

O caráter metapoético da prosa de Hilda Hilst: uma análise do narrador inconsciente intruso em “Fluxo”

The metapoetic character of Hilda Hilst’s prose: an analysis of the unconscious intruder narrator in “Fluxo”

247

João Paulo Abdala Bohacz^{*}
Gabriel Victor Rocha Pinezi^{**}

RESUMO: O presente artigo propõe uma análise do conto “Fluxo”, de Hilda Hilst, tendo como linha guia o tema da incomunicabilidade. Partindo da crítica de Sontag à interpretação, consideramos improdutiva uma leitura da prosa de Hilst que busca apenas desvendar o significado da narrativa. Por isso, analisamos primeiramente suas características poéticas, que depois serão assimiladas numa análise da estrutura narrativa. O texto de Hilst é apresentado como uma estratégia paradoxal de construir uma demolição da interpretação por meio de repetições, autoexplicações, suspensões e vazios, estando sempre marcado por um narrador autocrítico. Com isso, ressaltamos o aspecto metapoético da prosa de Hilst, entendendo-o, assim, como estruturado por uma aporia entre o narrador-criador e o narrador-criatura. Tal caráter se revela na representação da experiência da escrita literária, tanto naquilo que tem de mais objetivo como abstrato.

PALAVRAS-CHAVE: Hilda Hilst; Fluxo; Metapoética; Narrador inconsciente intruso.

ABSTRACT: This article proposes an analysis of the short story “Fluxo” by Hilda Hilst, using the theme of incommunicability as a guideline. Starting from Sontag’s criticism on the interpretation, we consider unproductive a reading of Hilst’s prose that seeks only to unravel the meaning of the narrative. Therefore, we first analyze the poetic characteristics, which will later be assimilated in an analysis of the narrative structure. Hilst’s text is presented as a paradoxical strategy of constructing a demolition of interpretation through repetitions, self-explanations, suspensions and voids, and is always marked by a self-critical narrator. With this, we reassess the metapoetic aspect of Hilst’s prose, understanding it as structured by an aporia

^{*} Graduado em Letras Português pela Unicentro de Guarapuava.

^{**} Professor adjunto A no Departamento de Teoria Literária e Literatura da UnB. Doutor em Letras pela Universidade Estadual de Londrina.

between the creator-narrator and the creature-narrator. This character is revealed in the representation of the experience of literary writing, both in what it has of more objective and more abstract.

KEYWORDS: Hilda Hilst; Fluxo; Metapoetic; Narrator unconscious intruder.

Introdução

Desde que eu não posso escapar da objetividade me esmagando, nem da subjetividade me expulsando, eu não posso elevar-me a um estado de ser elevado, nem abater-me do nada... (...) Dizem que os limites da linguagem são os limites do mundo, os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo, e quando eu falo, eu limito o mundo, eu concludo isso. E num inevitável e misterioso dia, a morte virá e vai eliminar esses limites, e não haverá mais perguntas nem respostas.

Godard

*I steal a few breaths
From the world for a minute
And then I'll be nothing forever
And all of my memories
And all of the things I have seen
Will be gone
With my eyes with my body with me*

248

Mitski

O gatilho narrativo de “Fluxo”, conto de Hilda Hilst publicado em 1970, é uma ordem do editor de Ruiska, o protagonista escritor que narra em primeira pessoa, para que escreva pornografia com ares renovados. A partir desse comando, Ruiska, escritor habituado a escrever sobre o que é “de dentro” (o metafísico-sublime), se vê forçado a escrever sobre aquilo que é “de fora” (o corporal-pornográfico). Daí decorre uma narrativa constituída de delírios, na qual Ruiska parece enlouquecido em sua busca por escrever as coisas de uma maneira diferente, englobando-as em seu total significado e fazendo com que o texto constantemente se autoexplique. Trata-se de uma “ladainha explicativa”, uma eterna busca por extrair das coisas aquilo que elas têm de essencial. Esse empenho do narrador configura-se como a infinita e melancólica busca humana por exteriorizar o que é interno (pensamento ou sentimento) que

atinge, assim, o tema da insuficiência da linguagem, já que essa busca parece nunca se concluir satisfatoriamente.

A prosa de “Fluxo” não se organiza linha por linha formando o desenho de um bordado, mas se dá como um avesso desse desenho, já que sua representação da realidade é um tanto informe, sem espaço e tempo determinados. Portanto, se torna difícil ou improdutivo analisarmos a narrativa tanto em termos de uma construção lógica (do tempo, do espaço, das personagens, do conflito dramático, etc.) quanto em termos da sua mera significação (seu potencial simbólico ou metafórico). Propomos, assim, uma análise poética a partir de um *close-reading* que busca revelar os ritmos próprios do texto, mostrando assim que essa escrita, apesar de parecer confusa, pode ser lida como um sistema no qual o referente concreto – aquilo que está sendo descrito – é organizado por um constante ir e vir narrativo de adjetivações e explicações da própria escritura. Assim, defendemos nesse artigo que a prosa de Hilst não é hermética apenas por ocultar o seu significado e dificultar o acesso do leitor ao seu suposto “conteúdo”, mas também porque se compõem como um sistema autoexplicativo em constante autocrítica.

