de experiência do narrador, herdeiro da modernidade. Destarte, o que se engendra, a partir da representação do excesso, na narrativa “Osmo”, é uma impossibilidade-falência do narrar, e o desfecho do conto confirma essa condição paradoxal:

Ligo a chave de meu carro, depressa, depressa, abro todos os vidros e com este vento batendo na minha cara eu estou pensando: talvez eu deva contar a estória da morte da minha mãezinha, aquele fogo na casa, aquele fogo na cara e tudo o mais, não, ainda não vou falar sobre o fogo, foi bonito sim, depois eu falo mais detalhadamente, essa estória sim é que daria um best-seller, todas as histórias de mãe dão best-sellers e querem saber? Amanhã, se ninguém me chamar para dançar, eu vou começar a escrevê-la (Hilst, 2003, p. 104-105).

Nota-se, então, um movimento circular na narrativa: do início ao fim o narrador vivencia a tentativa em escrever-narrar uma história surpreendente, um *bestseller*. Osmo constantemente adia o ato de narrar, o que direciona a narrativa para um tipo de narrar falacioso, pois a história que está sendo contada não é suficiente, como também a história do “grande ato” não é suficiente, há a necessidade de uma história dramática “de mãe”. No entanto, essa nova história permanece como um desejo que pode ou não ser realizado: “amanhã, se ninguém me chamar

para dançar, eu vou começar a escrevê-la” (Hilst, 2003, p. 105). Dessa forma, ocorre uma postergação infinita do ato de narrar.

Como em “Fluxo”, não é possível estabelecer uma interpretação única em “Osmo”, uma vez que a prosa de *Fluxo-Floema* se desenrola de maneira labiríntica e enigmática. Sob a representação do excesso, os narradores se utilizam de estratégias da narrativa, como a fragmentação, a perspectiva múltipla, a ambiguidade intencional e o jogo linguístico, para criarem uma atmosfera textual densa e complexa, onde cada palavra, cada imagem, ressoa com múltiplas camadas de significado que não fecham a interpretação, mas, pelo contrário, a tornam labiríntica, aberta a múltiplas possibilidades de interpretação. Nesta tese, nosso objetivo não é desvendar o enredo e determinar se o narrador-personagem Osmo é um assassino ou não, mas sim refletir sobre um narrar performado, isto é, sobre as estratégias que esse narrador utiliza para expressar sua experiência, sobre o que é importante em sua tentativa de comunicação e sobre os obstáculos que ele enfrenta ao tentar se expressar. Importa-nos observar que a escrita não se corporifica em uma narrativa única e linear, mas sim em fragmentos, em ruínas, em desvios. Portanto, tanto em “Osmo” quanto em “Fluxo”, a necessidade de narrar uma experiência e a impossibilidade desse ato são conflitos intrínsecos à linguagem.

2.1.1 “Lázaro”

E todos que estão próximos de Jesus sabem que Esse homem é um homem igual a todos nós, mas tão possuído de Deus, tão consciente de sua múltipla natureza que só por isso é que se transformou naquilo que é? Não, não sabem. Vejo pela maneira como O examinam. Falam com Ele, mas não O conhecem. Olham-No, mas não O veem. Respeitam-No, é verdade, mas será que O amam?

Hilda Hilst, Lázaro (*Fluxo-Floema*).

O terceiro conto de *Fluxo-Floema*, também narrado em primeira pessoa, é dedicado ao escritor Caio Fernando Abreu, que, em uma carta publicada nos *Cadernos de Literatura Brasileira* – Hilda Hilst (1999, p. 22), descreve “Lázaro” como “o pasmo diante duma coisa inesperada. Isso gera a solidão mais absoluta que se possa imaginar”, pois trata-se de uma narrativa que aborda temas profundos relacionados à surpresa, ao isolamento e à perplexidade diante das reviravoltas do próprio ato de narrar. Nesse conto, a referência à Bíblia não se limita

apenas ao título, a narrativa como um todo faz uma paródia com o texto bíblico, num intrincado jogo intertextual e até mesmo antagônico. Tudo isso é apresentado sob a perspectiva do narrador, Lázaro, que, vale destacar, está morto. Logo no primeiro parágrafo, essa relação se destaca:

O MEU CORPO ENFAIXADO. Ah, isso ela soube fazer muito bem. 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? Afazer, pequenos afazer de cada dia. Mas não é a cada dia que morre um irmão. Quero dizer, milhões de irmãos morrem a cada dia, mas eu era o seu único irmão homem, depois, há Maria. Maria cheia de lentidão, irmã lentidão, irmã complacência. Eu estava dizendo que não é a cada dia que morre um irmão, mesmo assim ela soube fazer a minha morte, ela soube colocar tudo, como se coloca tudo no corpo de alguém que morre. Primeiro ela tirou a minha roupa. E tirar a roupa de um morto é colocar outra. Depois lavou-me. Depois escolheu as essências. São todas muito dispendiosas, mas eu fui encharcado de essências. Não, ela não me tirou as vísceras, não pensem nisso, não é isso que eu quero dizer. Ela embebeu as faixas nas essências. É isso que eu quero dizer. E depois ela enfaixou-me, os gestos amplos, pausados, indubitáveis, indubitáveis sim, o gesto de quem está fiando. Fiando numa roca sem tempo. Observei-a desde o início... esperem um pouco, como é que se pode explicar esse tipo de coisa... estou pensando... acho que é melhor dizer assim: observei-a, logo depois de passar por essa coisa que chamam de morte (Hilst, 2003, p. 111-112).

Ao compreendermos a noção de excesso como uma manifestação-estratégia literária, os significados das palavras tornam-se fluidos, sujeitos a constantes mudanças e ambiguidades, isto é, os limites convencionais da linguagem são desafiados em prol de questionar a ordem estabelecida e aquilo que é tido como uma verdade inquestionável. Sob a manifestação do excesso, percebe-se uma necessidade em dilacerar, destrinçar o narrar. Em “Lázaro”, esse movimento é vividamente ilustrado: ao tentar encontrar a forma mais adequada de relatar sua experiência, o narrador Lázaro direciona a atenção do leitor para seu próprio discurso. Como em “Fluxo” e “Osmo”, há a presença de palavras e expressões como: “como é que se diz mesmo?”, “é isso que eu quero dizer”, “eu estava dizendo”, “acho que é melhor dizer assim”, entre outras, conferindo ao discurso um caráter autorreferencial, que inicialmente sugere que o narrador está prestes a revelar uma verdade absoluta ou algum tipo de conhecimento profundo e desconhecido, porém, ao invés disso, ele nos conduz a uma jornada labiríntica de autoconsciência e questionamento constante. Tal dinâmica reflexiva enfatiza ainda mais a

natureza instável e ambígua da narrativa, na qual as fronteiras entre o narrador, o texto e o leitor se fundem em um emaranhado de significados em constante transformação.

A essa manifestação do excesso de destringir, dilacerar o discurso narrativo, no conto “Lázaro”, podem ser associados dois outros procedimentos que contribuem para questionar o valor de verdade da fala do narrador, são eles: a paródia e a problematização da instância narrativa. A paródia está presente à medida que o texto de Hilda Hilst destrincha a tradição, oferecendo uma outra versão da narrativa bíblica. Como podemos observar, no trecho seguinte:

Primeiro um golpe seco na altura do coração. O espanto de sentir esse golpe. Os olhos se abrem, a cabeça vira para o lado, tenta erguer-se, e dá tempo de perceber um prato de tâmaras na mesa comprida da outra sala. Dá tempo de pensar: alguém que não eu vai comer essas tâmaras. A cabeça vira para o outro lado. A cabeça ergue-se. A janela está aberta. E vejo as figueiras, vejo as oliveiras. Foi assim mesmo: vi tâmaras, figueiras e oliveiras (Hilst, 2003, p. 112).

Esse trecho revela a complexidade do narrador, que se encontra em um estado peculiar de consciência após sua morte: “Não, Marta, eu não estou morrendo: eu estou morto” (Hilst, 2003, p. 112-113). Ao perceber-se morto, Lázaro sente a necessidade de expressar e comunicar suas experiências e visões do além-vida, mas ao mesmo tempo se vê em um estado de confusão e obscuridade, incapaz de articular com precisão o que testemunhou: “(...) perdoem-me, na morte seria preciso encontrar as palavras exatas, porque na morte vê-se em profundidade, mas ainda não sei de uma palavra que qualifique o espaço que vi em vida ao redor DELE” (Hilst, 2003, p. 113). Novamente, vemos a mesma tensão presente nos contos anteriores, “Fluxo” e “Osmo”, entre a vontade de comunicar e a limitação da linguagem diante de experiências que transcendem a razão homogênea.

Como narrar a experiência de “estar morto”? Como narrar um encontro com “ELE”, com deus? São esses questionamentos que validam a reclamação do narrador sobre a dificuldade de encontrar as palavras exatas, e sobre a necessidade de saber como expressar adequadamente suas experiências: “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). O uso do “deveria” revela a preocupação de Lázaro na escolha das palavras para narrar o que ele viu e sentiu. Essa preocupação com o narrar, com a expressão adequada, se o público leitor-ouvinte está entendendo ou não, já foi abordada, como já mencionado, nos dois contos anteriores, o que enfatiza o confronto entre o querer se comunicar e a incapacidade em narrar uma experiência. Experiência essa, vale relembrar, que pertence ao domínio do excesso, a

situações extremas – o narrador vivencia o morrer, encontra-se com Deus. Nas palavras da pesquisadora Ana Chiara, “esta literatura representa estados do excesso e da privação nos limites da crise de representação. Ou seja, indaga o *como* ou *se* a linguagem pode expressar esses estados, perguntas que aparecem como pano de fundo” (2015, p. 13, grifos da autora). É, então, pela via do excesso que os narradores hilstianos conseguem narrar as experiências “do de dentro”, na qual as noções estabelecidas são desafiadas, transgredidas e dissolvidas.

Como já anunciado, na tentativa em narrar experiências do excesso os narradores se utilizam de alguns recursos-procedimentos estéticos. Em “Lázaro”, observa-se a presença da paródia de um episódio bíblico. Dessa forma, ao mesmo tempo em que a prosa hilstiana dialoga com tal tradição, ela opera uma transformação nos seus fundamentos, reinventando-a de maneira singular. Se, em obras anteriores, Hilda Hilst havia explorado, de maneira sublime e metafísica, questões acerca do sagrado e da figura divina¹⁷, a partir de *Fluxo-Floema*, ela passa constantemente a representar Deus-Jesus como uma figura corporificada, contraditória e complexa. O ser supremo e sagrado em “Lázaro” é rebaixado, destronado. Há uma invocação da tradição cristã, mas ela é dessacralizada, invertida e parodiada.

Se na versão cristã, Lázaro foi amigo de Jesus, ressuscitado pelo mesmo após quatro dias do seu sepultamento. Em Hilda Hilst, o narrador-personagem Lázaro desdobra-se em Rouah, irmão gêmeo de Jesus, cujo nome possui várias significações:

Em hebraico *Ruah*, em grego *Pneuma*, em latim *Spiritus*, de onde temos a palavra *Espírito* em português. O nome indica sopro vital, pneuma, *Ruah* não se pode traduzir em uma só palavra pode ser sopro de vida, vento, o movimento do ar, hálito, o espírito. Nas escrituras hebraicas “*ruah elohim*” é o vento criativo de Deus. No conto de Hilst, é um ser sarcástico e sexuado, duplo de Lázaro, um espírito encarnado, a parte relegada aos “escuros do corpo” que se libera, para Lázaro, ao vê-la, contemplar-se (Chiara, 2015, p. 17, grifos da autora).

Novamente, o desdobramento, enquanto figura do excesso, manifesta-se na prosa hilstiana. Dessa vez, no texto-conto “Lázaro”, o desdobrar-se do narrador está associado à paródia e à subversão da tradição bíblica. Lázaro torna-se Rouah, irmão gêmeo de Jesus: “Rouah é o Maldito, mas é também irmão gêmeo de Jesus, é também nosso irmão e merece respeito” (Hilst, 2003, p. 134). Maldito porque representa o obscuro em Lázaro. Maldito porque habita lugares inabitáveis: o poço, a gruta, a cova. Interpretando *A noção de dispêndio* (1933),

¹⁷ Desde os seus primeiros livros de poesia, como em *Ode fragmentária* (1961) e *Trajectoria poética do ser* (1963), Hilda explorou profundamente o tema do sagrado em sua obra.

de Georges Bataille, Eliane Robert Moraes (2023) corrobora a estética batailleana em valorizar “aquilo que é baixo”, o que configura o dispêndio corporal, o que pertence aos domínios das profundezas: o monstruoso, o escuro do poço, a profanação do sagrado – “esse conjunto heterogêneo perfaz uma cadeia de “sobras” indispensáveis à vida humana – em cujo horizonte, é forçoso lembrar, sempre acena a morte” (Moraes, 2023, p. 29).

É após a morte que o narrador Lázaro se depara com Rouah, o Outro, e a partir desse encontro-desdobramento receia que sua experiência não seja compreendida, legitimada enquanto verdade:

Não são todos que acreditam NELE. Eu acredito, porque Ele é alguém feito de mim mesmo e de um Outro. O Outro, eu não lhes sabia dizer o nome. O Outro não tem nome. Talvez tenha, mas é impossível pronúncia-LO. Sei que me faço cada vez mais obscuro, mas não é todos os dias que se vê um homem feito de mim mesmo e do Outro. Querem saber? Há mais alguém dentro DELE. Mas tenho medo de contar tantas coisas a um só tempo, tenho medo que vocês pensem que eu estou inventando. Mas é verdade: além de mim mesmo e do Outro, há no Homem mais alguém. Esse alguém chama-se Rouah. (...)

Mas jamais vira Aquele Homem Jesus, Aquele Homem Eu Mesmo, Aquele Homem o Outro, Aquele Homem Rouah (Hilst, 2003, p. 114-115).

Jesus – o Outro, amigo de Lázaro, irmão gêmeo de Rouah. Rouah, tão carnal quanto espiritual (é parte de Jesus, mas também é corpóreo, é monstruoso). Por fim, o Lázaro hilstiano, personagem-narrador que reúne em um só ser todos os Outros: é Lázaro, é Rouah, é amigo e irmão de Jesus. Estamos diante de mais uma representação do excesso, na qual Lázaro (personagem bíblico) ocupa o lugar daquele que narra na prosa hilstiana. Um narrar acompanhado por uma abordagem paródica do discurso bíblico, incluindo o uso de recursos gráficos, como, por exemplo, as letras e palavras maiúsculas, unindo a figura divina num só ser. O excesso é o que tensiona essas vozes, tradições e seres. Como resultado, temos a criação de um novo texto a partir de um texto canônico, no qual coexistem elementos do original e, ao mesmo tempo, apresentam-se como ambíguos, diferentes.

Ao parodiar o texto bíblico, o narrador hilstiano desdobra-se em um ser que é dessacralizado. Apesar de irmão gêmeo “Daquele Homem Jesus”, Rouah é o maldito, o Outro, o monstruoso, o abjeto:

E de repente vejo Rouah: tosco, os olhos acesos, o andar vacilante, as pernas curtas, parecia cego, apesar dos olhos acesos, as mãos compridas, afiladas, glabras, eram absurdas aquelas mãos naquele corpo, todo ele era absurdo, inexistente, nauseante. Rouah me vê. Agarro-me na pedra. Estou num canto.

De costas. Rouah estende as mãos acaricia as minhas nádegas. Sai, maldito, sai. Rouah senta-se. Abre as pernas. O seu sexo é peludo e volumoso. Coça-se, estrebucha, sem que eu saiba por quê. Abre a boca amarela e diz com voz tranquila: Lázaro, acostuma-te comigo, já sabes o meu nome, e eu também sei o teu, como vês (Hilst, 2003, p. 116-117).

Uma figura tosca, suas pernas são curtas, suas mãos compridas e afiladas, parece ser cego. Seu sexo é peludo e volumoso. A boca amarela, “os buracos do seu focinho se distendem, se comprimem, assim como você tocasse matéria viva e gelatinosa” (Hilst, 2003, p. 118). Apesar de irmão gêmeo de Jesus, Rouah não possui nenhum traço de esplendor ou luminescência – é o lado maldito, o que se lambe e expele um odor repugnante. A personagem-desdobramento Rouah expressa, então, o desmembramento, o estilhaçamento do corpo, o que nos permite analisá-lo sob a perspectiva do *informe*, um conceito-verbete concebido por Georges Bataille para o seu “dicionário crítico”, que integrou parte de uma seção da revista *Documents*, publicada a partir de 1929. Leiamos o que Bataille diz sobre o informe, que aparece no número 7 da revista:

Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, *informe* não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou uma minhoca. Seria preciso, de fato, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em contrapartida, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas *informe* equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro (Bataille, 2018, p. 147, grifos do autor).

Assim, o verbete *informe* não oferece uma definição precisa, no sentido tradicional de um dicionário. Podemos considerar sua existência como uma figura operacional do excesso, pois ela desafia e desorganiza os sistemas de conhecimento ao permitir a desordem na taxonomia e nas formas de classificação. Daí, as imagens-representações da aranha, minhoca e escarro, que possuem uma dupla função: por um lado, destacam que cada objeto possui sua própria forma, por outro lado, sugerem que o conceito do informe desestrutura as fronteiras entre seres e lugares. Na literatura hilstiana, o *informe* atua nos desdobramentos corpóreos dos narradores. Em “Fluxo”, há a figura inusitada do anão. Agora, em “Lázaro”, há a figura grotesca de Rouah. Irmão gêmeo de Jesus, porém inteiramente *informe*, desproporcional, degradado. Na prosa de Hilda Hilst, o *informe* se torna aquilo que, carecendo de uma forma definida, se

mantém como forma, porém perpetua um conflito constante entre a ordem e o caos, limites e deslimites, entre o figurativo e o abstrato.

É nessa linha de pensamento que Eliane Robert Moraes (2005), compreende que a literatura contemporânea frequentemente coloca o corpo em vias de destruição, degradação. Anteriormente visto como uma unidade coesa através da qual o sujeito se compõe e se reconhece como uma individualidade, o corpo, especialmente na literatura de Hilst, é desmantelado, desarticulado, ou seja, é apresentado de maneira fragmentada, decomposta e dispersa. Isso reflete a ruptura com as tradições artísticas anteriores e a busca por novas formas de expressão que desafiam as concepções convencionais do corpo e da identidade:

Cada monstro é, na concepção de Bataille, um degenerado. Isso significa que ele não pertence a gênero algum, só podendo ser compreendido como criatura absolutamente única. Trata-se, portanto, de um ser que resiste às generalizações para reivindicar uma coincidência plena entre sua identidade e sua existência concreta (Moraes, 2005, p. 202).

Observa-se, então, que os narradores hilstianos são caracterizados por uma multiplicidade e heterogeneidade, uma vez que suas identidades não são eliminadas, mas sim ativadas conforme desdobram-se em outros seres-personagens. Assim, quando os narradores-personagens se desdobram, no movimento vertiginoso do excesso, eles revelam as identidades daqueles que absorveu, apresentando-as como fragmentos e restos. Ocorre, então, uma quebra da homogeneidade discursiva e corporal, acarretando numa projeção para o exterior de uma parte de si próprio, mas com características que são simultaneamente obscuras e degradadas. Ao reconhecer Rouah como seu duplo, como parte de si, Lázaro acessa aquilo que pertence ao “de dentro” de si mesmo:

(...) é assim como se de repente eu soubesse que a carcaça de um réptil é também a minha carne, como se de repente aqueles filhos de Rouah fizessem parte de mim, desde que nasci. Ah, não é assim, não pode ser assim, eu era um homem, um homem... digamos... talvez atônito de paixões, confundido, é isso, atônito, confundido, o olhar voltado para a terra e para Marta, algumas vezes para o céu espantoso da Betânia. Mas não é isso que é preciso ser? Um homem não é todo assim? Um homem não é terra, carne, e só de vez em quando altura? Não, Lázaro, um homem pode ser AQUELE HOMEM. As formas coexistem NELE, mas Ele é uno, invencível (Hilst, 2003, p. 120).

Lázaro se reconhece-coexiste em Rouah. É corpo do corpo, é também filho: “tudo o que Rouah cria do invisível, é filho de Rouah” (Hilst, 2003, p. 119). Como em “Fluxo”, o narrador-personagem Lázaro depara-se com o seu duplo, com a alteridade. Na prosa hilstiana, essa

alteridade se manifesta de várias formas, como um desdobramento de si mesmo, um oponente, ou até mesmo em seu próprio discurso. Essas manifestações da alteridade estão sempre associadas àquilo que pertence ao de dentro, às entranhas, à degradação do corpo, à morte.

Nilze Reguera (2011, p. 61), acrescenta que em “Lázaro”, o duplo Rouah estaria, também, relacionado “à resignificação da Santíssima Trindade, agora com Lázaro, Jesus e Rouah, e que direcionaria esta trindade outra ao paradigma da dessacralização — recurso esse recorrente em *Fluxo-floema*, pois em cada um dos textos há três personagens, melhor três máscaras que se destacam”. A Santíssima Trindade é um conceito fundamental na teologia cristã que descreve a natureza de Deus como uma única divindade em três pessoas distintas: o Pai (Deus), o Filho (Jesus Cristo) e o Espírito Santo. Em nenhum momento, o narrador Lázaro faz uso da expressão “espírito santo”, no entanto, como já mencionado, o termo hebraico *ruah* remete ao Espírito de Deus, o que torna bastante plausível a interpretação do duplo Rouah, presente na obra de Hilst, como sendo equivalente ao Espírito Santo.

Embora o conto possa ser lido-interpretado como uma paródia do texto bíblico, as personagens Lázaro e Rouah (a figura informe), não estão sujeitos às leis da natureza como as conhecemos, estão sob domínio do excesso. Uma vez em território do excesso, os narradores não estão mais sob as amarras das leis naturais, eles mergulham numa esfera onde a metamorfose é constante e a realidade é fluída, eles transcendem formas, tempos e espaços, uma vez que transitam de um território para outro, entre vida e morte, entre o poço e a claraboia, absorvendo os seres que ali habitam, estabelecem um campo de desregramento onde as fronteiras entre vida e morte, forma e informe, são borradas. Essa condição é exemplificada na figura de Lázaro, cuja existência oscila entre diferentes estados, desafiando a lógica e as expectativas tradicionais.

Depois da experiência de se saber morto e do encontro com Rouah, encontramos Lázaro já ressuscitado, vivendo novamente em sua aldeia, junto a Jesus, suas irmãs e amigos: “senhor, o meu alimento é este sol, é esta crença, este fogo dentro de mim, eu estou limpo como um seixo da praia, eu sou como... eu sou assim: uma viga de fogo que caminha, um cálice de carne, uma flor gigantesca” (Hilst, 2003, p. 121-122). O responsável por sua ressurreição, ao contrário do mito bíblico, foi Rouah – o que representa as sombras, escuridão e podridão corpórea. Após ser ressuscitado, Lázaro transforma-se em um corpo-personagem amoroso. A partir do encontro com o abjeto, com o irmão informe de Jesus, Lázaro acessa o amor ágape, esse que é incondicional e sacrificial, e passa a discursar sobre o amor divino: “Depois de tudo, ouve, o amor tomará posse do universo, depois do sacrifício, de um sacrifício que não sabes ainda, os

homens serão cordeiros e a terra será um pasto novo, fecundo, inocente” (Hilst, 2003, p. 130-131).

Entretanto, o tempo da narrativa avança “há dez dias, há cem dias, há mil anos” (Hilst, 2003, p. 132). Nesse futuro incerto, o narrar de Lázaro é confrontado por grupos radicais de religiosos, que veem as palavras do protagonista-narrador como delírios proferidos por um lunático que acredita ter vivido na época de Cristo. Como nos contos anteriores, novamente acompanhamos o desejo-tentativa em se comunicar *versus* o fracasso do narrador em suas experiências passadas. Apesar dos esforços de Lázaro em relatar suas experiências, como sua morte e ressurreição, ou seu encontro com Rouah e com Jesus, ele passa a ser incompreendido pelas outras personagens. Sua fala, conseqüentemente, é marcada por um fracasso, associado à impossibilidade de compreender e à incapacidade de legitimar o que vivenciou, ou ainda, à diferença de conhecimento em relação às demais personagens:

E onde pensas que Ele está, se não acreditas, velho monge, que Ele está em Jerusalém? Lázaro, filhinho, não sei, deve estar lá em cima. Lá em cima onde? Lá. Nas nuvens? No céu, no céu, pelo menos foi assim que aprendi... O quê? Que Ele está no céu? Mas isso não é verdade, o Homem Jesus não ressuscitaria para ficar no céu e esquecer-se dos homens, pois eu mesmo que sou apenas eu, estou aqui... pensa, que coisa Ele poderia fazer por nós se estivesse no céu? Apenas poderia voar como aquele pássaro gigante. Não, não, velho monge, não é do seu feitio subir ao céu, Ele gosta de estar entre os homens, gosta de se aquecer em nossa casa, preocupa-se com a nossa vida, preocupa-se até com as coisas mínimas da nossa vida (...). Sim, Lázaro, sei... ah, como me custa dizer o que vou dizer, mas acontece que os homens se cansaram muito, muito, não por tirar água do poço, isso não seria muito, mas cansaram-se de tudo, de tudo... e aprendemos que nada daquilo que desejamos está em nós, e nunca estará, e realmente agora não desejamos muita coisa. Escuta, filhinho, Lázaro meu filhinho, o Jesus de quem falas está morto há muito tempo, e para os homens de agora nunca ressuscitou, nem está em lugar nem... não te aborreças, mas... sabemos que Ele... que Ele nunca existiu, Ele foi apenas uma ideia, muito louvável até, mas... Ele foi uma tentativa de... bem, se tudo corresse bem, essa ideia que inventaram, essa imagem, poderia crescer de tal forma que aplacaria definitivamente a fera dentro do homem. Mas não deu certo. Pelo contrário. Os homens não se comoviam com Jesus, viviam repetindo que muitos sofreram mais do que Ele, que Ele ainda era feliz, era feliz porque acreditava que era filho de Deus, e os homens que nascem e morrem a cada dia sabem que são filhos do homem com a mulher e não têm consolo algum, lutam para dar alimento, roupa, e algumas alegrias aos seus filhos e a si próprios. Lutam sempre. Vivem e morrem. É o que acontece aos humanos. Não há nada além disso (Hilst, 2003, p. 136-137).

Sob domínio do excesso, os conceitos de *verdade* e credibilidade presentes no discurso bíblico são, assim, submetidos a questionamentos. Ao introduzir elementos de fantasia, surrealismo e metaficção em sua narrativa, Hilst desafia a credibilidade da história bíblica

tradicional sobre a ressurreição de Lázaro por Jesus Cristo, sugerindo que ela pode ser entendida de maneiras diversas e até mesmo contraditórias, o que coloca em questão não apenas a veracidade dos eventos narrados, mas também a própria natureza da verdade e da interpretação. Esse movimento espiralar entre o “saber” e o “não saber”, se estende durante toda a instância narrativa hilstiana. Em “Lázaro”, a maneira como o narrador apresenta os fatos e as experiências vivenciadas por ele mesmo são atravessadas pela incompreensão e desconfiança desses conceitos. Quando combinado com o desdobramento espaço-temporal, a narrativa de Lázaro além de expor o seu caráter polissêmico, contribui para envolver sua recepção em incerteza e delírio. As manifestações-estratégias do excesso presentes no conto “Lázaro” não apenas definem suas singularidades, mas também têm o potencial de desafiar a recepção do leitor, pois elas criam um labirinto de interpretações e possibilidades, onde a ambiguidade, a paródia e o informe estão entrelaçados.

A alegação de que Jesus sequer existiu: “Ele foi apenas uma ideia, muito louvável até, mas... Ele foi uma tentativa de... bem, se tudo corresse bem, essa ideia que inventaram, essa imagem” (Hilst, 2003, p. 137), contraditoriamente pronunciada por um monge, um religioso, representa a negação de qualquer possibilidade de ressurreição-superação da morte. Nesse contexto, emerge mais uma das características fulcrais da prosa hilstiana - a afirmação da finitude, da decrepitude do corpo e da consciência da morte: “os homens que nascem e morrem a cada dia sabem que são filhos do homem com a mulher e não têm consolo algum”, “lutam sempre. Vivem e morrem. É o que acontece aos humanos. Não há nada além disso” (Hilst, 2003, p. 137). Retoma-se, assim, a máxima presente em “Fluxo”: não há salvação. Não há nada além disso:

Muitos acreditavam Nele. Os mais humildes acreditavam Nele. E só posso te dizer que todos os que acreditavam Nele morriam mais depressa do que os outros. E não penses que morriam de morte serena, afável — se é que se pode usar tais termos para a morte — o que eu quero dizer é que nenhum cristão morria simplesmente. Morriam cuspidos, pisados, arrancavam-lhes os olhos, a língua. Lembro-me de um cristão que carregava o crucifixo e gritava como tu: está vivo! Ele está vivo! Sabes o que fizeram? Pregaram-Lhe o crucifixo na carne delicada do peito e urraram: se Ele está vivo, por que não faz alguma coisa por nós? Se Ele está vivo, por que alimenta o ódio, o grito, a solidão dentro de cada um de nós? Se Ele está vivo, por que não nos dá esperança? (Hilst, 2003, p. 139).

A imagem de Deus, enquanto figura-personagem amoroso, benevolente e afável, é substituída por um deus cruel, sádico e ausente. Em “Lázaro”, a imagem divina é, então,

destronada, rebaixada e profanada: “Deus, Lázaro, é agora a grande massa informe, a grande massa movediça, a grande massa sem lucidez. Dorme bem, filhinho” (Hilst, 2003, p. 140). Novamente, o narrador hilstiano depara-se com o vazio, o silêncio, e a angústia que advém da experiência do excesso e as enumerações – o ser em direção ao poço, ao obscuro, ao incognoscível, à morte. A narrativa termina com uma interrupção abrupta, caracterizada por um espaço em branco. Abaixo desse espaço, deparamo-nos apenas com três linhas, e Lázaro já não desempenha mais o papel de narrador: “Lázaro grita. Um grito avassalador. Um rugido. Arregala os olhos e vê Marta. Ela está de pé, junto à cama. As duas mãos sobre a boca” (Hilst, 2003, p. 141).

Os dois últimos parágrafos, separados graficamente por um espaço, podem ser entendidos como uma reafirmação da ambivalência presente em todo conto “Lázaro”. Por um lado, pois por um lado, o narrador, dessa vez onisciente, sugere a reatualização da história, visto Marta foi inicialmente descrita com as mãos sobre a boca ao lado da cama. Nessa perspectiva, seu irmão Lázaro estaria talvez agonizando, imerso em delírio, e todo o relato seria fruto desse estado. Por outro lado, surge a indagação se o narrador-personagem, no futuro, teria falecido e, assim, encontrado sua irmã Marta. O que parece persistir em “Lázaro”, é a não conformidade com os parâmetros socialmente impostos ou esperados pela tradição literária, o fracasso em narrar, alegorizado pela condição ambígua do narrador morto-vivo ou o confronto das experiências-estados do excesso, que corroboram a ausência de um lugar definido.

De qualquer forma, o labirinto interpretativo hilstiano permanece aberto, e mesmo ao adotar uma das duas possibilidades-interpretações apresentadas, acreditamos que estas não desqualificam as reflexões propostas ao longo deste tópico. Em “Lázaro”, destacamos o excesso por vias de um enfrentamento da morte. Enfrentamento que ocorre, primeiramente, por meio da subversão-paródia da imagem da Santíssima Trindade, que se manifesta na figura repugnante de Rouah, irmão gêmeo de Jesus, a terceira pessoa da Santíssima Trindade. Em seguida, pela negação da ressurreição e da existência de Jesus, culminando na rejeição da existência de Deus. Em ambas as situações, a perspectiva de superação da morte, representada pela ideia de transcendência ou ressurreição, é negada, e a consciência demonstrada por Lázaro em relação a essa impossibilidade o torna uma encarnação do ser para a morte.

2.1.2 “O unicórnio”

Tudo isso, todo esse grande amor me estufando as vísceras, todo esse silêncio feito de alfinetes, essa contração dolorosa no meu estômago, esse encolher-se e depois largar-se como um existir de anêmona, essa língua que devora e ao mesmo tempo repele o mais delicado alimento, esse olho liquefeito, esse olho de vidro, esse olho de areia, esse olho esgarçado sobre as coisas, tudo isso em mim é simultaneidade, é infinitude, é existência pulsando e convergindo para Deus não se sabe onde, para o mais absoluto, ou o mais vazio, ou o mais crueldade, o mais amor, ai de mim expulsando as palavras como quem tem um fio de cabelo na garganta, ai ai ai.

Hilda Hilst, *O unicórnio (Fluxo-Floema)*.

“O unicórnio” é a quarta das cinco narrativas que compõem *Fluxo-Floema*. Dedicado ao escultor Dante Casarini, com quem Hilda Hilst foi casada. Também escrito em primeira pessoa, este é o mais extenso dos cinco textos. Trata-se da primeira incursão da escritora no campo da ficção (escrito em 1968), sendo, por conseguinte, sua obra inaugural nesse gênero. Devido à fragmentação formal do texto, as personagens que se deslocam para narrar em primeira pessoa, funcionando ora como interlocutores do narrador, ora assumindo o controle da voz narrativa, não é possível descrevermos o enredo de “O unicórnio” de forma linear.

A diegese começa de forma turva, cheia de personagens e alusões obscuras. Parece existir um diálogo entre alguém que está narrando e outro personagem. A pessoa que narra em primeira pessoa insiste em falar de uma “ela”:

Vontade de falar a cada hora daqueles dois irmãos. Isso te dá prazer? Não, nenhum prazer. Eles eram malignos. Ela amava as mulheres. Mas isso não tem importância e talvez não dê malignidade a ninguém. Dizem que todos os pervertidos sexuais têm mau caráter. Dizem, eu sei. Você acredita? Acredito sim. No aspecto físico ela era uma adolescente sem espinhas. E ele? Espere, quero falar mais dela. Muito bem, espinhas então. Isso não é tudo. Quando ela me falava de sexo, debaixo da figueira, eu começava a rir inevitavelmente. Que coisa saberia do sexo aquela adolescente tão limpinha? (Hilst, 2003, p. 145).

Essas vozes estão tão entrelaçadas e confundidas no texto que, muitas vezes, é difícil determinar quem fala ou para quem fala. A voz da narradora, por exemplo, só é identificada

páginas mais adiante pela desinência nominal de gênero: “Eu fiquei comovida”¹⁸ (Hilst, 2003, p. 147). Ela tenta, então, relatar uma história que, simultaneamente, é interrompida por perguntas e comentários, abrindo espaço para outras narrativas ou deslocando o foco dessa “ela” sobre a qual ela pretende discorrer: “espere, quero falar mais dela”. Essa dinâmica quebra a linearidade do enredo e, ao empregar a metalinguagem, intensifica a ruptura com uma estrutura tradicional de ilusão de realidade: “Vi que ele amava homens. 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 nos contos anteriores, “Fluxo” e “Osmo”, além de incluir diálogos sem indicar os interlocutores, a narradora-escritora busca uma maneira de relatar uma “estória”, porém, depara-se com perguntas que a desviam do centro, evocando a tradição do gênero lírico: “Você está cansada? É que na poesia é diferente, há toda uma atmosfera, uma contenção” (Hilst, 2003, p. 147); “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” (Hilst, 2003, p. 153). Essas estratégias narrativas, semelhantes aos outros contos, como a hibridação dos gêneros, a necessidade de se comunicar-narrar, a mistura de vozes, também se integram à discussão metalinguística quando se revisita a ideia do lirismo na prosa hilstiana.

Renata Pallottini dramaturga e ensaísta, ressalta que o lirismo da escrita de Hilda Hilst, no teatro, se revela como uma maneira de representar personagens cujas vozes foram silenciadas (1999, p. 101). Considerando que o conto “O Unicórnio” foi concebido ao mesmo tempo que as últimas peças¹⁹, é perceptível uma influência mais evidente do teatro, que se entrelaça à prosa por meio de seu fluxo dialógico-lírico, explorando o ato de escrever através da metalinguagem:

Olha, já sei a estória toda: vamos cruzar todos os personagens e depois um desfecho impressionante. Qual desfecho? A tua morte, a morte do companheiro seria a vitória da malignidade. Não, não, não mate o rosto limpo do companheiro. A minha morte está bem. A MINHA MORTE. Sabe, uma estória deve ter mil faces, é assim como se você colocasse um coitote, por exemplo, dentro de um prisma (Hilst, 2003, p. 147-148).

¹⁸ Gradualmente, a narrativa evidencia que tanto o interlocutor quanto a pessoa que narra são uma mulher. Esta é a única narrativa no livro que apresenta a voz do narrador no feminino (mesmo que mais tarde isso seja modificado com a metamorfose da narradora em unicórnio).

¹⁹ As peças *O visitante*, *Auto da barca de Camiri*, *O novo sistema* e *Aves da noite* foram escritas em 1968, mesmo ano de “O unicórnio”, primeira ficção da autora. Dada a época ditatorial em que o teatro hilstiano surgiu, todas as peças possuem a característica de enfrentamento das personagens diante das instituições de poderes. Contudo, sua essência é majoritariamente lírica e, por essa natureza, ela confere à trama uma dimensão que substitui a ação dramática pelo circuito interno de vozes, pensamentos e sentimentos.

Como nos contos anteriores, em “O unicórnio” mantém-se um constante pensar sobre a língua. Como em “Fluxo” e “Osmo”, temos como narrador-protagonista a figura do escritor que se debruça sobre a própria construção linguística e, como em “O unicórnio”, sobre o gênero ficção. Nesse aspecto, Hilda Hilst estreia na prosa de ficção com uma escrita poética e metafísica, seus narradores frequentemente pressionam de maneira decisiva os limites do sistema linguístico, utilizando regras aleatórias de sintaxe e explorando a expansão do léxico português. “Uma estória deve ter mil faces” – é nesse movimento-fluxo de criação-narração que o uso da metalinguagem intensifica o aspecto fragmentado da narrativa.