Para isso, tomamos Ruiska, o protagonista do conto, como um *narrador inconsciente intruso* que, paradoxalmente, tem o poder demiúrgico de manipular a narrativa e produzir o real a partir de seu *logos*, mas que não têm necessariamente a consciência ou o controle sobre este poder. Ao apresentar o protagonista como um escritor, Hilda parece num primeiro momento indicar o caráter metalinguístico do conto que, posteriormente, desdobra-se num fluxo metapoético: “Se a metalinguagem diz respeito a um fenômeno em que a linguagem fala da própria linguagem, a metapoética diz respeito a uma criação que fala da própria criação” (Autor). Assim, Ruiska parece ser o reflexo da condição paradoxal do escritor contemporâneo, que ora se percebe como criatura, ora se vê como criador, já que os demais personagens do conto parecem mais desdobramentos do próprio protagonista do que seres independentes. Isso fica evidente quando percebemos que o nome dos familiares de Ruiska - os personagens Ruiska, Ruisis e Rukah – derivam de uma

mesma raiz, passando-nos assim a ideia de que o narrador tanto manipula quanto é manipulado pelo mundo à sua volta. Desse modo, defendemos nesse texto que a escrita hilstiana sustenta-se sobre uma aporia entre o escritor como criador e o escritor como criatura.

Precauções metodológicas para uma análise formal de "Fluxo"

Pela própria natureza da prosa de Hilda Hilst, se torna difícil fazermos um resumo narrativo de "Fluxo", conto que constitui o *corpus* deste trabalho. "Fluxo" começa com a fábula de uma criança sendo comida por um monstro. Subitamente, o narrador em terceira-pessoa, que dava voz a um conto infantil, é substituído por um narrador em primeira-pessoa, Ruiska, nosso protagonista, um escritor que quer "escrever as coisas de dentro". De seu próprio pensamento, nasce seu editor, querendo uma literatura vendável e pedindo ao narrador que escreva "aquela palavra às avessas"; e Ruiska responde: "Uc?", e seu editor: "Não seja idiota, essa é a primeira possibilidade, invente novas possibilidade em torno do." Obviamente, o editor refere-se com a pausa e a suspensão da voz à palavra interdita: o cu. Ruiska, escritor do "de dentro", escritor sublime obrigado a escrever pornografia, parte daí para uma busca metafísica desse objeto "do fora". A partir daí, adentramos numa prosa extremamente fragmentária, na qual o personagem divide-se em vários outros, sem uma localização espacial ou temporal definida, encontrando seres mitológicos, como Palavrarara e um anão. Após descobrirmos que todos os personagens eram tão somente uma criação ficcional de Ruiska, o conto termina, de forma um tanto aberta, com o diálogo entre a protagonista e o anão sobre a dificuldade da vida, no qual o anão oferece um peixe frito para Ruiska dizendo: "acalma-te, come o peixe, agora sim está frito, estás frito também, pois coexistes."

Ao fim da primeira leitura, mais do que compreender o conto, sentimo-nos arrebatados e perdidos. A prosa de Hilda Hilst nos envolve em um fluxo narrativo autoexplicativo. O que está sendo tratado como tema tem sua substância delongada por algo que podemos chamar de "ladainha explicativa",

uma eterna busca por extrair das coisas aquilo que elas têm de essencial. Em outras palavras: é a própria busca humana por exteriorizar o que é interno, o que é para-si, seja um pensamento, seja um sentimento.

A dificuldade que geralmente se tem ao ler um texto em prosa de Hilst se explica por ela anular uma visão puramente interpretativa de sua própria obra – tomando aqui o termo “interpretação” no sentido preciso que lhe dá Susan Sontag:

um ato mental consciente que utiliza determinado código, determinadas “regras” de interpretação. Aplicada à arte, a interpretação significa retirar um conjunto de elementos (X, Y, Z, e assim por diante) da obra como um todo. A tarefa de interpretação é praticamente uma tarefa de tradução. O intérprete diz: Olhe, você não vê que X na realidade é – ou na realidade significa – A? Que Y na realidade é B? Que Z na realidade é C? (SONTAG, 2020, p.18)

No caso do texto de Hilst, a leitura não se dá a partir deste modelo regrado, algébrico, substitutivo, semiótico, mas como um contato táctil com o texto em sua materialidade visual e sonora. A leitura do conto não conduz tanto à elaboração racional de um significado, mas a um arrebatamento poético, rítmico. O texto é composto por vários fragmentos temáticos que, apesar de não parecerem organizados em primeiro momento, convergem em um único ponto: a incomunicabilidade, a insuficiência da linguagem. Os fragmentos rimam entre si, mas na hora de organizá-los objetivamente, separando-os em unidades estáveis, descaracteriza-se o texto, tornando algumas partes ilegíveis ou simplesmente excluindo-as da experiência estética.

Nisso a prosa fragmentária se revela muito mais concisa do que se pensa, até mesmo em seu caráter autoexplicativo, o qual complementa a experiência estética do leitor na medida mesma em que dificulta sua interpretação, pois o texto já parece se autointerpretar. Ou seja: se analisamos como o texto é construído, logo ele se autoexplica; mas, justamente, ao se autoexplicar, perde a dimensão labiríntica que configura a experiência estética própria à prosa hilstiana. Portanto, instaura-se aqui um paradoxo: para se fazer uma análise formalista da obra de Hilst sem cair no perigo de descaracterizar sua singularidade, deve-se lê-la para além de suas dimensões interpretativas. Para

isso, mais do que interpretar “Fluxo”, analisaremos seu próprio sentido estético/rítmico, entendendo-o como uma estratégia paradoxal de construir uma demolição da interpretação por meio de repetições, suspensões, vazios e cacofonias.