Em meio a um frenesi de palavras, sons e significados sobre o que seria a ficção, a narrativa de “O unicórnio” envereda para temas destoantes, relacionados à morte, Deus, violência e ao existir: “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). Nesse jorro vocabular, a voz narrativa se desintegra, apresentando várias micronarrativas que compõem uma história maior, que seria o texto da narradora sobre a dificuldade de escrever ficção. No entanto, ela não se detém a esse tema, o que inicialmente parecia ser um questionamento sobre a escrita literária, na verdade, serve como pano de fundo para refletir acerca de questões metafísicas. Leiamos uma das várias micronarrativas:

Eu tinha pensado em escrever outra estória. Eu tinha pensado em escrever a estória de um homem muito simples, um homem que nunca havia visto o mar, nem conhecido uma mulher. Ele era carpinteiro. Ele não entendia o mundo, não entendia. E ele se apaixonou por uma mulher que sabia tudo sobre o mundo. A mulher fez uma porcaria com ele. Ele matou a mulher? Ele se matou? Ele começou a correr e chegou até a colina mais alta da cidade. Já era noite. Ele deitou-se sobre a terra, respirou, respirou e de manhã encontraram o corpo e vários cães ao redor. Os cães estavam comendo o corpo? Não, os cães não entendiam como era possível que um cão não tivesse pelos, nem corpo de cão. Depois os cães se deitaram em cima dele e ficaram ali até que o corpo apodrecesse. Mas o que você queria dizer com essa estória? Ah, já sei, você tem uma identificação com os animais, você se sente vítima, você se sente rejeitada, você foi uma menina abandonada, pobre menina. Mas você sabe que toda vítima é nojenta? A vítima é quem agride sempre. Você não tem nojo de Jesus? Você acha que é lícito todo aquele caminho de sacrifícios, de renúncia, de crucificação? A gente se sente culpada por ele até a morte. Você acha que ele quis nos salvar? Ele quis nos agredir até a morte, até a náusea (Hilst, 2003, p. 155-156).

Percebe-se o excesso na fragmentação do olhar da narradora, que parece estar diante de um labirinto de significações. Ao escolher determinado caminho, ela inicia a “estória” do

carpinteiro, “um homem muito simples, um homem que nunca havia visto o mar, nem conhecido uma mulher”, mas parece se distrair, logo acessa outro caminho do labirinto – esse que é repleto de questões metafísicas e de um rebaixamento da figura divina: “você não tem nojo de Jesus? Você acha que é lícito todo aquele caminho de sacrifícios, de renúncia, de crucificação?” (Hilst, 2003, p. 156). O que buscamos evidenciar, ao analisar detalhadamente as primeiras páginas do conto, é a fragmentação enquanto manifestação do excesso, essa que se presentifica na estrutura da narrativa. Podemos reconhecer pelo menos dois níveis de fragmentação no trecho analisado: em primeiro lugar, como já destacado, na narrativa que se fragmenta, se desdobra em duas vozes. Em segundo, na mudança constante de temas que permeia a conversa entre as duas personagens.

Notamos que a essência fragmentária do conto influencia na construção da identidade da própria narradora. Em as *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*, Janete Gaspar Machado (1981, p. 154) elege a fragmentação como uma das características principais da prosa dos anos 70 (momento em que Hilda Hilst publica *Fluxo-Floema*), que dificulta a compreensão do texto e expressa esteticamente a segmentação do contexto, que se revela dilacerado e com um alto grau de degradação cultural. Além disso, o discurso fragmentado da narrativa de Hilda Hilst sugere a impossibilidade de apresentar uma visão totalizante da realidade, que não é vista como algo dotado de harmonia e organicidade. Explorada de várias maneiras, desde a segmentação entre os contos da obra até a fragmentação dos discursos dos narradores, onde a continuidade narrativa das cenas é constantemente interrompida por outras vozes-seres, a construção de um discurso fragmentado sugere questões mais amplas do que apenas a estrutura do texto. Em “O unicórnio”, o desdobramento da narradora, que, em um jogo de identidades, assume diversos papéis, reflete a configuração do sujeito em um contexto perturbado. Em cada trecho, uma nova “face” da narradora-personagem é apresentada, dificultando uma unidade identitária.

Em certo momento, por exemplo, ao se lembrar novamente dos dois irmãos (a lésbica e o pederasta), a narradora revela à sua interlocutora: “Você sabe que eles ficaram com todos os meus livros? Não devolveram nenhum? Um só: “o herói de mil caras”. Eles também sabem quem eu sou, mil caras sim senhores, mil caras para suportar, gozar e salvar mil situações” (Hilst, 2003, p. 166). O título do livro mencionado é uma provável referência à obra *O herói de mil faces* (1949), de Joseph Campbell, uma obra seminal que explora a estrutura subjacente das histórias humanas e como esses padrões arquetípicos têm sido fundamentais na compreensão da narrativa e da condição humana. Para além dessa contextualização, a referência sugere tanto a fragmentação da identidade da narradora quanto a consciência que ela possui dessa

fragmentação. Afinal, reconhecer-se como possuidora de “mil caras”, para suportar, gozar e salvar, é admitir a impossibilidade de enxergar-se como ser homogêneo diante de uma existência que exige o uso de máscaras sociais para garantir uma adaptação social. À medida que a história se desenrola, o caráter multifacetado e contraditório de sua personalidade vai sendo revelado pouco a pouco.

Diante dessa impossibilidade de enxergar em si uma totalidade coesa, decorre em “O unicórnio” uma impossibilidade de expressar-se e identificar-se com clareza: “Ah, como eu desejaria ser uma só, como seria bom ser inteiriça, fazer-me entender, ter uma linguagem simples como um ovo. Um ovo: É, um ovo é simples, a casa por fora, a gema e a clara por dentro” (Hilst, 2003, p. 182). Por mais que deseje, a narradora não consegue ser uma só, é múltipla, multifacetada. Dessa forma, o excesso manifesta-se não só na estrutura do conto, mas, como já dito, na identidade da narradora, que além de entender o mundo como algo não homogêneo, não se sente capaz de se ver enquanto ser “inteiriço”, culminando na impossibilidade de se expressar de maneira integral. A narradora-escritora não pode adotar uma “linguagem simples como um ovo” porque possui uma identidade complexa. Assim, o abandono de uma máscara fixa e a aceitação das mil caras conduzem à impossibilidade de expressão plena.

Se antes, nos contos anteriores, as experiências-limites, as experiências do excesso sobressaíam, em “O unicórnio” identificamos a experiência da linguagem como uma falha. O conflito existencial vivenciado por uma narradora sem nome e sem identidade se traduz na construção da linguagem como uma expressão de impossibilidade. Soma-se a isso a forma fragmentada da narrativa que evidencia a incapacidade dessa linguagem de formar um todo plenamente compreensível. Sob a representação do excesso, deixamos de conceber a linguagem como a grande reveladora das verdades ocultas do mundo e percebemos sua condição mais profunda, que é ser limitada: frente a um mundo inapreensível, desenvolvemos a linguagem para tentarmos compreender (ou para atribuímos significados). No entanto, em nenhum momento conseguimos desvendar a verdade sobre as coisas, o que realizamos é criar nossa própria verdade, construir uma interpretação singular de um vasto labirinto que se abre a interpretações infinitas.

A linguagem é compreendida como a ferramenta pela qual atribuímos significado às coisas ao nosso redor. Nesse contexto, a prosa de Hilda Hilst se apresenta como um manifesto em favor da linguagem, constantemente situada na via do excesso. Esse aspecto confere vitalidade à sua obra, e a leva a uma exploração profunda da linguagem, ultrapassando assim os padrões convencionais da expressão literária. Surge, então, uma consciência aguda de um

abismo intransponível entre o mundo que tentamos nomear e significar, e a linguagem que empregamos para tal. A narrativa de “O unicórnio” oferece um vislumbre desse abismo, onde a linguagem, mesmo em seu estado de excesso, revela sua inadequação diante da complexidade da experiência humana.

Na esteira do pensamento batailleano (2017, p. 300), só a linguagem é capaz de revelar o instante soberano onde não há mais continuidade, onde não há mais saída, restando apenas o abismo, o poço, a escuridão. Contudo, ao final, o falante revela sua limitação – esse é o paradoxo da linguagem: em seu ápice, ela se dissolve em silêncio. Em outras palavras, nos deparamos com o abismo quando percebemos que nossa linguagem é apenas um exército móvel de metáforas gastas, incapaz de nos permitir penetrar o silêncio irracional do mundo. Para além dos limites da linguagem, seguindo o pensamento de Bataille, está o nada, o indizível. E, no final, tudo o que podemos afirmar é que há o indizível. Entretanto, expressar o indizível, lamentavelmente, nos é vedado.

Dizer o impronunciável. Nomear o interdito, aquilo que é informe – são esses movimentos do excesso que operam na narrativa de “O unicórnio” em cada frase fragmentada, a cada pensamento incompleto e a cada estrutura estilhaçada. Ao aprofundar-se cada vez mais nos abismos de uma interioridade intraduzível, a linguagem refinada da narrativa hilstiana incorpora, assim, como já mencionado, um certo lirismo à sua prosa, infundindo à fragmentação uma carga lírica que tenta em vão traduzir o abismo interior em palavras. O fluxo dialógico, também uma manifestação do excesso, que permeia a narrativa destaca, assim, a experiência da linguagem levada à exaustão. Nesse processo, a narradora empreende uma busca angustiante e desesperada pela unificação do mundo em uma totalidade coesa. Movida por essa ânsia, ela impulsiona a linguagem aos seus limites extremos. No entanto, diante da impossibilidade de alcançar a homogeneidade desejada, a linguagem se desfaz, resultando em uma narrativa estilhaçada e fragmentada:

Os vegetais sentem dor, você sabia? Eu disse isso para o irmão pederasta. Sabe o que ele fez? Ele enterrou o canivete na figueira e enquanto escorria uma gosma clara, ele dizia: existir é sentir dor, existir não é ficar ao sol, imóvel, é morrer e renascer a cada dia, é verter sangue, minha amada irmã. Não, não faça isso, é horrível. Ah, tolinha, ela não sente a dor como nós sentimos, seja racional, a dor é patrimônio nosso, é assim: eu sinto dor e por isso eu existo com esse meu contorno. Eu sinto dor e todos os dias recebo vários golpes que me provocarão infinitas dores. Recebo golpes. Golpeio-me. Atiro golpes. Existir com esse meu contorno é ferir-se, é agredir as múltiplas formas dentro de mim mesmo, é não dar sossego às várias caras que irrompem em mim de manhã à noite, levante-se, comece a ferir esse rosto, olha, é um rosto que tem uma boca e essa boca está lhe dizendo: não se esconda de mim, olha como você é torpe, torpe, olha a tua boca escura repetindo palavras, gozando

palavras, olha como as tuas palavras existem infladas de vento mas existem só para você, olha o caminho que elas percorrem, batem de encontro ao teu muro e ali mesmo se desfazem (Hilst, 2003, p. 169-170).

Ao lembrar uma conversa com o irmão pederasta, novamente notamos o desdobramento enquanto representação do excesso. Personagens que passam a ocupar o lugar do narrador, narradores que se mesclam e se metamorfoseiam – são essas as características-movimentos que configuram o desdobramento na prosa de Hilda Hilst. No trecho supracitado, o discurso existencial do possível irmão se mescla ao da narradora. Existir é sentir dor, é morrer e renascer, é ferir-se, é agredir as diversas faces – eis a consciência dolorosa de ser múltipla, multifacetada. Violentar as múltiplas faces que coexistem num só ser, é viver em constante inquietude e angústia. Por isso, entre dor e liberdade, angústia e subversão, a narradora permite a manifestação de múltiplos *eus* que emergem a cada momento. A interlocutora, a personagem do irmão pederasta e da irmã lésbica podem ser lidas como faces de uma mesma pessoa-narradora: “Agora o meu rosto está dividido em três partes, não é mesmo? O lado esquerdo é meu irmão pederasta, o lado direito é a minha irmã lésbica e o pequeno triângulo é o meu todo que ficou em contato com as gentes, esse todo que se expressa e que tem toda aparência de real” (Hilst, 2003, p. 171). São desdobramentos-duplos de uma narradora, que ao entender sobre a impossibilidade de uma totalidade, decide pelo apagamento-eliminação do *eu* para apropriar-se de *outros*.

O ápice dos múltiplos desdobramentos da narradora, culmina na sua metamorfose em unicórnio: “Estou no meu canto mas sinto que o meu corpo começa a avolumar-se (...). Agora estou crescendo a olhos vistos, sou enorme, tenho um couro espesso, sou um quadrúpede avantajado” (Hilst, 2003, p. 185). A imediata percepção de que seu corpo está mudando faz do processo de desdobramento algo consciente, o que não era percebido anteriormente. Confinada em um quarto de apartamento, a narradora nota seu corpo ganhando dimensões extraordinárias:

(...) gostaria de olhar-me, mas como poderia atravessar aquele arco para entrar ali? E preciso dizer a você que o apartamento é desses de sala, banheiro, quitinete e um pequeno corredor. Para ir ao banheiro será preciso entrar no corredor e virar à direita, mas isso é impossível, não posso fazê-lo, meu tamanho é coisa de se espantar, sei finalmente que sou alguém de tamanho insólito. Olho para os lados com melancolia, fico parado durante muito tempo, estou besta de ter acontecido isso justamente para mim. Recuo e o meu traseiro bate na janela, inclino-me para examinar as minhas patas mas nesse instante fico encalacrado porque alguma coisa que existe na minha cabeça enganchou-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. Ora bolas, mas eu sou um unicórnio, é preciso dizer a verdade, 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 “Os rinocerontes”, você conhece? (Hilst, 2003, p. 185-186).

Como materialização de uma identidade fragmentada, o desdobramento-duplo da narradora é em unicórnio. O desdobramento, em um animal, foi a única maneira de evidenciar que as múltiplas faces da narradora coexistem simultaneamente em um só ser. Ao se assumir multifacetada, detentora de “mil caras”, e ter a consciência do movimento em ser Outros, a narradora vivencia o ápice de tal experiência desdobrando-se num animal. Não há como deixar de mencionar as referências literárias, característica que predomina em toda sua obra em prosa, que são invocadas por Hilst: *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, e *O rinoceronte* (1959), de Eugène Ionesco – obras que tratam do processo de metamorfose. A personagem-interlocutora indaga, assim, a autenticidade do recurso utilizado no texto, como se estivesse imputando à metamorfose da narradora a acusação de plágio. Nota-se, então, novamente uma marca da escrita de Hilda Hilst, a narradora prossegue indagando sobre o modo de conceber a escrita ficcional e sobre a originalidade de empreender algo que já foi realizado e consagrado na literatura. De maneira metalinguística, o conto continua a confessar a invenção que está sendo tecida na narrativa, numa atitude de diálogo, paródia e intertextualidade que eclodirá em outros textos-contos e obras da autora.

Sob o princípio do excesso, experiências heterogêneas são permitidas e vivenciadas até o limite. É, então, na via do excesso que o corpo da narradora-personagem ultrapassa a si mesmo, recusando as barreiras estabelecidas pela razão do mundo homogêneo²⁰. Em “O unicórnio”, o mundo racional e homogêneo está centralizado nas relações no âmbito do capital monopolista, “AÇÕES, PRODUÇÃO, SALÁRIO, QUOTAS, SIGLAS, MÁXIMO DE RENDIMENTO” (Hilst, 2003, p. 176), dos proprietários, dos empregados e de uma sociedade orientada para o produto, na qual o aspecto mais profundo se revela apenas como um objeto. Ao começar a trabalhar numa refinaria de petróleo, a narradora-escritora sente o poder social sufocar sua escrita: “eu era poeta e apesar de hoje superintendente da companhia, nunca mais pude escrever com honestidade (...), tec-ter, tec-ter, tecnologia e terror, tecnologia e terror” (Hilst, 2003, p. 177).

²⁰ O mundo homogêneo, segundo Georges Bataille (2016), seria um mundo excessivamente ordenado, onde a diversidade, a irracionalidade e os aspectos mais instintivos da humanidade são sufocados. Ele defende a exploração do que está além da razão e da ordem estabelecida como uma maneira de recuperar uma compreensão mais completa e autêntica da experiência humana – os estados de excesso.

Como nos contos anteriores, “O unicórnio” também expressa a precariedade de narrar diante do ato de narrar, mas agora com referências à era da tecnologia. Nesse contexto, catástrofes e barbáries são geradas por um sistema que transforma sujeitos em objetos. As maiúsculas que se destacam no trecho citado, “AÇÕES, PRODUÇÃO, SALÁRIO, QUOTAS, SIGLAS, MÁXIMO DE RENDIMENTO”, indicam uma relação agressiva com o presente tecnológico e aterrorizante, como também se percebe pela sonoridade das máquinas, “tec-ter, tecnologia e terror”. Na diegese em questão, a violência é destacada como a força motriz, ausente de caridade, complacência ou respeito em uma sociedade falida subjetivamente. A assertiva é que a violência governa as ações humanas, as quais parecem desprovidas de fala, luta ou empatia com o próximo:

Falam ao mesmo tempo minha amada irmã, você não pode nos visitar na refinaria, compreenda, você vai empestear todo mundo, lá é lugar de trabalho, é um santo lugar. A superintendente toma-me as mãos: 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 integrar-se na coletividade? Você não quer se comunicar com o outro? Escreva sobre a nossa organização, sobre a nossa limpeza, você viu como tudo funciona com precisão? (Hilst, 2003, p. 184).

O desejo, e ao mesmo tempo, a dificuldade em se comunicar com o outro, característica também presente nos contos anteriores e que irá se consolidar cada vez mais em outras obras da autora, também está vinculado ao desejo de compreender-se como parte de uma multidão. Ao se transformar em unicórnio, a narradora transcende as fronteiras do mundo homogêneo, imergindo em um domínio onde a lógica convencional não mais se aplica. Essa transformação-desdobramento representa uma abertura para a comunicação com o outro e com a pluralidade de experiências humanas. O unicórnio surge como uma manifestação das forças heterogêneas que se opõem à uniformidade da razão, levando a narradora a se desdobrar, se desnudar e se animalizar.

Dentre tantos temas conceituados por Georges Bataille, seja no campo da sociologia, filosofia e literatura, encontra-se também seu pensamento acerca da literatura e comunicação: “a literatura é comunicação. Ela parte de um autor soberano, para além das servidões de um leitor isolado, e se dirige à humanidade soberana” (Bataille, 2017, p. 181). Sua perspectiva sobre

a comunicação é profundamente enraizada em sua filosofia que desafia as convenções sociais e busca compreender a totalidade da experiência humana. Para o autor, a comunicação vai além de uma mera troca de informações - ela é uma forma de transgressão, é soberana, um ato de excesso que muitas vezes é reprimido pela sociedade.

Em *A literatura e o mal* (2017), num capítulo sobre a obra de Genet, Bataille estabelece uma oposição entre dois tipos de comunicação, as quais ele denominou: “*comunicação fraca*, base da sociedade ativa – no sentido em que a atividade se confunde com a produtividade, e a *comunicação forte*, que abandona as consciências refletindo-se uma à outra” (Bataille, 2017, p. 192, grifos do autor). A comunicação forte refere-se, então, aos seres que se envolvem em uma experiência de limites, sendo a comunicação dos corpos que implica a vontade de excesso. Por outro lado, a comunicação fraca restringe-se à vida social regulada pelas normas de convivência social, guiadas pela ética de controle. Essa dualidade entre comunicação forte e comunicação fraca pode ser aplicada à análise de uma divisão fundamental do mundo e da existência, ela se manifesta também: na divisão entre o sagrado e o profano, entre soberania e subordinação, entre consumação e consumo, entre comunhão e isolamento.

O que se comunica em “O unicórnio” é a própria experiência do excesso, “o dilaceramento, o aniquilamento, que a comunicação soberana é” (Bataille, 2017, p. 185). É nesse ponto que a narradora se desdobra em animal, em um unicórnio. No imaginário comum, a figura do unicórnio foi cristalizada a partir dos atributos de beleza e limpeza – um equino pequeno e dócil, com pelagem lisa de cor branca ou prateada, em sua cabeça em direção apontada para os céus há um chifre, um corno em formato de espiral. O singelo animal é, então, a personificação do extraordinário, uma criatura que habita o limiar entre a realidade e o reino da imaginação, sempre escapando aos olhos mundanos, mas sempre presente na poesia que dança nas mentes daqueles que ousam sonhar.

Assim, ao nos depararmos com a metamorfose da narradora em unicórnio, por um instante é possível vislumbrarmos tal travessia-passagem: de uma narradora-escritora que vive sob a angústia de não conseguir se comunicar num contexto hostil para uma narradora-unicórnio que passaria a viver-expressar de forma plena e bela. Contudo, o unicórnio hilstiano é um bicho disforme e asqueroso, “é uma coisa chata, um unicórnio... é... uma ideia burguesa. Burguesa? É, burguesa, sim. Por quê? Ora, porque só um burguês pode ter essa ideia” (Hilst, 2003, p. 186). A narradora torna-se a sua pior versão, desdobra-se em um animal burguês e medonho. É nesse ponto que o excesso opera na narrativa hilstiana, liberado da sua integridade, expressa os efeitos da comunicação forte: aniquilamento e sensação de morte do eu, angústia exacerbada, desregramento:

Um unicórnio... bem, vamos pegar o dicionário. Vejamos: único, unicolor, unicorne, unicórnio, aqui está: espécie de rinoceronte (eu não te disse?) *Rhinoceros unicornis*. Substância do chifre desse animal. Sinônimos: unicorne e monoceronte. Bem, depois temos: unicúspide. Meu Deus. Unicúspide: que só tem uma ponta. Minha cara, você é um unicórnio com um corno unicúspide. Não, não comece a chorar, afinal não foi você mesma quem inventou tudo isso? Vamos dar um jeito, não perca as esperanças, a gente sempre pode ser outra coisa, vamos lá, não é o caso de chorar tanto, não se perturbe assim (Hilst, 2003, p. 186-187, grifos da autora).

Como um *informe* batailleano, o corpo do unicórnio é desproporcional, destituído de forma e harmonia. O duplo que a narradora encarna não surge para resgatá-la, para tornar a vida e a linguagem “simples como um ovo”, mas sim para lembrá-la da sua incompletude, para lembrá-la que não há salvação. A fim de acentuar sua identidade fragmentada, sua incapacidade de ver o mundo como uma totalidade homogênea e sua impossibilidade de atribuir qualquer significado a partir de uma linguagem que não consegue “ir além”, o duplo-unicórnio que emerge das entranhas da narradora proclama, revelando sua condição absurda: o indizível não pode ser expresso.

Tal acontecimento não seria possível sem, como já mencionado, a dramatização, pois como afirmou Georges Bataille (2016, p. 31), sem o drama, jamais sairíamos de nós mesmos, “viveríamos isolados e apertados. Mas uma espécie de ruptura – na angústia – nos deixa à beira das lágrimas: então nos perdemos, esquecemo-nos de nós mesmos e comunicamos com um além inapreensível”. Nesse sentido, o drama representa o ápice da experiência interior, onde os limites do eu são ultrapassados e o sujeito mergulha em um estado de consumação: “em outros termos, só se atingem estados de êxtase ou de arrebatamento dramatizando a existência em geral” (Bataille, 2016, p. 31). O drama requer a angústia para se integrar à tragédia do vínculo comunitário, exige um temor irreduzível diante do desconhecido, para que a comunicação possa verdadeiramente se manifestar em um excesso de si mesmo, reconquistando a efervescência do todo. Por isso, conforme a concepção de Bataille, a comunicação, em nenhuma hipótese, pode ser concebida apenas como um pensamento, pois é do campo da experiência e da complexidade individual - essa parte interior de si mesmo, única e incomparável que só pode ser expressa e compartilhada através da linguagem.

Dessa forma, é essencial atravessar o filtro das palavras para que os vazios possam ser preenchidos pela comunicação - esses vazios que retêm sua autoridade enquanto as palavras se movem em direção à vida. Nesse contexto, a dramatização da existência pode, ao ultrapassar os limites da linguagem, revelar uma dissonância entre as palavras e a experiência narrada. O

duplo-desdobramento unicórnio passa, então, a expressar e experimentar mais intensamente a falência de uma sociedade em ruínas:

(...) quero tanto conseguir amigos, vou fazer o possível para que me amem, sei que é difícil porque o meu aspecto não é lá muito... vamos dizer, não é lá muito normal, mas posso ser engraçado se quiserem, posso levantar uma das minhas patas se me pedirem, posso balançar a cabeça de um lado a outro, posso revirar os olhos para que saibam que eu estou entendendo cada palavra, ah, eu vou conseguir amigos, 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 luger e tatatatatatatatata no peito, na cabeça, no coração (Hilst, 2003, p. 190-191).

Após ser transportado para um parque, a narradora enquanto unicórnio mantinha a esperança de fazer amigos, se comunicar com os outros, todavia logo percebe que não há quaisquer possibilidades de mudança – não há salvação. Seu desdobramento-duplo aponta como saída a solidão, a violência, o aniquilamento: “agora é preciso agredir, agredir sempre para que fique visível aquilo que nós queremos, agora é preciso matar, meu doce de coco, arranjar uma luger e tatatatatatatatata no peito, na cabeça, no coração” (Hilst, 2003, p. 191). A ironia, especialmente destacada em “meu doce de coco”, instiga uma reflexão sobre a dificuldade de comunicação em um contexto agressivo, evidenciado pelas marcações temporais “agora é preciso agredir”, “agora é preciso matar” e também pelo uso de arma de fogo, uma pistola luger, e o uso da onomatopeia que sugere o som de disparos²¹.

Angustiada entre o desejo e a impossibilidade de uma comunicação profunda e verdadeira, a narradora-unicórnio ainda insiste e resiste em expressar-se: “tudo tem sido tão difícil, tentei tantas coisas como meios de expressão, tenho me confundido várias vezes, quero sempre me explicar sem que os outros se ofendam, e chego à conclusão de que sempre me saio mal” (Hilst, 2003, p. 196). A reivindicação pela via da comunicação é legítima, pois além de escassa em tempos de violência e repressão, ela é fundamental para as experiências heterogêneas – experiências do excesso. Ao contestar a impossibilidade de escrita e

²¹ No trecho citado, evidencia-se também a violência que rondava o fim da década de 1960 no Brasil, época em que “O unicórnio” foi escrito, exemplificando que, ainda que Hilda Hilst não escrevesse explicitamente sobre o contexto social-político da época (a ditadura), a sua obra em prosa não deixou de remeter à violência e convulsão social nesses anos no país.

comunicação, a narradora-unicórnio se percebe diante da falta, da angústia e da solidão: “ai de mim expulsando as palavras como quem tem um fio de cabelo na garganta, ai ai ai” (Hilst, 2003, p. 209). Para a narradora-unicórnio, o ato de expulsar-expelir as palavras é desejo e urgência, mas também angústia e solidão: “sabem, eu gosto muito de escrever, ninguém publica mas eu gosto” (Hilst, 2003, p. 197). E, por isso resiste, a palavra resiste, o duplo-desdobramento unicórnio resiste: “se eu descobrisse uma maneira de me exprimir, se eu descobrisse a chave, se eu descobrisse a ponte que me ligaria a vocês...” (Hilst, 2003, p. 2013) e, considerando a obra de Hilda Hilst, a constante busca em comunicar-se com o outro por meio da palavra, daí a urgência e reivindicação de seus narradores pela palavra.

Na tentativa em se comunicar, a ideia-ponte que a narradora-unicórnio inventa é a de formar palavras com os restos de verduras que foram jogados pra sua alimentação. Com muito esforço, utilizando seu corno para deslocar as verduras, ela persiste: “vou começar a minha palavra, eu sei que vocês vão achá-la bonita, sabem o que é? sabem? é a palavra AMOR” (Hilst, 2003, p. 201). No entanto, quando falta apenas uma letra para completar a palavra, o zelador chega para limpar a cela – um local que simboliza tanto um aprisionamento social quanto linguístico: “EEEEEEEE, BESTA UNICÓRNIO, hoje resolvi varrer tua imundície, que fedor! (...), mas por favor, não destrua minha palavra, não apague minha palavra, não, não leve embora a minha palavra” (Hilst, 2003, p. 214-215). O unicórnio clama, implora para que o zelador não realize a limpeza, para que não apague a sua palavra, contudo um animal não possui a capacidade em se comunicar verbalmente. A inadequação da narradora enquanto unicórnio em uma sua cela no zoológico, enquanto corpo-animal a leva a buscar a melhor maneira de se expressar verbalmente, buscando, assim, ser amada. No entanto, essa tentativa parece incapaz de estabelecer o contato com o outro, de alcançar sua compreensão – é chamada de “besta”, que além de remeter a um quadrúpede de grande porte, refere-se a “irracional”, “tolo”, “estúpido”, “mediocre” (Borba, 2011, p. 175).

À medida que o tempo avança, o duplo-desdobramento unicórnio se entrega ao abandono, ao aniquilamento e suas palavras expressam cada vez mais a consciência de sua presença informe em um mundo absurdo e violento: “ah, eu não queria dar uma impressão de desalento, eu gostaria que vocês me vissem forte, cheio de coragem” (Hilst, 2003, p. 215). O completo desamparo, por fim, o conduz à morte:

Agora escutem, sem querer ofendê-los: acho que estou morrendo. Da minha garganta vêm vindo uns ruídos escuros. O zelador está voltando, ele está dizendo: EEEEEEEEE, BESTA UNICÓRNIO, você está bem esquisito hoje, hein? Um ruído escuro. Um ruído gosmoso. O zelador está mais perto, me

desdobramento em unicórnio, essa parte íntima e única de si mesmo, a narradora-escritora não consegue alcançar tal estado de totalidade, por isso recorre-exige a comunicação. Nesse contexto, a dramatização da existência pode, no transbordamento da linguagem, experimentar uma discordância entre as palavras e a experiência interior descrita. Para Bataille, o extremo do possível, esse ponto intransponível da existência soberana, não pode, em nenhum caso, ser alcançado pela falta, mas sempre pelo excesso.

2.1.3 “Floema”

Tenho o peso do mundo, tudo pesa e tudo se me fecha, os outros me comprimem, êmbolo, sou sempre o de baixo, que seiva é para sugar? Quem é que suga aquilo que não vê? A língua é presa num filete rosado de matéria, é áspera, pesa na minha boca, tudo pesa, a maior parte do dia fica à procura de migalhas, depois se distende procurando a palavra.

Hilda Hilst, Floema (*Fluxo-Floema*).

O último conto de *Fluxo-Floema*, intitulado de “Floema”, é dedicado a José Antônio de Almeida Prado, compositor, pianista e primo de Hilda Hilst, e ao escritor e amigo José Luis Mora Fuentes²². Narrado em primeira pessoa, característica presente em todos os cinco contos de *Fluxo-Floema*, o formato de apresentação do texto é distinto, esse que inicia com recuo e uma fonte maior - uma característica presente nas quatro edições do livro²³. No entanto, assim como nos outros contos do livro, percebe-se que o excesso opera por meio da figura do narrador, sempre relacionada ao lugar sociodiscursivo do escritor, e sua exploração pelos espaços que habitam (sempre o interior, o poço, o oco, uma cela escura, um escritório sombrio, a terra), pelos corpos (seu próprio corpo, o desdobramento corporal-discursivo em outras personagens) e pelas palavras. São narradores que constantemente se confrontam com a necessidade de expressar-se, mesmo que não saibam ou não vejam como narrar.

²² Após o falecimento de Hilda Hilst (2004), que viveu os últimos 35 anos em sua fazenda (Casa do sol), transforma sua residência em um memorial dedicado à escritora, o Instituto Hilda Hilst – (IHH), um espaço como um centro de atividades artísticas, oferecendo oficinas de artes plásticas, teatro e residência para pesquisadores da obra hilstiana.

²³ Publicado originalmente em 1970 pela Editora Perspectiva. Em 1977, foi publicado na coletânea *Ficções*, da Edições Quíron, que reuniu três livros já publicados da autora: *Fluxo-Floema*, *Kadosh* e *Pequenos discursos e um grande*. Em 2003, foi relançado pela Editora Globo, e, em 2018 integra a coletânea *Da prosa*, que reuniu pela primeira vez toda a ficção da autora.

Durante esse percurso, são evidentes as questões relacionadas à compreensão do incognoscível, ao encontro com o divino e à abordagem da passagem do tempo, temas que se tornariam frequentes na obra posterior de Hilda Hilst. Na tentativa de comunicação dos narradores-personagens, esses questionamentos surgem num fluxo dialógico, entre o alto e o baixo, o sagrado e o profano, entre maiúsculas e minúsculas e vão ressaltando a materialidade da língua (órgão de deglutição e de digestão). É a partir desse movimento que a estrutura das narrativas de Hilda Hilst se configura topograficamente, revelando um jogo lúdico, ostensivo ou radicalizado, com os recursos modernos, o que destaca o excesso na escrita de Hilst. Tais características podem ser notadas desde o início do conto “Floema”, quando uma interação se desenrola entre o personagem Koyo e Haydum, uma espécie de divindade, que pode ser entendida como um desdobramento-duplo de Koyo ou uma forma de divindade interior. Leiamos como se dá o início do conto:

KOYO, EMUDECI. Vestíbulo do nada. Até... onde está a lacuna. Vê, apalpa. A frente. Chega até o osso. Depois a matéria quente, o vivo. Pega os instrumentos, a faca, e abre. Koyo, não entendes, vestíbulo do nada eu disse, aí não há mais dor, aprende na minha frente o que desaprendeste. Abre. Primeiro a primeira, incisão mais funda, depois a segunda, pensa: 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. Umás coisas são ditas compulsoriamente, por exemplo isso pega a faca e corta, eu quero que pegues, quero que cortes, depois o que eu disser dos paredões da mente, escolhe o mais acertado para o teu ouvido. Agora corta. Koyo, é simples, no fundo é tudo igual, o núcleo, entendes? (Hilst, 2003, p. 221-222).

O conto inicia-se pela fala de Haydum, se dirigindo a Koyo, o qual é nomeado explicitamente com a primeira palavra do texto, um gesto incomum (revelar o nome do personagem de imediato) na obra *Fluxo-floema*. Logo no início, esse gesto destaca o conflito entre a necessidade de expressão e a inabilidade de realizá-la: “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). A fala da figura divina Haydum, que transita da redundância ao silêncio, da precisão à imprecisão, inicialmente parece sugerir um conselho que aponta para uma direção a ser seguida por Koyo, uma busca pela decifração da palavra: “Alguma coisa deves renunciar, luta comigo. Tenta. (...). Usa a linguagem fundamental, usa o esteio, o formão sobre o cobre, usa o teu sangue, estás me ouvindo?” (Hilst, 2003, p. 224).

Dado que a relação entre o humano e o divino não segue os caminhos tradicionais, Koyo também direciona questionamentos à divindade, estabelecendo um terreno ambíguo onde o

conceito de martírio, representado pelo ato de se cortar para alcançar o núcleo, parece aplicar-se igualmente a Haydum: “Koyo, descansei, mas no descanso também sofro dessa angústia de ser, e no escuro uma noite ME PENSEI. E vi matéria vasta (...). Tive certeza de que um outro igual a mim, um outro pleno, se faria ao meu lado” (Hilst, 2003, p. 223). Ambos procuram respostas. Koyo e Haydum, o humano e o divino, em desamparo.

Na convergência entre o jorro vocabular que emana do divino e o desamparo do humano, o excesso evidencia a condição tanto inebriante quanto frustrante da enunciação. O corpo, em seu processo de envelhecimento, serve como a medida para a exploração e (im)possibilidade de contato com essa outra dimensão da existência:

Tateio. Se eu te falo do mais pobre de mim, escutas? Tomo nos braços a fêmea que me deste, tateio o ventre, a coxa, o mais escuro, sobre a fêmea me deito. Tu não sabes, Haydum, o aroma da carne, a coisa dulçurosa que é o gozo, não sabes, mas nos deste o depois, esse depois da carne, a pré-memória, depois da carne a penumbra no peito, uma distância por dentro, uma coisa que pergunta: Koyo, isso te basta? Eu te pergunto, Haydum: tu sangras? Eu sim. Tateio e sangro. 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. Como queres que eu corte a tua frente? E se eu te falo do mais triste de mim, escutas? (Hilst, 2003, p. 230-231).

As áreas cerebrais mencionadas no fragmento acima (córtex, arquicórtex, mesocórtex, neocórtex) se referem à memória, à razão, à cognição e à linguagem. São as partes exteriores, uma camada superficial, mas não abordam o âmago, o inarticulado, que é enfatizado e clamado no texto. Nada é dito sobre o núcleo, a essência, o fundamental, sobre a fonte ou a origem. Por isso, a fala do personagem-narrador Koyo destaca tanto a natureza enganosa da linguagem, com seus “nomes” que parecem incapazes de capturar ou nomear o que está “no fundo”, nas profundezas, quanto uma característica presente em outros textos que, no conto “Floema”, ganha uma representação dramática na culminação da oscilação poética - a erotização: “Há um mais fundo nas coisas que não sei. NADANADA do fundo, apenas nomes” (Hilst, 2003, p. 231).

Assim, o toque “na fêmea”, que pode ser Kanah, sua companheira, ou na própria palavra, e a pergunta sobre a falta relacionada ao desejo poderiam evocar tanto o prazer quanto o riso. Esse prazer, em certo sentido, estaria ligado ao fluxo, ao jorro vocabular, ao questionamento da existência, alimentando e fertilizando essa organicidade, tornando-se um néctar para o sujeito que questiona:

De um todo em mim esfaimado. Do tempo. Das vozes que perguntam. Das perguntas. Do corpo. Pergunto à minha própria carne: és minha? Pergunto à mulher: Kanah, se colocas a mão sobre o meu peito, sentes uma coisa que pergunta, uma rosácea ferida que pergunta? Não, sinto macio, às vezes linho, superfície repousada. E se colocas a mão sobre a minha fronte, aqui entre os olhos, sentes que Haydum está comigo, teus dedos tocam o fogo? Não, é quase indiferente para a minha mão esse retalho de ti. Não me olhes assim, Kanah, como se toda herança da minha raça fosse a brisa da noite, fosse o nada. O olho que não olha. Olham sempre e nada veem. Quem sabe se estou sobre a pata da frente dos imemoriais? Quem sabe a língua é uma enorme cadeia. Disseste enrodilhada? Posso confessar sim, quando o sonho se faz. Aí abro a porta e digo: Kanah, eu tenho fome. Escancaro a boca, me deito, as narinas abertas, grito: porco Haydum, chagal do medo, olha- e na cara, não vês que dia a dia estou secando, que a cadela da noite avança a língua? Não sei de letras, formam palavras? Se eu digo medo, sentes o cheiro? Se eu morro, vês a carcaça? Brilho aparente, película, não entendo. Teu corno nos meus pulmões, furas-me todo, que maldita palavra devo expelir? Ponteiro, pele, lucidez. Sei de outras, posso expelir tamanhas: compasso, consciência, rasto, convergência (Hilst, 2003, p. 231-232).