Tal paradoxo nos conduz ao seguinte dilema metodológico: ao tentar separar forma poética (aquilo que chamamos aqui de sentido estético/rítmico) de conteúdo (a narrativa em si), corremos o risco de cair em um abstracionismo ilegível, que muitas vezes pode fugir do texto – o que, definitivamente, não é a proposta do presente artigo. Se por um lado uma análise puramente interpretativa que toma o texto como um sistema simbólico a ser dicionarizado reduz o papel da forma na construção literária, por outro, ignorar o apelo do próprio conto a um olhar hermenêutico também pode descaracterizar sua forma obscura. Não à toa, a prosa de Hilst oscila intermitentemente entre dois polos indecidíveis: o obscuro e o luminoso, o obscuro e o sombrio, o divino e o humano, o corporal e o espiritual, o anal e o fálico. Dado isso, esse estudo parte de uma precaução metodológica que tenta, a partir de uma análise formal, englobar o conteúdo do texto tal qual uma criança que, brincando, deve encaixar um círculo na figura circular em vez de tentar esmagá-lo para que caiba em um quadrado.

Outro risco que corremos ao analisar um texto de Hilst é o parafraseamento constante, já que, como dito antes, seu fluxo de consciência é autoexplicativo, e o volume de material criado por ele faz com que muitas vezes não consigamos diferenciar a análise da mera paráfrase. Isso pode levar-nos a dar mais ou menos atenção para determinadas partes do texto, fazendo com que as releituras sejam especialmente férteis, podendo, no limite, “explicar” todo o texto de Hilst a partir dele mesmo – processo parecido com a interpretação da modernidade por meio da mera coleção de fragmentos textuais sonhada por Walter Benjamin (2009) em suas *Passagens*.

Ritmo e foco narrativo em “Fluxo”

As palavras introdutórias de “Fluxo” são “Calma, calma, também tudo não é assim, escuridão e morte. Calma. Não é assim?” (HILST, 2018, p. 17). Já podemos identificar aqui algumas das características da prosa hilstiana: o narrador que surge sem uma introdução, como que simplesmente emergindo do meio de uma estória em um momento de euforia que seus “Calma, calma” sugerem; e também uma constante autoanálise, uma incerteza quanto aos fatos concretizados na frase anterior, que são postas em dúvida já na frase seguinte, como pensamentos colidindo entre si, se anulando.

A partir disso, nessa primeira linha, o texto já possui sua característica de delírio narrativo, que só irá reforçar sua dimensão mais para frente. Continuando o parágrafo encontramos uma espécie de fábula, como identificado por Eliane Robert Moraes (1999), em “Da medida estilhaçada”, na qual um menino avista um crisântemo e, ao tentar pegá-lo dentro de um rio, é devorado por um monstro.

Uma vez um menininho foi colher crisântemos perto da fonte, numa manhã de sol. **Crisântemos?** É, esses poludos 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 [...]. **Acontece que o bicho medonho estava espiondo 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 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 poludo 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.** (HILST, 2018, p. 17, grifos nossos)

No parágrafo acima, podemos identificar a multiplicidade de pensamentos contidos no texto de Hilst como o resultado de múltiplas vozes narrativas que também podem se concretizar em personagens. Temos (1) a voz que introduz a fábula (em vermelho), (2) o narratário intratextual da fábula (em amarelo), (3) o menininho (em verde) e (4) o monstro (em laranja). A alternância entre as vozes desses dois últimos se dá a partir do emprego das interjeições *ai* e *oi*.

O *ai* usado nas frases do personagem do menino parece ser uma derivação do *ai* que introduz a personagem. Isto é: pode ser tanto uma coincidência de palavras como um jogo lúdico, uma aproximação entre os termos de forma não-significativa, mas que preserva uma relação material na construção da palavra em si. Também o *ai* pode servir para caracterizá-lo na primeira pessoa, mostrando sua inabilidade em se expressar e construir frases utilizando os conectivos, tal como a prosódia típica das crianças. O *oi* surge como um contraponto do monstro ao menino, que, ao serem plasmados um no outro – também narrativamente, com o menino sendo devorado pelo monstro – resultam em uma variação rítmica: “*Oi / ai*”. Em última análise, a frase “*Oi ai*” não possui nenhum valor semântico por si só, somente um valor estético e rítmico; o valor semântico do termo não é dado metaforicamente, mas metonimicamente, pela contiguidade narrativa. Esses *ais* e *ois* podem ser entendidos a partir de Jakobson tanto como um teste do canal (função fática) quanto como um apelo ao remetente da mensagem (função conativa): trata-se de um repetitivo apelo pelo entendimento tanto do narratário quanto do leitor que denota precisamente a consciência do narrador hilstiano da precariedade da comunicação humana por meio da linguagem.

A incomunicabilidade é um tema chave de toda obra de Hilst. Mas uma incomunicabilidade paradoxal que é precisamente construída por meio da linguagem. Nessa minuciosa construção, o texto de Hilst se demonstra mais interessado na materialidade da palavra, isto é, em sua força de impacto, e busca assim uma dimensão física-fonológica na qual o que importa é mais a oscilação rítmica entre dois significantes do que as possíveis interpretações simbólicas. Estamos, portanto, no âmbito do que Jakobson chamou de “função poética”, focada na mensagem. Isto se torna mais notável quando a personagem palavrarara adentra a narrativa, recitando poemas em um galego-português castiço. O próprio nome desse ser ficcional/mítico é uma brincadeira com as palavras: palavrarara pode tanto ser entendido como a aglutinação de “palavra” com “arara” quanto como um mero efeito de eco da terminação “ra” de “palavra”.

A linguagem de Hilst é tal qual a que descreve Borges em seu conto *tlön, uqbar, orbis tertius*, ao descrever os idiomas do mundo de Tlön: “Nos do hemisfério boreal a célula primordial não é o verbo, mas o adjetivo monossilábico. O substantivo é formado pelo acúmulo de adjetivos.” (BORGES, p. 20, 2007). É o que ocorre no trecho “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.” (HILST, 2018, p. 17), no qual percebemos tanto a troca de narradores feitas a partir do ponto final quanto o delírio narrativo que caracteriza a prosa de Hilst. O que se dá aqui é a repetição de um mesmo fato por meio de duas estratégias narrativas distintas. Tanto em “correr o risco.” “ser devorado.” quanto em “Oi ai.”, está contida a mesma informação: a morte do menino pelo monstro. No entanto, as duas passagens exploram diferentes possibilidades estéticas: a primeira tende a descrever o fato referencialmente, enquanto a segunda o sugere poeticamente.

O conto acaba se tornando uma divagação abstrata em que Ruiska, o narrador/escritor, alastra-se pelo mundo, torna o mundo descrito um reflexo de seu interior, numa tentativa desesperada de externalizar o interno de seu ser. Isso resulta em uma narrativa de delírios autoexplicativos que nunca consegue atingir uma explicação definitiva. Podemos entender isso da seguinte forma: o narrador gostaria de descrever a realidade de forma absoluta, tal como um Deus onipotente e onipresente que tudo vê e tudo sabe; no entanto, por estar preso aos seus limites humanos, experimenta o divino e o absoluto apenas a partir de uma repetitiva fragmentação da realidade. O excesso de pontuação e a insistente troca de narradores é sintomático desse desejo de absoluto que caracteriza o impotente narrador hilstiano – certamente, herdeiro da mesma tradição romântica dos fragmentos filosóficos de Novalis e de F. Schlegel (Autor). Daí também a importância do divino e do hermético em sua obra – especialmente, como mostra Willer (2005), um apelo gnóstico ao mau demiurgo que teria criado este mundo onde reina o caos, a dor e a morte. A tentativa de Hilst de comunicar a essência e a pureza da alma humana em oposição à

perenidade da matéria e da carne expressa um desejo pelo impossível que caracteriza o conflito humano diante da possibilidade de sua morte.

Levando em conta o tema gnóstico do mau demiurgo e com base nos diferentes tipos de foco narrativo propostos por Friedman (apud LEITE, 2002, p. 26), poderíamos dizer que Ruiska é um narrador “intruso”, isto é, cuja voz não apenas descreve as ações dos personagens, mas também, tal como um ser divino, as “comanda” e as “produz”; no entanto, ao contrário do bom Deus do evangelho de João, cujo *logos* é origem de todas as coisas, Ruiska não é um narrador onisciente, como no caso mais comum do “onisciente intruso”. Perguntamo-nos, então, se a narrativa de “Fluxo” não nos dá condições de pensar uma nova categoria de foco narrativo, para além das oito elencadas por Friedman, isto é, a de um *narrador inconsciente intruso*, no qual os enunciados apofântico – aquele que simplesmente “mostra”, “revela”, “ilumina” – e imperativo – que dá uma ordem capaz de gerar efeitos reais – são a tal ponto indiferenciados que, na intenção de descrever e representar a história, o narrador, como que por acidente, acaba por criá-la a partir de seus gaguejos, suspensões e repetições.

Ruiska é como um demiurgo louco que tem o poder de criar a realidade a partir do seu *logos* sem, no entanto, ter o poder de controlar o próprio fluxo narrativo do qual jorram suas palavras. Assim, o personagem-narrador produz o seu mundo de forma caótica, tal qual o escritor hermético que cria inconscientemente sentidos inesperados que só podem ser revelados por outros leitores. No conflito com o Outro, no “estar frito” como um peixe que coexiste, Ruiska se vê, subitamente, rodeado de infinitos significados para o seu próprio discurso, incapaz de fechá-lo num único significado. Atravessado por outros em sua mesmidade, Ruiska é um narrador iterável¹, isto é, um narrador que se repete desdobrando-se em outros, não só no sentido de ter o poder de criar

¹ “Dizer que uma marca ou que um texto são originariamente iteráveis é dizer que, sem terem uma origem simples e, portanto, sem uma ‘originariedade’ pura, eles se dividem e se repetem de imediato. Tornam-se, portanto, capazes de ser desarraigados no próprio lugar de suas raízes. Transplantáveis para um contexto diferente, continuam a ter sentido e efetividade.” (DERRIDA, 2014, p. 99).

novos personagens que interferem na narrativa, mas no de ter a própria mesmidade do discurso diferida por seus personagens. Como afirma Alcir Pécora (2005), o “fluxo em Hilda é surpreendentemente dialógico, ou mesmo teatral, sem deixar de se referir sistematicamente ao próprio texto que está sendo produzido, isto é, de denunciar-se como linguagem sobre linguagem”.