Uma rosácea ferida que pergunta – entendemos essa imagem como um símbolo da indagação que se desenvolve na materialidade da língua e do corpo. Com sua forma circular e espiralada, ela pode representar o próprio excesso, conectando-se à excitação, que, na prosa de Hilda Hilst, transcende o aspecto orgânico e corporal para se tornar também verbal e inorgânica. O jorro de palavras em um estado de êxtase não necessariamente implica satisfação física ou compreensão de significados, o que explica o porquê de o conhecimento de Koyo, relacionado ao “olho” é diferente do das outras personagens, que “olham sempre e nada veem”. A partir do surgimento de Kanah na narrativa, a quem o narrador diz: “Quem sabe a língua é uma enorme cadeia” (Hilst, 2003, p. 231), inicia-se uma série de questionamentos acerca dos signos, os significados e os significantes (possivelmente sufocados nessa cadeia): “Não sei de letras, formam palavras? Se eu digo medo, sentes o cheiro? Se eu morro, vês a carcaça?” (Hilst, 2003, p. 232). Fica implícito que essa nova personagem-desdobramento, Kanah, não domina a língua e não consegue entender como as palavras se formam.

O narrador continua: “Teu corno nos meus pulmões, furas-me todo, que maldita palavra devo expelir? Ponteiro, pele, lucidez. Sei de outras, posso expelir tamanhas: compasso, consciência, rasto, convergência” (Hilst, 2003, p. 232). Aqui, nota-se uma referência à narrativa de “O unicórnio”, além da personagem possuir corno e tentar “expelir” palavras, há também insinuações de uma possível alusão à morte da palavra e da língua, como se através dessa reflexão, a resposta para transformar o mundo pudesse emergir: “Haydum, nasce a ferida no outro, talvez se dispensasses a língua... se dispensasses a língua o mundo seria mudo e outro?” (Hilst, 2003, p. 233). Contudo, em contraste com o apelo e insistência pela palavra em “O

unicórnio”, em “Floema” percebe-se uma sensação de exaustão, uma abertura para a 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 o que for dito é como um muro para o outro explicita o desafio da comunicação, assim como o conflito central dos cinco textos de *Fluxo-Floema*: a necessidade de expressar e a impossibilidade de fazê-lo.

Em “Floema”, percebe-se, também, a presença do contexto social de uma era mercadológica em conflito com o trabalho do escritor, que desde “Fluxo” já estava presente e continua a ser explorada durante toda a obra de ficção da autora. Até o desfecho de “Floema”, em meio a uma atmosfera de renúncia e abdicação, o narrador tenta persuadir Koyo a lidar com questões como imobiliárias, anúncios, com o lucro em si. O tom de desistência se mistura com a ironia no trecho final do livro:

Tens a palavra. Entrás e mostrás as letras. Não Não, nada disso, Koyo, as imobiliárias, eu digo. E convences. Cansa sim, mas eu te recomendo aos meus amigos. E que sucesso no fim de trinta dias, verás, ou de alguns anos, dez, talvez menos, mas tens lucro. (...) 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).

Se em “O unicórnio” existia um apelo a uma outra alternativa de comunicação e existência, em “Floema” o apelo é direcionado ao outro, para que escolha o “caminho certo” (como exemplificado pelos poetas que se tornaram parte do mercado da palavra, tornando-a mais palatável para o consumo) e é advertido que a floresta é amigável apenas quando se entra armado. Por fim, o narrador conclui sua narrativa, cercado por paliçadas e estacas, com a palavra “tentei”, como se fosse um sussurro ao término de uma batalha perdida, como se fosse a reafirmação da expressão presente em “Fluxo”: não há salvação.

Entre todos os contos de *Fluxo-floema*, este é o que mais profundamente aborda a questão de Deus diante do ser humano. A narrativa mescla a dimensão religiosa sob a perspectiva do amor e do ódio, vinculada ao medo da existência ou inexistência de Deus. “Floema” examina a relevância de os seres humanos continuarem acreditando numa figura divina, mesmo quando confrontados com sentimentos de aversão pela vida. Embora a questão de Deus, do amor-corpóreo e da morte seja um tema recorrente nos cinco contos, nesse último

a abordagem da questão divina se destaca de maneira singular: o divino e o humano são colocados frente a frente – eis, em “Floema”, o excesso. Nos é apresentado um Deus distante e silencioso, aparentemente incapaz de reconhecer Suas próprias criaturas. Por meio da ironia, esse Deus se surpreende com a insignificância e inferioridade do homem. Na imagem da dissecação e do corpo fragmentado, Koyo se apresenta a Deus de maneira grotesca e repulsiva. Por meio dos cortes, das incisões, o corpo-carne jorra sangue. A garganta, essa que clama por comunicação, “é vermelho-clara, úmida, escorregadia, tudo escorrega para baixo” (Hilst, 2003, p. 229).

Dessa forma, em “Floema” tudo é tingido de vermelho, e a narrativa percorre, então, um território anatômico. O narrador Koyo explora esse território-corporal tateando, cortando, com as mãos trêmulas, sangrando. A linguagem grotesca serve como expressão da revolta, do ódio em face de um Deus aparentemente indiferente ao nosso infortúnio final. Koyo profere blasfêmias em um ímpeto final, quando tudo parece estar prestes a terminar: “Escancaro a boca, me deito, as narinas abertas, grito: porco Haydum, chacal do medo, olha-me a cara, não vês que estou secando, que a cadela da noite avança a língua?” (Hilst, 2003, p. 231). Presente em vários momentos e em diversas intensidades ao longo da escrita hilstiana, o corpo em “Floema” é descrito a partir de uma abordagem de exploração minuciosa, na qual o humano e o divino são examinados de forma singular, construindo uma narrativa ambivalente que tende à voracidade, acarretando na construção do excesso enquanto uma experiência interior. Tratando-se do que é corpóreo, Bataille conceitua:

A experiência interior do erotismo exige daquele que a faz uma sensibilidade não menor à angústia que funda o interdito do que ao desejo que leva a infringi-lo. É a sensibilidade religiosa que liga sempre estreitamente o desejo e o pavor, o prazer intenso e a angústia. Aqueles que a ignoram, ou só experimentam furtivamente, os sentimentos de angústia, de náusea, de horror, comum às mocinhas do século passado, não lhes são suscetíveis, mas o mesmo se dá com aqueles que se deixam limitar por tais sentimentos. Esses sentimentos nada têm de doentio; mas são, na vida de um homem, o que a crisálida é para o animal perfeito. A experiência interior do homem é dada no instante em que, quebrando a crisálida, ele tem a consciência de dilacerar a si mesmo, não a resistência oposta de fora. A superação da consciência objetiva, que as paredes da crisálida limitavam, está ligada a essa inversão (Bataille, 2017, p. 62, grifos do autor).

Como já mencionado anteriormente, a experiência interior é, também, uma experiência dos limites, pois o excesso opera uma perda de si - do próprio sujeito. A experiência interior é muitas vezes associada ao êxtase, à transgressão das normas sociais e à busca por uma sensação

de plenitude que ultrapassa os limites da racionalidade comum. Para Bataille, a experiência interior é uma ruptura com a lógica utilitária e uma entrada em um domínio de liberdade e descontrole, onde o *eu* se dissolve em algo maior, seja na comunhão com o divino ou na entrega ao prazer erótico. Nos cinco contos de *Fluxo-Floema*, os narradores-personagens são de alguma forma moldados pela experiência do tatear, do explorar seja o contato com as palavras, com os Outros, com o próprio corpo, com a terra ou com aquilo que pertence ao poço, ao sombrio e íntimo. Em “Floema”, na relação entre Koyo e Haydum, essa experiência é dramatizada por meio da (auto)dilaceração, revelando tanto o processo de busca pela essência do ser como o de exploração e desmembramento do corpo físico (inclusive o próprio). Ocasionalmente, a busca dos narradores-personagens resulta em encontros, ainda que efêmeros, mas também pode levar ao estupor, ao distanciamento ou à inanição. A pergunta permanece: é possível alcançar o “núcleo”, o “centro” do ser e das coisas? Será possível decifrar, compreender e assimilar o “NADANADA”? Ou, realmente, não há salvação?

Nesse contexto, a relação entre os narradores-personagens Koyo e Haydum e a descrição do corpo apresentam uma representação do excesso que se manifesta no espaço e no tempo, oscilando entre o tatear e o despir, entre a permanência e a transitoriedade. Esse contato possui uma natureza erótica, enfatizando a suspensão e a passagem, carrega consigo um caráter erótico. Assim, estamos diante de um gesto orgânico e existencial singular, ligado aos fluidos e ao contato corporal, que, de acordo com Bataille (2017), transita entre o profano e o sagrado.

O filósofo italiano Mario Perniola, em seu livro *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo* (2000), em consonância com sua interpretação de *O erotismo*, de Georges Bataille, destaca uma noção presente na obra hilstiana que é fundamental para compreendermos o excesso: o trânsito. Mesmo quando uma personagem parece estar à beira do colapso, ou quando se encontra em um estado de violência e incapacidade que pode ser aterrorizante, o humor e a ironia que também emergem em sua caracterização promovem o deslocamento e acentuam o processo de trânsito que, sob uma perspectiva textual, é conduzido por meio desse processo de erotização do encontro com a língua - o órgão e o meio de expressão e comunicação:

Para Bataille, o erotismo seria uma função intermediária entre a vida e a morte, entre a paz e a violência: a regra — que impõe ordem e disciplina à vida humana, separando-a da animalidade — e a sua transgressão nascem e mantêm-se juntas. A transgressão do tabu, que está essencialmente ligada ao erotismo, não é a sua abolição, mas o seu complemento. O tabu existe para ser violado. A transgressão erótica parece, por isso, algo de diferente e irreduzível, tanto à obediência da tradição como à inovação revolucionária; ela é uma passagem do momento profano do trabalho e da fadiga cotidiana ao momento sagrado do sacrifício e da festa. A sociedade é composta simultaneamente por

ambos os momentos: a suspensão do tabu na experiência erótica configura-se portanto como um trânsito do mesmo para o mesmo (Perniola, 2000, p. 64).

Se a experiência de um indivíduo emerge de seu interior, é justamente a tensão com o mundo exterior e com o ato de expressar por meio da obra verbal que enriquece essa experiência, permitindo que esses elementos sejam revisitados. Dessa forma, o trânsito ocorre em diversas dimensões, não apenas na consciência dos narradores-personagens, mas também através de um fluxo verbal intenso. Esse trânsito acontece na interseção entre o espaço e o tempo, se manifesta nos corpos das personagens, em suas interações, na relação com a língua e até mesmo no leitor. Essa configuração revela uma perspectiva única sobre a realidade, onde o trânsito assume um papel central. No entanto, essa perspectiva coexiste com outras visões. O choque entre essas vozes impede uma uniformização, uma vez que o trânsito ocorre entre as ruínas e os fundamentos da tradição, especialmente a ocidental, que é marcada pela influência cristã. É por essa razão que o discurso metafísico de Hilda Hilst não visa à ascensão espiritual ou à apreensão definitiva, mas, sobretudo, revela uma busca constante. Na narrativa “Floema”, como já mencionado, essa busca é empreendida tanto pelo ser humano quanto pelo divino, que, parece estar despojado do papel que a tradição lhe conferiu:

Koyo, o pórtico vedado, nada sei, NADANADA do homem, se estás à minha frente nem te vejo, melhor, só sei de ti porque subiste na minha unha e levantei o pé, és assim mesmo? Eu não te fiz assim quando te fiz, éramos iguais em tudo, antebraço de pedra, peito extenso. Não sei de abóboras, Koyo, me diz como ela é, fiz muitas coisas e agora não me lembro, fiz umas coisas peludas, outras incandescentes, belo o pelo, belo o fogo, fiz muitas coisas redondas, quase tudo, mas talvez só entendas o semicírculo, não vês que continua mais abaixo e assim se fecha em círculo. Mas abóboras, não sei. É matéria calada, ou fala como tu? Tu pões coisas na boca, trituras com os teus dentes e depois jogas fora? Eu não te fiz assim. Alento, gozo de abrir e fechar, gozo do movimento, para gozares sempre. Preenchi o vazio com o que tive à mão. Não sei nada das coisas que me dizes. Tentemos (Hilst, 2003, p. 222-223).

A semelhança que tem sido contemplada desde a criação do ser humano por Deus, como é apresentada no livro bíblico *Gênesis*, é explorada na tensão do diálogo entre as personagens, principalmente em relação à indagação fundamental sobre a existência, uma busca compartilhada por ambos. Essa busca revela um aspecto ritualístico na fala de Haydum, a figura divina, em que elementos relacionados à terra e à religiosidade, como o fogo, o círculo, o semicírculo e a cerimônia litúrgica, surgem como ruínas, delineando espacialmente o corpo da escrita, palavra a palavra e gesto a gesto.

À medida que Koyo também direciona seus questionamentos a Haydum: “Haydum? Quem sabe se nos pensaste com fundura maior que pensas agora? Estou descontente” (Hilst, 2003, p. 229) - esse processo de exploração, impregnado de uma paradoxal (a)temporalidade, onde o procedimento paródico coexiste entre o mesmo e o outro, gera um sentimento de não-saber. No conto “Lázaro”, o conhecimento que se manifestava como não-saber, resultando em conflito, estava relacionado à esfera humana e ao narrador-personagem. Já em “Floema”, essa ambiguidade se estende também ao âmbito divino, o que permite a Koyo reiterar a disparidade em sua relação com Haydum, sugerindo que este lhe “rouba” o tempo, causando incômodo ou acelerando seu envelhecimento:

E como posso cortar a tua frente? Olha como treme a minha mão. Tremo, só de pensar o que pedes. Haydum, sabemos entre nós que as abóboras têm formas variadas mas nem sabemos por quê, sabemos que a forma, quero dizer o formato (inconsequente?) das abóboras, talvez seja controlado pela direção do comprimento, mas não sabemos como isso é feito. Somos para o teu olho, como as abóboras, Haydum? Abóbora é cor de... uma cor de fogo. Se eu te disser que a cor da abóbora é entre a laranja e o ocre, se eu te disser, não, não entenderás. É coisa que fizeste como alimento, mastigamos, engolimos depois, e depois expelimos. Também temos feições variadas, muitas cores, uns olham para o alto e ficam cegos, outros, Haydum, a maior parte não olha, a maior parte das abóboras, quero dizer dos homens que fizeste, não vê, olho estufado, cego. Na verdade mais funda querem ver. Não posso ficar muito tempo por aqui, roubas-me o tempo, quero muito te ajudar, nem sabes, falando das abóboras talvez... talvez entendas (Hilst, 2003, p. 228-229).

A imagem da “abóbora”, como alimento, aponta para o objeto de decifração, assim como a língua, revela sua natureza corpórea - uma casca espessa, um corpo que é “matéria silenciosa” a ser ritualisticamente tateado-consumido. Esse ritual, enraizado na organicidade dos corpos das personagens, em seus fluidos e substâncias, inicialmente conduz à tortura e às ações relacionadas ao processo digestivo. Na perspectiva do excesso hilstiano, decifrar equivale a digerir as abóboras-humanas, ou seja, a compreender o que a realidade mental e social apresenta, devolvendo-as como ruínas, como informes. Os questionamentos, a busca por respostas e compreensão são desencadeados em uma performance específica, pelo ato das personagens de se tocarem e se cortarem - um gesto-encontro que conecta e contrasta o divino com o humano, levando ao ato de “ver com o olho”. No entanto, esse olho, embora estufado, atento, pode ser cego – Koyo, então, parece estar dotado de um conhecimento que o diferencia dos seres humanos, mesmo quando tenta decifrar, tornando-o excepcional nesse aspecto.

O tatear-encontro ritualizado nessa corporeidade, como mencionamos, caracteriza uma das faces do erotismo presente na ficção de Hilda Hilst - o ato ambíguo de explorar com a

língua, na língua e da língua²⁴. Esse procedimento pode ser relacionado ao conceito de *panejamento* de Mario Perniola – conforme aponta o filósofo, “o que importa não é estar nu, mas ser corpo, carne, matéria” (Perniola, 2000, p. 98). O *panejamento* revela, então, uma estética que se concentra na disposição do tecido sobre o corpo, na matéria, fomentando um toque que é sedutor e erótico - algo que confere corporeidade ao exercício metafísico-existencial na obra de Hilst. O contato do sujeito-escritor com o que ele apresenta, assim como o contato entre as próprias palavras, destaca a oscilação entre os dois extremos: saber e não-saber, proximidade e distanciamento, ocultação e explicitação, semelhante à oscilação entre o corpo nu e as roupas que o cobrem.

É a partir dessa perspectiva que tanto “as profundas cavidades formadas pelo tecido do hábito [dos religiosos]” quanto o jorro ou a exuberância vocabular “repetem as dobras de um corpo que se oferece ilimitadamente, convidando a explorar, abrir, a fender” (Perniola, 2000, p. 102). Em outras palavras, em “Floema” o *panejamento* se encontra na mesma via-trânsito do excesso e, acontece quando o encontro-tatear é lançado à personagem, ao leitor, para que ele ou ela se entregue à figura divina, mesmo que por meio de um gesto de sedução ou violência:

Corta, Koyo, estou intacto, desde sempre sou esse que tu vês. Não vês? Afunda com mais força, levanta acima da cabeça o teu punhal, golpeia muitas vezes. Desde o início te falo, emudeci, e nada me propões. Qual é o pé onde estás? Ou apenas te espichaste: Repito: tenho o comprimento da minha casa. Se por acaso estás aí onde disseste, é porque tens alguma coisa a resolver comigo. Fala mais alto. Poucas coisas te peço e tão pequenas. Tens a faca, abre, já te disse. Usa esse de nove miligramas, esse que acaba com o todo. Alguma coisa deves renunciar, luta comigo. Tenta. Quem sabe se me enganas, falas do teu esforço, mas não estás deitado? Usa a linguagem fundamental, usa o esteio, o formão sobre o cobre, usa o teu sangue, estás me ouvindo? Isso é matéria moldável, não é nada, estás subindo acima do que entendo, te espraias, estás me comprimindo, onde é que tem a cabeça? Sou teu nervo. Sou apenas teu nervo. Com ele, toco o infinito. Não sei da garganta. Fica ao redor de ti? Apenas canta? Me louva? Então come de mim, me comendo me sabes. Não medita. Suga. Vai até a seiva, até a sutileza (Hilst, 2003, p. 224-225).

A convocação ao (auto)martírio lançado pelo divino não apenas caracteriza uma erotização originada do contato com o próprio corpo ou com o corpo do outro, mas também representa um chamado sedutor, fascinante ou violento, explorado inclusive através dos órgãos

²⁴Entendemos essa característica, não só como uma das faces do erotismo, mas, também, como uma das manifestações-estratégias do excesso. Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, obra que também será analisada, esse gesto revigora de maneira crítica os textos incorporados de forma paródica ou por meio de citações, prestando homenagem enquanto simultaneamente os rejeita como algo obsoleto, pertencente ao passado, à memória. No jogo semântico entre Lamby, lamby e língua, emerge a possibilidade de uma literatura que busca explorar a língua, portanto, se transforma em um exercício de encantamento, aquisição, profanação e lambeção.

relacionados ao processo digestório e à expressão, como a garganta e a língua. Deus-Haydum em “Floema” reflete uma dinâmica que oscila entre ser de luz e trevas, bondoso e temerário, provedor e assassino, comunicação e silêncio, via do corpo e do espírito. Motivado por um desejo intenso de busca, Koyo encara, questiona, dialoga, tateia esse ser divino e, ao acessar tal território-corpo entra no campo do sacrifício - uma instituição claramente definida, uma função social genuína, conforme descrito por Bataille, representa a intenção de alcançar um estado sublime por meio de alguma forma de (auto)mutilação. Dessa forma, Deus-Haydum, como um ser divino e fulgurante, que enche os seres humanos de admiração, é acessado através do sacrifício, pois nele “o deus, que é simultaneamente o sacrificante, se mistura com a vítima e, por vezes, até com o sacrificador. Todos esses elementos diversos que entram nos sacrifícios comuns se entrelaçam e se confundem aqui” (Bataille, 2007, p. 107).

Esse apelo-convocação de Haydum, para que Koyo se aprofunde na matéria do corpo-escrita incorpora uma espécie de ritualização-sacrifício que, ao tatear, cortar, desfigurar e destruir a aparência, desperta um desejo que a impulsiona e a associa à violação da “aparência em busca de uma verdade mais essencial, de uma pureza mais radical, de um absoluto” (Perniola, 2000, p. 92). No entanto, essa violação não implica necessariamente a compreensão do corpo nu ou de sua essência - aquilo que a tradição logocêntrica projeta como um “significado transcendental”. Portanto, não necessariamente resulta em prazer, encontro, fusão ou gozo. Nesse ritual de encontro-tatear, a abertura que se apresenta como um convite para a exploração corporal é tingida com elementos de violência e, às vezes, até de voracidade. Esses aspectos revelam uma face violenta do excesso, que impulsiona tanto o desejo criativo quanto o desejo devorador:

Talvez te agrade do meu pensamento. Mas até quando? Se a cada instante uma fibra viva te percorre, não cansas? Se eu resolver que a minha vida é pergunta e palavra, se eu resolver dizer e perguntar até o sempre, para que a vida faça a própria casa em mim, se eu resolver falar desmedido para todo o sempre, aguentarás, Haydum? (...) Aspira levantando a cabeça, não é rápido esse gesto, aspira muitas vezes, breve, sem ruído, não é fácil, aprendi tudo com as garras que me deste. Cheiro. Garra. Cheirando vou sabendo. A comida. A morte. O caminho para te procurar. Agarro. Vê, estou aqui, ninguém mais está. Seguram-me, não importa, apenas eu estou. Mostra-te, Haydum. Não é ponta nem tem órbita? É cilíndrica? É fusiforme? Se a luz atravessa forma o quê? É móvel? Se reflete e se refrata? Qual é o teu lado raso? Água-viva-luz? O da superfície me escapa. E se eu usar lentes de diâmetros diferentes? Me escapas. O contorno também. O oco. O inclinado. O dedo afunda nisso que não é ponta nem cilindro, nem órbita tem? E se eu usar o traçador para te serrar? O maior, esse que serra o tronco dez vezes eu. Se é matéria mole o traçador rasga, espirra o mole. Vê bem, estou contente da fluidez que me

provocas. Não te faças de nojo, de recusa, aprende a explicar o mudo (Hilst, 2003, p. 234-236).

Dessa forma, o diálogo-sacrifício que se desenrola entre Koyo e Haydum parece, de maneira paradoxal, adiar - ou, de certa forma, suspender - a tão desejada decifração da palavra. A “linguagem fundamental”, que está intrinsecamente ligada à performance se torna, de certa forma, ineficaz, uma vez que, ao mesmo tempo em que algo é nomeado, surge o “NADANADA”, o vazio, o inominável, a fenda, a cicatriz, a morte. Mesmo que haja um falar desmedido, com inúmeros questionamentos, a busca incessante pela compreensão é uma experiência angustiante, permeada pela diferença, já que para Koyo é o divino que deve aprender a explicar o mundo.

A partir do silêncio e distanciamento que vai se constituindo entre Koyo e Haydum, onde este último lhe escapa, o narrador-personagem Koyo é impulsionado por uma ruptura que o conduz de volta à terra, ao visceral, ao orgânico e ao instinto animal. Se antes a abóbora, símbolo da decifração, representava o ponto de contato inicial entre eles, agora ela revela a jornada dolorosa de Koyo em busca de compreensão, em que o conhecimento, que também é uma forma de sentir, se revela de forma diferente do divino. A inadequação crescente de Koyo, à medida que ele se torna uma espécie de sepulcro, vagueando entre a materialidade e a fluidez, é evidenciada tanto em seu relacionamento com Haydum quanto em suas interações com outras pessoas. Essa inadequação é de certa forma acentuada pelo intuito autoritário e violento de forçá-lo a se adequar: “já pensaste, Koyo, se usasses a febre que tens, em alqueires de tomate? O importante no tomate é fazer trabalhar a família. Depois... os lucros” (Hilst, 2003, p. 243).

Dessa forma, Koyo, como uma espécie de sepulcro simbólico, representa, em sua fluidez material, o ritualismo inerente a uma linguagem que, embora não seja “a linguagem fundamental” ou a linguagem indecifrável, estabelece e perpetua a sua busca por compreensão, recusando certas ordens do divino-Haydum: “guarda os teus fios de seda. Se enxergam a tua teia, vão te puxando sempre. Enterra, Koyo, essa teia de amor” (Hilst, 2003, p. 243). Essa abordagem direcionada a Koyo incorpora, em certo grau, um discurso sedutor e uma violência que afligem seu corpo e sua língua. De um lado, a língua é vista como um meio de obtenção de lucro e bens materiais, que pode proporcionar satisfação e prazer. De outro lado, na perspectiva do excesso e da experiência interior, a língua se torna o veículo da busca, do trânsito entre rendição e resistência. Embora o narrador não pareça seguir o caminho considerado “certo” e ceda, em alguns momentos, às vontades do criador-Haydum, sua busca e indagação persistem. A “teia de amor” é envolta de devoção e entrega, mas também abriga elementos de apego e

resistência. Nesse sentido, ele pode encontrar satisfação, apossar-se do que a língua lhe oferece, resistindo às pressões da sociedade e de Haydum.

Nesse atravessamento de discursos e perspectivas, a violência imposta pelo divino sugere que a sedução também envolve um ato de desvio-violação. Para Koyo, Haydum é surdo-mudo, chagal do medo: “surdo-mudo Haydum, chagal do medo, vilão, ainda te agarro, ainda hei de me adentrar no teu de dentro, e ter fogo para cortar, não ficarás para sempre no gozoso, na tua própria matriz indevassada, gozando teu saber, Haydum-Hiena, a mim me devorando” (Hilst, 2003, p. 239). Nesta reconfiguração disfórica, o divino busca encarnar-se e oprime Koyo, que se torna corpo-sepulcro-ruína. No entanto, na prosa hilstiana, como já mencionado anteriormente, a frustração e a não adequação dos narradores-personagens é acentuada pela ironia e pelo excesso: o gozo de Koyo pode ser, nesse jogo, fluidez, trânsito, impedindo que nem o vazio nem a essência se manifestem completamente – se o “Haydum-Hiena” se aproxima, Koyo pode se tornar um obstáculo à usurpação, à devoração. Posto isso, os narradores-personagens Koyo e Haydum, humano e divino por meio da sedução, erotismo e violência, destacam o caráter ambivalente da língua, que gera movimentos de resistência em meio à complexa e muitas vezes paradoxal relação com as forças que operam no âmbito econômico, político e social.

Na análise das cinco narrativas, observamos a origem dos temas que Hilda Hilst exploraria com profundidade e precisão em suas obras subsequentes. Com o intuito de alcançar essa finalidade, as narrativas repetem temas e elementos de composição que abordam a instabilidade da criação, as incertezas que cercam o ato de escrever, presentes na narrativa “Fluxo”; as escolhas linguísticas e as dúvidas sobre o conteúdo a ser expresso, que emergem em “Osmo”, a superposição de tempo e espaço em “Lázaro”, o metamorfosear-se e a representação do escritor como um ser excepcional, à margem da norma, explorados em “O Unicórnio”, e a questão de Deus, que se tornaria um tema central nas obras posteriores de Hilda Hilst, tendo suas raízes em “Floema”. Assim, ao ler, interpretar e analisar criticamente a obra *Fluxo-Floema*, podemos vislumbrar o início da manifestação do excesso nas questões que envolvem a escrita literária, questões que Hilda Hilst abordaria de maneira cada vez mais radical em suas obras futuras.

2.2 “Buscando aquele outro decantado”: a poética da urgência

(...) 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, e todo o teu caminho terá um só destino, a morte, ela é sim grandiloquente, ela é rainha, chega a qualquer hora (...)

Hilda Hilst, Fluxo (*Fluxo-Floema*).

Nos tópicos anteriores, analisamos algumas manifestações-estratégias do excesso e alguns temas que são recorrentes em *Fluxo-Floema*. Cinco contos, todos em 1ª pessoa. Cinco narradores, que se desdobram, se metamorfoseiam em outras personagens-narradores, que se deslocam e assumem o comando da narrativa. Narradores que experienciam o excesso, no discurso e no corpo. Narradores que vivem experiências-limites. Em cada uma das narrativas, buscamos identificar e analisar as roupagens do excesso, em busca de eixos que ligassem ou tensionassem os textos contidos nele. Uma dessas conexões notáveis é a necessidade de comunicar e a impossibilidade de fazê-lo com dignidade, o que permeia os temas e elementos de composição da obra, refletindo marcas de uma era marcada por repressão e violência. Nesse sentido, pretende-se aprofundar a análise literária e a investigação acerca da constante busca pela verdade, por compreensão e por comunicação que ganha ares de urgência em *Fluxo-Floema* e se estende por toda prosa de ficção hilstiana.

Fluxo-floema marcou a primeira incursão de Hilda Hilst na escrita de ficção, um período que abrangeu os anos de 1968 a 1970, durante os quais o Brasil enfrentou a violência da ditadura militar. A escritora, após anos dedicados à produção de poesia, havia escrito oito peças teatrais (entre 1967 e 1970). É importante notar que essa incursão na escrita teatral aconteceu antes de seu mergulho na ficção e, em muitos casos, simultaneamente a essa produção. Em uma entrevista concedida ao jornal *Correio Popular* (1969), a jornalista Regina Helena questionou a escritora acerca de sua incursão no teatro, à qual respondeu: “Nós vivemos num mundo em que as pessoas querem se comunicar de uma forma urgente e terrível. Comigo aconteceu também isso. Só poesia já não me bastava (...). Então procurei o teatro. Procurei conservar nas minhas peças certas dignidades da linguagem” (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 25).

Em 1999, em uma outra entrevista publicada na *Folha de São Paulo*, quando também questionada sobre sua escrita teatral, Hilda afirmou: “Era uma coisa muito premente que eu estava sentindo e queria me comunicar mesmo com as pessoas (...) eu queria muito ser encenada para mandar o meu recado” (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 184). A escritora estava, então, determinada a se conectar com o público e tal busca pela comunicação com o outro foi o motivo que a impulsionou a iniciar sua incursão na escrita teatral na década de 1960. Hilst acreditava na potencialidade expressiva de sua linguagem como um meio para estabelecer uma comunicação urgente e impactante com o público. Através do teatro de inspiração lírica, buscava despertar a consciência da hipocrisia e permissividade dos regimes e sistemas sociais modernos. No entanto, o desejo de comunicação de Hilda Hilst foi frustrado, em parte, devido à crise generalizada de público no teatro durante os anos de 1964 a 1973 (Magaldi, 2001). Ao publicar sua primeira obra em prosa de ficção, *Fluxo-Floema*, os cinco textos-contos podem ser caracterizados por sua complexidade e pela presença de uma profunda indagação metafísica por parte dos protagonistas. São narradores que incorporaram os anseios de Hilst, narradores que buscam expressar realidades transcendentais por meio de uma linguagem original, pois sentem a necessidade de inventar uma linguagem primordial para comunicar sua intuição cega dessas realidades.

No entanto, como vimos nos tópicos anteriores, são narradores-personagens que se deparam com um narrar em ruínas. Diante dessa escrita que retrata a desilusão, que é um reflexo difuso da decadência da sociedade da época e dos dramas metafísicos que afligem os seres humanos, a reação do público, embora positiva, nunca correspondeu às expectativas da autora em termos de atenção e reconhecimento. Perante essa situação, sua conhecida irreverência e busca por contato-comunicação a levou a anunciar, em 1990, uma segunda tentativa de se aproximar de um público diverso ao proclamar seu “adeus à literatura séria” com a publicação de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, um livro que marcou o início de sua fase pornográfica, e que será analisado no capítulo 3.

A busca pelo outro e a tentativa de estabelecer contato com ele, temas presentes em toda sua produção literária, adquirem uma amplitude especial e inaugural em *Fluxo-Floema*, pois trata-se de uma característica que se repete nas obras posteriores. Anatol Rosenfeld (1970) destaca isso em uma apresentação publicada na edição inaugural do livro:

A poetisa chegou à dramaturgia porque queria “falar com os outros”; a obra poética “não batia no outro”. Era um desejo de comunicação (...) e a obra poética não lhe parecia satisfazer esse desejo, pelo menos na medida almejada. Há, em Hilda Hilst, uma recusa do outro e, ao mesmo tempo, a vontade de se

“despejar” nele, de nele encontrar algo de si mesma, já que sem essa identidade “nuclear” não existiria o diálogo na sua acepção verdadeira. Pelo mesmo motivo chegou à ficção narrativa, depois do desengano — certamente provisório — que lhe causou a atitude cautelosa do teatro profissional. É apenas por conveniência que os textos do presente volume foram chamados de “ficção” ou de “prosa narrativa”. Para Hegel o gênero épico narrativo é o mais objetivo. A ele se contrapõe, dialeticamente, a antítese subjetiva do gênero lírico, sendo o dramático a síntese, visto reunir, segundo Hegel, a objetividade épica e a subjetividade lírica. Semelhante diferenciação perde o sentido em face dos textos em prosa de Hilda Hilst, já que neles todos os gêneros se fundem. Eles são épicos no seu fluxo narrativo que às vezes parece ter a objetividade de um protocolo, de um registro de fala jorrando, associativa, e transcrita do gravador; mas são, ao mesmo tempo, nas cinco partes (...), a manifestação subjetiva, 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 de fragmentos de um Eu dividido e tripartido, múltiplo, em conflito consigo mesmo (Rosenfeld, 1970, p. 14-15).

O crítico ressalta dois aspectos importantes: a questão da recepção da obra, bem como a abolição das fronteiras tradicionais entre os gêneros literários. Essa quebra de fronteiras, a hibridez e a posição da instância narrativa passam a ser características marcantes em sua obra. Rosenfeld observa um paradoxo intrigante em *Fluxo-Floema*, uma obra que demonstra um desejo de falar com o outro, mas ao mesmo tempo parece recusar o outro. Essa contradição aparece já no primeiro conto “Fluxo”: “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). A dualidade é evidente nesse trecho, onde o desejo de se comunicar com o outro está presente, mas ao mesmo tempo o personagem Ruiska continua sendo um enigma para o próximo. Esse fragmento revela a autoironia da autora e sustenta o paradoxo que existe entre o desejo de comunicação e a incompreensão em relação ao outro. Esse conflito-paradoxo inerente ao narrador, esse que é sujeito de sua própria enunciação, é evidente na necessidade de narrar e, ao mesmo tempo, na percepção da insuficiência da linguagem. Isso se reflete no trecho: “sabes, não tens nada, tua língua se enrola a cada palavra” (Hilst, 2003, p. 70), onde as palavras são descritas como “breu”, representando escuridão e incompreensão para o próximo.

Essa complexidade vocabular parece se expressar nas imagens poéticas carregadas de ironia, tentando comunicar o inexprimível e, ao mesmo tempo, sendo contraditória, uma vez que o inexprimível não pode ser compartilhado - isso poderia explicar a recusa do outro mencionada por Rosenfeld. No entanto, em vez de uma recusa, percebemos que é mais

apropriado nomearmos esse paradoxo como uma representação do excesso, uma característica comum a experiências-interiores e traumáticas-caóticas, como é comum aos narradores hilstianos. E, questões como a necessidade de comunicação com o outro e o conflito entre escrever um texto que seja comercialmente viável podem ser interpretadas como experiências traumáticas decorrentes de um contexto repressor e violento, que priorizava apenas o banal. Nesse contexto, a importância do lucro muitas vezes subjuga a qualidade literária, como sugere a ironia presente 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). Leiamos um trecho de “O unicórnio”:

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 estilhaçado 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).

Já na primeira narrativa escrita por Hilda Hilst, fica evidente um desejo de comunicação, porém, ao mesmo tempo, um impasse relacionado à recusa mencionada por Rosenfeld. No texto, há uma aspiração de incluir o outro, como se vê nos trechos: “quando você fala da terra, não é do teu jardim que você fala, mas dessa terra que está dentro de todos” e “quando você fala de um rosto, você não está falando do teu rosto, mas do rosto de cada um de nós”. No entanto, esse desejo é permeado pela dúvida se o outro será capaz de compreender: “mas você acha mesmo que alguém se interessará por tudo isso”. A ironia na pergunta é enfatizada pela onomatopeia no final do trecho (Hi, hi, hi, ha, ho, hu), revelando um riso rítmico e, ao mesmo tempo, desconexo, estranho. Esse questionamento irônico é apresentado por um narrador em primeira pessoa, dirigido a uma personagem-escritora, no entanto, essa personagem, posteriormente metamorfoseada em um unicórnio, também assume a narração em primeira pessoa em outras partes do texto. A técnica-estratégia, como já analisada, é uma característica recorrente na prosa de Hilda Hilst, na qual diferentes seres-vozes se alternam na narração em primeira pessoa, nem sempre permitindo a identificação do narrador. Alcir Pécora (2003, p. 11) argumenta que essas múltiplas vozes, os “vários” presentes nos textos de Hilda Hilst, apesar de possuírem semelhanças instáveis, são proliferações que não se restringem a uma unidade narrativa. Ele sugere que “a verdadeira multidão que ocupa o lugar da narração fala quase sempre com a mesma garganta”.

Em outro trecho de “O unicórnio”, percebemos que a relação com o tempo é descrita como viril e violenta: “Ora pipocas - um amigo me dizia - agora é preciso agredir, agredir sempre para que fique visível aquilo que nós queremos, agora é preciso matar, meu doce de coco, arranjar uma lugar e tatatatatatatatata no peito, na cabeça, no coração” (Hilst, 2003, p. 191). Novamente, há a presença da ironia e da onomatopeia que refletem a relação entre o desejo de comunicação com o outro e um contexto agressivo. Contudo, em vez de oferecer soluções e esclarecimentos, as vozes narrativas proferem enigmas reflexivos, como: “A alma. A vontade de ter asas e ao mesmo tempo a vontade de ter garras para poder cavar a terra do meu corpo. O meu corpo de terra” (Hilst, 2003, p. 198).

O que se manifesta em *Fluxo-Floema* alude à experiência do excesso, à fragmentação, na qual nem o ser humano nem a linguagem que ele utiliza parecem capazes de transmitir essa singularidade. O que seus narradores apresentam é uma tentativa constante por compreensão-comunicação, lançando luz sobre a natureza falaciosa da narrativa, ao mesmo tempo em que não deixam de narrar. Em outras palavras, mesmo quando tudo parece fragmentado e em ruínas, ainda existe algo a ser dito, mesmo que isso ocorra de maneira irônica ou não, pois como já mencionado - a comunicação é a via soberana da experiência do excesso. Os narradores de *Fluxo-Floema*, portanto, ao expressar o desejo por comunicação, evidenciam também as regras impostas pelo mercado editorial da época. Os narradores-escritores, portanto, questionam as demandas do editor e aproveitam o espaço concedido para explorar os temas que lhes interessam, como a metafísica, o medo, a angústia, a experiência individual, a escrita, a leitura, a subjetividade e a desconstrução de paradigmas, entre outros.

Como analisado nos tópicos anteriores, o desejo e a impossibilidade de narrar na prosa hilstiana pode estar vinculado ao fim da narração tradicional, teorizado por Walter Benjamin (1985), mas que também esboça a ideia de uma outra narração - uma narração das ruínas, um narrar entre os cacos de uma tradição em migalhas. Tal pensamento benjaminiano ilumina o que, na literatura de Hilda Hilst, constituía-se, desde a publicação de *Fluxo-Floema* (1970), um tema a ser problematizado: o que narrar? Portanto, é válido investigar o que permanece desse narrador herdeiro da modernidade na perspectiva dos textos de Hilda Hilst, considerando a problemática ao desejo de comunicação. Nesse sentido, seus narradores-escritores encenam essa tensão e, num movimento labiríntico, o texto direcionaria sua atenção tanto para si mesmo quanto para o contexto em que foi escrito e publicado:

O fim da narração e o declínio da experiência são inseparáveis, nos diz Benjamin, das transformações profundas que a morte, como processo social,

sofreu no decorrer do século XIX, transformações que correspondem ao desaparecimento da antítese tempo-eternidade na percepção cotidiana — e, como indicam os ensaios sobre Baudelaire, à substituição dessa antítese pela perseguição incessante do novo, uma redução drástica da experiência do tempo portanto (Gagnebin, 1994, p. 63).

Retomando o exemplo de Franz Kafka, Gagnebin recorre aos argumentos de Benjamin para enfatizar que na obra do escritor tcheco, as características do narrador tradicional ressurgem, porém distorcidas e invertidas, como uma espécie de deformação irônica e angustiante. Em vez de oferecer conselhos, Kafka, segundo Gagnebin, é um grande narrador que teria comunicado aos outros a sua desorientação. Dessa perspectiva, a literatura do final do século XX, imersa na encruzilhada de paradigmas e valores, ecoa vozes diversas e entrelaçadas, muitas vezes irônicas e solitárias. Dentro dessa multidão-rede polifônica, pode-se perceber, por exemplo, a aparente exaustão e desistência de contar histórias como uma atualização irônica, sarcástica e corroída. De acordo com Nelly Novaes Coelho (1974), essa é uma abordagem significativa na obra *Fluxo-Floema*:

É em 1970, com *Fluxo-floema*, que [Hilst] entra na área da ficção. Contos? Novelas? Inútil tentarmos definir a “forma” ficcional a que sua palavra aderiu. Do ponto de vista da intriga ou do assunto (quando passíveis de serem rastreados!), qualquer dessas narrativas é absolutamente insignificante. Suas personagens não têm praticamente nenhum contorno definido dentro da ação, e esta também é parca ou quase inexistente. Mas justamente aí está o importante a notar: o que se revela como ação narrativa é manifestadamente insignificante e absurdo, o que importa é a *situação* em que se apresentam as personagens: criaturas desistentes da ação, na práxis, a quem só restam palavras, palavras, palavras... (Coelho, 1974, p. 87, *grifos da autora*).

Se, por um lado, os narradores de *Fluxo-Floema* parecem se ajustar ao que é afirmado nesta citação, por outro, o desejo em comunicar-se não implica necessariamente uma “desistência” da ação, mas acentua a ênfase dada à situação em que ele se encontra. Essa tensão-problemática também moldaria uma maneira de expressão relacionada a uma performatividade específica: os narradores, em suas performances do excesso, de experiências-limites, parecem encenar o próprio fingimento, revelando tanto a sua inépcia quanto a sua ironia. Dos cinco narradores, três são escritores. Ruiska, O unicórnio e Koyo vivenciam o conflito-tensão entre produzirem algo que agrada o editor e o mercado editorial. Os outros dois, Lázaro e Osmo, são narradores que se veem diante do narrar, de expressar uma experiência. O contato que cada um desses narradores tenta estabelecer com seus potenciais leitores-ouvintes e as consequências desse ato levantam, até certo ponto, questionamentos sobre o papel que eles deveriam

desempenhar como narradores-escritores. Isso inclui a questão de se eles possuem a “autoridade” para narrar, o que eles têm a oferecer, o que se espera que eles ofereçam e se seus sentimentos podem ser adequadamente verbalizados.

Nesse sentido, os movimentos imprevisíveis dos narradores-escritores hilstianos assemelham-se mais às expansões da experiência interior, conforme abordada por Georges Bataille. Trata-se de uma forma radical de comunicação que busca a expansão de uma poética do excesso ou daquilo que é impossível, negando o apaziguamento e se apresentando como uma inversão da literatura como possível salvação. Essa abordagem se posiciona fora do alcance do conhecimento racional, pois a experiência interior, levada ao extremo, só pode ser alcançada por meio da radicalização vivida até o êxtase, ultrapassando os limites da própria linguagem:

A angústia, evidentemente, não se ensina. Pode-se provocá-la? É possível: mas não ponho muita fé. Pode-se agitar a sua borra... Se alguém se declara angustiado, devemos lhes mostrar o Nada de suas razões. Ele imagina o fim de seus tormentos: se tivesse mais dinheiro, uma mulher, outra vida... A tolice da angústia é infinita. Em vez de ir ao fundo de sua angústia, o ansioso matraqueia, degrada-se e foge. E no entanto, a angústia era a sua chance: ele foi *escolhido* na medida de seus *pressentimentos*. Mas que desperdício, se ele alude: sofre o mesmo tanto e ainda se humilha, torna-se besta, falso, superficial. A angústia eludida faz de um homem um jesuíta agitado, mas para nada (Bataille, 2016, p. 49, grifos do autor).

O movimento frequente dos narradores hilstianos em acessar o “de dentro”, em busca daquilo que é incognoscível, de uma comunicação completa estabelece conexões significativas entre a noção de experiência interior delineada por Bataille. Em “Fluxo”, por exemplo, esse movimento é instaurado com frequência: “eu preciso escrever, eu só sei escrever as coisas de dentro, e essas coisas de dentro são complicadíssimas mas são... são as coisas de dentro” (Hilst, 2003, p. 20). Essa recorrência vai além da mera idealização de um território interior influenciado pela escrita, os narradores hilstianos se aproximam daquilo que Bataille descreve como experiência interior. Essa conexão se manifesta no avanço dos narradores-escritores que procuram se libertar radicalmente das convenções e da racionalização textual, buscando atingir um estado de êxtase estético no qual ele possa romper com o conhecimento e com as limitações da linguagem. Essa busca resulta em uma poética da urgência, do excesso, que está além das fronteiras da linguagem convencional.

No entanto, é importante notar que a relação entre Hilda Hilst e a filosofia profundamente contemplativa de Georges Bataille é complexa e peculiar. A ironia e o sarcasmo

na escrita de Hilda Hilst não a afastam da escrita-teoria do filósofo, mas, paradoxalmente, a leva a explorar os limites da linguagem de maneira ainda mais radical. Isso a aproxima, de certa forma, da radicalização batailleana, especialmente pelo uso do riso como elemento de subversão. Em última análise, essa aproximação revela a capacidade dos narradores-escritores de desafiar as fronteiras do conhecimento e da linguagem, ecoando os princípios do excesso e da experiência interior propostos por Bataille.

Dessa forma, o que caracteriza a busca-anseio por comunicação dos narradores hilstianos é a presença marcante da ausência, do silêncio e do vazio, configurando-se como manifestações do excesso, onde nada se desvenda além do desconhecido. Nessa incessante busca, não há qualquer sensação de apaziguamento ou tranquilidade, levando os narradores a confrontar-se não apenas com seus próprios desdobramentos, mas também com o silêncio do incognoscível, mergulhando em um abismo de questionamentos e ambiguidades que desafiam as fronteiras da compreensão humana.

Esses limites intransponíveis, expressos pela ficção de Hilda Hilst, sugerem que a única autoridade válida é o próprio excesso, isso implica que a compreensão e a expressão desse âmbito da experiência estão para além da autoridade de qualquer sistema de conhecimento estabelecido ou de linguagem padronizada. A noção do excesso ressoa com a primazia da experiência interior e com a palavra poética, como defendido por Alcir Pécora (2018): “Se eu precisasse responder de imediato por que ler Hilda Hilst, acho que a resposta seria porque ela se configura como uma escritora única, cuja literatura se trata de uma investigação da própria escrita, já que ela mesma desconhecia os limites na palavra”. Essa perspectiva sugere, então, que a prosa de Hilst transcende os limites tradicionais da linguagem e da compreensão, mergulhando nas profundezas da experiência humana, onde o excesso e a ambiguidade reinam supremos.

Em *Fluxo-Floema*, a própria ideia de comunicação deixa os narradores em um estado de perda e dilaceramento, do corpo e do discurso. Por meio do silêncio, seja da figura divina ou do contato com os outros, os narradores-escritores dramatizam a existência, passam a vivenciar experiências-limites. Nesse contexto, a capacidade de dramatização é considerada essencial para que os personagens saiam de si mesmos, permitindo que se desdobrem em outros. O erotismo, a ironia e o riso, características marcantes da escrita de Hilda Hilst, podem ser interpretados como manifestações do excesso, que servem para manter viva a angústia e uma vida descontínua e imprevisível. Portanto, os cinco narradores (Ruiska, Osmo, Lázaro, o Unicórnio e Koyo) incorporam uma experiência interior que transcende os limites do conhecimento convencional e da linguagem, explorando a natureza complexa e imprevisível da

condição humana. A capacidade de dramatização, aliada às características do erotismo, da ironia e do riso, permite que os personagens se expandam para além de si mesmos, mergulhando nas profundezas da experiência humana e desafiando os limites da compreensão convencional.

Em busca de compreensão-contato-comunicação, os narradores de *Fluxo-Floema* acessam o desconhecido, adentram na escuridão do poço, desdobram-se em seres sagrados e animais. Não encontram salvação, não alcançam a compreensão total, mas como um ato de exploração tateiam-desafiam-experimentam os limites do pensamento e da expressão, pois a singularidade de uma experiência só poderia ser comunicada quando o corpo perde sua integridade. De acordo com a concepção de Georges Bataille, a revelação do que é singular ocorre nos momentos em que o corpo humano se desfaz de sua forma, revelando suas imperfeições nos poros, fendas e extremidades. É a partir das fendas, do desdobrar-se em anão, unicórnio, em Deus que os narradores de *Fluxo-Floema* se tornam múltiplos, informes e insubordináveis às normas e às autoridades convencionais.

2.3 “O poço e a claraboia”: entre o sublime e o obsceno

Mas não é isso que é preciso ser? Um homem não é todo assim? Um homem não é terra, carne, e só de vez em quando altura? Não, Lázaro, um homem pode ser AQUELE HOMEM. As formas coexistem NELE, mas Ele é uno, invencível.

Hilda Hilst, Lázaro (*Fluxo-Floema*).

Fluxo-Floema, primeiro livro em prosa de Hilda Hilst, chegou às prateleiras quando a autora já contava com 40 anos, após duas décadas dedicadas à poesia e ao teatro, sendo escrito entre 1967 e 1969. Ao ingressar no universo da prosa, a autora integra diversos elementos expressivos provenientes da poesia e do drama à sua narrativa. Dessa forma, resulta um ritmo peculiar na narrativa hilstiana, caracterizado por diálogos dramáticos e metafísicos, deslocamentos e desdobramentos discursivos-corporal e desacelerações provocadas por passagens intensamente lírico-poéticas. Isso culmina, em diversas ocasiões, como vimos nos tópicos anteriores, em uma reconfiguração completa do espaço textual mediante o desdobramento de várias vozes-personagens.

Já no primeiro conto de *Fluxo-Floema*, “Fluxo”, é possível percebermos temas que se tornariam recorrentes em toda a sua obra, permeada pelas indagações e dilemas típicos de situações extremas: paixões, loucura, violência, embriaguez, exaustão da linguagem e perda de si. Essa preferência por configurações extremas ou radicais aponta para uma escrita que oscila entre a luminosidade e a obscuridade, entre o elevado e o baixo, o sublime e o abjeto – entre o poço e a claraboia: “[...] 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. *A claraboia e o poço têm um único eixo*. Agora sim. Um único eixo” (Hilst, 2003, p. 35, grifos nossos). Ruiska, narrador de “Fluxo”, reside em um escritório, onde se destacam elementos como uma porta de aço, que o isola do mundo, uma claraboia e um poço, ambos alinhados no mesmo eixo, dimensão topográfica que o impede de acessar-ocupar o centro. Amplia-se, então, a dimensão metafórica e dual da narrativa. A claraboia representa o local por onde penetra a luz, o ponto para onde ascende o ser, a elevação, a abertura para a dimensão cósmica (o alto). Em contraste, posiciona-se ao poço, aos instintos, ao inconsciente (o baixo).

Essa simbologia antitética das metáforas espaciais reflete a essência das inquietações dos narradores-personagens hilstianos, impulsionadas por uma tensão constante entre o sublime

e o grotesco, a busca metafísica e o desejo, a luminosidade e a escuridão. Tal dualidade, no entanto, adquire novas nuances ao expandir-se a dimensão metafórica nos contos de *Fluxo-Floema*, pois em todos é possível notarmos a presença do poço enquanto “uma luneta astronômica gigante, apontada desde o fundo das entranhas da terra para o polo celeste. Esse complexo constitui uma escada da salvação ligando entre si os três andares do mundo (céu, terra, infernos)” (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 726). Tratam-se, como analisado anteriormente, de narradores-personagens que se imbuem de questões metafísicas e grotescas. Alguns, como em “O unicórnio”, enfrentam um processo intenso de metamorfose e degradação. Outros buscam a paixão pela elevação do espírito (narrador Koyo, de “Floema”), desdobrando-se, sempre em busca por comunicação com o divino (como em “Lázaro”), enquanto alguns permanecem à espera, marcados por uma constante angústia (narrador Ruiska, de “Fluxo”).

No prefácio do livro da primeira edição de *Fluxo-Floema*, Anatol Rosenfeld destaca que na prosa de Hilda Hilst sobressaem-se o grotesco-fantástico, o grotesco-burlesco, o grotesco terrorífico e o grotesco obscuro. O crítico chama a atenção para o trânsito entre essas duas escatologias e entre os dois tipos de discurso mencionados, o alto e o baixo. Ele afirma que na prosa hilstiana, a autora encontrou o local por excelência para desdobrar, por meio da linguagem, a complexidade da existência humana:

Em cada um dos textos há três “personagens”, melhor três máscaras que se destacam: Ruiska, Ruisis, Rukah (desdobrado em anão), cada qual se fragmentando e todos UM, Ruiska, que vive entre o poço e a clarabóia, lunar e solar (“Fluxo”); Osmo, Mirtza e Kaysa: Osmo telúrico-lunar, sem que na sua escuridão lhe falte lucidez e aspiração à luz (“Osmo”); os dois irmãos, a lésbica e o pederasta, cada qual com a sua parte feminina e masculina, e o Eu que vira unicórnio, não sem que haja referência meio envergonhada à *Metamorfose* de Kafka e aos rinocerontes de Ionesco (“O Unicórnio”); Marta, Maria e Lázaro — esse “solarizado”, vontade de ressurreição, de transmutação, rompendo o casulo (“Lázaro”). E ao fim, em “Floema”, Koyo, Haydum e Kanah: Koyo na sua luta com Haydum — relação religiosa selvagem como o amor; Haydum, o “outro”, que, como diz Hilda Hilst, não sabe o que procura, que busca sem cessar e a este os homens dão, talvez impropriamente, o nome de Deus. Estranho Deus teosófico que faz do homem cobaia, que o trata a porretadas como se fosse cão sarnento, enquanto ao homem cabe salvar este Deus, que, como consta de uma das peças, é o lobo do homem como o homem é o lobo de Deus (Rosenfeld, 1970, p. 15).

Rosenfeld destaca a estrutura tripartida presente nos textos de *Fluxo-floema*, destacando suas oscilações entre zonas de luz e sombra, com uma simbologia marcante que remete ao poço e a claraboia. Cada narrador (com seus desdobramentos) representa diferentes facetas da existência humana e da busca por significado. Ruiska, Ruisis e Rukah (em “Fluxo”), por

exemplo, simbolizam dualidade e unidade, vivendo entre o poço e a clarabóia, lunar e solar. Osmo, Mirtza e Kaysa (em “Osmo”) exploram a dualidade entre escuridão e aspiração à luz, enquanto “O Unicórnio” mergulha numa metamorfose completa. “Lázaro” representa a busca pela ressurreição e transmutação, rompendo casulos, e, por fim, em “Floema”, Koyo e Haydum protagonizam uma relação religiosa selvagem, onde Haydum busca incessantemente por uma comunicação com Deus.

O animal/humano. O divino/ humano – são elementos-imagens que se opõem num âmbito estritamente simbólico. As conexões entre ambas são simétricas e baseiam-se na ideia do excesso. Na escrita hilstiana, especialmente em *Fluxo-Floema*, as polaridades, desenvolvem relações que envolvem simultaneamente convergência e divergência, negação e afirmação, barragem e atravessamento, continuidade e descontinuidade. Não é por acaso que os narradores da prosa de Hilda Hilst, alternando entre os papéis de narradores e personagens, desdobram-se em seres míticos e animais. Esse entrelaçamento ocorre porque ambos estão imersos na experiência ou na busca pela compreensão da medida do cosmo - a poesia intrínseca da existência. Dessa forma, tecem os fios que conectam o indecifrável à nitidez, a transcendência à imanência, o invisível ao visível:

Procura aproximar-se. Procura tocar-me. Estaca. Escute, Lázaro, ele ainda te parece nauseante? Sim. Não vês nenhuma claridade ao redor dele? Claridade? Não. Não vejo. Ele é todo repulsivo e obscuro? Sim. Todo? Não: as mãos têm muita coisa dos humanos: compridas afiladas, glabras. São iguais às tuas mãos? Não: a minha mão é escura, sombreada de pelos. É verdade que as tuas mãos completariam o corpo de Rouah? Não, por Deus. Tens medo? Muito, muito, é assim como se de repente eu soubesse que a carcaça de um réptil é também a minha carne, como se de repente aqueles filhos de Rouah fizessem parte de mim, desde que nasci. Ah, não é assim, não pode ser assim, eu era um homem, um homem... digamos... talvez atônito de paixões, confundido, é isso, atônito, confundido, o olhar voltado para a terra e para Marta, algumas vezes para o céu espantoso da Betânia. Mas não é isso que é preciso ser? Um homem não é todo assim? Um homem não é terra, carne, e só de vez em quando altura? Não, Lázaro, um homem pode ser AQUELE HOMEM. As formas coexistem NELE, mas Ele é uno, invencível (Hilst, 2003, p. 119-120).

O trecho acima faz parte do texto “Lázaro”, que aborda o evento bíblico relacionado à personagem-título, conhecido como o “homem que ressuscitou”, considerado um dos milagres mais emblemáticos de Jesus. Nessa recriação paródica, a tradição bíblica é subvertida ao introduzir um elemento maligno-monstruoso na divindade, personificado em uma nova figura, Rouah, que entra em um conflito direto com Jesus e Lázaro. Em meio ao diálogo entre os dois amigos, a figura divina é rebaixada e destronada – Ele não é apenas luz, é também animal, escuro,

repulsivo, obsceno. O entrelaçamento entre deidade, humano e animal, evidenciado pela proliferação de seres-vozes, sinaliza a desconstrução de uma concepção hierárquica e binária que eleva o ser humano a uma posição superior, especialmente devido ao monopólio da razão e da linguagem. Além disso, essa visão reduz a expressão animal apenas às suas funções biológicas, relegando suas manifestações ao território do demoníaco, da violência, da bestialidade e da loucura. Nesse contexto, o intelecto humano é também rebaixado, isto é, é retirado do pedestal onde antes estava colocado, dando lugar a um movimento significativo de receptividade em relação à alteridade animal, percebendo nela uma proximidade fraternal.

Dentro do universo criativo-literário de Hilst, os elementos contrastantes não se anulam mutuamente, pelo contrário, estabelecem pontos de contato que revelam a complexidade das relações humanas, seja com Deus, com o animal ou com a escrita. Conforme apontado por Costa (2019, p. 228), “as dicotomias provocadoras das tensões se anulam em favor de outra ordem, agora conjugadora do que antes se opunha, por meio de uma técnica dialética, de redobramento, em que morte e sujeito, conhecido e desconhecido, se amalgamam, se hibridizam, alargando a experiência de vida”. Busca-se, então, superar os binarismos estabelecidos pelo legado da metafísica ocidental, tais como humano e animal, alma e corpo, razão e instinto, por meio de imagens, narradores e personagens que combinam elementos diversos e deslocam palavras, ideias e objetos de seus significados convencionais, buscando liberá-los de suas identidades previsíveis, com o objetivo de despertá-los para uma realidade nova e desconhecida.

O território onde se desenrola a literatura de Hilda Hilst, especificamente a prosa, caracteriza-se como uma literatura do excesso. Nesse espaço, emerge uma série de questões intrincadas que sempre oferecem perspectivas diversas e definições ambíguas e paradoxais, o que é evidenciado na exploração do sagrado e do profano, do divino e do mundano, do homem e do animal. Conforme observado por Eliane Robert Moraes (2023, p. 378), “tal promiscuidade entre o alto e o baixo termina por promover associações mais bizarras e imprevistas, revelando relações entre o corpo e espírito que nossa sociedade, por tradição, tenta ocultar”. Desdobrar-se em anão, unicórnio, num deus grotesco e monstruoso. Descer ao fundo do poço. Investigar o “de dentro”. Mergulhar no desconhecido de si mesmo. Sempre em busca por respostas acerca da vida e morte, por uma comunicação com o divino – sempre em direção à claraboia, à luz - esses são movimentos inerentes aos narradores hilstianos, os quais identificamos neste trabalho como manifestações do excesso, que buscam incessantemente compreender a vida, a morte, o sagrado e o homem, levantando conjecturas para a reflexão sobre as dualidades vida-morte, prazer-violência, consciente-inconsciente. Essas manifestações-estratégias do excesso

entrelaçam-se e desdobram-se em um contínuo fluxo, seguindo o ritmo acelerado de um pensamento incessante que reflete sobre a condição humana que reside em um corpo. Nesse contexto, a animalidade e a espiritualidade se nutrem de Deus em um mundo aparentemente destituído Dele:

Te falei das minhas crianças que se espelham no teu olho, dia a dia me perseguem dizendo: pai, o grande olho espelhou nosso rabo, temos a cor da víscera, somos crus, abaixamos em vão nossas cabeças, tu disseste, pai, que a cabeça dos homens é antena, antena esfaimada de futuro, tu disseste que AQUELE GRANDE nos vê, assim como nos vemos, e só vemos o rabo, pai, a víscera, a crueza, não vemos a cabeça, com que olho é que olhamos se abaixando a cabeça para o espelho do GRANDE não nos vemos? (Hilst, 2003, p. 229).

Na obra de Hilda Hilst, a concepção do corpo se assemelha à visão batailleana, que o divide em planos superior e inferior. Georges Bataille (2008, p. 44) argumenta que, embora o sangue percorra todo o corpo, o homem tende a favorecer o que se eleva para o alto, erroneamente associando a vida humana a uma ascensão. De acordo com essa perspectiva, o baixo, a terra, o plano inferior representam os princípios do mal, enquanto o alto, a luz, o céu e o plano superior personificam o bem. Assim, o homem vive com os pés na terra e a cabeça voltada para a luz, uma verticalidade que instiga o desejo pelo alto, mesmo estando fundamentado no baixo. Bataille destaca que essa oscilação entre o alto e o baixo, entre o poço e a claraboia, entre continuidade e descontinuidade, esse movimento constante de ida e volta, leva a um desprezo pela parte inferior do corpo (a mais humana) e a uma servidão: “a vida humana está exausta de servir de cabeça e razão ao universo. Na medida em que ela se torna essa cabeça e essa razão, na medida em que ela se torna necessária ao universo, ela aceita uma servidão” (Bataille, 2008, p. 45).

É a partir da aproximação-contato com o que está no plano inferior: a terra, o corpo, os animais que os narradores hilstianos expõem as angústias mais intensas, a solidão, os questionamentos e a sensação de abandono como elementos que despertam a consciência do Homem sobre a necessidade de compreender a si mesmo, rebelando-se contra uma vida que permanece sem respostas. O trânsito entre o alto e o baixo, presente na prosa de Hilda Hilst, configura como uma representação do excesso, caracterizando-se um retorno à animalidade. Nesse contexto, os múltiplos desdobramentos corporais-discursivos em seres divinos e animais são meios eficazes para tal trânsito-movimento. Na concepção de Georges Bataille (2013, p. 202), o homem recusa o dado natural, negando constantemente a natureza, ele

transforma o mundo exterior natural por meio do trabalho, da criação de ferramentas e da construção da civilização. Essa construção de um universo próprio implica na negação do seu lado animal, especialmente influenciada pela educação, que impede que o homem satisfaça livremente suas necessidades animais. Dessa forma, o excesso aponta uma saída, sendo parte essencial da criação de um mundo humano distinto.

Os narradores-personagens de Hilda Hilst são intelectualizados, possuem conhecimento em filosofia e diversas artes, mantêm uma estreita relação com a escrita e a literatura. Esse universo de referências faz com que sejam frequentemente incompreendidos por aqueles ao seu redor. A fenda-ferida provocada pelo afastamento da animalidade não parece ser cicatrizada, mesmo diante de toda a sabedoria e educação. A erudição confere aos narradores uma liberdade radical, mas, ao mesmo tempo, essa intelectualidade se confunde com um desamparo, uma angústia e solidão. O excesso opera, então, uma tentativa última de aproximação com a animalidade que fora negada.

A partir da manifestação do excesso – o trânsito entre o alto e o baixo, entre o poço e a claraboia, os narradores de *Fluxo-Floema* confrontam a morte, o sagrado e os desdobramentos do corpo. Diante de um deus omissivo com aparência grotesca, do constante estilhaçamento do corpo e da impossibilidade de alcançar o alto, a luz, a totalidade e compreensão, o que resta aos narradores-personagens hilstianos é lamentar a degradação e apegar-se à palavra, à linguagem escrita, pois é nela que ainda persiste alguma permanência, uma possibilidade de transcendência, onde um sentido se forma, onde é possível transitar entre luz e sombra, onde é possível uma coexistência entre o sagrado e o profano, entre o homem, animal e o divino.

Mikhail Bakhtin, no livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, focaliza a possibilidade de inversão da hierarquia entre o alto e o baixo corporal. Ele percebe, na cultura popular da época, um processo de carnavalização no qual as partes inferiores do corpo ganhavam valor. Por meio do conceito de realismo grotesco, Bakhtin identifica uma lógica invertida, um mundo onde a troca do alto pelo baixo seria possível: “O traço distintivo do realismo grotesco é o rebaixamento, ou seja, a transferência para o plano material e corporal, o da terra e do corpo em sua unidade indissolúvel, de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (Bakhtin, 2008, p. 17). Rebaixar é desnudar o corpo, abrir seus canais para a comunicação, portanto é também uma manifestação do excesso, pois o baixo corporal está associado à terra, ao poço, ao “de dentro”, é também vida e morte - espaço de dissolução, degradação:

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre, a dos órgãos genitais, e, portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação (Bakhtin, 2008, p. 19).

A exposição do corpo, com suas extensões, dobras e fendas, conforme descrito por Bataille, assemelha-se à concepção de corpo grotesco apresentada por Mikhail Bakhtin: plástico, moldável, capaz de se integrar à paisagem, assimilá-la e permitir-se ser assimilado. Na obra de Hilda Hilst, o corpo de seus narradores-personagens, bem como o corpo divino, é destituído, rebaixado, desdobrado. Há um mergulho profundo no que pertence ao baixo: a morte, a terra, o desejo, o animal. Numa busca desenfreada por comunicação e compreensão, os narradores hilstianos se deparam com o excesso, com aquilo que é grotesco, e é a partir de tal encontro que a linguagem se realiza – em nomear o indizível, em acessar o desconhecido.

Nesse mesmo sentido, em *O erotismo*, Georges Bataille apresenta observações significativas sobre o uso e o valor da linguagem: “Que seríamos nós sem a linguagem? Ela fez de nós o que somos. Só ela revela, no limite, o momento soberano em que não tem mais curso” (Bataille, 2017, p. 302). Essas considerações lançam luz sobre o pensamento que fundamenta uma poética na qual a linguagem de forma alguma desapareceu: “O ápice seria acessível se o discurso não tivesse revelado os acessos a ele? Mas a linguagem que o descreveu não tem mais o sentido no instante decisivo, quando a própria transgressão substitui a exposição discursiva da transgressão” (Bataille, 2017, p. 301). Bataille concebe, portanto, a linguagem e, de maneira mais específica, a arte-literatura, como a manifestação da interação entre o interdito (a repressão em relação à violência, que molda a linguagem) e a transgressão (a experiência do que está para além da linguagem), o que, na prosa de Hilda Hilst, se revela na relação entre o alto e o baixo – é nesse instante e por meio desse movimento que o excesso, em sua essência, se manifesta., ora mesclando, ora confrontando tais polos duais, perturbando a forma estável do significante e seus significados.

Sob a égide do excesso, a prosa de Hilda Hilst, nessas circunstâncias, não se volta nem propaga a destruição de nenhuma das margens, mas desdobra-se apenas no movimento de uma em direção à outra. A autora resgata linguagens e códigos canônicos, conhecimentos frequentemente elevados e fechados em si mesmos, e os conduz ao ponto mais baixo, ao fundo do poço.

CAPÍTULO III
O D de Derrelição, Desamparo, Abandono
A obscena senhora D

3. A obscena senhora Hillé

(...) quem foi Hillé se nunca foi um nome? Hillé doença, obsessão, tocar as unhas desse que nunca nomeia, colocar a língua e a palavra no coração, toma meu coração, meu nojo extremado também, vomita-me, anseios, estupores, labiosidades vaidosas, toma os meus sessenta, sessenta anos vulgares e um único aspirar, suspenso, aspirei vilas, cidades, nomes, conheci um rosto sem face, um homem sem umbigo, um animal que falava e os olhos mordiam, uma criança que deu dois passos e contornou o mundo (...).

Hilda Hilst, *A obscena senhora D*.

Ao adentrar os escritos em prosa com *Fluxo-Floema* em 1970, Hilda Hilst, vinte anos após sua estreia como poeta e três anos após estreitar como dramaturga em 1967 com *A empresa (a possessa)* e *Rato no muro*, a autora iniciou uma fase que resultaria em dez obras desse gênero. *A obscena senhora D*, de 1982, destaca-se como uma expressão da maturidade nessa produção, que se encerraria em 1997 com *Estar sendo. Ter sido*. Essa obra antecede, portanto, a denominada “tetralogia pornográfica”, inaugurada em 1990 com *O caderno rosa de Lori Lamby* (embora, numa análise superficial que considere o termo “obscena” no título, possa ser confundida com a fase pornográfica de Hilst, a obra não é incluída na lista de suas obras eróticas).

Foi trabalhando com maestria todos esses gêneros que Hilda Hilst pôde, em *A obscena senhora D*, entregar-se a uma espécie de hibridismo e anarquia nesse campo. Em termos de estrutura, Hilda Hilst constrói uma obra que entrelaça de maneira íntima versos rimados e diálogos com fluxos narrativos, consolidando a relação intrínseca entre prosa e poesia, assim como entre ficção e filosofia, elementos que caracterizam profundamente a obra da autora. *A obscena senhora D* é um texto que contempla o drama e a evolução da condição humana ao expor um desejo visceral de compreensão, sem simplificar a dor, o vazio e a solidão que também definem essa mesma condição.

Conforme observa Eliane Robert Moraes (1999, p. 115), a escrita de Hilst, é caracterizada pela coesão e repetição de alguns temas, fundamentando-se em três figuras essenciais: o desamparo humano, o ideal sublime e a bestialidade. A recorrência de tais temas parecem transformar os livros de Hilda Hilst em pontos nos quais as mesmas questões surgem

repetidamente, mas em contextos e formas distintas. Suas obras são impregnadas por uma busca obsessiva que, em um movimento labiríntico, busca desafiar a linguagem diante de profundas inquietações originadas de um território além dos limites da autoria, dos narradores e das personagens. Esse movimento não se restringe a um livro específico, mas é percebido no conjunto de sua prosa, conforme reconhecido pela própria autora: “Tenho a impressão de que todo o meu trabalho é mesmo um círculo buscando as mesmas coisas” (Hilst, 1986, p. 5). Essas proposições delineiam o espaço das personagens de forma coesa, enfrentando a impossibilidade de plenitude, a aridez nas relações amorosas, a decrepitude do corpo, a morte e a loucura.

Em *A obscena senhora D*, encontram-se presentes votos amorosos com suas ramificações sensuais e místicas, o despojamento e o sacrifício, as inquietações ontológicas, as dúvidas teológicas sobre o abismo entre o homem e o divino, a desafiadora tarefa de nomear as relações entre o sagrado e o profano, e a angústia da finitude. A narrativa em primeira pessoa, de acordo com José Antônio Cavalcanti, organiza-se de acordo com esses elementos:

A narrativa, em 1ª pessoa, organiza-se em torno de sete blocos narrativos com a alternância de três vozes fundamentais: Hillé, a principal, Ehud, a secundária, e a vizinhança, o pano de fundo. A polifonia textual apresenta ainda outras vozes, algumas reconhecíveis, como o pai e o Menino-Porco, outras indeterminadas. A obscena senhora D apresenta as marcas típicas da escrita hilstiana, rasuras na linguagem canônica que formam um estilo inconfundível: paragrafação anômala, súbitas mudanças de focos narrativos, largo emprego de interrogações, pontuação pessoal, diálogos sem indicação de interlocutores, utilização de um vocabulário poético, chulo e erudito, uso de versal em inúmeras passagens. Além dessas características, o livro apresenta ainda um parágrafo em três colunas – “pedaços de frases”, logo a seguir completado, e uma irônica lista de xingamentos (Cavalcanti, 2010, p. 174).

A obra incorpora elementos da cena teatral, da poesia e da crônica, caracterizando um estilo nomeado por Alcir Pécora como “prática da fusão, da quase colagem” (2010, p. 11), conferindo-lhe um caráter intergênero. Além disso, destaca-se um elemento considerado como o principal recurso discursivo na narrativa de Hilda Hilst, que é o denominado fluxo dialógico. O tempo e o espaço também são demarcados pelo discurso, isso é perceptível nos diálogos de Hillé, a narradora-protagonista, que resgatam uma memória sem limitações temporais definidas - a narrativa ora ganha forma no presente, ora se imerge em referências claras do passado. Essa distorção temporal ressoa simultaneamente como delírios: seria ela ciente da morte do marido-amante Ehud, ou será que verdadeiramente acredita estar conversando com ele? O espaço desempenha um papel crucial na construção da narradora-personagem: toda a história se desenrola na casa de Hillé, grande parte dela enquanto habita o vão da escada, um local

escolhido para se isolar da sociedade. É nesse confinamento que o pensamento questionador, metafísico-existencial se desenvolve.

Assim, o fluxo em Hilda Hilst assume uma natureza dialógica e teatral, como evidenciado desde o início em *A obscena senhora D*, quando nos deparamos com Hillé, a narradora-personagem, agindo como se estivesse em uma cena aberta: “eu, Hillé, também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas” (Hilst, 2001, p. 17). Uma narradora que se desdobra, adotando diversas máscaras e personalidades, transformando o monólogo lírico em um fluxo dialógico dramático que simultaneamente questiona, responde, duvida, afirma, replica, comunica e opõe. Já nas primeiras linhas do texto, a personagem-título esclarece que a letra D se refere à “derrelição”, termo que, conforme explica:

Derrelição Ehud me dizia, Derrelição – pela última vez Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo A Senhora D. D de Derrelição, ouviu? Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos (Hilst, 2001, p. 17-18).

Essas insígnias ganham destaque, pois, à semelhança de outras personagens da autora, Hillé, a protagonista de *A obscena senhora D*, não atinge a estabilidade de um nome próprio, e essa instabilidade revela não só a fragmentação da narradora, mas o “vazio escuro” que ela carrega, convocando uma busca incessante por compreensão e pelo “centro” do seu próprio ser. Pécora observa uma característica peculiar em relação à sensação de incompletude e à proliferação de nomes improváveis de personagens hilstianas, “muitos deles iniciados com a letra H, como, por exemplo, os Hamat, Hiram, Hakan, Herot, Hemin etc. de “O projeto”, em *Pequenos discursos. E um grande*. São flexões de Hilda, como também Hilde ou Hillé, que não adquirem, nelas mesmas, qualquer tipo de profundidade psicológica” (Pécora, 2010, p. 14).