Demiurgia da linguagem em "Fluxo"

Em Hilst, a linguagem é quem impera; ela é desde o mote principal para a existência de sua literatura até a causa principal do moldar de seu mundo ficcional. A palavra escrita é sua própria metafísica. Na narrativa de “Fluxo”, o delírio de Ruiska é causado pela busca de inovar a linguagem; seu editor pede para que encontre uma nova maneira de escrever “cu”. Quando pede ajuda para seus próximos, só conseguem encontrar seu literal inverso “uc”, uma reinvenção pobre que todos já pensaram e que é desprezada pelo narrador. O fato de o delírio interno que se exterioriza do narrador Ruiska ter como gatilho a tentativa pornográfica de escrever sobre o cu de uma forma diferente não é coincidência: o cu é, justamente, o orifício que põe para fora aquilo que está dentro. Além de, tematicamente, coincidir com sua proposta de externalizar aquilo que é interno, devemos lembrar que Hilst deve sempre ser lida com um tom humorístico que apela para as inversões entre o divino e o baixo corporal. (BATAILLE, 2017)

Há uma clara relação entre a maneira como os personagens, tornando-se reflexos de si mesmos, se expandem pelo mundo ficcional e a busca de significar o real por meio das palavras. Quando Ruiska se depara com uma mesóclise em meio ao seu próprio discurso (este já sendo um tema sobre a linguagem sendo refletida como tal) diz que:

ir-se-ia. A mesóclise é como uma cólica no meio do discurso: vem sempre. E não é só isso, a mesóclise vem e você fica parado diante dela, pensando nela, besta olhando pra ela. Leva muito tempo pra gente se recompor. É. Leva muito tempo. Agora, por exemplo, dormi durante duas horas depois de olhar para a mesóclise. (HILST, 2018, p. 21)

Ou seja, a mesóclise, peculiarmente estranha à língua falada brasileira, chama atenção para si mesma, o que automaticamente nos leva a refletir sobre a linguagem em si. Daí que o mero uso da mesóclise, embora condizente com a gramática normativa, configure para o narrador o índice do literário, ao menos naquele sentido dado por Chklóvski (2013, p. 91): o de uma “visão” em vez de um “reconhecimento”, uma “singularização” que “aumenta a dificuldade e a duração da percepção”. Ruiska descreve a mesóclise como algo que afeta seu mundo de forma física, tal qual “uma cólica no meio do discurso”, o que nos leva a tomar a palavra pela sua dimensão material mais direta, a carga trazida pela sua formação peculiar. O mesmo se dá com os nomes dos personagens Ruiska, Ruisis e Rukah, que carregam algo de mitológico, antigo, secreto, derivando todos da mesma raiz, como é típico em Hilst (PÉCORÁ, 2005). É como se o plano metafísico vazasse através da própria constituição da língua, afetando o mundo físico, fragmentando a continuidade do tempo.

258

Ao ser abordado pelo seu editor, que o obriga a escrever pornografia, em protesto Ruiska diz: “capitão, por favor me deixa usar a murça de arminho com a capa carmesim, me deixa usar a manteleta” (HILST, 2018, p. 18). A murça de arminho e a manteleta são vestes usadas por figuras religiosas, o que coloca a tarefa de “escrever o de dentro” como algo análogo à atividade religiosa. Quando Ruiska finalmente senta-se para escrever, debate-se com seu próprio pensamento; em seguida, outra figura de Ruiska irrompe na própria realidade da narrativa e começa a espancá-lo, criando uma espécie de curto-circuito entre narrador e narrativa. Isso mostra como, em Hilst, a atividade da escrita – assim como a mesóclise – não estão confinadas no campo metafísico, mas escapam, por assim dizer, para o reino do físico, como se o ato de escrever se corporificasse numa espécie de martírio – no sentido preciso de uma relação entre a fé e o corpo.

Em dado momento (HILST, 2018, p. 22), Ruiska descreve-se saindo de seu corpo em uma espécie de projeção astral, tornando-se uno com o universo ao juntar-se ao seu microcosmo – isto é, o espaço ficcional onde o conto se passa, as redondezas de sua casa –, refletindo uma perspectiva propriamente

fabular, na qual torna-se espécie de autor de seu mundo, destilando o prazer das palavras a partir de sua matéria própria: “há um lago de água salgada cheio de peixe-espada, é bonito dizer isso, um lago de água salgada cheio de peixe-espada, é mais bonito ser tudo isso, ser água escorregadia, amorfa” (HILST, 2018, p. 22). Nesse trecho, “água escorregadia, amorfa” define a qualidade daquilo que é em fluxo, de diluir-se com o universo, sendo essa uma condição gerada pela mentalidade fabular do protagonista e os limites de seu corpo: “Mas agora não consigo voltar ao meu corpo, oh como é difícil deixar de ser o universo e voltar a ser apenas eu” (HILST, 2018, p. 23).

Em outro nível (um acima do que já havia se apresentado o próprio ofício de escritor de Ruiska), a narrativa se revela como próprio criar ficcional de Ruiska, no qual seu filho é criado e morto por ele: “Ruiska, por que você inventou esse filho? E por que resolveu matá-lo tão depressa? os laços de carne me chateiam” (HILST, 2018, p. 23). “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 a três que também és, inventaste muito bem, és tão só, eu compreendo. Para, não diz que é invenção. Ora, Ruiska, vão saber de qualquer jeito.” (HILST, 2018, p. 48). A adição desse nível metalinguístico é só o realçar de uma narrativa que já vinha se demonstrando inconscientemente ligada às questões de linguagem, mas que aqui torna o criar narrativo seu tema.

A prosa de Hilst estrutura-se a partir de uma questão metafísica: a busca por explicações que, logicamente estruturadas, acabam caindo em aporia: a indecisão entre corpóreo e divino. Por isso, ela pode ser tão clara e autoexplicativa de seus temas e, ao mesmo tempo, nos levar à confusão e ao delírio. É como uma fotografia que revela algo de obscuro no seu fundo e que, ao ser ampliada para que se consiga ver melhor o que está lá, perde sua qualidade de clareza, torna-se cada vez mais obscura, abstrata, até ser resumida à ilegibilidade do pixel. A impossível transcendência entre a proximidade e a distância, o físico e o metafísico, aparece em “Fluxo” a partir da analogia com a claraboia e o poço: a transparência da claraboia está localizada bem acima do poço, como uma espécie de hímen intransponível que

impede o humano de acessar diretamente a luz, ainda que seja possível ver, através da claraboia, toda a clareza do pensamento em direção aos céus; o poço, por sua vez, seria o inverso da luz, local da materialidade pura, no afundar-se do humano em sua matéria. Na disposição metafórica que Hilst oferece desses objetos, só é possível usufruir totalmente da claraboia ao cair no poço, o que conseqüentemente irá inutilizar a claraboia.

O *double bind* entre o pensamento como iluminação e como obscuridade é o problema em torno do qual orbita a narrativa hilstiana: quanto mais se chega perto da luminosidade do pensamento, mais se vê obscurecido, como alguém que é cegado por luzes. É diante dessa impossibilidade de se explicar as coisas por simplesmente mostrá-las ou representá-las que a prosa de Hilst se constrói, partindo da crise metafísica gerada pela demanda de descrever o cu de uma nova forma, que o integre em toda sua perspectiva. Transfigura-se isso para um universo onde tempo e espaço se confluem, se confundem, fazendo com que Ruiska perca a noção temporal a partir de eventos ocorridos no espaço, como quando não sabe se seu filho está vivo ou não naquela parte da história devido à presença do anão.

Quando seu filho, Rukah, aparece no texto mesmo depois do narrador afirmar que ele já tinha morrido, revela-se o fluxo de consciência do conto como algo que confunde tempo e espaço. Nesse ponto da narrativa, já foram feitas algumas digressões temporais, *flashbacks*, mas, ao descrever essa passagem, o narrador Ruiska faz questão de diferenciar o que é passado do que é presente: “olho para trás, não para trás no tempo, olho para trás e por cima do ombro, vejo Ruisis, o médico, o cornudo, a de amarelinho e Rukah.” (HILST, 2018, p. 26). Na prosa de Hilst, é característico o uso de personagens como meio de concretizar pensamentos, sendo esse o caso de Ruiska ao se dividir em três (ele mesmo, Ruisis e Rukah). O que se tem aqui é o diluir temporal da narrativa. A consciência temporal de Ruiska é turvada a partir de um pensamento que se concretiza em personagem, confundindo sua cronologia – algo típico da prosa hilstiana, como em *Senhora D.*, em que o marido, mesmo

morto, continua surgindo como pensamento que perturba a protagonista constantemente.

Em Hilst, tanto o tempo e o espaço dos fatos narrados quanto a própria narração não possuem um referencial central sobre o qual as ações dos personagens se ancoram. Isto é: ao contrário de outras narrativas, nas quais se pode marcar analiticamente uma diferença entre *story* e *plot*, diegese e narração (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 38), na prosa de Hilst, estes dois âmbitos estão constantemente diluídos um no outro como indecíveis. Isso se dá precisamente porque o narrador inconsciente intruso não apenas *narra* a história, mas literalmente *a produz* a partir da sua narração. Tempo e espaço são noções que derivam da própria voz que narra, que deslizam no e do tempo, no e do espaço, criando essa sensação em Ruiska de não-pertencimento e desespero.

Assim, o conto se passa de forma temporalmente indeterminada. Quando o Anão aparece para Ruiska, este diz não saber se foi a “três dias depois da morte do meu filho... três dias? três mil dias?” (HILST, 2018, p. 27). Também podemos pensar no tempo que a leitura da mesóclise toma ao fazer Ruiska dormir e, mais importante, o seguinte trecho:

e estou pensando como é possível que esses que se fazem em mim, que se fizeram e que se farão, não compreendam a impossibilidade de responder coisas impossíveis. *Ora vejam só, existo apenas há alguns minutos, essa ninharia de tempo, e é claro que não posso responder o que sou.* Porque não sei. (HILST, 2018, p. 21, grifo nosso).

Aqui se revela uma autoconsciência de Ruiska como ser ficcional ele mesmo, juntamente com essa vontade de se explicar (escrever o de dentro), sempre em busca de ser complementado, pois o que parece ser determinado é o tempo que ele está sendo escrito ou lido “apenas há alguns minutos”. Mais que isso, ao dizer que *não sabe*, Ruiska revela-se como sujeito inconsciente, naquele sentido preciso dado por Lacan: aquele que *pensa onde não é e é onde não pensa*.

O espaço é construído de forma que somente objetos próximos, em interação com os personagens, sejam descritos, concretizados. Todo o restante

dá a impressão de um mundo informe, perdido em relações espaciais e temporais, descontextualizado. Isso se dá pelo constante fluxo de personagens e, conseqüentemente, seus diálogos que atravessam a narrativa, fazendo com que a intrusão de um personagem seja análoga ao adentrar em um outro espaço – como acontece com a cena de Rukah acima. Habita-se o espaço da consciência. “É duro, é duro ser constantemente invadido, nem com a porta de aço não adianta, eles se fazem, se materializam.” (HILST, 2018, p. 28)