Ocorre, então, um gesto de renomeação de Hillé pelo marido Ehud, que é também um ato de autonegação, uma vez que a narradora acolhe o apelido sugerido pelo marido, abandonando assim seu antigo nome para assumir uma nova identidade-máscara como Senhora D: “eu se não fosse Hillé, seria quem? Alguém olhando e sentindo o mundo / Alguém, nome de ninguém / esse aí não é nada / esse sim é alguém” (Hilst, 2001, p. 44). Ao incorporar o nome Senhora D, a personagem apropria-se do significado inerente ao substantivo comum “derrelição”, conferindo-lhe um caráter próprio e pessoal. Não por acaso, o sentimento de

desamparo/derrelição acompanha a narradora ao longo de toda a narrativa. Essa palavra está tão intrinsecamente associada a Hillé que sua sonoridade é capaz de seduzir e entristecer antes mesmo de seu significado ser completamente compreendido, como ela mesma expressa: “hoje li essa palavra e fiquei triste” (Hilst, 2001, p. 35). Assim, *derrelição* se entrelaça à narrativa de *A obscena senhora D* como uma expressão da condição humana.

Ao adotar o apelido dado por EHUD, Hillé lança-se ao abismo de si mesma. Como Senhora D, a narradora se isola, mergulha no seu “de dentro”: “alguém-mulher querendo compreender a penumbra, a crueldade, alguém mulher caminhando levíssima entre as gentes, olhando fixamente as caras, detendo-se no aquoso das córneas, no maldito brilho” (Hilst, 2001, p. 20-21). Movida pelo desejo de compreensão, a obscena senhora Hillé se depara com um mal-estar diante da condição humana e dos elementos que compõem a sua rotina diária e, como já dito, se lança no vazio, deslizando para dentro de si mesma, rastejando em direção ao infinito. É nesse movimento que o excesso se manifesta, como uma saída da intimidade do ser, uma tentativa de transcender a si mesmo, onde a busca do desejo por compreensão, mesmo que organizada em torno de um centro opaco e inominável permanece imanente.

Se considerarmos a Senhora D como uma máscara-desdobramento da narradora-personagem Hillé, não tendo, assim, outro lugar senão na linguagem, o pensamento de Camille Marc Dumoulié, acerca do excesso, se encaixa perfeitamente: “o excesso seria a realidade ontológica do ser falante” (2007, p. 12-13). Em outras palavras, estar fora de si na incessante busca do significado das coisas é inerente ao ser humano desde que se constitui como sujeito na e pela linguagem. Dumoulié identifica nesse excesso uma busca impossível de um significante, que seria procurado no Outro. Em *A obscena senhora D*, assim como em *Fluxo-Floema*, essa busca ao desejo de comunicação é sempre um risco, um lançar-se no abismo, mas ainda assim, uma aventura, pois é por meio desse movimento que o excesso se realiza e se manifesta – na impossibilidade, essa que é refletida nos vazios, nas lacunas presentes na linguagem dos narradores-personagens. Vivendo com a “alma em vaziez”, Hillé, que outrora “ardia diante do lá fora, que bebia o ar, as cores, as nuances” (Hilst, 2001, p. 24), agora, como Senhora D, experimenta um completo despojamento, a ponto de ser “só eu e o Nada do meu nome, minhas mesquinharias, meu ser imundo, um Nada igual ao Teu, repensando misérias” (Hilst, 2001, p. 47).

Hillé rompe com a cegueira entorpecida daqueles ao seu redor e os lugares-comuns petrificados pela “sangrenta lógica dos dias”. Somente assim ela sela seu verdadeiro encontro consigo mesma: “estou encostada à parede no vão da escada, escuto-me a mim mesma, há uns vivos lá dentro além da palavra, expressam-se, mas não compreendo, pulsam, respiram, há um

código no centro, um grande umbigo, dilata-se, tenta falar comigo, espio-me curvada” (Hilst, 2001, p. 21-22). Em *A poética do espaço* (1998), Gaston Bachelard explora poeticamente a relação entre os espaços interiores e constituição da subjetividade dos sujeitos. Bachelard propõe que lugares como o quarto, o porão, o sótão, cantos ou corredores, representam espaços íntimos e refúgios eventuais, capazes de evocar sentimentos e memórias, sendo instrumentos cruciais na exploração do íntimo, das sombras humanas: “Todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa” (Bachelard, 1998, p. 145).

Recolher-se no vão da escada. Tatear cantos. Movimentos que representam um estado de total renúncia e a abertura para um “centro”, permitindo a comunicação com uma verdade mais ampla e inexpressável. Isolando-se do mundo externo (do contato com os vizinhos), Hillé espera encontrar respostas para suas angústias e questionamentos acerca da existência e do divino. Nessa jornada inevitável, a única certeza é a morte. Hillé expressa essa condição verbalmente. O gesto de desintegração e a redução a nada, dirigindo-se a uma realidade sobre-humana, metaforiza a própria noção de excesso, cuja dinâmica opera também entre vida e morte, completude e vazio, o que conduz Hillé cada vez mais para o espaço D, para o De dentro:

Caminhei escura pelas ruas, parei à margem de alguns rios escuros também, e torpe e nítida para mim mesma convivi com Hillé e seus negrimes, sua minimez, seu ter sido e esquecer, seu ter sido e não mais lembrar, seu ser e perder-se. Hoje convivo com Derrelição, com a senhora D, seu grandiloquente lá de dentro, seu sempre ficar à frente de um Outro que não a escuta, posta-se diante Dele de todos os modos, velha idiota (Hilst, 2001, p. 76).

D de Derrelição, mas também, D de Desejo. Um anseio por voltar à plenitude de uma experiência/continuidade anterior, a um estado que se opõe ao Desamparo – ao De dentro. A retirada de Hillé é uma representação simbólica desse desejo imerso na realidade do espaço interior. Guiada pelo excesso, obscena Senhora D realiza um movimento de perda, renunciando à sua identidade, aos nomes, à sua face e à humanidade. O excesso manifesta-se, então, como um processo sacrificial, de solidão, abandono e morte de um “eu” anterior para uma nova possibilidade de existência. Hillé, enquanto Senhora D, busca o inominável dentro de si mesma, desafia, instiga, provoca e anula-se. Debruçar-se sobre si mesma, habitar o vão da escada, atingir o inatingível – uma busca de algo que ela não pode alcançar, uma busca que envolve riscos, como a loucura e o confronto com as próprias sombras. Os questionamentos incessantes de Hillé desenredam um labirinto narrativo que, aparentemente, nos reconduzem sempre ao

mesmo ponto de origem, sem alcançar destino algum, sem obter respostas conclusivas. A busca desesperada da narradora-personagem e sua obsessão por perguntas a posicionam em um espaço discursivo onde a fronteira entre loucura e lucidez é sutil. A lucidez de Hillé se manifesta ao se aprofundar no excesso de tentar compreender tudo o que ultrapassa os limites da compreensão humana: “um dia vou compreender, Ehud / compreender o quê? / isso de vida e morte, esses porquês” (Hilst, 2001, p. 18).

Enquanto Hillé persiste no domínio dos vivos, buscando compreender os intrincados porquês da existência, Ehud, no reino intemporal da morte, procura resgatá-la para a concretude do corpo, da matéria e para a contingência do tempo: “escute, Senhora D, se ao invés desses tratos com o divino, desses luxos do pensamento, tu me fizesses um café, hen?” (Hilst, 2001, p. 18). Ele almeja integrá-la ao mundo dos vivos, sugerindo-lhe a simplicidade de tomar um café, evocando memórias de uma infância compartilhada, e incentivando-a a buscar um companheiro jovem que a ajude a superar sua obsessão pela compreensão: “quando eu não estiver mais evita o silêncio, a sombra, procura o gesto, a carícia, um outro, procura um outro, e que ele conheça o teu corpo como eu conheci, ensina-o se for inábil e tímido” (Hilst, 2001, p. 56). Ehud desempenha um papel dual na narrativa de *A obscena senhora D*: em vida, representa a voz da autoridade, dos vínculos com a realidade tangível, da racionalidade social, após a morte, é vivenciado/lembrado por sua amante-esposa como um conselheiro por meio da experiência dolorosa de perda.

Ao mesmo tempo em que é o interlocutor, aquele para quem Hillé direciona suas palavras, Ehud pode ser considerado também como uma voz interna ou um desdobramento da narradora. Em uma transição de identidades e vozes narrativas, os discursos de Hillé e Ehud se entrelaçam e se misturam, resultando em uma fusão erótica de corpos: “tu e eu, um único novelo espiralado, não te separes nunca, não tentes, subo até teus tornozelos, vou te lambendo lassa, aspiro eles, cheiros, encontro coxa e sexo, queria te engolir, Ehud” (Hilst, 2001, p. 60). Percebe-se que as personagens chegam a misturar as pessoas gramaticais (eu e tu) da voz narrativa: “não és mais Ehud, és Hillé e agora não te temo (...) eu Ehud não sou esse que vivencias em ti, és Hillé que pode ser feliz só sendo assim tocada, não é bom?” (Hilst, 2001, p. 61-62). As vozes de Hillé (eu) e Ehud (tu) se invertem e se confundem em sua interação com um Outro (não nomeado). Novamente, observamos aqui a fragmentação como uma manifestação do excesso, o que ocasiona desdobramentos da voz narrativa.

Enquanto um desdobramento, o amante-marido se revela nas próprias palavras da narradora hilstiana: “dois Ehud, um que se manifestava nos momentos comuns, com leveza e carranca, outro um Ehud de mim, sonhado, ou era tu mesmo aquele que eu queria, sóbrio, os

passos largos, lentidões” (Hilst, 2001, p. 55). Essa duplicidade destaca a jornada em que os planos do real e do ideal se entrelaçam. No entanto, é o marido, a dimensão consciente de Hillé, quem oferece, além das instruções para adotar uma aparente normalidade, o diagnóstico definitivo do mal que aflige a Senhora D: “loucura é o nome da tua busca. esfacelamento. cisão. Derrelição” (Hilst, 2001, p. 56). No ensaio *A obscena Senhora Deus* (2023), Eliane Robert Moraes compara a loucura hermética de Hillé com a carta *O louco* do tarô²⁵, um arcano que é vinculado às facetas mais enigmáticas da existência humana:

Só os loucos têm acesso ao “ouro das verdades”. Tão precioso quanto oneroso, o conhecimento que dele emana nada poupa, nada redime e nada edifica, sendo motivo de grande tormento para os poucos que o detêm. Figura emblemática dessa tensão, Hillé traduz sua desesperada sabedoria em provocações, súplicas, blasfêmias, ruminções, zombarias, litâneas, xingamentos e outros despropósitos dirigidos a um interlocutor de quem não pode prescindir, mas que é sempre evocado em sua eloquente ausência. A louca conversa com os mortos. A louca interpela o finado marido, o pai desaparecido e, sobretudo, o Pai “eternamente ausente” que é alvo privilegiado de suas interrogações mais virulentas (Moraes, 2023, p. 244).

No início, o que aparenta ser um processo reflexivo lúcido e racional gradualmente escorrega para o domínio do irracional, culminando em um estado próximo à loucura e ao transe. Este delírio passa a ser o fundamento do mergulho da Senhora D na morte, orientando o seu pensamento durante esse processo de busca por respostas impossíveis. Ao se aproximar da simbologia da carta d’*O louco* do tarô, a narradora passa a representar a desordem, o caos, o delírio. Dessa forma, a presença do amante/companheiro é um elemento estrutural da narrativa, pois sua voz é incorporada ao fluxo de consciência da narradora, que ora assume contornos claros, ora parece fundir-se aos delírios de Hillé.

Apesar da insistência de Ehud, em convocar a esposa para a realidade, Hillé persiste na busca pelo centro, em encontrar respostas “no sopro de alguém, num hálito, num olho mais convulsivo, num grito, num passo dado em falso, no cheiro quem sabe de coisas secas, de estrume, um dia um dia um dia” (Hilst, 2001, p. 19). Esse centro da personagem está constantemente além dela mesma e representa a busca de Hillé pelo outro. Esse outro, duplo/desdobramento de Hillé, revela-se em diversas formas: por vezes, é Ehud, seu falecido marido; em outras ocasiões, é o pai, também já falecido; em outros momentos, é Deus, o

²⁵ Este arquétipo personifica a liberdade ao se isolar e desconsiderar as normas sociais, o louco arquetípico “personifica o poder transformador que criou a civilização - e que também pode destruí-la. O seu potencial para a criação e a destruição, para a ordem e a anarquia, liberto de todos os estorvos da sociedade, sem ter sequer um caminho para guiá-lo” (Nichols, 2006, p. 42).

sagrado, o sentido; em outras ainda, se manifesta nas pessoas da vizinhança; por fim, é o Menino-Porco, a derradeira duplicidade de Hillé. Nesses jogos de duplicidade, torna-se evidente que a personagem-narradora é, acima de tudo, essencialmente dialógica, participando de uma narrativa que rejeita qualquer traço monológico. Tão crucial quanto sua interação com as outras personagens é o fato de que apenas seu próprio discurso a constrói. Hillé expressa a si mesma e não revela nenhuma característica definitiva ou conclusiva. A definição e existência de Hillé se materializam exclusivamente por meio da linguagem, pois essa é a única forma que encontrou para continuar existindo. A angústia da narradora em relação à linguagem é visível em suas próprias falas:

Desperdícios sim, tentar compor o discurso sem saber do seu começo e do seu fim ou o porquê da necessidade de compor o discurso, o porquê de tentar situar-se, é como segurar o centro de uma corda sobre o abismo e nem saber como é que se foi parar ali, se vamos para a esquerda ou para a direita, ao redor a névoa, abaixo um ronco, ou acima? Águas? Vozes? Naves? Recomponho noites de sofisticações, política, deveres, uma sociologia do futuro, um estar aqui, me pedem, irmanada com o mundo, e atuar, e autores, citações, labiosidade espumante, o ouvido ouvindo antes de tudo a si próprio mas respondendo às gentes com elegância propriedade esmero como se de fato ouvisse as gentes, teatro, tudo teatro (Hilst, 2001, p. 72).

A palavra representa o único elo entre o conteúdo interno do sujeito (a consciência), composta por palavras, e o mundo exterior construído também por palavras. No discurso, na relação vital com o outro, que é a essência do dialogismo, Hillé busca inúmeros interlocutores, mesmo com os mortos, ela consegue estabelecer diálogos, deixando ao leitor a decisão de considerá-los reais ou imaginários. Contudo, há um único Outro que não pode consumir a comunicação, gerando, assim, o sentimento de desamparo-angústia que permeia toda a narrativa de *A obscena senhora D*: “queria o fio lá de cima, o tenso que o OUTRO segura, o OUTRO, entendes? / que OUTRO mamma mia? / DEUS DEUS, então tu ainda não compreendes?” (Hilst, 2001, p. 53).

A incapacidade de se encontrar e se comunicar efetivamente com esse outro, com Deus, o sagrado, o divino, impulsiona o sentimento de abandono experimentado pela Senhora D. Ao descrever as personagens em Dostoievski, Mikhail Bakhtin, um dos grandes estudiosos do dialogismo, afirma que, no caso de uma personagem dialógica, “não vemos quem a personagem é, mas de que modo ela toma consciência de si mesma” (Bakhtin, 1981, p. 41). Da mesma forma, não é possível respondermos sobre quem é Hillé, mas sobre o que nos diz o seu discurso. São indagações que a própria personagem faz a si mesma, como quando se pergunta: “quem em mim nomeia o mundo? Estar aqui no existir da Terra, nascer, decifrar-se, aprender a deles

adequada linguagem, estar bem” (Hilst, 2001, p. 24). Assim, a preocupação principal de Hillé, sua busca, se volta imediatamente para os nomes, para a palavra, que nesse estado de derrelição, poderia finalmente trazer a compreensão do mundo.

O excesso se presentifica no intenso desejo da narradora pela palavra, na tentativa de construir uma significação e um lugar no mundo, na tentativa de nomear o inominável, de comunicar-se com o divino e com a morte, ao mesmo tempo em que tenta conhecer a si mesma. A noção de excesso, como já mencionado anteriormente, sugere o indeterminado. A linguagem menciona o excesso, mas não consegue transmitir a experiência do excesso, que se caracteriza por acontecer à margem do que é estabelecido como verdade no discurso. Assim, é somente por meio da palavra, do desconhecido, do sagrado, de Deus, da morte que Hillé se aproxima da experiência do excesso.

Coincidentemente, a obsessiva busca de Hillé em encontrar respostas, em materializar palavras, indagações e seres reflete precisamente a tentativa da obra literária. Desde sua concepção, a literatura almeja ser um corpo, deseja existir, alcançar algo que reconhece como impossível. Isso ressoa com o que Roland Barthes, em *O grau zero da escrita* (2004, p. 76), denominou de *utopia da linguagem*, pois a palavra, como sabemos, não consegue verdadeiramente representar as coisas, ela apenas expressa o que lhe é permitido. Para o autor, o impulso da literatura reside na busca pela palavra criadora, que não apenas nomeia objetos, mas os engendra. Da mesma maneira, ao nomear Deus e forjar relações e pensamentos através de suas palavras, Hillé está, de fato, construindo a sua própria identidade por meio da representação do excesso.

3.1 A decrepitude do corpo

Dá-me a via do excesso. O estupor.
 Amputado de gestos, dá-me a eloquência do Nada
 Os ossos cintilando
 Na orvalhada friez do teu deserto.

Hilda Hilst, *V - Via vazia*.

A obscena senhora D (1982), como já dito anteriormente, reúne todos os grandes questionamentos que a escritora já vinha praticando desde o início dos anos 70, com a publicação de seu primeiro livro em prosa *Fluxo-Floema* (1970). Nele se encontram as inquietações metafísicas sobre o sagrado e profano, vida e morte. Há também, as alusões literárias, o vasto repertório linguístico e a mistura de gêneros literários. Hilda Hilst funde num só texto a poesia lírica, a crônica e o teatro, até alcançar a ruptura de uma ordem narrativa, de estruturas gramaticais e de valores morais e éticos.

Foi escrevendo com maestria todos esses gêneros que Hilst construiu, em *A obscena senhora D*, uma narrativa que retoma uma memória sem tempo e espaço definidos. A narração de Hillé ora toma corpo no presente, ora se apresenta imersa em lembranças do passado, o que se pode considerar como uma deformação do tempo. Em relação ao espaço, este é de suma importância na construção da senhora Hillé, pois toda a diegese se passa na casa da mesma, e grande parte dela com a personagem habitando no vão da escada, local elegido para despender seus questionamentos e para se isolar da sua comunidade. É no vão da escada, lugar sombrio de confinamento e deslocamentos, que o pensamento questionador se desenvolverá junto a uma entrega amorosa que se confunde com desejo e morte.

Ao tentar lidar com a morte de EHUD, seu marido, Hillé se lança na radicalidade do excesso, resultando assim na ausência de limites, no esquecimento de si e numa entrega sem reservas na dissolução da paixão em direção à própria despersonalização. Já nas primeiras linhas de *A obscena senhora D*, somos convocados a mergulhar num fluxo de consciência intenso e fragmentado, que se aproxima do delírio e da loucura – é essa a escrita do excesso hilstiana. Leiamos:

Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por EHUD A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. Derrelição

Ehud me dizia, Derrelição – pela última Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo A Senhora D. D de Derrelição, ouviu? Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, em nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender, Ehud compreender o quê? isso de vida e morte, esses porquês (Hilst, 2001, p. 17-18).

Essa obstinada busca pelo desconhecido toma a forma de um desejo por linguagem, por uma comunicação satisfatória e de respostas exatas, mas que não se concretiza. Dessa forma, essa constante busca por sentidos é ininteligível porque nada encerra e nem deve encerrar, mas a experiência consciente da procura do sentido das coisas é o que causa o sentimento de vazio e desamparo. A atividade a qual a senhora D se propõe é o de lançar-se no abismo, numa obsessiva busca de alcançar o centro de seu próprio ser.

Ehud, seu falecido marido e quem designa seu codinome, insiste que não há respostas, nem no vão da escada, nem no primeiro degrau de cima, mas Hillé almeja encontrar a compreensão “no sopro de alguém, num hálito, num olho mais convulsivo, num grito, num passo dado em falso, no cheiro quem sabe de coisas secas, de estrume” (Hilst, 2001, p. 19). A via de acesso à compreensão é pelo erótico, e nos próprios vestígios que a personagem-protagonista deixa: despersonalização, deterioração e aniquilamento.

Erotismo e morte. Paixão e aniquilamento. Não são apenas opostos, são estados que se complementam na manifestação do erotismo. É essa a formulação teórica de Georges Bataille, filósofo-escritor francês que se dedicou a compreender a forte ligação entre o impulso erótico e a consciência da morte. Em sua célebre obra *O erotismo* (1957), Bataille proclama “*o erotismo é a aprovação da vida até na morte* (Bataille, 2017, p. 35, grifos do autor). O erotismo é exuberante na medida em que os indivíduos se afastam da atividade sexual rudimentar e animal, esta que tem como fim apenas a reprodução, e são lançados para fora de si mesmos numa busca consciente pela volúpia, e é esse o local da desordem promovida pelo gozo erótico.

Em *As lágrimas de Eros* (1961), Georges Bataille tece o que denominou de “erotismo trágico”, conjugando-se não apenas a consciência da morte, mas também com a violência e a transgressão de interditos. Com base na relação entre “*petit mort*” (o gozo, para os franceses) e “morte definitiva”, o filósofo revela que o erotismo, a partir de uma experiência aguda de destruição que se dá no próprio corpo, conduz ao furor das paixões e ao desnudamento dos corpos:

Não há hoje quem note que o erotismo é um mundo demente cuja profundidade, muito para além das suas formas etéreas, é infernal. A este olhar rápido que proponho, dei uma forma lírica que afirma a ligação entre a morte e o erotismo. Mas insisto: se o sentido do erotismo nos for dado com uma radical profundidade, consegue escapar-nos. Acima de tudo o erotismo é a mais perturbante realidade, não deixando de ser, ao mesmo tempo, a mais ignóbil. Mesmo depois da psicanálise continuam a mostrar-se incontáveis os aspectos contraditórios do erotismo: a sua profundidade é religiosa, é horrível, é trágica, além do mais inconfessável (Bataille, 2015, p. 29).

O autor revela uma dimensão diabólica do erotismo que se dá no próprio corpo, operando assim uma abertura para a dissolução dos corpos. Na retomada do imaginário grego, anterior à moral cristã, o erotismo trágico implica, então, uma força inelutável que se impõe à personagem Hillé na busca compulsiva por compreensão e comunicação com a figura divina.

Após a morte de Ehud, quando se desloca para o vão da escada – lugar de reclusão – Hillé resigna-se ao estado de derrelição, de desamparo e abandono. Para ela, não há vida em sociedade, não há mais amor e prazeres corpóreos, não há nem mesmo roupas e objetos. Hillé mergulha no entrelugar da escada e se despersonaliza, anda nua pela casa, recortando máscaras e peixes de papelão. Esta é a única forma que a personagem encontra para continuar existindo, acompanhada de uma incessante busca “pelo centro de uma coisa que não sei dar nome” (Hilst, 2001, p. 127). É a angústia de não conseguir nomear que move Hillé em direção ao Outro – que se manifesta em diferentes versões: por meio de Deus (o sagrado), de Ehud (a paixão-desejo), do pai (também já morto), da vizinhança (sociedade) e do Menino-porco (um duplo de Hillé). Neste trabalho, identificamos que a tragicidade erótica se expressa, sobremaneira, por meio de duas dessas versões, das quais nomeamos de *manifestações do excesso*: o sagrado e a paixão.

Ao explorar o pensamento de Georges Bataille em *O corpo impossível* (2002), Eliane Robert Moraes destaca o estudo do filósofo sobre algumas obras de André Masson. Nesses trabalhos, Bataille identifica uma busca pela totalidade que pode “ao mesmo tempo seduzir e inspirar aversão” (Moraes, 2002, p. 223). De acordo com a autora, na modernidade:

o desejo de “ser totalmente” tem seu fundamento último no drama do homem diante da morte de Deus. Dele resultam dois possíveis sentidos: de um lado a emancipação, que permite ao ser humano libertar-se de Deus para “servir” unicamente ao mundo humano; de outro, sem se opor ao primeiro, está a decisão de “sentir – e viver – o vazio deixado por essa morte” (Moraes, 2002, p. 224).

Em *A obscena senhora D*, a percepção da morte e de Deus conduz ao segundo sentido destacado por Eliane Robert Moraes, pois Hillé vivencia intensamente o vazio deixado pela ausência divina. A consciência dessa lacuna torna Deus o tema central das reflexões da Senhora D, somando-se à contemplação da efemeridade das coisas terrenas. Como Deus se manifesta paradoxalmente por sua ausência, a desolação da narradora a deixa sem base, deslocada de um centro. Deus, via de regra, habita a ordem do excesso, do inominável e do inapreensível. Na obra hilstiana, a presentificação do sagrado acontece quando a personagem Hillé se lança em situação de perda ou de aniquilamento – dos nomes, da identidade, do corpo, da humanidade:

Engolia o corpo de Deus a cada a mês, não como quem engole as ervilhas ou roscas ou sabres, engolia o corpo de Deus como quem engole o Mais, O Todo, O Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito (...)

Engolia o corpo de Deus, devo continuar engolia porque acreditava, mas nem por isso compreendia, olhava o porco-mundo e pensava: Aquele nada tem a ver com isso, Este aqui dentro nada tem a ver com isso, Este, O Luminoso, O Vívido, O Nome, engolia fundo, salivosa lambendo e pedia: que eu possa compreender, só isso (Hilst, 2001, p. 19-20).

A intensidade de buscar o Deus ausente atinge um ponto extremo pela vontade de fusão com essa entidade desconhecida. Nesse contexto, a personagem opta pela deglutição, expressando não apenas o desejo de encontrar Deus, mas também de senti-lo, devorá-lo, experimentando sua presença em seu corpo, como um preenchimento que proporciona plenitude. A boca torna-se o canal para esse êxtase, sendo simultaneamente a via da oralidade, conectando-se ao trabalho com as palavras (fala, escrita) e ao prazer da ingestão de alimentos. Esse êxtase é equiparado à fusão erótica dos corpos, colocando Deus no plano do erotismo, onde a busca pela fusão revela-se como uma experiência física, permitindo à personagem senti-lo através do corpo. Seu ser questionador interroga o ser divino de maneira insistente, sempre à procura do sentido das coisas, da luz numa cegueira. Hillé chama, clama e deseja sentir Ele, O Luminoso, O Incomensurável, entretanto o sagrado é da ordem do excesso e do inacessível, é este movimento de presença e ausência, comunicação e silêncio, entrega e perda, que desemboca no estado de desamparo:

como será a cara DELE hen? é só luz? uma gigantesca tampinha prateada? não há vínculo entre ELE e nós? não dizem que é PAI? não fez um acordo conosco? fez, fez, é PAI, somos filhos. não é o PAI obrigado a cuidar da prole, a zelar ainda que a contragosto? é PAI relapso? (Hilst, 2001, p. 38).

Georges Bataille considera toda a experiência erótica como sagrada, tanto o erotismo quanto o sagrado expressam-se por uma busca por continuidade, isto é, por um sentimento de totalidade e integração com aquilo que é da ordem do excesso. Se na atividade erótica há uma força violenta em transgredir, desordenar e perturbar “as formas constituídas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos” (Bataille, 2017, p. 42), na experiência mística do sagrado há algo que se assemelha a tal destruição - o sacrifício:

Esse pensamento, me parece, deve ser a base da interpretação do sacrifício religioso, a que, como disse há pouco, a ação erótica é comparável. A ação erótica, dissolvendo os seres que nela se envolvem, revela sua continuidade, lembrando aquela das águas tumultuosas. No sacrifício, não há apenas desnudamento, há imolação da vítima (ou, se o objeto de sacrifício não é um ser vivo, há, de qualquer maneira, destruição desse objeto). A vítima morre enquanto os assistentes participam de um elemento que sua morte revela. Esse elemento é o que podemos nomear, com os historiadores das religiões, o *sagrado*. O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo (Bataille, 2017, p. 45, grifos do autor).

Aos que decidem fixar a atenção ao Incomensurável, aos que se dirigem à procura da luz numa busca de compreensão e continuidade – leva a vida ao extremo, a uma experiência de sacrifício-consumação do corpo. É esse o estado de Hillé, a senhora que elege para si o recolhimento e a devoção às suas respectivas buscas. Dito de outro modo, o seu gesto de desintegração e de reduzir-se a nada, encaminhando-se para uma realidade sobre-humana, metaforiza o próprio regime do sacrifício. A senhora D sacrifica todas as verdades ou as ilusões forjadas para mascarar a sua condição efêmera na terra, de sorte a reconhecer a tragicidade cotidiana do ser humano. Tal dinâmica corresponde ao próprio movimento de realização do sacrifício, na qual se opera, por meio da imolação de uma vítima, a passagem do terreno do profano ao do sagrado. Em outras palavras, Hillé percorre uma via de renúncia e de aniquilamento para manter ou restabelecer uma relação absoluta com a ordem sagrada.

Em *A parte maldita*, Georges Bataille desenvolve noções-chave dentro de seu pensamento filosófico, tais como os conceitos de dispêndio e sacrifício. É sempre a noção de excesso que está na base de todo o seu pensamento, e o que constitui esse excedente são as festas, a arte, os ritos sagrados, o sexo. O que é considerado pela norma social e econômica como gasto improdutivo, Bataille reconhece como irradiações solares, como uma potência de transgressão e riqueza: “insisto no fato de que para a liberdade de espírito a busca de uma solução é uma exuberância, um supérfluo: isso lhe dá uma força incomparável” (Bataille, 2016,

p. 40). Assim, a consumação do sacrifício opera uma ligação entre sagrado e o profano, entre os seres individuais e os seres divinos, uma vez que “em seus mitos estranhos, em seus ritos cruéis, o homem está antes de tudo em busca de uma *intimidade perdida*” (Bataille, 2016, p. 40, grifos do autor). Na despersonalização em prol de um elo perdido com o sagrado, Hillé recorre ao rebaixamento como via legítima para alcançar a divindade, de uma forma humanizada e corpórea. Não satisfeita com total ausência e silêncio, Hillé busca se aproximar Dele pela experiência da carne, um sentir-carnal de Deus. O deslocamento de Deus para o baixo, para a esfera terrestre se intensifica quando Hillé atribui a Ele características humanas, aproximando-o dos homens ao concebê-lo corporalmente:

Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás, discursivas, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim nas mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco, pensaste nisso? Ó buraco, estás aí também no teu Senhor? Há muito que se louva o todo espremido. Estás destronado quem sabe, Senhor, em favor desse buraco? Estás me ouvindo? Altares, velas, luzes, lírios, e no topo uma imensa rodela de granito, umas dobras no mármore, um belíssimo ônix, uns arremedos de carne, do cu dos escultores líricos. E dizem os doutos que Tua Presença ali é a mais perfeita, que ali é que está o sumo, o samadhi, o grande presunto, o prato (Hilst, 2001, p. 45).

Como podemos observar, a persistente tentativa de materializar a figura de Deus resulta na intensificação do seu rebaixamento – movimento esse (alto-baixo) que se destaca em toda produção literária de Hilda Hilst. Esse rebaixamento implica na destituição da divindade de sua posição idealizada anterior, inaugurando uma nova lógica em que ela deixa de ocupar um espaço distante e superior em relação aos seres humanos, anteriormente considerado sagrado. Agora, a figura divina, passa a ocupar um lugar terreno-profano que possibilita a aproximação dos indivíduos a um ser frequentemente envolto por uma aura de inacessibilidade. Na busca constante por uma intimidade perdida, Hillé experimenta um estado de excesso, se depara com a falta, o vazio, o esgotamento, com a morte. Não há saída pela via da lucidez. A senhora D se lança cada vez mais ao caminho do excesso, do obsceno e do corpo. É profanando o sagrado, destronando Deus que se aproxima da verdadeira comunhão: “sempre que te deitavas comigo, homem, a carne era inteira loucura e sedução, não enfiavas os dedos, o sexo, não sentias? a vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender” (Hilst, 2001, p. 52-23).

A paixão, o desejo, o corpo e o sexo configuram, então, mais uma manifestação-estratégia do excesso. Além da profanação-rebaixamento do sagrado, é Ehud que desperta em Hillé uma verdade essencial – a da presença, do êxtase da vida, do gozo carnal. Ao superar as fronteiras da existência, Ehud transcende os limites do espaço e tempo: “como se nele morasse o Tempo, e Ehud o domasse” (Hilst, 2001, p. 35). Tanto Hillé quanto o marido experimentam a perda, seja pelo esvaziamento da vida, seja pela morte, alcançando os limites extremos de si mesmos, o que lhes possibilita a “comunicação [que] só tem lugar *entre dois seres postos em jogo* – dilacerados, suspensos, um e outro inclinados sobre seu Nada” (Bataille, 2017, p. 60, grifos do autor). É, então, pelo e no corpo que se estabelece um ponto de encontro-comunicação entre o visível e o invisível, a materialidade física e a realidade transcendental. Os domínios do erotismo e da finitude entrelaçam-se intrinsecamente, revelando que o território da morte ao transcender a efemeridade humana, revela a possibilidade de um amor pleno e perfeito em si mesmo, no qual os corpos se fundem na centelha de uma unidade carnal:

Hei de estar contigo, com teus nós, teu rosto de maçãs, bravias, duras, morta sim é que estarei inteira, acabada, pronta como fui pensada pelo inominável tão desrosteado, morta serei fiel a um pensado que eu não soube ser, morta talvez tenha a cor que sempre quis, um vermelho urucum, ou um vermelho ainda sem nome tijolês-morangosépia e sombra, a teu lado eu cromo feito em escarlatim, acabados nós dois, perfeítíssimos porque mortos, as mãos numa entrelaçadura de muito luzimento, mão minha que tocou teu corpo luxesco, comprido, teu corpo uma brilhância incircunscritível, tão doce para minha língua muito em timidez, mais doce ainda na corriqueirice dos dias, puro meloso depois, tua boca em mim, cheia de colibris tua boca, mortos um dia os dois, atados, um irrompível eterno (Hilst, 2001, p. 79).

Ultrapassando as fronteiras entre vida e morte, Hillé e Ehud inserem-se na esfera de um além-mundo, personificando a insondável busca pelo impossível, pela eternidade. A relação entre erotismo e morte, sob a mesma lógica do sacrifício, leva à transgressão dos limites individuais e à oportunidade de torná-los mutuamente penetráveis. O ser amado perde sua integridade quando submetido à violência do jogo sexual, da mesma forma que o animal, colocado em um contexto de sacrifício, sofre a destruição sanguínea pelas mãos do sacrificador (Bataille, 2017, p. 116). Ehud representa, então, em um só ser-personagem as figuras da paixão e decrepitude do corpo, de Eros e morte, pulsões que se complementam e configuram o erotismo trágico. É por meio dessa tragicidade amorosa, e da triangulação entre Hillé, Deus e Ehud, que o falecido esposo propõe um voltar-se para a experiência corpórea através da memória:

olhe, esse teu fechado tem muito a ver com o corpo, as pessoas precisam foder, ouviu Hillé? te amo, ouviu? antes de você escolher esse maldito vão da escada, nós fodíamos, não fodíamos Senhora D?

sim

e você gostava. me lembro das noites que você fazia o café, depois o roupão branco, teus peitos apareciam, eles não caíram os teus peitos, o que é que você faz, hen? (Hilst, 2001, p. 22).

Subíamos juntos os degraus desta mesma escada. a cama. o gozo. o ímpeto. depois sono e tranquilidade de Ehud. seus débeis sonhos? modéstia. humildade. e cólera muitas vezes: vida, morte, teu trânsito daqui pra lá, porra, esquece, segura meu caralho e esquece, te amo, louca (Hilst, 2001, p. 35).

O discurso de Ehud representa uma tentativa frustrada de integrar Hillé na esfera do convívio humano. A preocupação em aproximá-la da normalidade, por meio de várias insinuações e observações sobre eventos e necessidades extremamente comuns, não encontra ressonância. Seja no apelo ao sexo, nos repetidos pedidos de café, nas sugestões de novas roupas, nas advertências sobre a necessidade de atividades físicas, na insistência em cultivar relações amistosas com a vizinhança, na proposta para evitar o silêncio e a sombra, ou na sugestão de procurar outro homem caso fique viúva, ou mesmo na referência insistente aos excessos e à inutilidade da odisseia do absoluto em que Hillé mergulhara, nada produz o efeito desejado.

Pode-se afirmar, então, que Hillé e Ehud buscam consagrar em sua própria corporeidade, mediante a suspensão da temporalidade, o desejo ininterrupto de imortalidade ou continuidade, seja entre deuses e humanos, seja entre amantes, resgatando a ideia de ambos serem extensões infinitas de um único ser. De fato, ao se abrir para um outro espaço-tempo cíclico, emerge a oportunidade de se tornarem dignos, mais uma vez, de habitar no paraíso e de restaurar o elo perdido, concretizando-se na manifestação de uma “vastidão de corpos”, unidos e coeso:

sabe, Hillé, às vezes penso que fomos pai e filha, mãe e filho, irmão irmã, que houve lutas e nós, e fios de sangue, que eu tinha fome de ti, que eu te matei, que saía de tuas narinas um cheiro de noite dor incesto e violência, que eras velha e moça e menina, que uns guizos em mim se batiam estridentes cada vez que eu te olhava, que havias sido minha desde sempre, barro e vasilha, espelho e amplidão, infinitas vezes nós dois em flashes nítidos rapidíssimos, recortados em ouro, em negro, numa luz esvaída sombra e sépia, nós dois muito claros num parapeito de pedra cor de terra, depois me vi a mim nos corredores brancos, atado, e tu mesma a dez passos de mim, a voz um fundo, longe: lembra-te, sou eu, não podes ter esquecido, Ehud, sou eu, e alguém te segurou, Hillé, antes que me esbofeteasses a cara. Eras tu, sim, mas naquele instante eu me pensava Deus e me sabendo Deus me sabia louco. E nunca nos

compreendemos como existências, atados os dois como cão e cadela, mas teu sonho era o meu, teu sangue, tua vida a minha (Hilst, 2001, p. 59).