Em dado momento (HILST, 2018, p. 36), Ruisis invade de súbito a narrativa; em outro, é Rukah (já morto há muito tempo): “eu Rukah feito de dois, de três” (HILST, 2018, p. 41); quando Ruiska retoma a narração temos a seguinte frase: “És tu agora, Ruiska? Sou eu agora, anão” (HILST, 2018, p. 41). Pécora (2005) define o narrador em Hilst como alguém que é possuído por vários personagens/espíritos, sendo dialógico (no sentido teatral), deixando inerente sua disposição em impor “linguagem sobre linguagem”. Assim, o narrador se assemelha a um espaço indefinido de consciência, onde personagens tomam o lugar uns dos outros, como quando Rukah morre e é substituído por um anão, sugerindo que deva haver alguma forma de equilíbrio nesse universo, mesmo que ele não seja específico – como se constantemente devesse haver determinado número de personagens em cena. Nessas metamorfoses, o narrador se desdobra em mais personagens, buscando uma proximidade entre as coisas – a mesma proximidade que se anuncia em seus nomes derivados da mesma raiz (Ruiska, Ruisis, Rukah). A volubilidade das coisas se reflete na volubilidade das palavras, como na frase da personagem palavrarara:

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. (HILST, 2018, p. 42).

O mesmo se dá com os objetos, como a lima com que a mulher do editor lixa as unhas que se metamorfoseia em um mexedor de champanhe: “te lembrás daquele mexedor de champanhe que a mulher do editor trazia na bolsinha? Não era lima, anão? Que nada, uma pequena vara” (HILST, 2018, p. 46).

O caráter metapoético da obra de Hilda Hilst

Vários são os trechos em que o personagem mostra um olhar analítico e sua indignação ou apreço com a língua, como em: “Grito: bando de inúteis, corja porca, até que inventei uma bela sonoridade, muito bem, corja porca, mas essa gente não percebe nada” (HILST, 2018, p. 25). Podemos pensar na escrita de Hilst como um modo de problematizar a relação entre a língua e o ser humano para além do sistema saussuriano em que o signo é visto como a união entre dois termos, um significante e um significado. Quando Hilst chama a atenção para a palavra como entidade autônoma, como na reflexão sobre a mesóclise, desloca-se de uma compreensão referencial da língua, seguindo assim a acepção de Saussure, para quem o signo “une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica” (SAUSSURE, 1973, p. 80). No entanto, ao mostrar que a busca pelo sentido *essencial* das palavras leva ao fracasso e à hesitação, Hilst distancia-se do Saussure do *Curso*, mostrando que as duas faces da “entidade psíquica” chamada signo não apenas se “unem”, mas também são separadas por um misterioso abismo. O problema da incomunicabilidade se constata quando a busca pela essência da linguagem, da “palavra em si” mostra sua insuficiência. O “em si” da linguagem não corresponde a um conceito estável, a algo que signifique a si mesmo.

O que se persegue aqui é uma condição ideal de expressão, um significante que se confundisse absolutamente com seu significado; mas, nessa busca, as palavras de Hilst se debatem, se reformam, se fundem, resultando em algo novo, numa perpétua agonia de tornar o “invisível” (aquilo que está oculto, interdito pelas palavras) em “visível” (o significante). A busca de Ruiska para encontrar outra maneira de falar sobre o cu é exatamente isso: a palavra nunca é mencionada, apenas interdita. Através dessa analogia, busca-se o inverso da palavra, ou aquilo que está “antes do pensamento”, como coloca o narrador clariceano em *Água Viva* (LISPECTOR, 2019). Ou seja: pensa-se o discurso a partir de sua própria condição de produção, a palavra sendo somente uma maneira de expor o próprio trabalho do pensamento, a linguagem como

um eterno trabalho do negativo. Se o que está retratado é o processo de produção da escrita, do pensamento, retrata-se aquele estado de êxtase do que é *agora* – ou ao menos tenta-se, diante da impossibilidade de fazê-lo:

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? Goi goi estão vendo que esforço faz a minha linguinha para dizer dos mistérios do depois? E ainda assim com esse esforço, a veia engrossando no pescoço, a língua se enrolando líquida, mesmo assim vocês estão dizendo ui ui, que tipo embobinado, que caldeirão de guisado, que *merdafestança de linguagem*. (HILST, 2018, p. 39, grifo nosso)

Essa "língua se enrolando líquida" é a consequência de tentar se encontrar uma síntese entre o *agora* (a enunciação da palavra) e o *depois* (a palavra definida, gravada em mármore) que irá definir o pensamento do narrador para o outro com quem ele tenta se comunicar – que, nos monólogos interiores tão comuns na obra de Hilst, geralmente confundem-se com o próprio narrador.

Ruiska, ao mesmo tempo escritor e narrador, faz-se narrador inconsciente intruso, como um demiurgo que parece não ter total noção ou estabilidade de seus poderes – um Deus enlouquecido. Sua criação dá-se fora de controle, colocando-se de forma que queira enganar a si mesmo. Pois, ao mesmo tempo que parece não ter noção daquilo que está fazendo, por vezes demonstra certa consciência da própria impotência, como quando direciona perguntas ao leitor e depois diz: "Não posso ouvir as respostas mas algumas eu as intuo." (HILST, 2018, p. 29). Aqui, o narrador demonstra estar consciente de que se dirige a um leitor; mas, por vezes, sua narrativa ignora-o, organizando-se a partir da própria satisfação e entendimento do escritor-narrador.

Se Hilda faz de "Fluxo" uma representação da experiência do escritor e da escrita, fundidos em seu estado de produção, é porque faz dessas duas atividades uma única: "velho Ruiska, dizem que tu és 'como uma coluna grega que não contente com sua sofrosine, retorce-se sobre o seu pedestal'" (HILST, 2018, p. 34). Ruiska não escreve personagens, mas se divide entre eles, bem

como confunde-se com o mundo ficcional que o cerca: “eu me tornando todas as árvores, todos os bois, as graminhas, as ervinhas, os carrapichos, o sol doirado no meu corpo sem corpo” (HILST, 2018, p. 22).

Sua prosa caracteriza-se, assim, como um diálogo consigo mesma, um filosofar sobre a sua própria condição humana, que ao ser transformada em prosa reflete esse seu local de criação, sua condição de produção, formando-se, assim, uma metapoética: “a noção de metapoética indica uma relação não com a linguagem, mas com sua experiência; não com um código, mas com uma prática de criação” (Autor). Passando da metalinguagem em direção à metapoética, o narrador de Hilst se instala de forma demiúrgica. Nesse movimento, Ruiska é criador de um mundo, exercendo conscientemente o ofício de escritor, mas inconscientemente a posição de demiurgo. Com isso, Hilst parece capturar justamente essa condição de produção de um caos original, fazendo do mundo que Ruiska habita seja esse local informe, habitado por personagens que se criam e se desfazem subitamente. Neste universo narrativo, tempo e espaço não possuem extensão ou medida, mas se concentram no ponto de origem da enunciação – isto é, este “antes” da enunciação que “indica que a origem da obra, seu próprio ser, antecede sua forma visual, estética, espacial” (Autor).

Considerações finais

Pode-se resumir “Fluxo” em alguns temas: o problema de linguagem gerado pelo ofício de escritor, a busca por Deus, a autoexplicação etc. O que foi falado sobre o primeiro parágrafo do livro, isto é, as várias frentes estéticas que a figura do menino sendo devorado ganha, também vale para a problemática central de Hilst: o problema dos limites da linguagem, submissos ao dilema humano em relação à morte. Willian André (2016) identifica a “fragmentação, repetição, confusão incomunicabilidade e silêncio” como constituintes dessa “poética do gaguejo”, de algo que é comunicado a partir de falhas na linguagem, elementos já identificados em nossa análise, constituindo,

assim como conclui André, em uma relação da autora com os limites da linguagem.

Antes de ser uma discussão sobre a linguagem em si, a prosa de Hilst reflete, formalmente, em caráter linguageiro, a condição humana. Sua obra parece caótica à primeira vista, mas se mostra regida por um sistema formal de extrema coerência, que se desdobra da sua principal preocupação temática: a tentativa de ultrapassar os limites entre a linguagem e o pensamento. Tal tentativa se formula como o paradoxo da condição humana posto por Ernest Becker – autor de suma importância para Hilst. Segundo Becker, o humano busca incessantemente adentrar na infinitude, ser uno com o universo, perceber-se como parte de uma ordem superior; mas, assim, anula o caráter individual do humano, que se caracteriza pelo sofrimento, pela desarmonia com o mundo e consigo mesmo: “Mas agora não consigo voltar ao meu corpo, oh como é difícil deixar de ser o universo e voltar a ser apenas eu” (HILST, 2018, p. 23).

A forma narrativa, em Hilst, estrutura-se a partir deste paradoxo. Os interditos, as pausas, os silêncios – como quando o editor de Ruiska fala sobre o cu, ou mesmo o final em aberto do conto com sua ideia de coexistência – representam a ideia de algo que não pode ser dito pelas palavras, mas que significa negativamente, pelas ausências, pelos silêncios, pelas pausas. Busca-se, na vida, aquilo que está além da morte – isto é, filosofa-se, como bem ensina Montaigne (2010) no título de um de seus ensaios: “Que filosofar é aprender a morrer”. Com isso podemos concluir que a obra de Hilst está presa ao signo da morte, pois, em sua dialética, tanto narrativa como poeticamente, busca-se aquela harmonia primordial e infinita entre as coisas que é contraditória à própria existência corporal marcada pela finitude. Como ensina Bataille (2017, p.48), a “poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade: a poesia é a eternidade. É o ar partido com o sol.” Tal busca é inerente ao ser humano, esse “porco com vontade de ter asas” (HILST, 2018, p. 21).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. What is a Command?. *Creation and Anarchy: the work of art and the religion of capitalism*. Tradução de Adam Kotsko. Stanford: Stanford University Press, 2019. p. 46-57. (e-book)

ANDRÉ, William. *Entre gaguejos: Hilst, Beckett e os limites da linguagem*. Tese (Doutorado em Letras). 307 f. Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras. Londrina, 2016.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. 1°.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento. 14.ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BORGES, Jorge Luis. *Ficcções*. Tradução de David Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHKLÓVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In. TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2013. p. 83-108

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: editora UFMG, 2014.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In. BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2009. p. 33-58.

HILST, Hilst. Fluxo. In. HILST, Hilda. *Da prosa, v.1*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 17-57

HILST, Hilst. A obscena senhora D. In. HILST, Hilda. *Da prosa, v.2*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 11-57.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In. *Linguística e comunicação*. 6° ed. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix., 1969. p.118-162.

LEITE, Ligia Chappini Moraes. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. São Paulo: Ática, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. *Cadernos de Literatura Brasileira Hilda Hilst*, São Paulo, n. 8, p. 114-126, out. 1999. Disponível em: https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/clb_hilda_-_geral
Acesso em: 14 jan. 2022.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PÉCORA, Alcir. Hilda Hilst: calling for papers. *Germina Literatura*, v. 1, n.3, 2005. Disponível:
https://www.germinaliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm
Acesso em: 23 fev. 2022.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*: e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

WILLER, Cláudio. “Amavise, de Hilda Hilst: pacto com o hermético” In. *Revista Agulha*. n.43 2005. Disponível em
<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag43hilst.htm>