O encontro entre Hillé e Ehud dissolve as fronteiras entre os papéis assumidos, os lugares habitados e as eras vividas. O excesso, nesse contexto, emerge como uma força propulsora que conduz à fusão dos seres além da realidade, arrebatando os corpos em meio ao “cheiro de noite, dor, incesto e violência”. Além disso, vai além ao instigar um mergulho em uma existência impessoal, intemporal e inumana, à medida que os amantes se desvanecem como “existências” com características individuais para, em súbitos fotogramas, tornarem-se frações imóveis da eternidade. A condição paradoxal do excesso, ao tensionar as pulsões de vida e morte, abre caminho para a entrada na esfera sagrada de um tempo-espaco onde tudo pode infinitamente coexistir. Ehud não apenas se integra à natureza do Todo, mas pode se reconhecer nele próprio: “Eu me pensava Deus e me sabendo Deus me sabia louco”. Assim, os dois personagens, Hillé e Ehud, envolvidos pela atração irresistível podem estabelecer uma unidade: “teu sonho era o meu, teu sangue, tua vida, a minha”. A figura de Deus se realiza, então, na representação do excesso ao ser destituído e rebaixado de sua soberania divina, e é Ehud quem instaura esse movimento entre o alto e o baixo na narrativa hilstiana, uma vez que estabelece que a resposta está no corpo: “te põe de imediato a mão nas tetas e diz teu Deus sou eu, Hillé, já me encontraste [...], esse muito jovem há de te mostrar uma bela caceta” (Hilst, 2001, p. 66).

Como já dito anteriormente, Hillé se submete à busca de Deus e de uma realidade essencial dos seres e das coisas, e para isso se rende ao desamparo, ao sofrimento e, por vezes, à angústia e ao sacrifício. Contudo, a verdade que une o sagrado ao arrebatamento, é também a verdade do erotismo. Os impulsos divinos e carnis do amor traduzem-se, simultaneamente, como autênticos caminhos de acesso ao sagrado. Essa busca, de maneira inseparável, constitui a vivência da carne, ou seja, explorá-la a partir de uma perspectiva interna, com toda a sua desordem, isso implica dizer que a comunhão erótica com o amante divino passa, primordialmente, pelo corpo. Enquanto na liturgia cristã o momento de integração completa entre a divindade e o ser humano ocorre no sacramento da Eucaristia, onde vinho e pão se transubstanciam no sangue e corpo de Cristo, na narrativa de *A obscena senhora D*, o êxtase erótico acontece quando o corpo do outro se transforma em alimento, profanado pelo desejo incestuoso de um canibalismo amoroso²⁶:

²⁶ Quanto a esse conceito, Claudio Carvalho (1999, p. 120) acrescenta que “todo o apelo erótico do texto se dirige para uma pulsão de morte. O desejo transgressor e incestuoso se confunde com o canibalismo. A senhora D –

Há lugar para a carne no teu coração, Senhor? Há uns veios fundos e gemidos com o som do UMM? Ehud, sabes como é a palavra Intelecto em russo? É UMM. O M prolongado UMMMMMMMM. a carne é que deveria ter o som do UMM, é assim no teu peito, Senhor, o sentir da carne? De lá do escuro venho vindo, teias à minha volta, estou presa a ti, do UMM à carne, um torcido elástico no espaço de nós dois, não te separe nunca, não tentes, é sangue e gosma, é dubiez na aparência mas é cristal de rocha, vívido empedrado, é úmido também, UMM, o intelecto pulsando, a carne remançosa, na aparência, se me olhas não vês febricidade mas se me tocas te seguro numas duras babas, tu e eu, um único novelo espiralado, não te separe nunca, não tentes, subo até teus tornozelos, vou te lambendo lassa, aspiro pelos cheiros, encontro coxa e sexo, queria te engolir, Ehud, descias em UMM pela minha laringe, UMM pelas minhas tripas, nódulos, lisuras, triturado teus conceitos, teu roxo intelecto, teu olhar para os outros, te engulo Ehud, altaneria, porte, teu compassado, teu não saber de mim, teu muito-nada compreender, deslizas em UMM pelos tubos das vísceras, teu misturar-se a mim, adentrado desfazido, não és mais Ehud, és Hillé e agora não te temo (Hilst, 2001, p. 60-61).

Hillé expressa todo o desejo de participar do “sentir carnal” de Deus, ela almeja receber a comunhão desse corpo-santo e contemplar o incognoscível presente na substância esférica da hóstia, cuja forma evoca um símbolo de perfeição. O ímpeto voluptuoso direciona-se para se unir a Ehud, ou mais precisamente, para “engoli-lo” e devorá-lo, assimilando-o no calor das vísceras, assemelhando-se a um ato de omofagia, de sacrifício. A paixão e o desejo vivenciados por Hillé e Ehud, estas que são manifestações-estratégias do excesso, atua (por meio das lembranças) para além de Deus, mas também em função dele, uma vez que excede tal noção já extremada em si mesma. A relação entre os dois se expande para uma triangulação, buscando celebrar uma trindade amorosa (Hillé-Ehud-Deus). Nesse contexto, o desejo oscila entre a exigência da carnalidade de um e a incorporeidade do Outro, como evidenciado na expressão inconformada de Ehud:

fecha os olhos procura imaginar o vazio, o azul sebo, pequenos tombos, eu um homem te tocando porque eu te amo e porque o corpo foi feito para ser tocado, toca-me também sem crispação, é linda a carne, não mete o Outro nisso, não me olhes assim, o Outro ninguém sabe, Hillé, Ele não te vê, não te ouve, nunca soube de ti, sou eu Ehud, sopro e ternura, sim claro que também avidez e sombra muitas vezes, mas é apenas um homem que toca, e metemos, é isso senhora D, merda, é apenas isso
se muere alguien?
agora vamos, tira a roupa, pega, me beija, abre a boca, mais, não geme assim, não é para mim esse gemido, eu sei, é para esse Porco-Menino que tu gemes,

“teófaga incestuosa”- almeja a fusão com o Pai (seja ele o Deus cristão, o Menino-Porco, o pai biológico ou o falecido marido, Ehud). Deseja também devorá-los ou ser, por eles, devorada”.

pro invisível, pra luz pro nojo, fornicas com aquele Outro, não fodes comigo, maldita, tu não fodes comigo (Hilst, 2001, p. 62-63).

No pensamento de Georges Bataille, Deus nunca é soberano. Assim como o erotismo e a morte, a figura divina é da ordem do excesso, daquilo que não se pode fundamentar, que escapa à sua representação, de modo que a tentativa de o representar será sempre imperfeita e ausente. Em *O culpado* (1944), Bataille reflete sobre a morte e ausência de Deus, instaurando um pensamento do não-saber:

Deus é a espécie de beco sem saída onde o mundo – que nos destrói, que da mesma maneira destrói gradualmente aquilo que é – encerra nosso eu para lhe dar a ilusão de uma salvação possível. Esse eu mistura assim o deslumbramento de já não ser ao sonho de escapar da morte.

[...]

O Deus da teologia e da razão nunca se coloca em jogo. Sem fim, o insustentável *eu*, que somos, se joga; sem fim, “a comunicação” o põe em jogo (Bataille, 2017, p. 117, grifos do autor).

Hilda Hilst partilha desse mesmo pensamento – a única salvação reside em buscar “a comunicação” com o divino por vias corpóreas. É na dimensão do corpo e pela experiência erótica que se dá a verdadeira comunhão sagrada, pois ambas se constituem enquanto manifestações do excesso. E é justamente nessa busca angustiante que a personagem Hillé acessa em contato com o que há de mais verdadeiro e humano, apontando para uma experiência erótica externa, que só se realiza em comunhão carnal com o Outro (não com o Deus, mas com seu amante Ehad). Entretanto, não se chega a essa verdade sem se lançar e atravessar o abismo.

Antes do êxtase, Hillé experimenta o estado de derrelição-desamparo. Os limites do seu corpo, da sua identidade, da sua lucidez são testados e sacrificados em nome de uma reelaboração do sagrado, este que é rebaixado e profanado pela narradora. Se o Incomensurável é ausência e silêncio, faz-se necessário corporificá-lo em carne, ossos e vísceras, o que só é possível por meio da linguagem, uma vez que são tentativas em dar forma ao que é informe, de tornar o divino matéria, de nomear o inconfessável – eis o domínio do excesso.

Mais do que simplesmente uma profanação do sagrado, a prosa hilstiana é marcada por uma linguagem do excesso e do confronto entre o alto e baixo, o sublime e o imoral. Ao clamar por sentido e compreensão, as personagens de *A obscena senhora D* celebram a via do excesso, visto que “ao confrontar sua 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” (Moraes, 1999, p. 117). Obscena, sagrada, lúcida – é essa a linguagem do excesso na narrativa de Hilda

Hilst, acarretada por manifestações-estratégias do excesso que instauram uma abertura para a tragicidade do erotismo: paixão e sacrifício, volúpia e morte, obsceno e lucidez.

3.2 “Porco, gente, o corpo às avessas”: Hillé e a Porca Hilde

olha, até a porca vem vindo
 a senhora P. é esse o nome que Hillé deu à porca
 Hillé era turva, não?
 um susto que adquiriu compreensão.
 que cê disse, menino?
 o que você ouviu: um susto que adquiriu
 compreensão. isso era Hillé.
 Ahn. cê é daqui, menino?
 eu moro longe. mas conheci Hillé muito bem.
 como cê chama?
 me chamam de Porco-Menino.
 Por quê?
 Porque eu gosto de porcos. Gosto de gente também.
 Ahn.
 Dá-me a via do excesso. O estupor.
 Amputado de gestos, dá-me a eloquência do Nada
 Os ossos cintilando
 Na orvalhada friez do teu deserto.

Hilda Hilst, *A obscena senhora D.*

Hilda Hilst encontra inspiração em pássaros, cães, tigres, cavalos, unicórnios, incluindo o porco, cuja animalidade se destaca por denotar o baixo e a tensão do verbo na criação de sua prosa. Frequentemente os narradores hilstianos estabelecem uma ligação com esses animais em sua criação e na busca pela palavra, às vezes simbolizando a si mesmos como animais, outras vezes atribuindo essa animalidade a um outro. A presença simbólica do porco pode ser interpretada de diversas formas, dependendo da obra. Em “Fluxo”, o narrador Ruiska relincha e galopa, e deseja ser um porco com asas: “Quem é você, Ruiska? Hein? Está bem, está bem, sou um porco com vontade de ter asas” (Hilst, 2003, p. 24). Em “Matamoros”, segunda narrativa do livro *Tu não te moves de ti* (1980), mesmo em um território impregnado de fantasia, emerge a identificação entre homem e animal: “que uns brancos porcos conviveriam conosco porque se faz preciso para o homem lembrar-se de si mesmo tal um porco lavado mas sempre um porco” (Hilst, 2004, p. 69). O estreito vínculo entre homem e porco é reintroduzido por Crasso, o narrador de *Contos de Escárnio. Textos grotestos*: “Quem sabe se na ilha encontro o meu porco. Porque cada um de nós, Clódia, tem que achar o seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo.) Porco, gente, porco, o corpo às avessas” (Hilst, 2002, p. 79).

E, é em *A obscena senhora D*, que a identificação entre porco, humano e divino atinge seu ápice. Além de restabelecer a proximidade do homem com uma condição mais rebaixada,

o porco na prosa hilstiana representa uma metáfora fundamental para a humanidade por diversos motivos. Primeiramente, por ser um animal corpulento, lembrando-nos que também somos matéria, animais cuja carne será consumida, assim como a do porco. Em seguida, porque o porco, constantemente fuçando e farejando em busca de algo, espelha a incessante busca do homem pelo entendimento do mundo e de si mesmo. Em terceiro lugar, possivelmente o motivo mais evidente, conectando-se à maneira como Hilda Hilst gosta de explorar a materialidade das palavras, é que *porco* é um anagrama de *corpo*. Hillé, a Senhora D, é apelidada pelos vizinhos de “Casa da Porca”, esse animal de olhar triste, expressando uma ternura aguada, cujo corpo carrega feridas semelhantes às que a narradora possui.

Essa marca de semelhança entre o animal e o humano é personificada na figura de uma mulher “porca ruiva questionadora”. Imersa no silêncio do infinito, na falta de resposta daquilo que persegue, ela sofre a ferida infligida pelo nome: “Porca-Hillé”. Essa junção de nome, pseudônimo e animalização amplia de maneira definitiva o abismo sobre o qual a personagem se lança na ânsia de transcender a fronteira da carne, desvencilhando-se do corpo-porco que a associa à existência anônima:

Diante da vila, das casas quase coladas, entre as gentes sou como uma grande porca acinzentada, diante de muitos a quem conheci sou uma pequena porca ruiva, perguntante, rodeando mesas e cantos, focinhando carne e ossatura, tentando chegar perto do macio, do esconso, do branco luzidio do teu osso, diante de minha mãe fui apenas pergunta, altaneria, paradoxo, Hillé diante do pai foi o segredo, a escuta, a concha (Hilst, 2001, p. 29).

A imagem da narradora-personagem se configura, então, a partir de dois pontos de vista: aquele de onde é observada e a perspectiva de quem a contempla. Dessa forma, ela se apresenta sob diversas facetas: a imponente porca acinzentada para os vizinhos; a pequena porca ruiva, repleta de questionamentos para um círculo mais íntimo: manifesta-se ainda como pura interrogação, um autêntico e desafiador paradoxo, dirigido à mãe; perante o pai, revela-se como segredo, audição, concha, simbolizando sentimentos edipianos; e diante de EHUD, ela é “apenas uma letra D, a primeira letra de Derrelição, doce curva que comprime uma haste, verticalidade sempre reprimida, cancela, trinco, toscó cadeado” (Hilst, 2001, p. 29-30). Nenhuma dessas facetas é Hillé, mas todas o são, e a percepção de EHUD mantém a propriedade do pensamento na dimensão conceitual implícita do termo qualificativo. A alusão à dimensão simbólica do conceito é delineada através de uma imagem visual da letra D, esculpida com recursos poéticos. A letra D, esquematizada tanto em linhas retas, simbolizando o caminho infinito, quanto em linhas curvas, representando o retorno à perda inicial cujo reencontro é a morte, configura todo

o alfabeto poético da metafísica. Inscrição no corpo da porca, ela se converte em um drama no qual se entrelaçam encenação, poesia e pensamento.

De maneira desafiadora, Hillé confronta a todos com máscaras que ela mesma confecciona de papelão: “há máscaras de focinhez e espinhos amarelos (canudos de papelão, pintados de pregos), há uma máscara de ferrugem e esterco, a boca cheia de dentes, há uma desastrada lembrança de mim mesma, alguém-mulher querendo compreender a penumbra” (Hilst, 2001, p. 20). Na residência da porca, como a vizinhança a denomina, ela passa a maior parte do tempo no vão da escada, imobilizada, isolada ou nas janelas, de onde assusta a comunidade com suas máscaras. Enquanto sua voz interior flui em divagações sobre seus fantasmas, as metamorfoses que experimenta antecipam o encontro derradeiro com a porca, a Senhora P. Antes de se desdobrar em porca, Hillé atravessa outras metamorfoses ao falar sobre sua indisponibilidade para pactuar com as pessoas e sua inadequação à linguagem “deles”. Ela se desdobra em búfalo, zebu, girafa e, por fim, na porca acinzentada:

Não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de ouro no lá fora, procuro a caminhada sem fim, te procuro, vômito, Menino-Porco, ando galopando desde sempre búfalo zebu girafa, derepente despenco sobre as quatro patas e me afundo nos capins resfolegando, sou um grande animal, úmido, lúcido, te procuro ainda, agora não articulo, também não sou mudo, uns urros, uns finos fortes escapam da garganta, agora eu búfalo mergulho, uns escuros (Hilst, 2001, p. 25).

Se sou zebu também caminho aos bandos, sou triste de olhar, quero dizer que não terás muita luz no olho se me olhares, a cabeça procura sempre o chão, o beijo quer o verde sempre, se levanto a cabeça olho como quem não vê, procuro como quem não procura, corro se os outros correm ouvindo a voz do homem he boi he boi, que coisa crua empedrada a voz do homem, que cheiro o cheiro do homem, sendo girafa olho alto, estufo de langores, sobrepasso, sendo girafa no vão da escada encolho, franzida me agacho, sendo girafa te procuro mais perto, lambedura acontecível isso de Hillé ser búfalo zebu girafa, acontecível isso de alguém ser muito ao mesmo tempo nada, de olhar o mundo como quem descobre o novo, o nojo, o acogulado, e olhando assim ainda ter o olho adifano, impermissível, opaco (Hilst, 2001, p. 27).

Na fala da personagem-narradora, a conexão direta entre a incessante busca pela divindade e a incorporação animal pelo ser humano torna-se evidente. Para se aproximar mais da essência divina, Hillé transforma-se em um “grande animal, úmido, lúcido”, revestindo-se da coragem de explorar os escuros abissais de seu próprio ser. Em outras palavras, não se trata apenas do confronto com questões metafísicas-existenciais, mas sim do encontro com a própria animalidade encarnada nas profundezas internas. Desdobrar-se em animais, “búfalo zebu

girafa”, proporciona a Hillé uma sensação absoluta de ser senhora do próprio corpo, onde ela se conecta tão profundamente ao fluxo da vida que já não se questiona, pois ela mesma se torna parte do enigma. O imperativo animal assume controle sobre a experiência vital da Senhora D, ultrapassando a simples adoção de máscaras como artifício. Ao permitir-se ser absorvida e devorada por esse imperativo, as transformações vão além da superfície exterior, impactando a maneira como ela concebe e compreende o mundo ao seu redor.

O desdobramento em animais, como já mencionado, é um movimento recorrente em toda obra de Hilda Hilst, e expressa a tentativa de retorno a um estado de totalidade e liberdade. Despida de palavras, munida apenas de urros, Hillé enquanto porca, zebu, búfalo ou girafa, mergulha na experiência do excesso, a um tempo anterior à humanidade, a um lugar que não desperta temor, pois sem consciência de ser não há sofrimento, dor, angústia, nem saber sobre morte e infinito. De acordo com Eliane Robert Moraes, ao se utilizar das figuras de animais em sua literatura, Hilda Hilst os torna mais próximos da condição humana:

Em geral, o bestiário de Hilda Hilst compõe-se pelos bichos mais próximos da espécie humana, como o cachorro, o porco, a vaca, a galinha, o cavalo, o jumento. Nesse sentido, ele difere em essência de outros bestiários da literatura moderna, como por exemplo o de Lautréamont e o dos surrealistas, que concedem primazia às espécies mais selvagens e aberrantes do reino animal (...). A consciência da animalidade em Hilda Hilst provém do desejo de indagar a identidade entre o homem e o bicho na sua dimensão mais prosaica, opondo, à afinidade bestial, a “vida besta” que aproxima um do outro. Entende-se por que sua imaginação zoológica jamais contempla a monstruosidade de certos animais, preferindo acomodar-se às espécies domesticáveis que compartilham a miséria humana de cada dia (Moraes, 1999, p. 121).

Na prosa hilstiana, a relação entre o homem e o animal se estabelece no aspecto mais cotidiano - ambos desamparados, onde o animal aproxima o homem de sua própria condição material, convidando-o a repousar sobre a matéria perecível da qual é feito. Essa proximidade lembra que tudo é transitório e que essa efemeridade se manifesta concretamente no tempo do corpo, representando a morte em vida. Sendo assim, ao longo da narrativa, Hillé vai se despojando de sua humanidade até desdobrar-se, no desfecho da narrativa, em um outro ser - ela passa a ser a Senhora P, denominação dada a uma porca ferida que escapou de um quintal vizinho: “É parda, soturna, medrosa, no lombo uma lastimadora, um rombo sanguinolento” (Hilst, 2001, p. 87). A imagem da ferida como um “rombo sanguinolento” presente no dorso da porca conduz a narradora a uma identificação tão profunda que difere da atitude comum de ignorar o valor do sacrifício do animal. A ferida aberta na porca viva é interpretada como a vida

que jorra, de modo análogo à vida que se esvai gradualmente no momento da imolação. Essa separação decorrente do corte reflete a experiência do excesso, isto é, o dilaceramento interior de Hillé: “Roxo-encarnado sem vivez este rombo me lembra minha própria ferida, espessa funda ferida da vida” (Hilst, 2001, p. 87), que revela o despedaçamento decorrente da incompreensão e do exílio existencial.

Na dinâmica do excesso, o animal em *A obscena senhora D* representa o elemento catalisador no qual se reestabelece e firma uma ponte de comunicação com a divindade. Dessa forma, a Senhora D e a Senhora P – humano-animal, corpo-porco, unidas pelos secretos elos da língua, desencadeiam uma espécie de epifania às avessas, uma graça profana que revela a condição de alguém que carrega o peso e o mistério da vida de forma sofrida e humana, em busca de compreensão para um corpo em crise: “então, Porco-Menino, estou aqui em trevas, em miséria, acelerada na veia e na víscera, então, é bom estar a salvo dos piolhentos como eu mesma?” (Hilst, 2001, p. 77). Hillé e seu corpo-carne - a palavra “carne” expressa aquilo que não foi dicotomizado, um corpo atravessado por pulsões o movem e comovem. A figura do “Porco-Menino” é aquela com a qual Deus se assemelha para Hillé. O caminho da narradora, dedicado a descobrir a divindade, encontra o lugar da compreensão na animalização tanto do sujeito quanto do divino. Ao conviver com a porca que aparece em sua casa, através das relações, trocas e deslocamentos vividos com essa presença animal, Hillé aproxima-se um pouco mais do que seria o divino. É por meio de tal encontro, humano e animal, que Hillé alcança a compreensão e tem acesso ao Menino-Porco, apenas nesse momento ela é amparada pelo divino rebaixado:

Convém lavarmo-nos, pelos e sombras, solidão e desgraça, também lavei Ehad no fim algumas vezes, sovacos, coxas, o escuro buraco, sexo, bolotas, Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás, discurseiras, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim nas mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisso? Ó buraco, estás aí também no teu Senhor? Há muito que se louva o todo espremido. Estás destronado quem sabe, Senhor, em favor desse buraco? Estás me ouvindo? Altares, velas, luzes, lírios, e no topo uma imensa rodela de granito, umas dobras no mármore, um belíssimo ônix, uns arremedos de carne, do cu escultores líricos. E dizem os doutos que Tua Presença ali é a mais perfeita, que ali é que está o sumo, o samadhi, o grande presunto, o prato (Hilst, 2001, p. 45).

Embora o trecho citado seja carregado de elementos escatológicos, a intenção da narradora parece ser a de compreender a totalidade da figura divina: quem é Deus? Como é o

corpo de Deus? São perguntas que permanecem sem respostas, mas que aproxima cada vez mais do humano, a ponto de Hillé questionar ao Porco-Menino se ele, na verdade, não deseja tornar-se humano: “Me vem também, Senhor, que de um certo modo, não sei como, me vem que muito desejais ser Hillé, um atormentado ser humano. E SENTIR. Ainda que seja o aguilhão de um roxo-encarnado aparentemente sem vivez” (Hilst, 2001, p. 88). Assim, Deus, no desamparo, não se diferencia da porca ferida que convive com Hillé. O rebaixamento da figura divina equivale, portanto, à indagação sobre Deus e sobre a criatura humana. No desnudamento dos personagens, também se desnuda a escrita, que se apresenta instável, fugidia, oscilando entre o alto e o baixo, refletindo as incertezas metafísicas ocidentais.

Na ausência de Deus, no abismo das palavras, na inexorável morte, na finitude e na degradação de um corpo, Hillé acaba por se consumir na animalidade que se manifesta na figura da porca, em sua verdade completamente nua, é essa a sua ação decisiva. Para Georges Bataille (2017), “a ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua”. O estado que a narradora-personagem, a Senhora D/Hillé, buscava nesse desdobramento é “um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser além do retrair-se em si mesmo” (Bataille, 2017, p. 41). Nos trechos finais da narrativa, Hillé enquanto Senhora P, a porca, conclui o seu desdobramento, como se entoasse um mantra:

(...) este meu roxo encarnado sem vivez reside em mim há séculos, lapidescente na superfície mas fervilhante e rubro logo abaixo, eterno em dor com a tua esquivez. Rimas pesadas ciciosas, sem intenção, e os unguentos no lombo da senhora P, roçados de focinho, fungadas mornas no meu braço, os olhos um aquoso de incompreensão e de doçura, um sem-Deus sem-Deus hifenizado sempre, sem-Deus sem-Deus. Conheces o canto do pássaro sem-fim, senhora P? sem-fim, sem-fim, sem-fim nosso existir sem Deus. E me vem que só posso entender a senhora P, sendo-a (Hilst, 2001, p. 87-88).

Hillé transcende, então, como já mencionado, as fronteiras entre humano e animal, buscando refúgio não mais no divino, mas nos olhos penetrantes da porca, a Senhora P: “Tento sair da minha pulverescência, e olho longamente a Senhora P. Me olha” (Hilst, 2001, p. 87). Esse olhar expressa tanto incompreensão quanto doçura, refletindo uma Hillé em busca de si mesma, à beira do desconhecido. Como se respondesse às inúmeras perguntas que ela mesma se fez no decorrer de seu fluxo dialógico, além do inevitável caminho em direção à morte e o gesto sempre suspenso em ânsia para alcançar o Menino-Porco, Hillé compreende que só pode acessar a alteridade absoluta do outro ao reconhecer-se como porca, ao lançar-se no abismo do

excesso. É por meio da figura abjeta do porco que Hillé, a senhora D, experimenta uma nostalgia que a leva a mergulhar ainda mais em si mesma, ainda mais na experiência do excesso. No entanto, esse sentimento não é tanto um lamento pelo tempo supostamente perdido em questionamentos, mas sim uma tentativa de aproximação com o que há de animalesco em si. Ao afirmar, como no trecho mencionado, que só pode compreender a Senhora P ao ser ela mesma, a narradora busca uma reconciliação - não se trata de criar uma dicotomia entre matéria e razão, mas sim de integrá-los. Ser a Senhora D, mas também Senhora P, é simplesmente ser corpo-porco. O sentimento de desamparo-derrelição que a acompanha é um estado de consciência que acarreta sofrimento, porém, libertar-se dele também implica em deslocamento, desnudamento, rebaixamento e desdobramento – implica tornar-se porco, como expressão máxima de unidade entre humano e animal. Ao torna-se porco, Hillé não apenas se identifica com aquilo que é negado e marginalizado, mas também incorpora a operação do excesso como uma força vital para alcançar a plenitude humana, ainda que ao custo de sua própria identidade.

CAPÍTULO IV
Delírio, Desejo e Descoberta
O caderno rosa de Lori Lamby

4. “O Caderno Rosa é apenas resíduo de um Potlatch”: o verbo pornográfico

O escritor e seus múltiplos vem vos dizer adeus.
 Tentou na palavra o extremo-tudo
 E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância
 Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.
 A juventude apenas uma lauda de lascívia, de
 frêmito
 Tempo-Nada na página.
 Depois, transgressor metalescente de percursos
 Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria
 sombra.
 Poupem-no o desperdício de explicar o ato de
 brincar.
 A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.
 O Caderno Rosa é apenas resíduo de um “Potlatch”.
 E hoje, repetindo Bataille:
 “Sinto-me livre para fracassar”

Hilda Hilst, *Amavisse*.

Lançado em 1990, quando a autora tinha 60 anos, frustrada com editores e leitores pouco receptivos à sua obra e, descontente com a imagem de ser uma escritora genial, mas pouco lida, Hilda Hilst decide mergulhar de forma deliberada - e amplamente divulgada pela mídia - na prosa pornográfica com a publicação de *O caderno rosa de Lori Lamby*. Esse “adeus à literatura séria” veio no ano anterior, com a publicação do livro de poesia *Amavisse* (1989). O poema citado na epígrafe deste tópico pode ser encontrado na contracapa da mesma obra, e é o que marca essa transição literária, onde ela anunciava aos leitores o título controverso, pedindo que poupassem “o desperdício de explicar o ato de brincar”. Hilst, que havia explorado os três principais gêneros literários - poesia, teatro e prosa - e uma variedade de temas, incluindo os mais profundos e herméticos, como sugere o poema, decide romper com essa seriedade e nos adverte: “O escritor e seus múltiplos vem vos dizer adeus”.

O excesso, o extremo-tudo, e a disposição para a multiplicidade constituem, em resumo, a essência principal das obras de Hilst, fundindo signos cristãos e gregos, sagrados e profanos – eis as múltiplas máscaras usadas pela escritora: “santo, prostituto e corifeu”. A poética residual resultante de sua total devoção às letras está inserida em um regime de dispêndio. No contexto das narrativas, é comum encontrarmos episódios nos quais os narradores e personagens fazem uso textual de termos relacionados ao grotesco, ao escatológico, aos resíduos, aos excrementos, aos detritos, ao lixo. Em relação à busca pelo significado do nome,

Alcir Pécora e João Adolfo Hansen (1997, p. 142) destacam o caráter mutilado e vomitivo das sentenças, observando que “sua unidade é a aporia e seus resíduos gravados na escrita dão a medida exata de uma arte que só se eleva ao afundar-se no lixo”.

O poema não apenas reconhece o fracasso e a liberdade inabalável contida nele, mas também prepara o salto em direção ao abismo, o advento criativo do que já se delineia no futuro. A publicação de *Amavisse* coincide, então, com o tumulto causado pelas declarações emitidas por Hilda Hilst na época, as quais enfatizavam que não mais escreveria literatura “séria”²⁷, e também com o que viria a ser publicado logo em seguida, a chamada tetralogia obscena: *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio/Textos grotescos* (1990), *Cartas de um Sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992). Essa decisão audaciosa assinala a sua inserção com a engrenagem do mercado editorial e as expectativas do público leitor. Tais obras foram publicadas sob a denominação de *potlatch*, conceito que a autora descobriu em suas leituras de Georges Bataille e passou a utilizá-lo para se referir à maldição que, segundo ela, pairava sobre sua literatura. Dessa forma, Hilda se aventurava no novo, explorava caminhos literários incomuns e, mesmo com muitas reticências, ganhava mais atenção da mídia.

José Castello no ensaio “Hilda Hilst - a maldição de Potlatch” (2006, p. 94), esclarece que o conceito se trata de um ritual primitivo no qual os ameríndios tinham o hábito de pegar a parte mais importante de sua riqueza e simplesmente destruí-la:

O Potlatch ultrapassa o mundo da matéria: nesse exercício, gratuito e chocante, do poder de perder, o que se perde é o que menos importa. Ele conduz a uma forma invertida de glória, que nem por isso deixa de ser menos gloriosa, e que não está tão distante de nós quanto parece. Hoje em dia, a lógica do Potlatch pode ser identificada em muitos aspectos da ostentação social, do luxo exagerado, e no gozo com o desperdício, na supremacia do consumir sobre o produzir, no esbanjamento. “Uma vez volatilizados os recursos, permanece o prestígio adquirido por quem volatiliza”, escreve Bataille (Castello, 2006, p. 94-95).

Hilda Hilst a utiliza para evocar uma espécie de maldição que resulta na volatilização dos tesouros de sua escrita no mar da indiferença, transformando sua literatura em uma forma de sacrifício ritualístico no terreno da arte. Dessa forma, o ritual do *potlach* aponta para a descrição como sacrifício circular, condição necessária para o surgimento de novos caminhos e a gênese

²⁷ Em entrevista ao jornal *Correio Popular* (1989), acerca da publicação de *Amavisse*, Hilda Hilst declara: “É o meu último livro publicado no Brasil. É o meu último livro sério. Não vou publicar 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 nada para que leiam os autores brasileiros. É uma despedida mesmo” (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 105).

de novas riquezas. Mais tarde, o excesso e o sacrifício, características fundamentais dessa prática, foram conceitos retomados por Georges Bataille em sua obra *A parte maldita* (2016). Para o autor, o estado de perda é inerente à literatura, trata-se da “criação por meio da perda” (Bataille, 2016, p. 23), uma verdadeira necessidade de destruição.

Se considerarmos também o caráter autobiográfico do poema, o eu-lírico parece utilizar o termo *potlatch* como uma metáfora para indicar a ruptura que Hilda Hilst desejava estabelecer a partir desse momento. Ao optar por tornar-se acessível e escrever “adoráveis bandalheiras”, é como se a autora renunciasse ao hermetismo e à seriedade com os quais havia trabalhado a linguagem em suas obras anteriores, permitindo-se brincar e, sobretudo, permitindo-se falhar - aqui, podemos vislumbrar a intuição de Hilst em relação à possível recepção inicial dos textos que seriam escritos dali em diante. Em entrevista concedida a José Castello para o jornal *O Estado de São Paulo*, em 1994, expressa: “Escrevo há trinta anos e tenho quase trinta livros. Estou continuamente exibindo minhas riquezas, entregando o que tenho de melhor, mas os outros jogam foram o que lhes ofereço. Adquiri com o tempo esse “poder de perder” que Mauss viu nos ameríndios” (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 157-158). Apesar da conotação negativa que o termo “perder” pode ter, nota-se que ele adquire um caráter de “poder”, assim, a perda ou o fracasso se transformam no excesso de uma força vital que estimula o processo criativo.

A obra de prosa hilstiana busca abraçar a complexidade da existência, incorporando a matéria voraz da qual é feita, a fim de retratar o concerto do mundo com seus paradoxos e excessos nas entrelinhas do texto. A perda evocada pelo *potlatch* pode se expressar ambivalentemente e poeticamente, como um ganho pelo poder da dádiva: “A virtude exemplar do *potlatch* encontra-se nessa possibilidade para o homem de apreender o que lhe escapa, de conjugar os movimentos sem limite do universo com o limite que lhe pertence” (Bataille, 2016, p. 80). Dessa forma, entendemos que o objetivo central da escrita em prosa de Hilda Hilst é uma tentativa constante de dizer o indizível, apreender a totalidade por meio de uma abertura epifânica na qual as vivências se manifestam na “trama dos vocábulos” poéticos e pornográficos.

Assim, como um “resíduo de um Potlatch”, Hilda Hilst anuncia *O caderno rosa de Lori Lamby*. A narradora, Lori, é uma garotinha de oito anos que faz a escolha de se envolver na prostituição, com a aprovação de seus pais, e documentar todos os detalhes - absolutamente todos - em seu diário cor de rosa. Com uma perspicácia de humor e uma sinceridade brutal, ela narra suas experiências sexuais e a satisfação que o dinheiro lhe proporciona. No entanto, o enredo da obra não se resume apenas à temática sexual, ela também aborda a relação da literatura com o mundo. Dessa forma, o sexo, a prostituição ou abuso infantil não podem mais

ser entendido apenas como uma simples referência à materialidade ou ao imaginário, mas sim como um conjunto de imagens verbais e visuais que oferecem modelos de realidade, revelando que perderam a inocente crença na representação direta do mundo. O sexo se transforma em códigos e discursos, colocando em evidência as dificuldades da palavra em conferir imagens estáveis da realidade e destacando o caráter artificial e artístico de como se expressa sobre o assunto. O realismo revela-se ambíguo, exigindo do leitor a premissa de desiludir-se para participar do jogo proposto. Entre o riso e o desconforto, *O caderno rosa de Lori Lamby* desafia os limites impostos pela moral e pela sociedade às possibilidades do prazer. Dessa forma, a autora explora, nesta obra, a escrita reflexiva da paródia, isso significa que a narrativa se dobra sobre outras obras para contestá-las, afastar-se delas ou até mesmo reverenciá-las de forma paradoxal.

A relevância do jogo paródico na literatura contemporânea é equiparável à importância da imitação na literatura clássica. Tanto a paródia quanto a imitação baseiam-se na adoção de outro texto, seja para reproduzi-lo em seus procedimentos textuais (imitação) ou para se distanciar dele por meio de um suplemento irônico significativo (paródia). Ao se entrelaçar com outros gêneros de apropriação, como a citação, a alusão e o plágio, a arte da paródia gera algumas cristalizações conceituais, tornando-as às vezes difíceis de distinguir e confundindo-as umas com as outras. Não buscando delinear claramente as fronteiras discursivas e/ou pragmáticas entre essas diversas manifestações, o termo paródia é utilizado aqui de forma ampla, abrangendo tanto o distanciamento crítico que beira a sátira descarada, como ocorre em obras de Hilda Hilst, especialmente em *O caderno rosa de Lori Lamby*. Conforme definida por Linda Hutcheon em sua obra *Uma teoria da paródia* (1985):

A maioria dos teóricos da paródia remontam a raiz etimológica do termo ao substantivo grego *parodia*, que quer dizer “contra-canto” ... Se olharmos mais atentamente para essa raiz obteremos, no entanto, mais informação. A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles - o de contra ou oposição... Este é presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato... No entanto, para em grego também pode significar ao longo de e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de contraste (Hutcheon, 1985, p. 49).

No caso de Hilda Hilst, a paródia ousada que ela se aventurou a fazer com a tetralogia irreverente, da qual *O Caderno rosa de Lori Lamby* é parte, ultrapassou os limites do ambiente

refinado da alta literatura. Essa mudança radical na carreira literária de Hilda, mesmo sendo reconhecida como uma autora séria e talentosa no meio literário, tinha pouca visibilidade entre o público em geral. A vontade de ser comercializada, de se conectar com o público leitor ao mesmo tempo em que se denuncia a miséria de um mercado dominado por produções de baixa qualidade pode ser expressa na famosa frase da autora para o jornalista Humberto Werneck: “Eu não vou mais escrever mais nada, a não ser grandes e, espero, adoráveis bandalheiras” (Hilst, 2014, p. 245).

Esse caráter desafiador não esgota a abrangência do livro, mas em certo sentido revela algumas condições externas que influenciam a questão do verbo pornográfico. Ao examinar outros textos de Hilda, a abordagem explícita do sexo não difere tanto das obras da tetralogia, portanto, o efeito pornográfico também depende da orientação prévia do leitor. Sua literatura considerada “essencial”, além da “bandalheira”, como a autora se refere aos quatro livros, revela um alto teor erótico-pornográfico, se entendermos pornografia como uma obra que apresenta explicitamente cenas de sexo. Em *A Obscena Senhora D*, como analisado nos tópicos anteriores, o verbo pornográfico adquire dimensões religiosas: “Engolia o corpo de Deus a cada mês, não como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito” (Hilst, 2001, p. 19). A mescla entre a linguagem usualmente empregada na exploração metafísica – o Mais, o Todo, o Incomensurável – e a linguagem franca e direta da sedução sexual desafia as convenções linguísticas.

Fica claro que, para Hilda, a “bandalheira” pode ser parcialmente uma estratégia de *marketing*, mas definitivamente não é uma falta de assunto. Pelo contrário, representa o excesso, uma luxúria verbal, a união do infinitamente grande com o infinitamente pequeno, o sublime com o obsceno, a morte na vida ou vice-versa. A obscenidade da Senhora D é sua forma de zombar de um mundo do qual ela tenta se aproximar, mas que lhe retorna, como o olhar dos animais, com uma pergunta morta. O erotismo-pornográfico, por meio do movimento de nomear o indizível, de profanar o sagrado, se afunda no abismo: “porisso falo falo, para te exorcizar, por isso trabalho com as palavras também para me exorcizar a mim, quebram-se os duros dos abismos, um nascível irrompe nessa molhadura de fonemas, sílabas, um nascível de luz, ausente de angústia” (Hilst, 2001, p. 55). Ao pronunciar o falo, ao molhar e ao parir o próprio verbo, simultaneamente, a pornografia ultrapassa as categorias de seu próprio gênero – torna-se uma ferida pulsante, que lateja, e ao mesmo tempo, o doce abandono, o esquecimento²⁸,

²⁸ O tema da memória e do esquecimento é explorado de forma mais sarcástica e em diferentes níveis em outros livros da tetralogia pornográfica de Hilda. Essas obras são estruturadas a partir de desdobramentos discursivos-corporais – os narradores vão desdobrando-se e incorporando outros Gêneros narrativos, como cartas, contos,

como na imagem: “vida, morte, teu trânsito daqui pra lá, porra, esquece, segura meu caralho e esquece, te amo louca” (Hilst, 2001, p. 35).

A escrita de *O Caderno rosa de Lori Lamby* adota o vigor erótico-pornográfico da linguagem com sarcasmo ao escolher como dedicatória a frase “à memória da língua” (Hilst, 2005, p. 07), isso revitaliza criticamente os textos que são incorporados de forma paródica ou por citação, ao mesmo tempo em que os reverencia e nega como algo morto, passado. Hilda Hilst nunca ocultou sua profunda paixão pela Língua Portuguesa, tampouco pelas suas vastas possibilidades de explorar novos significados e experimentações. A palavra “língua” possui um duplo sentido: em seu primeiro significado, refere-se ao idioma falado, uma presença constante na narrativa através de frequentes citações e referências ao dicionário. Paralelamente, em uma interpretação erótica, a palavra “língua” também se refere ao órgão sexual por excelência, uma ideia reforçada pelo nome da protagonista que evoca a ação de “lamber”.

Nesse cenário, as lambidas emergem como o meio escolhido para embarcar na jornada de explorar os limites do mundo e, posteriormente, traduzi-los para a esfera da linguagem. Conforme Eliane Robert Moraes (1999, p. 125) aponta, “trata-se, de apreender o funcionamento da língua no seu duplo registro: a de falar, narrar, fabular, assim como lambar, chupar e sugar exigem um aprendizado sutil e interminável, que se desdobra em várias modalidades, numa notável expansão do campo da oralidade”. Esse jogo de duplo sentido é introduzido já na epígrafe da obra, que é de Oscar Wilde: “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham para as estrelas”. Ao que Lori Lamby contrapõe: “E quem olha se fode”. Sugerindo um espaço de transição, a prosa de *O caderno rosa* brinca com o alto e o baixo, a sarjeta e as estrelas. Trata-se, então, de um jogo de indistinção que sugere a transição humana entre esferas que a norma geralmente separa, mas que Hilda Hilst, de maneira transgressora a partir do verbo pornográfico, une e apresenta como inseparáveis.

A ambiguidade do termo “língua”, que abarca expressões tanto populares quanto eruditas, se manifesta textualmente nas reflexões de Lori, como observado no seguinte trecho: “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, 2005, p. 83). Com seu olhar infantil e, ao mesmo tempo, original sobre as coisas, a narradora confunde as línguas, as narrativas e, por extensão, as fronteiras entre realidade e ficção, entre vida e criação. Além disso, é importante destacar:

peças de teatro e poemas. Além disso, constantemente fazem referências a outros autores, criando uma sofisticada rede de intertextualidade crítica.

Disfarçado de pornografia, *O caderno rosa de Lori Lamby* é uma fina reflexão sobre o ato de escrever como possibilidade de jogar com os limites da linguagem. Entende-se por que a autora dedica o livro “à memória da língua”, numa epígrafe que caberia perfeitamente para o conjunto de sua obra. Se a memória da língua invoca desde a fala primitiva da criança até as mais elevadas formas literárias, ela também guarda os registros mais baixos da experiência humana no mundo (Moraes, 1999, p. 125).

Como observado por Moraes, o tema fundamental da obra é, em essência, a linguagem como uma experiência concreta e libertadora na construção do mundo, isso se evidencia na exploração das potencialidades da palavra. A prática literária, em suma, facilita a comunicação entre os mais diversos universos e as possibilidades de construção de significados. De fato, *O caderno rosa de Lori Lamby* impulsiona a interseção entre os registros do sublime e do vulgar, ou, em última análise, a metamorfose do corpo em verbo. Sob o império da fantasia, a imaginação erótica inflama a realização sexual entre os corpos. Esse fenômeno é particularmente evidente no caso de Lori Lamby, que, como narradora, intensifica o prazer e a própria prática literária. Ela brinca com as palavras como um demiurgo, entrelaçando o sagrado e o profano, a cópia e a invenção, o prazer e o fazer literário:

Bom, papai, eu só copiei de você as cartas que você escreveu pra mocinha mas inventei o tio Abel. Porque Caim e Abel é um nome do catecismo que eu gostei. Mas eu copiei só de lembrança as tuas cartinhas, eu ia inventar outras cartinhas do tio Abel quando eu aprendesse palavras bonitas. E as folhas da moça e do jumento eu devolvi lá no mesmo lugar, essa história eu também copiei como lembrança, porque você não ia me dar pra ler quando saísse na máquina de fazer livro do tio Lalau (Hilst, 2005, p. 93-95).

Para além do nível dos significados, esse processo de desdobramento também se manifesta na poética da narrativa, que se expande em uma multiplicidade de textos entrelaçados pela própria protagonista infantil, um exemplo disso é a correspondência entre Lori e Abel, seu amante. Em uma de suas cartas, ele compartilha o relato de um encontro com uma prostituta: “(...) que ela também já teve outro homem que era muito rico e que esse homem queria que ela tivesse imaginação, imagine ela! e que era preciso a cada trepada contar a história do homem de pau grande, que infelizmente ela nunca tinha tido, ele vivia repetindo na hora h, conta Jezabel (ela se chama Jezabel), conta a história do homem de pau grande” (Hilst, 2005, p. 88). Como uma espécie de Sherazade pornográfica, Jezabel consegue afastar, por meio de seu poder de imaginação e fabulação, a pulsão de morte representada pela falta de ereção. Assim, podemos afirmar que a imaginação erótica, sob o domínio do discurso da fantasia, é responsável por

intensificar a realização sexual entre os corpos. No caso de Lori Lamby, como narradora, ela amplifica sua própria prática literária, brincando com as palavras.

Dessa forma, a narrativa de *O caderno rosa* forma uma espiral de narrativas que se mesclam entre si: as correspondências, por sua vez, são inspiradas nos escritos de seu pai escritor, assim como ela transcreve a primeira história do “Caderno Negro”, também de autoria de seu pai. Conforme observado por Sonia Purceno (2010, p. 79), o procedimento utilizado no livro está associado ao ato de “pensar o escritor obsceno que cria a si mesmo a partir da criação daquele que escreve e se multiplica em outros que também escrevem, como em uma vertigem da linguagem”. Nesse sentido, a preocupação evidente de Hilda Hilst com o lugar do escritor no Brasil muitas vezes invade o domínio da ficção por meio da representação de narradores-personagens incumbidos da tarefa de escrever. O *Caderno rosa de Lori Lamby* ecoa, de maneira especular e labiríntica, os tecidos narrativos e as reflexões sobre o ato de escrever, retroalimentados, em um circuito, tanto pelo pai quanto pela filha, resultando, como afirma Purceno (2010, p. 79), em uma “vertigem da linguagem”.

A narrativa de *O caderno rosa* dialoga, também, com diversos repertórios e tradições, especialmente o bíblico, visando deslocá-los do convencional e dotá-los de novas perspectivas, questionando qualquer noção de sentido absoluto. Mesmo a instituição escolar, frequentemente retratada como repressora, não escapa das críticas à rigidez dogmática do ensino formal: “Ó papi e mami, todo mundo lá na escola, e vocês também, falam na tal da criatividade, mas quando a gente tem essa coisa todo mundo fica bravo com a gente” (Hilst, 2005, p. 96). Seguindo essa linha de pensamento, a obra de Hilda Hilst celebra a liberdade criativa da escrita e do jogo ficcional, representando o excesso como uma expressão de criatividade - o transbordamento vertiginoso da linguagem.

Nesse sentido, o *Caderno rosa* pode ser visto em uma relação com o *potlatch*, que significa essencialmente “alimentar”, “consumir” uma dádiva, um alimento, como argumentado por Eliane Robert Moraes (2000, p. 02). Dessa forma, toda obra anterior hilstiana pode ser considerada como um *potlatch*, onde há apenas vestígios do que existe, sendo assim, um presente trocado. Nessa perspectiva, a relação entre escritor e leitor se configura como um processo no qual o escritor oferece algo de si e recebe em troca a perspectiva do leitor. A princípio, o abandono da literatura “séria” pode parecer uma medida desesperada, porém, o erótico-pornográfico presente na narrativa de *O caderno rosa* é apenas superficial diante das críticas e questionamentos propostos por Hilst. A crítica ao mercado editorial se manifesta através do confronto com a ostentação da sexualidade, representada pelas relações pedófilas com uma menina de oito anos, refletindo o desconforto do pai e a ingenuidade da narradora,

expressando o sentimento da autora em relação ao mercado literário. Dessa forma, é justo aproveitar o erotismo-pornografia como um elemento de gosto popular para realizar uma experiência mística, de ascendência mágica e religiosa.

Com base nesse contexto e nas sugestões da própria autora, é viável discutir a ideia de *potlatch* vinculado a transgressão. Inspirada por Georges Bataille, Hilst aborda o erotismo-pornografia como uma forma de confrontar diretamente os padrões morais e estéticos - reconhece que o mecanismo capaz de desafiar esses padrões reside precisamente na união entre vida e morte, sagrado e profano, numa esfera muito mais ampla do que a simples descrição sexual. Nesse contexto, emergem as transgressões e as manifestações do excesso. Segundo a discussão de Bataille (2016, p. 78), a transgressão está enraizada no domínio do sagrado, da celebração, do divino e da dádiva - nesse sentido, o *potlatch* assume a forma de tal dádiva, com um propósito intrínseco, centrado no prazer da experiência sexual e na crítica ao mundo mundano do trabalho. É uma experiência que transcende para o místico, onde ao presentear algo seu, se está presenteando algo de si mesmo. Dessa forma, é factível considerar *O Caderno rosa de Lori Lamby* como um *potlatch* conduzido pela construção do verbo pornográfico. Hilst se entrega por meio de sua obra, e assim, está presente em Lori Lamby, embora inicialmente a autora não o tenha colocado no mesmo nível que suas obras anteriores.

4.1 “Esboçou-se santo, prostituto e corifeu”: as bandalheiras de Lori Lamby

(...)...vamos escrever a quatro mãos uma história porneia, vamos inventar uma pornocracia, Brasil meu caro, (...) exaltar a terra dos pornógrafos, dos pulhas, dos velhacos, dos vis. não posso. Literatura pra mim é paixão. Verdade. Conhecimento. Matou-se logo depois.

Hilda Hilst, *Contos d'escárnio. Textos grotescos*.

O escritor e seus múltiplos - os personagens e os universos construídos pela linguagem - buscaram na palavra o extremo tudo, explorando desde a santidade até a prostituição, tema abordado com profundidade em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*. Além disso, o autor assume o papel de corifeu, o líder do coro no teatro grego, orientando e instigando os personagens. A evocação da infância como algo velado e obscuro é especialmente significativa, principalmente porque o enredo nos apresenta Lori Lamby, a criança escritora prostituta, que rompe com o ideal infantil, sendo capaz de surpreender leitores que acreditavam estar livres de julgamentos morais diante de uma obra literária. Humberto Werneck, em um artigo publicado pelo Jornal do Brasil em 1990, compilou algumas reações da época de sua publicação:

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 teve 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 (Hilst, 2016, p. 245-246).

Lori Lamby, uma criança de oito anos, compartilha suas experiências sexuais de maneira inocente, fazendo uso de um repertório infantil. O contraste entre sua inocência e a exploração desse universo é retratado de forma a aproximar mundos distintos, causando estranhamento e desconforto. A linguagem utilizada pela narradora-personagem reflete sua falta de conhecimento, explorando um mundo cheio de significados de maneira selvagem e precária. Dessa forma, como já mencionado, a escrita hilstiana em *O caderno rosa de Lori Lamby*

investiga a realidade de forma a aproximar linguagem e experiência, alternando entre acerto e estabilidade, entre dissonância e abandono. A utilização de diminutivos, associações infantis e de um vocabulário limitado contribuem para a inocência da personagem, que a coloca em confronto com o desconhecido: “Eu perguntei se o pau era a cacetinha, mas esse homem disse que não, que era pau mesmo. Eu peguei na coisa-pau dele e na mesma hora saiu água de leite” (Hilst, 2005, p. 30) – o que destaca o contraste entre o universo infantil e o adulto.

Narrada por uma menina de oito anos, a carga sexual presente na história pode ser vista como uma forma de perversão, crime ou pedofilia. No entanto, não se trata de uma obra que aborda a pedofilia e sexualidade infantil como uma transgressão carregada de angústia e prazer, a narrativa de *O caderno rosa de Lori Lamby* não carrega culpa em seu relato, isso se deve ao fato de que a protagonista ainda não assimilou completamente os conceitos e códigos morais, vivenciando a experiência tanto pelo prisma do corpo e suas sensações, quanto pela perspectiva do capitalismo e sua lógica de apropriação: “Ele perguntou me lambendo se eu gostava do dinheiro que ele ia me dar. Eu disse que gostava muito porque sem dinheiro a gente fica triste porque não pode comprar coisas lindas que a gente vê na televisão” (Hilst, 2005, p. 17). Como mais adiante: “uns nascem pra ser lambidos e outros pra lamberem e pagarem. Aí eu perguntei por que quem lambe é que paga, se o mais gostoso é ser lambido. Então ele disse que com gente grande os dois se lambem e tem até gente que não paga nada nem pra ser lambido” (Hilst, 2005, p. 35).

A personagem-narradora Lori Lamby desfruta do sexo, “gosta de fazer sexo, não é uma vítima, ela acha muito bom” (Hilst, 2005, p. 28). A cena inicial, que apenas reproduziremos parte dela, demonstra a naturalidade com que a menina narra suas interações com os diferentes clientes que visitam seu quarto cor-de-rosa:

Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei. E depois eu falo do começo da história. Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami me disse agora que não é tão moço, e então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor-de-rosa. E mami só pôde comprar essa caminha depois que eu comecei a fazer isso que eu vou contar. Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu para eu tirar a calcinha. Eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei. Então ele começou a passar a mão na minha coxa que é muito fofinha e gorda, e pediu que eu abrisse as minhas perninhas. Eu gosto muito quando passam a mão na minha coxinha. Daí o homem disse pra eu ficar bem quietinha, que ele ia dar um beijo na minha coisinha. Ele começou a me lamber como o meu gato se lambe, bem devagarinho, e apertava gostoso o meu bumbum. Eu fiquei bem quietinha porque é uma delícia e eu queria que ele ficasse lambendo o tempo inteiro, mas ele tirou aquela coisona dele, o piu-piu, e o piu-piu era um piu-

piu bem grande, do tamanho de uma espiga de milho, mais ou menos (Hilst, 2005, p. 13-14).

Lori Lamby se encanta com tudo o que vivencia e os termos que emprega durante a narrativa, frequentemente no diminutivo (perninha, “minha coisinha”, piu-piu), refletem o afeto por aquilo que, à primeira vista, parece ser indescritível. Parece-nos que, diante da descrição detalhada das interações sexuais dos personagens e da própria progressão e estrutura da história, esses diminutivos sugerem, por um lado, uma maneira da personagem valorizar suas experiências, enquanto, por outro lado, também servem para ressaltar o excesso em sua dimensão erótica-pornográfica, contrastando-a com a inocência e o fascínio infantil pela descoberta. Em vários trechos, é evidente o prazer que ela sente. A descrição do ato sexual, que continua ao longo das páginas, apesar da linguagem infantil, deixa bem claro o que está acontecendo entre a criança e o adulto. Não há como negar que o ato sexual é explícito, mesmo sem o uso de termos e expressões pornográficas.

Podemos incluir os diversos termos que Lori utiliza para descrever os órgãos sexuais na categoria dos exageros metafóricos mencionados por Goulemot (2000, p. 51), que argumenta que tais excessos desviam a narrativa pornográfica de seu objetivo final (excitação física), descaracterizando-a. Na diegese de *O caderno rosa de Lori Lamby* há uma ampla variedade de palavras e expressões usadas para fazer referência aos órgãos sexuais, tais como coisinha, xixoquinha, piu-piu, coisona, coninha, coisa-pau, que se distanciam do léxico popular da indústria pornográfica. Assim, a franqueza típica do vocabulário pornográfico é suavizada pela escolha da autora de uma protagonista ainda criança, embora isso não comprometa a capacidade do leitor de visualizar a cena.

Com apenas oito anos, o repertório linguístico de Lori é limitado porque seu entendimento do mundo é restrito. Além dos diminutivos, outros elementos contribuem para a estilização da linguagem infantil: frases curtas intercaladas por vírgulas, preferência por coordenação em vez de subordinação, repetição de palavras e uso de marcadores discursivos da oralidade. Essa oralidade, como destacado por Eliane Robert Moraes (1999), remete ao contexto erótico central em *O Caderno rosa de Lori Lamby*, por essa razão tem-se uma presença notável do dicionário, demarcando as limitações da linguagem infantil: “O que é escroto, hein, tio? São tantas palavras que eu tenho que procurar no dicionário, que quase sempre não dá tempo de procurar uma” (Hilst, 2005, p. 74). É frequente que a menina solicite aos adultos que escrevam certas palavras mais difíceis em seu caderno: “Aí ficou muito complicado pra ele me explicar o que é predestinada. Eu pedi pra ele me escrever essa palavra pra pôr aqui no caderno”

(Hilst, 2005, p. 35), o que demonstra um recurso astuto da autora para justificar a inclusão de vocabulário mais sofisticado para uma criança. No entanto, na maioria das vezes, devido à diferença entre sua pouca idade e suas experiências adultas, a protagonista é obrigada a recorrer a artifícios para descrever seus atos libidinosos, como já observamos em sua escolha vocabular.

Os episódios-cenas que estruturam a narrativa de *O caderno rosa de Lori Lamby* são moldados pelos diferentes clientes que frequentam o quarto cor-de-rosa de Lori. A cada novo “tio” - visitante, um novo retrato detalhado das atividades realizadas é descrito:

Ontem veio aquele homem aqui, aquele que tinha me prometido as meias cor-de-rosa e não deu, mas você já deu, e então eu disse que que você já tinha dado, ele disse que não fazia mal, que eu podia pôr qualquer meia cor-de-rosa, a sua ou a dele. Eu pus a sua. Ele é tão diferente de você, Abelzinho, o pau dele é meio pálido, e é bem mais fininho, mas ele também quis que eu beijasse ele, e eu beijei um pouquinho e ele me virou ao contrário e enquanto eu beijava o pau fininho dele, ele me lambia, ele lambia e enfiava a língua no buraquinho de trás, esse que papi chama de cu, mas eu não acho cu mais bonito que buraquinho de trás. Depois ele mordeu com força a minha bundinha, e eu gemi um pouco mas gostei muito, é aquela dor sem dor, e ele me deu umas palmadinhas e esfregou minha bundinha nos pêlos dele (Hilst, 2005, p. 78).

A representação verbal do ato sexual é minuciosa, buscando evocar na mente do leitor a cena descrita da forma mais detalhada possível. Essa imposição realista é crucial para gerar o efeito específico da literatura erótica-pornográfica - a excitação do leitor. Portanto, é compreensível que o impacto causado nos leitores, mesmo nos menos avisados, tenha sido negativo. Dessa forma, podemos considerar a prosa erótica-pornográfica de Hilst como um ato de transgressão. Como Dominique Maingueneau (2010) destaca, a pornografia é radicalmente transgressiva, buscando dar visibilidade máxima a práticas que a sociedade procura minimizar ou até mesmo ocultar. Maingueneau classifica as produções pornográficas em três tipos-zonas: canônica, tolerada e interdita. A canônica representa práticas e valores alinhados com as crenças sociais predominantes, como a sexualidade entre um casal heterossexual; a tolerada ainda busca a satisfação mútua, mas retrata atividades consideradas “anormais”, como o sadomasoquismo e o fetichismo; enquanto a interdita desafia a norma social e/ou é considerada ilegal, incluindo práticas como estupro e pedofilia (Maingueneau, 2010, p. 42).

Ao levarmos em consideração *O Caderno Rosa de Lori Lamby* enquanto uma produção erótica-pornográfica, a narrativa se relacionada com a zona interdita, descrita por Maingueneau, pois retrata uma atividade que desafia a normalidade e a lei - a pedofilia, além de ilustrar uma satisfação aparentemente compartilhada, já que narradora-criança parece consentir e se divertir com o que acontece. O impacto é ainda mais profundo quando as experiências sexuais das

crianças são narradas por elas mesmas, e expressam alegria e prazer, desafiando a consciência moral do leitor. Essa ambiguidade estética intensifica o impacto do choque pretendido por Hilst, uma vez que sua pornografia corrobora com os limites da interdição ao expor o prazer consentido de uma criança. A inesgotável curiosidade de Lori pela língua (lamber e conhecer novas palavras), combinada com a estrutura do romance e o desenvolvimento da narrativa, que incorpora diversos gêneros textuais, levanta a questão de a credibilidade de um diário como este poder ser escrito por uma menina de oito anos. Antonio Candido, em *A personagem de ficção* (2014) aborda a questão da verossimilhança:

Quando, lendo um romance, dizemos que um fato, um ato, um pensamento são inverossímeis, em geral queremos dizer que na vida seria impossível ocorrer coisa semelhante. Entretanto, na vida tudo é praticamente possível; no romance é que a lógica da estrutura impõe limites mais apertados, resultando, paradoxalmente, que as personagens são menos livres, e que a narrativa é obrigada a ser mais coerente do que a vida (...). O que julgamos *inverossímil*, segundo padrões da vida corrente, é, na verdade, *incoerente*, em face da estrutura do livro. Se nos capacitarmos disto – graças à análise literária – veremos que, embora o vínculo com a vida, o desejo de representar o real, seja a chave mestra da eficácia dum romance, a condição do seu pleno funcionamento, e portanto do funcionamento das personagens, depende dum critério estético de organização interna. Se esta *funciona*, aceitaremos inclusive o que é inverossímil em face das concepções correntes (Candido, 2014, p. 76-77).

Como observa o crítico literário, a organização interna é o critério para avaliar a verossimilhança dos eventos em uma obra literária. Considerando as referências à vida real, a crimes hediondos, a narrativa de Lori, uma menina de apenas oito anos, às vezes se torna difícil de aceitar. No entanto, é justamente esse descompasso entre a inocência infantil e uma escrita que mergulha no terreno do pornográfico que permite ao romance não apenas adotar a iconoclastia como sua temática principal, mas também empregar essa discrepância como um meio de questionamento e crítica. De acordo com Georges Bataille (2017), a literatura é o espaço onde o desconforto, a perda e o dispêndio podem atuar. Assim, ele a classifica como um “mal”, um perigo, pela sua capacidade e liberdade em dizer o indizível, o proibido. *O Caderno Rosa de Lori Lamby* se aproxima facilmente do conceito de mal-perigo descrito por Bataille, uma vez que não se compromete com a mimesis simplista da realidade, isto é, o interesse da obra não é contar uma história em todos os seus detalhes, como fizeram os romances realistas do século XIX:

O mais notável nesse movimento é que tal ensinamento não se endereça (...) – a uma coletividade organizada da qual se tornaria o fundamento. Ele se dirige ao indivíduo, isolado e perdido, a quem não dá nada senão no instante: ele é apenas *literatura*. É a literatura, livre e inorgânica, que é a sua via (...). Só a literatura podia desnudar o jogo da transgressão da lei – sem a qual a lei não teria fim – *independentemente de uma ordem a criar*. A literatura não pode assumir a tarefa de organizar a necessidade coletiva. Não cabe a ela concluir (...). A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo. Ou, antes, ela seria um grande perigo se não fosse (na medida em que é autêntica, e em seu conjunto) a expressão daqueles em quem os valores estéticos estão mais fortemente ancorados (Bataille, 2017, p. 22, grifos do autor).

Esse distanciamento em relação à mimese também é evidente quando consideramos o aspecto formal da obra, como a mistura de gêneros textuais, a presença e desdobramento de narrativas e narradores - em certos momentos, o texto é narrado por Lori, em outros pelo pai escritor, e às vezes por Edernir (narrador de *O caderno negro*), sendo que os dois primeiros se misturam em vários momentos, o que dificulta a fluidez da leitura. O relato sem reservas da narradora-personagem Lori Lamby é de suma importância, pois transcende os limites impostos pela consciência moral e social às possibilidades do prazer. A própria estrutura do livro é uma afirmação de Hilda Hilst de que o lugar da obra de arte é, de fato, um lugar de experimentação e ludicidade. Trata-se, então, de uma obra que contradiz o que é afirmado nela (e sobre ela), convidando-nos a explorar os aspectos menos óbvios da paisagem que se desvela à primeira vista. Somos transportados para um mundo sem limitações, sem censura, que se revela quando a literatura não hesita em ser o que é, ou seja, um mundo de imaginação e fantasia, onde a linguagem tem a chance de recuperar sua autoridade, ou possivelmente revelar seu lado subversivo e desconectado da realidade.

Como já mencionado, cada elemento em *O Caderno rosa de Lori Lamby* é apresentado de maneira desprovida de inocência, com o propósito de zombar e perturbar o leitor, até então impassível em relação às obras de Hilst. Tendo como uma das referências a Xuxa, a rainha dos baixinhos, que estava no auge de sua carreira como apresentadora de programas infantis na década de noventa, Lori, assim como todas as crianças de sua idade, absorve da mídia, especialmente da televisão, todas as mensagens sobre consumo: “(...) pra eu comprar as coisas que eu vejo na televisão e na escola. Aquelas bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xoxa”, “Eu sempre pedia pro gênio trazer salsichas e ovos bem bastante porque eu adoro e também pedia pro papi pedir pro gênio tudo o que a Xoxa usa e tem” (Hilst, 2005, p. 18-19). A crítica ao capitalismo e à indústria da propaganda infantil, personificada na figura da

apresentadora Xoxa, é paradoxalmente expressa pela vulgaridade de uma linguagem iconoclasta, vinda de uma menina de oito anos. Lori Lamby também menciona o gênio da lâmpada, da história árabe *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, amplamente popular, especialmente entre o público infantil – seus pedidos (salsichas, ovos) ao gênio possuem conotação fálica, subvertendo a simplicidade infantil em um gesto de crítica à banalização e à superficialidade dos desejos e da cultura contemporânea. Dessa forma, Lori transforma símbolos da inocência em ferramentas de provocação, ressaltando o contraste entre o que é dito e o que é insinuado.

O tom simples e lúdico utilizado na narrativa de *O caderno rosa* reflete o universo infantil e, ao mesmo tempo, perverso no qual a personagem é criada. Ela mescla os programas televisivos, as imagens publicitárias e os desenhos animados com suas próprias histórias, rompendo qualquer limite entre ficção e realidade, como seria de esperar de uma criança que expressa sua vida por meio da escrita. Dessa forma, Hilda Hilst com seu projeto literário pornográfico busca, por meio de recursos ficcionais, persuadir o leitor da verossimilhança da personagem-narradora, ao expor suas falhas ortográficas, como na grafia da palavra “crase” (crse) ou criatividade (criatividade) ou na ausência de vírgulas em determinados trechos. Esses recursos apontam para o fato de que não se trata de uma literatura supostamente realista, que busca retratar um suposto real, mas sim que se vale da verossimilhança interna do romance para se afirmar como arte literária - e, conseqüentemente, carregada de um conteúdo crítico que permeia tanto o enredo quanto a própria linguagem com que este é apresentado.

Quando o pai-escritor quebra a televisão (sabemos que isso ocorreu devido à sua crise relacionada à condição de escritor), mais uma vez percebemos um paralelo com aquilo que perturbava a autora: a mercantilização da arte, da literatura. Assim como Lori, que se auto denomina uma prostituta mirim, o pai escritor e sua obra se tornariam fetiches, como tudo que o Estado, o mercado e a indústria cultural patrocina, transformando-se em simples mercadorias a serem adquiridas para proporcionar prazer. Por isso, a obra apresenta duas representações do escritor: o pai – incapaz de se sustentar financeiramente, e a filha – consciente de sua condição como mercadoria, explorando isso e oferecendo o que os leitores desejam, ao ponto de representar a si mesma, mesmo que de forma fictícia. A prostituição no final do romance é revelada como apenas mais uma estratégia da menina para colaborar com o pai na escrita de um livro pornográfico - são duas perspectivas sobre o ato de escrever que se entrelaçam em uma crítica ao mercado.

Dessa forma, o excesso em *O caderno rosa de Lori Lamby* manifesta-se como resposta à objetificação da arte, à sua transformação em mercadoria. É uma maneira de subverter não

apenas as estruturas rígidas do mundo, mas também da linguagem que deveria sustentá-lo - uma linguagem supostamente casta, pura e racional, que reforça uma ordem que separa o alto do baixo, o digno do indigno, o real do irreal, o erotismo da pornografia. É por isso que a ficcionalidade proposta por *O Caderno rosa* assume, de fato, um caráter perturbador. Ao colocar Lori diante de referências do mundo real, é fácil associar a narrativa à temática da pedofilia ou da prostituição infantil. No entanto, essas dimensões, apesar de claramente destinadas a chocar os leitores e o mercado editorial, escondem um projeto literário de crítica à mercantilização do mundo, da vida e da própria literatura. Além de qualquer biografismo, Hilda Hilst faz com que a submissão do mercado editorial à lógica do consumo - e à noção de uma literatura considerada “de bom gosto” seja exposta de maneira crua, revelando a preferência dos leitores por sensacionalismos, algo confirmado pela expressiva venda da narrativa de Lori, sugerindo que muitos leitores foram atraídos, de forma superficial, pelo caráter pornográfico do romance, que, evidentemente, é apenas uma faceta entre muitas que compõem a obra.

Ao ser questionada sobre a venda de *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Contos d'escárnio/textos grotescos*, a segunda obra que compõe a tetralogia pornográfica, Hilda respondeu: “A surpresa foi que eles venderam as duas edições todas, de 2 mil exemplares cada uma, em tempo recorde. Isso nunca tinha acontecido comigo antes” (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 139). As “bandalheiras” presentes no romance, entretanto, estão essencialmente a serviço de um projeto estético que apresenta a linguagem em sua realidade. Embora a linguagem possa ser usada simplesmente para comunicar ou entreter, seu verdadeiro poder reside em sua capacidade de interpretar e reinterpretar o mundo. Às vezes, ela meramente entretém e comunica, mas em outros momentos deixa o leitor aturdido ao desafiá-lo das certezas convencionais e, por meio da ficção, convidá-lo à reflexão crítica.

À medida que Hilda intensifica o jogo da linguagem, buscando imprimir ao romance múltiplas camadas, outras e mais vastas se desdobram diante do leitor. Entendemos que o excesso pela via do verbo pornográfico leva a narradora-personagem a ir além de simplesmente questionar o significado das palavras e a registrar toda sua curiosidade e buscas em seu diário. Lori Lamby precisa, de forma inevitável, saborear literalmente as palavras, em um gesto erótico de comunhão, que preserva a linguagem como a esfera onde se manifesta a liberdade humana de questionar, descobrir e transgredir - é nesse espaço que reside uma aprendizagem que é viva porque, acima de tudo, possui o sabor da vida. Dessa forma, a prosa hilstiana confronta-se incessantemente com o excesso e a desordem. Ao trazer o prazer sexual infantil à tona, ela aponta para o infinito da linguagem erótica, onde a saturação é apenas temporária e a liberdade se abre para o vazio. O detalhamento das atividades e dos desejos eróticos nos aproxima dessa

experiência, tornando-nos íntimos dela, como se explorássemos cada dobra e cada vinco e pudéssemos, finalmente, torná-la presente.

4.2 “A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito”: o negro e o rosa

E não é que esse pulha cínico está lançando um livro? É capaz de tudo. De dar a rodela, de meter no aro de algum editor velhusco, chupar-lhe a pica até fazê-la sangrar, sacripanta bicudo! queria porque queria ser escritor. Ponderava: Tiu, não tem essa não de ascese e abstração. Escritor não é santo, negão. O negócio é inventar escroteria, tesudices, xotas na mão, os caras querem ler um troço que os faça esquecer que são mortais e estrume.

Hilda Hilst, *Cartas de um sedutor*.

Se as aventuras relatadas por Lori em seu caderno rosa, embora permeadas pela ingenuidade infantil que mal compreende o mundo adulto, podem ainda suscitar dúvidas quanto ao suposto objetivo de excitar quem as lê - evidentemente devido ao caráter patológico associado à pedofilia -, o mesmo não pode ser dito em relação à história elaborada por seu pai e minuciosamente reproduzida por ela em seu diário (“O caderno negro”). O escritor-personagem apresenta, na construção de uma nova narrativa, todos os contrapontos do mundo ficcional cor-de-rosa da personagem-mirim. Não faltam termos em “O Caderno negro” para aquilo que Lori sugeriu com diminutivos e definições inocentes (coisinha, piupiu, água de leite). Tal contraste não é gratuito, podemos percebê-lo no próprio processo de composição do *Caderno rosa*, quando Lori Lamby transcreve um diálogo dos pais:

Mami – Que história é essa de cacetinha piupiu bumbum, que droga, não é você que diz que as coisas têm nome?

Papi – Você é mesmo burra, Cora, isso é o começo, depois vai ter ou pau ou pênis ou caralho, e boceta ou vagina e bunda traseiro e cu, depois, Cora, eu já te disse que é a história de uma menina, eu tô no começo, sua imbecil.

Mami – Por que você não escreve a tua madame Bovary? (Tio Abel me ensinou a escrever certo)

Papi – Porque só teve essa madame Bovary que deu certo, e se você gosta tanto do Gustavo, lembre-se do que ele disse: um livro não se faz como se fazem crianças, é tudo construção, pirâmides etc., e a custa de suor de dor etc (Hilst, 2005, p. 69-70).

Se o ato sexual já era explícito no diário cor-de-rosa da menina, a ficção criada pelo personagem do pai escritor se mostra coerente com as características essenciais da pornografia: “privilegiar os órgãos em detrimento dos corpos, e os corpos em detrimento dos seres” (Moraes, 1999, p. 52). Além disso, “O Caderno Negro” não deixa nada a desejar em matéria de

voyeurismo, o qual se configura como um dos pontos nodais da narrativa pornográfica. A exibição dos corpos e a encenação do ato são componentes de um espetáculo a ser visto e apreciado, pois como afirma Goulemot: “aí temos a chave da narrativa erótica: a composição em quadro, uma solicitação do olhar, um chamado insistente ao amator para que ele se ponha suficientemente à distância para enxergar bem, admirar e escutar” (Goulemot, 2000, p. 71). No entanto, não se trata de uma prática de apenas observar passivamente. O que é visto pela testemunha é um convite insistente para se envolver nos jogos eróticos, para fazer parte do prazer que está sendo observado. Essa testemunha, integrada à narrativa, representa o desejo do próprio leitor. Hilda Hilst demonstra sua consciência desse recurso ao transformar o leitor-voyeur no narrador Edernir, personagem criado pelo pai de Lori em “O caderno negro”, que gradualmente passa de observador a participante do ato libidinoso que está sendo observado. Leiamos:

Só não pensei no Dedé. E foi ele mesmo quem vi assim que cheguei. Dedé-O Falado, o delicado, o maneiroso, com a cabeça em baixo da cadeirinha e Corina pelada, sentada em cima. Aquela fenda na cadeira era para Corina se sentar com a vagina no buraco (acertei!) mas não pra refrescar a dita cuja, mas para ser lambida. O Dedé enquanto fazia isso de masturbava e arreganhava os dedos do pé se esticando todo. Quando eu cheguei ele estava esporrando. Ela, ainda se mexendo pra frente e pra trás, rindo gostoso. Não houve o menor sinal de constrangimento ou surpresa. Corina disse: “Vem também Ed, tá de lascar”. Dedé, largado em baixo da cadeirinha, falou molenguento, “Tá demais de bom, Ed, tá danado de bom”. Pensei com os meus poucos botões: será que a velha Cota também está metendo algum pepino no vaginão ressecado? Que gente! Era fantástico tudo aquilo, surpresas por todos os lados, eu era sim um perfeito imbecil (...). Continuei encostado na soleira da porta. E pueril e inocente comecei a dar tratos à bola: então é isso a vida (Hilst, 2005, p. 61).

O trecho supracitado ilustra um aspecto crucial da narrativa erótica-pornográfica: a composição de cenas centradas em episódios lascivos, sem um enquadramento mais amplo do enredo. Cada episódio busca concentrar-se ao máximo, como requer o gênero da pornografia, na descrição minuciosa de um ato sexual completo, sem interrupções que possam desviar o leitor-voyeur do fluxo narrativo contínuo e progressivo em direção à liberação da energia sexual estimulada – tanto do personagem quanto do leitor. A representação realista de episódios sexuais consecutivos tem como objetivo claro fazer o leitor acompanhar os movimentos dos personagens até o clímax. Dessa forma, após descrever detalhadamente uma cena erótica observada pela janela, Edernir, o narrador-personagem criado pelo pai de Lori, declara: “Claro que esporrei vendo e ouvindo toda aquela putaria, as pernas bambas, a garganta seca, e ainda

(acreditem) completamente desesperado de paixão” (Hilst, 2005, p. 59). Jean-Marie Goulemot destaca a estrutura em abismo presente na maioria dos romances eróticos-pornográficos, a qual se torna bastante evidente no exemplo citado: Edernir duplica specularmente o leitor de sua narrativa – é como se este, assim como o próprio protagonista, tivesse observado a cena descrita por uma fresta indiscreta e, da mesma forma que ele, reagisse fisicamente.

Percebe-se, então, muitos dos elementos característicos da narrativa pornográfica comercial em “O caderno negro”, tornando-o um exemplo proeminente do aproveitamento consciente desses traços específicos desse tipo de narrativa. Desde a epígrafe atribuída a D. H. Lawrence, fica claro que a voz narrativa não pertence a uma criança, como evidenciado pela mudança de tom em ambos os discursos: “Seu pênis fremia como um pássaro (D. H. Lawrence) / Hi, hi! (Lori Lamby) / Ha, há! (Lalau)” (Hilst, 2005, p. 41). Além da exposição minuciosa dos órgãos sexuais, da descrição de atos sexuais explícitos e do uso de vocabulário cru, a história apresenta outros elementos básicos da pornografia comercial. A preferência da personagem pela sodomia, mesmo quando expressa de forma ardente, é um exemplo dessa representação da mulher moldada pelo desejo masculino, sempre disponível e insaciável. A mulher na narrativa pornográfica raramente expressa seu próprio desejo, pois está ali para satisfazer o prazer masculino. Sua voracidade sexual é mostrada através de performances, sendo frequentemente qualificada com o adjetivo “puta”. A prostituta se torna a encarnação perfeita da ninfomaníaca desejada pelo homem, agindo como protagonista do romance pornô - ela não oferece resistência e elimina os preâmbulos da sedução e da conquista.

A caracterização masculina está implicitamente delineada pela representação da mulher. O “super-homem”, símbolo da cultura fálica, é retratado como possuidor de uma potência sexual ilimitada e órgãos sexuais exuberantes, ele se torna o modelo ideal para aliviar o medo da ineficácia que assombra os consumidores de pornografia, pois nunca falha. Em contraponto, Edernir, um jovem inexperiente, narra em um episódio alheio à pornografia comercial um momento de disfunção sexual. A reação negativa de Corina, no entanto, reafirma a ideia da infalibilidade masculina e expressa uma preocupação mais masculina do que propriamente feminina. Relacionado a este aspecto está a questão da homofobia, presente na pornografia comercial mais difundida. Como produto majoritariamente produzido por homens heterossexuais para homens heterossexuais, a homossexualidade tolerada é principalmente a feminina, sendo retratada como um afrodisíaco e um convite à participação masculina. Já a homossexualidade masculina é rejeitada e, em “O caderno negro”, é representada como um mero incidente passageiro, frequentemente menosprezando o indivíduo que assume o papel passivo:

Dedé chegou bem perto de mim e falou: “Você é lindo, Edernir, eu gosto mesmo é de você”. Dei-lhe uma taponada na boca, ele rodopiou, ficou de bunda para minha pica, enterrei com vontade minha linda e majestosa caceta naquele ridículo cu do Dedé. Ridículo é o que eu pensava de tudo àquela hora. Ele gritava: “Ai ai ai que delícia a tua cacetona, Edernirzinho. Assim que esporrei (apesar de ridículo), dei-lhe uma vastíssima surra de cinta e quando ele já ia desmaiando a Corina tentando fugir, agarrei-a, forçando para que continuasse a masturbar o bicho (Hilst, 2005, p. 62-63).

O animal ao qual o personagem se refere é um jumento que entra em cena para ampliar as possibilidades de interação entre os personagens. A intercambialidade é outra regra da pornografia comercial. Na “pornotopia”²⁹, todos os corpos são equiparados, todos são subordinados ao prazer. Mesmo a presença da zoofilia não é um elemento anômalo no contexto geral dessa pornografia. De acordo com Nuno César Abreu (2012), esse é um traço característico da produção cinematográfica nacional, buscando competir com a indústria estrangeira. Além disso, os filmes pornográficos brasileiros, especialmente os da chamada pornochanchada, conhecidos por explorarem fetiches e fantasias excêntricas, como a zoofilia, enfatizam o deboche e a comicidade, características que parecem estar em consonância com o espírito crítico da prosa hilstiana. De fato, o “Caderno negro” se configura como um conto pornográfico que adere às convenções do gênero. A narrativa atende a todas as expectativas de uma história pornográfica: possui uma estrutura clara de começo, meio e fim. Os personagens são obscenos conforme os padrões estabelecidos pelo consumo pornográfico, e as situações criadas desencadeiam reações tanto cômicas quanto prazerosas. Este caderno representa um espaço literário intermediário, no qual Hilst permite a expressão plena do conteúdo verdadeiramente pornográfico que reside dentro do eu-narrador. Um eu-narrador não omite nada, que expõe tudo.

Embora “O Caderno Negro” contenha elementos essenciais da literatura pornográfica comercial, é crucial observar que ao longo do texto, assim como em *O caderno rosa de Lori Lamby*, há vários indícios que evidenciam a presença do escritor insatisfeito com sua própria escrita e que tem dificuldade em aderir completamente às convenções do mercado editorial. Esse escritor ora é representado pelo pai de Lori, uma projeção de Hilda Hilst no texto, que se sente pressionado pelo editor a produzir o que agrada o público leitor, ora é representado pela

²⁹ Nuno César Abreu (2012) busca caracterizar o produto pornográfico dentro do âmbito do gênero cinematográfico, utilizando o conceito de “pornotopia”, termo empregado para compreender o universo da dramaturgia pornográfica, suas estruturas de roteiro e narrativa, bem como as representações e comportamentos sociais de seus personagens. Nuno faz referência a Roland Barthes ao analisar a literatura erótica, buscando assim ilustrar mais claramente todo o universo da “pornotopia”.

figura do narrador Edernir, criação do pai escritor. Uma dessas evidências é a digressão temática que desvia a atenção do foco sexual em determinados trechos, como o seguinte:

No caminho de volta senti o meu pau duro dentro das calças, cada vez que eu pensava nos peitos e nos bicos pontudos da Corina o meu pau levantava um pouco mais. Eu tinha que ter passado pela capelinha mas do jeito que eu estava não podia. A capelinha era uma construção caindo aos pedaços, cheia de bancos duros, e onde o padre Mel falava sempre aos domingos. Ele se chamava padre Mel porque as beatas diziam que ele falava tão doce que as palavras pareciam mel. O nome verdadeiro dele era Tonhão. Padre Tonhão. Bem, voltando ao meu pau. Eu estava tão perturbado que precisei pôr as mãos dentro das calças, e segurei o caralho com força pra ver se ele se acalmava mas o efeito foi instantâneo. Esporrei (Hilst, 2005, p. 47).

O personagem-escritor se esforça para aderir às regras o máximo possível, mas nem sempre obtém sucesso. Mesmo nos trechos em que a descrição do ato sexual segue os preceitos realistas da pornografia, algumas interferências do autor ficcional revelam seu desconforto com a criação, mostrando assim sua intenção de demarcar o distanciamento em relação ao conteúdo de sua ficção:

E por uma bela fresta da janela toda carcomida vi: padre Tonhão arfava. A batina levantada mostrava as coxas brancas como deveriam ser as coxas de uma rainha celta. (Rainha celta... meu Deus, de onde é que veio isso?) O pau do padre, era, valha-me Deus, um trabuco enorme que entrava e saía da vaginona de Corina, ela por cima, ele se esforçando arroxeadado pra ver o pau entrar e sair. Ela, com aquelas discurseira toda: ai, Tonhão, ai padre caralhudo, ai gostosura, ai, santa mãe do senhor que te fez Tonhão. Depois a falação do padre do padre: ai, bocetuda mais gostosa, quero te pôr no cu também, vira vira, Cô (pensei: foi aqui que ela aprendeu a reduzir nomes), vira, putona (Hilst, 2005, p. 57).

Essas intervenções do narrador, que se posiciona acima dos eventos narrados para avaliar sua própria criação, são um recurso que visa manter presente o caráter construtivo da linguagem do texto, evitando que, apesar de sua elaboração, ele caia na rigidez da produção esquemática, mais uma vez escapando da busca pelo prazer sentido e deixando de atender à demanda do Outro. Não é surpresa, então, que “O caderno negro”, devido à postura crítica de seu autor, acabe relegado a uma prateleira rotulada como “bosta”: “e então eu fui lá no teu escritório muitas vezes e lia aqueles livros que você pôs na primeira tábua e onde você colou o papel na tábua escrito em vermelho: BOSTA” (Hilst, 2005, p. 92), permanecendo ali sem que

o pai de Lori tenha coragem de mostrá-lo ao editor, embora fosse exatamente isso que ele esperava publicar. A função dessa narrativa inserida dentro de outra narrativa (o *Caderno rosa*)³⁰, é a de estilizar as tentativas desse escritor contemporâneo que se aventura na literatura comercial sob pressão do editor.

Em seguida, Lori Lamby retoma o lugar da narração, propondo uma nova abordagem à escrita, apresentando ao “tio Lalau” um novo caderno de histórias infantis: “Mas olha, tio, o segredo é que eu estou escrevendo agora histórias pra crianças como eu e só quero mostrar para o senhor pra ver se essas também o senhor quer botar na máquina. Eu acho que elas são lindas! São histórias infantis, sabe, tio” (Hilst, 2005, p. 97). Apesar de ser uma nova empreitada, uma forma de escrita diferente, menos irreverente por ser direcionada a crianças, ainda assim, percebemos a audácia da personagem: “(...) eu fiu-fiu, que não sou nada, sou apenas um cu, pensava que era Algo” (Hilst, 2005, p. 99). O novo caderno consiste em três histórias e uma narrativa esotérica chilena, mantendo a mesma temática. Essa fusão entre narrador-personagem, narrador-escritor e autor é o que preserva a sedução da narrativa, pois, embora seja desnecessário qualificar o absurdo e imoralidade da história, uma menina prostituída pelos próprios pais - há uma curiosidade mórbida em conhecer, passo a passo, o desfecho do texto.

Como já mencionado anteriormente, ao envolver seu discurso com obscenidade e erotismo, tornando-o paradoxalmente “difícilimo” além do senso comum, Hilda Hilst transcende as categorizações de gênero, desestabilizando as expectativas convencionais e escapando de qualquer classificação normativa de estilo. Seu trabalho não se encaixa simplesmente nas categorias de erótico, pornográfico ou obsceno, mas é, em vez disso, revolucionário. Segundo Roland Barthes, na obra *Aula*, a literatura é essa capacidade contínua de revolucionar a linguagem, de romper com as concepções canônicas, promovendo uma subversão saudável da língua que desafia os parâmetros de poder, estimulando a circulação de conhecimentos:

A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens. O que ela conhece dos homens, é o que se poderia chamar de grande *estrago* da linguagem, que eles trabalham e que os trabalha, quer ela reproduza a diversidade dos socioletos, quer, a partir dessa diversidade, cujo dilaceramento ela resente, imagine e

³⁰ Além dos cadernos rosa e negro, a narrativa também inclui um caderno de fábulas intitulado “Caderno do Cu do Sapo Liu-Liu”. Todos os cadernos-narrativas abordam a obscenidade da linguagem, conforme destacado pela crítica de Eliane Robert Moraes, que descreve o livro como uma exploração pelas várias camadas da linguagem ou uma reflexão sofisticada sobre o ato de escrever, que permite brincar com os limites da linguagem (Moraes, 1990, p. 11).

busque elaborar uma linguagem-limite, que seria seu grau zero. Porque ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático (Barthes, 1978, p. 19, grifos do autor).

Assim, os narradores de *O caderno rosa* se utilizam de disfarces, desdobramentos - eles cativam através da manipulação narratorial, mas, mais profundamente, instigam uma reflexão aguda. É por isso que a figura do escritor se torna central na obra, porque o ato de escrever envolve um uso da linguagem que transcende as expectativas habituais, operando nas reentrâncias, no excesso da língua. Abordagens superficiais desse tipo de linguagem falham em reconhecer o processo de “reflexividade infinita” descrita por Barthes, resultando em interpretações do texto que o reduzem a meros adjetivos como sujo, vulgar ou obsceno. Como afirma Eliane Robert Moraes (1999, p. 124), “escrever significa correr o risco de explorar uma língua misteriosa que, com cavidades e reentrâncias secretas, impõe uma cadeia sem fim de armadilhas para o autor”. Na exploração de uma encenação da linguagem, *O Caderno rosa de Lori Lamby* se transforma num palco-teatro da escritura.

Ao final da narrativa, nos deparamos com o enigma: quem seria o verdadeiro escritor-narrador de *O caderno rosa* (do negro e das fábulas infantis)? Seria o pai, erudito e reconhecido como um gênio, mas incapaz de atender às expectativas e necessidades de seu editor? Ou realmente seria Lori, a menina que secretamente se apropria das anotações do pai para compor seu caderno, claramente com a intenção de satisfazer o editor? A resposta, longe de ser simples, provoca uma reflexão profunda, como bem resumido por Eliane Robert Moraes: Se Lori alcança sucesso “manipulando a linguagem”, seu pai falha (Moraes, 1999, p. 125). A máscara autoral que mistura pai e filha é uma representação da encenação-manipulação presente no próprio exercício crítico de Hilda Hilst. Por isso, a exclamação provocada por Lalau ao se deparar com a história de Lori: “Isto sim é que é uma doce e terna e perversa bandalheira!” (Hilst, 2005, p. 95), contradiz a declaração de que o livro deveria ser uma bosta: “Eu também ouvia o senhor dizer que tinha que ser bosta pra dar certo porque a gente aqui é tudo anarfa, né, papi?” (Hilst, 2005, p. 92). O autor que se submete às demandas do mercado consumidor é o mesmo que o desafia, pois, enquanto Lori é a autora, seu pai também o é, já que parte significativa do trabalho da menina consiste em mesclar sua escrita com a já existente. Em outras palavras, há uma coesão no discurso de ambos, o que resulta na retenção das críticas do pai em relação ao mercado editorial e ao público leitor na escrita da filha.

Entre a flagrante pornografia e a apropriação interesseira dos esboços do pai, a narrativa é encenada de forma que o aspecto crítico do texto só seja percebido por meio de uma leitura atenta e minuciosa. Posto isto, a narrativa de *O caderno rosa de Lori Lamby* apresenta simultaneamente uma estética do excesso e uma estética do vazio, onde o verbo-pornográfico se mescla com críticas à sociedade de consumo, à indústria pornográfica comercial e ao mercado editorial. A proliferação de significados, imagens e efeitos transforma a linguagem ingênua de Lori Lamby em um tecido que recobre o vazio de tal forma que continua a significá-lo incessantemente. Esse encontro fulgurante entre o excesso e a ingenuidade, o excesso e o vazio da indústria pornô que se sustentam mutuamente até se confundirem, não apenas cria um tecido do horror e do obsceno, mas também participa de uma estética da alegria e do prazer, do riso e do sarcasmo.

Toda escrita que se entrega ao excesso é capturada nesse duplo movimento. Dessa forma, os excessos da prosa de Hilst respondem ao desejo de representar o que não tinha representação, o que era além das fronteiras, tudo isso apontando para uma falta essencial da linguagem em designar o real. O percurso dos narradores-personagens (Lori Lamby e o pai escritor) possibilita apreender o significado do excesso como uma experiência ambígua e teatral da linguagem, na qual a expansão ilimitada celebra, simultaneamente, a alegria de uma subjetividade desvinculada da mimese e do interdito. O excesso, assim, representa tanto uma ruptura consciente com a estética realista quanto com os interditos morais e éticos - ele viabiliza a narrativa de uma história, a da emancipação impossível, onde o ideal apenas existe. Mais do que excesso, trata-se, então, de processo: o ato contínuo de avançar e a persistência nesse movimento são mais relevantes do que ultrapassar um limite, o qual, aliás, tornou-se impossível, uma vez que esse limite é constantemente deslocado para além.

CONCLUSÃO

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, Fluxo (Fluxo-Floema).

A tese-pesquisa realizada aqui percorreu os inúmeros caminhos e camadas do labirinto hilstiano – entre estilhaços e ruínas, entre o poço e a claraboia, infância e velhice, desamparo e desejo, sagrado e erotismo. Nessa travessia, adentramos nos terrenos singulares da criação, exploramos a linguagem poética e transgressora, compreendemos e identificamos a noção de excesso enquanto uma força desenfreada e indomável. É em meio ao caos, ao abismo que as narrativas de *Fluxo-Floema*, *A obscena senhora D* e *O caderno rosa de Lori Lamby* se desenvolvem – a partir de uma busca constante por sondar os abismos do vazio. Nessas obras, a busca não é apenas por respostas ou significados, mas pela potência contida no próprio desconhecido. O vazio, longe de ser uma ausência estéril, revela-se como um espaço de tensão criativa, onde as personagens são confrontadas com a profundidade da existência, suas fragilidades e os paradoxos que permeiam a criação, o corpo e a linguagem. Assim, o vazio não se apresenta como fim, mas como uma condição produtiva, onde o indizível e o excesso se entrelaçam na busca por expressão e sentido.

Não encontrar respostas, salvação ou contato não significa desistir de lançar-se ao inalcançável. O movimento de lançar-se ao inalcançável, ao abismo, à experiência interior é justamente o que reconhecemos como excesso. Trata-se de um gesto de desafio aos limites intransponíveis e irreconciliáveis, pois é inerente ao ser humano mover-se para além de seus próprios passos, situar-se tanto aquém quanto além de si mesmo. Avançar sobre o que não se é, inventar-se, metamorfosear-se, desdobrar-se, são características-movimentos próprios da prosa de Hilda Hilst.

Dessa forma, ao longo de toda essa travessia, foi possível perceber que nas três obras em prosa selecionadas, *Fluxo-Floema* (o início), *A obscena senhora D* (o amadurecimento) e *O caderno rosa de Lori Lamby* (o estilhaçamento), o excesso reside na representação dos seres em situações extremas. Essas situações são atravessadas por manifestações intensas de desejo

e morte, loucura e abandono, expostas em uma busca constante por comunicação — seja com Deus, com o outro, ou consigo mesmos. O excesso, presente tanto na linguagem quanto nas ações das personagens, se manifesta como uma força disruptiva, que desestabiliza as fronteiras entre razão e instinto, corpo e espírito, expondo a vulnerabilidade e a potência dos sujeitos imersos em abismos existenciais. A força paradoxal do excesso conduz os narradores personagens hilstianos por caminhos diversos, que pressupõem desfechos igualmente variados, como a dissolução, o desdobramento, o sacrifício, o fracasso, o abandono ou o prazer sexual.

Ao examinar a trajetória poética literária de Hilda Hilst e revisitar a crítica acadêmica, tornou-se evidente que, em diversas instâncias, a violência se revela como uma ferida na linguagem hilstiana, desde seus primeiros poemas até suas incursões no teatro (durante os anos da ditadura militar no Brasil) e na prosa. *Fluxo-floema*, como o primeiro livro de ficção de uma poeta, em paralelo à sua produção teatral de forte carga sociopolítica, destaca-se pelas cinco narrativas líricas, nas quais se evidencia o conflito do narrador-escritor com a necessidade de expressão diante da impossibilidade de se fazer ouvir, frequentemente manifestando uma crítica contundente a um sistema opressivo. Nesse contexto, a recorrência explícita ou implícita da ideia de que “não há salvação”, interpretada muitas vezes como uma forma de ironia, conecta a palavra ao ato de reivindicar liberdade e dignidade através da escrita. As marcas de um tempo sombrio e violento do século XX na produção de *Fluxo-Floema* são inegáveis, evidenciando-se no próprio corpo da linguagem – os narradores-personagens narram em meio às ruínas da própria linguagem, desdobram-se em outros seres-vozes numa tentativa desenfreada de alcançar-comunicar com o Outro.

A análise de *A obscena senhora D*, numa intersecção entre corpo-porco e loucura-lucidez, foi conduzida com um olhar voltado para o confronto entre as esferas do sagrado e do profano, do abjeto e do sublime, buscando confirmar a noção de excesso que caracteriza a prosa hilstiana. Este confronto reside na angústia da inadequação entre alma e corpo, entre ser e sociedade, entre vitalidade e finitude - as inquietações do humano em sua complexa relação com o divino. Nesta narrativa, o excesso se manifesta na própria carne por meio de um discurso de ausência, retratando a angústia de Hillé, uma personagem-narradora consciente de sua corporeidade e lucidez diante da fronteira entre o homem e Deus. Dessa fronteira surge o silêncio, que, de forma trágica, conduz à compreensão de que fora do corpo não há salvação, restando-lhe apenas, como insinuado pelo narrador de “Fluxo”, a tarefa de colher os crisântemos e arriscar-se a ser devorado por um bicho medonho.

Na prosa hilstiana, é comum a busca por Deus se assemelhar a uma paixão ardente, sempre ligada à experiência corpórea. Dessa forma, apesar do desamparo inevitável e das

constantes inquietações metafísicas que a afligem no limiar da escada, Hillé, a senhora D, é impelida em direção aos impulsos da carne e à intensidade do prazer que é característica dos amantes ou daqueles que se encontram imersos na fervura de um grande fogo vital. Seu encontro com a figura divina só se realiza por via do excesso, da experiência interior – como em ritual sacrificial, ao contemplar uma ferida no dorso da porca, a personagem-narradora é levada a uma identificação com um animal (uma porca), consagrando sua união com a divindade, nomeada como “Porco-Menino”.

A linguagem hilstiana, que incessantemente busca a totalidade, o absoluto, revela uma dualidade sagrada e erótica – enquanto seus narradores-personagens buscam o sentido da existência e das coisas, também expressam uma inclinação erótica na apropriação profana da linguagem e no desejo de fusão dos corpos e de plenitude existencial. Esse tema ressoa com as concepções de Georges Bataille (2017), que conecta o sagrado – a partir de um ritual religioso – com a morte e a atividade erótica, levando à dissolução dos seres envolvidos e à restauração de uma continuidade perdida: “a ação erótica, dissolvendo os seres que nela se envolvem, revela sua continuidade, lembrando aquela das águas tumultuosas” (Bataille, 2017, p. 45). Trata-se de uma travessia para investigar o cerne do ser, a verdade intrínseca da existência, por meio de um processo de dissolução, destruição e violência. Dessa forma, o desejo de compreensão, visceral e envolvendo corpo e sentidos, corre o risco de desintegrar aquele que se aventura a explorá-lo.

A solidão extrema dos seres descontínuos, a angústia que os separa da continuidade como o objetivo máximo de alcançar a totalidade, é marcada por um interdito e nunca é plenamente alcançada: “Trata-se de introduzir, dentro de um mundo fundamentado na descontinuidade, toda a continuidade de que este mundo é capaz” (Bataille, 2017, p. 42). Portanto, a vida descontínua não está destinada a desaparecer, ela é apenas desafiada. Se não se trata de chegar ao fim, considerando a impossibilidade de uma fusão definitiva, ainda assim, o objetivo é perseguir o sentimento de continuidade nos movimentos que o evocam. Na prosa hilstiana, há uma constante perseguição por respostas. Os narradores-personagens percorrem uma jornada de busca e perda. A consciência de simplesmente existir na linguagem é insuficiente para alcançar algo definitivo, pois não há nada fixo no horizonte – este que não é estático, não possui um centro definido. Como em um labirinto, os personagens-narradores avançam de forma hesitante, lançando-se ao estado de perda. A ausência de resposta e continuidade não é o aspecto mais significativo, o impulso para a ação é alimentado pela recusa ao vazio e à negação.

Além disso, foi explorado que o estado de perda é uma característica intrínseca à literatura, conforme destacado por Georges Bataille ao discorrer sobre a “criação através da

perda” (Bataille, 2013, p. 23). Isso implica que, para Bataille, a verdadeira essência da criação literária reside na capacidade de se perder, de se desfazer de limitações e estruturas pré-estabelecidas. Nesse sentido, a escrita não é apenas uma expressão de ideias ou sentimentos, mas também um ato de destruição criativa, onde o autor se despe de tudo que é conhecido e seguro para explorar o desconhecido e o inesperado. A perda, nesse contexto, não é vista como uma privação, mas sim como um processo libertador que permite ao escritor alcançar novas formas de expressão e compreensão. Nesse sentido, entendemos *O caderno rosa de Lori Lamby* como um *potlatch*, um ritual que se fundamenta em uma lógica simples, porém implacável: a ideia de que a maldição traz consigo a glória. Hilst via sua própria trajetória literária sob a influência desse princípio. Ela acreditava que, com sua tetralogia, estaria sujeita à dinâmica do *potlatch*: “sua vasta produção literária seria incluída naquele segmento da riqueza cultural brasileira que o país, em uma imitação impiedosa do ritual ameríndio, optou por destruir sem motivo aparente” (Castello, 1999, p. 93-95).

O excesso, presente em *O caderno rosa de Lori Lamby*, assume uma dimensão explicitamente erótica-pornográfica. A experiência literária de uma criança de oito anos causa espanto e incompreensão ao dismantelar a barreira entre a própria categoria pornográfica ao insuflar-lhe propriedades metalinguísticas e um refinamento literário. Dessa forma, o excesso é inerente ao ato de escrever, por meio do verbo pornográfico ele traz à cena o interdito, o que nunca é dito ou revelado. Ao confrontar a personagem com referências do mundo real, é fácil fazer associações à realidade da prostituição infantil, no entanto, além de provocar o público convencional, a dimensão erótica-pornográfica oculta um projeto literário de crítica ao mercado editorial e à indústria cultural. Hilda Hilst vai além da representação da realidade ao expor a submissão do mercado editorial à lógica do consumo e à promoção de uma literatura considerada fácil e vendável.

Sendo assim, o projeto literário hilstiano publicado nos anos 90 é, na verdade, a mesma literatura que aborda as questões metafísico-existenciais da figura do escritor, do sagrado e do profano, do desamparo e do incognoscível, porém envolvido em um humor ainda mais sarcástico, impondo ao cânone uma desconstrução e um escracho ainda mais intensos. Trata-se do dispêndio, do excesso em sua entrega total à maldição do *potlatch*, do ultrapassar limites, do lançar-se ao abismo. Quanto mais a autora intensifica o jogo da linguagem para enriquecer o romance com camadas cada vez mais profundas, novas e amplas interpretações se revelam ao leitor. A vertigem da linguagem leva Lori a perceber que simplesmente questionar o significado das palavras e registrar sua curiosidade em seu diário não é suficiente – a personagem sente uma irresistível necessidade de lambe-saborear as palavras, em um gesto erótico de comunhão

úmida, destacando a linguagem como o espaço onde reside a liberdade humana de questionar, descobrir e transgredir - é nesse espaço que localizamos o excesso.

Quanto mais Hilda intensifica o jogo da linguagem, com o objetivo de dotar o romance de múltiplas camadas, novas e mais vastas interpretações se desdobram para o leitor. A vertigem da linguagem faz com que Lori perceba que não é suficiente apenas indagar sobre o significado das palavras e registrar sua curiosidade e busca em seu diário. Ela sente a necessidade inescapável de "saborear" as palavras, em um gesto erótico de comunhão úmida que ressalta a linguagem como o espaço onde reside a liberdade humana de questionar, descobrir e transgredir. É nesse espaço que reside um tipo de aprendizado que está verdadeiramente vivo, pois, acima de tudo, tem o sabor da vida.

Ao final dessa travessia-tese, percebemos, então, que há uma profunda conexão entre *Fluxo-Floema*, *A obscena senhora D* e *O caderno rosa de Lori Lamby*. Obras que marcam três fases distintas da autora, o início-amadurecimento-estilhaçamento, mas que possuem em comum um único fio condutor: o excesso, o que ocasiona um movimento labiríntico e circular na prosa hilstiana. Em todas essas obras, as personagens-narradoras, especialmente aquelas dedicadas ao ofício da escrita, buscam ultrapassar os limites de suas existências cotidianas em busca de uma compreensão metafísica-existencial. Nessa trajetória circular e labiríntica, os narradores enfrentam as limitações inerentes à escrita ao tentar capturar o indizível da experiência humana. Sob o princípio do excesso, o narrar hilstiano é conduzido a partir de dispêndios, da perda, do lançar-se ao abismo da loucura, do desamparo e do corpo – experiências do excesso que se transformam em dádiva ao sedimentar o intangível e o indizível em linguagem, ao romper os limites para a expressão.

O excesso pulsa, irrompe, ressoa no fluxo dialógico na prosa hilstiana - uma prosa que busca resgatar o irrecuperável, o inominável da linguagem. Tal busca é a própria experimentação em direção ao além, além dos horizontes, limites e estruturas reguladoras que ordenam a lógica e o sentido. Sob a ótica do excesso, analisamos *Fluxo-Floema*, *A obscena senhora D* e *O caderno rosa de Lori Lamby* como veículos da imensidão, da abundância vocabular ilimitada, da experimentação da linguagem, dos estados de espíritos desmedidos e do caos incontrolável do pensamento – três obras fundamentais da produção literária de Hilda Hilst que suscitam questionamentos, que provocam desconforto e fascínio, que se lançam em um movimento circular e labiríntico destinado a superar as limitações da própria linguagem.

Fluxo-Floema, *A obscena senhora D*, *O caderno rosa de Lori Lamby*: o início, o meio e o fim. O começo, o amadurecimento e o estilhaçamento de uma linguagem conduzida pelo excesso. Observarmos em tais obras um movimento labiríntico, mas ao mesmo tempo circular,

um movimento em direção a uma progressão impulsionada pela impossibilidade de fixidez e permanência. Tais obras, analisadas neste trabalho, investem na perpetuação do indizível como impulso criativo, reconfigurando e reinventando, na inquietude dos personagens-narradores, as mesmas indagações, lançando-as como desafios, súplicas, profanações e atos de insatisfação. Atravessar, percorrer, mergulhar no labirinto da prosa de Hilda Hilst é entrar em contato com diversas fronteiras estéticas, linguísticas e metafísicas, é invadir e subverter territórios sagrados, romper muros, barreiras e limites que protegem nichos demarcados onde a experiência humana perde sua totalidade, sendo reduzida à fragmentação. O desdobramento, a dissolução e a fragmentação promovidos pelo fluxo dialógico hilstiano parecem guardar a promessa de recuperar o irrecuperável da linguagem: seu existir prévio à ruptura da palavra. Ler, interpretar, analisar, sentir a prosa de Hilda Hilst implica contemplar a essência do excesso como um convite à liberdade da linguagem.

1.1.1. Identificadas essas questões, a proposta desta tese se concretiza além de simplesmente esclarecer, concluir ou esgotar o significado da prosa de Hilda Hilst – seu propósito foi o de oferecer uma leitura na qual o inexprimível é preservado, e cada aspecto é iluminado pelo desvio que o texto apresenta. A leitura-análise, então, foi permeada por questões fundamentais que atravessam as narrativas, cuja multiplicidade tende a desafiar qualquer noção de estrutura linear ou progressiva. Assim, o excesso não apenas enriquece a compreensão das obras, mas também amplia os horizontes interpretativos, convidando o leitor a mergulhar em um universo de possibilidades e significados em constante fluxo.

BIBLIOGRAFIA

Da autora:

HILST, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Globo, 2003.

HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.

HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. In: *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HILST, Hilda. *Contos d'escárnio/textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002.

HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002.

HILST, Hilda. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002.

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

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

HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.

HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Biblioteca azul, 2014.

HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004.

HILST, Hilda. *Com meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2005.

HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005.

HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Globo, 2003.

HILST, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008.

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

Gerais:

ABREU, Nuno César. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. São Paulo: Alameda, 2012.

ABREU, Caio Fernando. Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja (1987). In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

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.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. O romance dos anos 70 na literatura brasileira contemporânea. *Dossiê Literatura Contemporânea em Perspectiva*, nm. 9, v.1, Vitória/Espírito Santo, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, Brasília: Editora da UnB, 1996.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves S.A., 1995.

BARTHES, Roland. A metáfora do olho. In: BATAILLE, G. *História do olho*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad.: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad.: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad.: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BATAILLE, Georges. *Documents*. Trad.: João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*, precedida de “A noção de dispêndio”. 2ª ed. Trad.: Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Valter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Valter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet, prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORBA, Francisco S. *Dicionário do Português Contemporâneo*. Curitiba: Piá, 2011.

BORGES, Luis Augusto Contador. *O louvor do excesso: Experiência, Soberania e Linguagem em Bataille*. Tese (Doutorado em Filosofia). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-19092012-091345/pt-br.php>>. Acesso em 02/08/2019.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1979.

BUSATO, Susanna (org.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CARVALHO, Cláudio. *A mulher no vão da escada*. In: CUNHA, Helena Parente (org.). *Desafiando o cânone*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. p. 109-124.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: *Hilda Hilst*. Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 8, out. 1999.

CASTELLO, José. Potlatch, a maldição de Hilda Hilst. In: CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

CAVALCANTI, José Antônio. *Deslimites da prosa ficcional em Hilda Hilst: uma leitura de "Fluxo", Estar sendo, Ter sido, Tu não te moves de ti e A obscena senhora D*. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, 2010. 239 f.

COELHO, Nelly Novaes. Qadós. *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, n.18, p. 87, mar. 1974.

COELHO, Nelly Novaes. Da poesia. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999.

COELHO, Nelly Novaes. Um diálogo com Hilda Hilst. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

COLI JUNIOR, Jorge Sidney. Em homenagem a Hilda Hilst. *Literatura e Sociedade (USP)*, São Paulo, v. 8, 2005.

COSTA, Karyne Pimenta de Moura. *O imaginário da animalidade na poesia de Hilda Hilst: palavras e criação entre pássaros, cães, tigres e cavalos*. 2019. 202 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal de Uberlândia, 2019.

CHIARA, Ana. Hilda Hilst: “respirei teu mundo movediço”. *Olho d’água*, São José do Rio Preto, 7(1), p. 1–168, 2015.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Coordenação de Carlos Sussekind; tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o Regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Ed. da UNB, 1996.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DICKE, Ricardo Guilherme. *Deus de Caim*. Rio de Janeiro: Edinova, 1968.

DICKE, Ricardo Guilherme Dicke. *Madona dos Páramos*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2008.

DICKE, Ricardo Guilherme Dicke. *Último Horizonte*. São Paulo: Marco Zero, 1988.

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

DINIZ, Cristiano. *Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018)*. Campinas: UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018.

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

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad.: Maria Thereza da Costa e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

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

DESTRI, Luisa; FOLGUEIRA, Laura. *Maldita, devota*: episódios da vida de Hilda Hilst. Trabalho de graduação apresentado à Faculdade Cásper Líbero como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo. São Paulo, 2006.

GAGNEBIN, Jean arie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GAGNEBIN, Jean Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se lêem com uma só mão*: leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

HUNT, Lynn (org). *A invenção da pornografia*: obscenidade e as origens da modernidade. São Paulo: Hedra, 1999.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MACHADO, Madalena Aparecida; Vera Maquêa (Orgs.) *Dos labirintos e das águas*: entre barros e dickes. Cáceres: Editora da UNEMAT, 2009.

MACHADO, Janete Gaspar. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1981.

MAGALDI, Sábato. *Depois do Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MORAES, Eliane. Inventário do abismo (Prefácio). In: SADE, M. *Os 120 dias de Sodoma*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

MORAES, Eliane. Da medida estilhaçada. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n.8. p. 114- 126, Instituto Moreira Salles. 1999.

MORAES, Eliane. Um olho sem rosto. In: BATAILLE, G. *História do olho*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

MORAES, Eliane. *Topografia do risco*: o erotismo literário no Brasil contemporâneo. *Cadernos Pagu*, n.31, 2008.

MORAES, Eliane. A prosa degenerada. In: *Poetas mulheres que pensam o século XX*. Paraná: Editora UFPR, 2008.

MORAES, Eliane. A parte maldita: exercícios de demolição. In: MORAES, Eliane Robert. *A parte maldita brasileira: literatura. Excesso. Erotismo*. São Paulo: Tinta da China Brasil, 2023.

MORAES, Eliane. *A parte maldita brasileira: literatura, excesso, erotismo*. São Paulo: Tinta da China Brasil, 2023.

MORAES, Eliane Robert. A santa, a saia e o sexo: Três notas sobre uma imagem em Hilda Hilst. *Cintilações – Revista de Poesia, Ensaio e Crítica*, v. 3, p. 105-113, 2019.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica*. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

PALLOTTINI, Renata. Posfácio: Do teatro. In: HILST, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008.

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

PÉCORA, Alcir (org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, H. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Globo, 2003.

PÉCORA, Alcir; HANSEN, João Adolfo. Tu, minha anta, HH. *Revista USP*, São Paulo, n. 36, 1997.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002.

PÉCORA, Alcir. Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst. In: HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

PÉCORA, Alcir. Notas sobre a fortuna crítica de Hilda Hilst. In: DINIZ, Cristiano. *Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018)*. Campinas: UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018, p. 8-17.

PÉCORA, Alcir. *Hilda Hilst: call for papers*. Germina – Revista de Literatura e Arte, 2005. Disponível em: < https://www.germinaliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm>. Acesso em: 10 de abril, 2022.

PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

REGUERA, Nilze Maria Azeredo (Org.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. *Hilda Hilst e o seu pendular*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

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

ROSENFELD, Anatol. A essência do teatro. In: ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SADE, Marques de. *A filosofia na alcova ou preceptores imorais*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

SADE, Marques de. *Os 120 dias de sodoma, ou, a escola de Libertinagem*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, Maurício. Entre o real e o subjetivo: “ficção política” brasileira na ditadura dos anos 70. In: LACERDA, Amanda. *A captura do real e os intraduzíveis na literatura latino-americana sobre as ditaduras*. Parnamirim: Editora Biblioteca Ocidente, 2023.

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. *Papeis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

VISNADI, Marcos. *Muito mais matéria: Hilda Hilst e as anedotas de seu tempo*. 2023. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

VOGT, Carlos. [Depoimento] In: *Cadernos de Literatura Brasileira - Hilda Hilst*. Instituto Moreira Salles, nº8, out., 1999.