

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS  
CAMPUS DE ARARAQUARA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:  
ESTUDOS LITERÁRIOS**

**LEANDRA ALVES DOS SANTOS**

**HILDA HILST: AMOR, ANGÚSTIA E MORTE – PASSAGENS  
GROTESCAS DE UMA ARTE DESARMÔNICA**

**LEANDRA ALVES DOS SANTOS**

**HILDA HILST: AMOR, ANGÚSTIA E MORTE – PASSAGENS  
GROTESCAS DE UMA ARTE DESARMÔNICA**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, para a obtenção do título de Mestre em Letras, com área de concentração em Estudos Literários.

Orientadora: Maria das Graças Gomes Villa da Silva

**LEANDRA ALVES DOS SANTOS**

**HILDA HILST: AMOR, ANGÚSTIA E MORTE – PASSAGENS  
GROTESCAS DE UMA ARTE DESARMÔNICA**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Letras, com área de concentração em Estudos Literários.

**Comissão Julgadora**

---

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Maria das Graças Gomes Villa da Silva – UNESP/Araraquara.

---

**1º Examinadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Karin Volobuef – UNESP/Araraquara.

---

**2º Examinador:** Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Paulo César Cedran – Centro Universitário Moura Lacerda –  
Ribeirão Preto

**Araraquara, 17 de abril de 2006.**

Dedico a Sérgio Fabiano Annibal, meu irmão-amigo-companheiro, parte deste trabalho e de tantas conquistas que eu obtive. Por dividir comigo os sonhos e incertezas da vida; por sua presença nos momentos difíceis; pelos cuidados e carinho; um grande presente que a vida me deu!

## **Agradecimentos**

À Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, *SEE/SP*, pelo auxílio concedido por meio da Bolsa Mestrado, posto que sem ela seria impossível a minha participação, com apresentação de trabalhos, nos diversos congressos acadêmicos, assim como a produção de artigos e o término desta dissertação.

À E.E. “Profª. Maria Aparecida dos Santos Oliveira”, em Ibitinga, escola onde me efetivei no cargo de professora de Língua Portuguesa. Meus sinceros agradecimentos à direção e a querida secretária de escola Fátima Aparecida Maria Pereira. Com a ajuda e compreensão de ambas as partes eu cheguei até aqui.

À Diretoria Regional de Ensino – Região de Taquaritinga, pela calorosa recepção, pela oportunidade de um valioso crescimento profissional e pessoal e pela convivência inesquecível.

À Dirigente Regional de Ensino da D.E. – Região de Taquaritinga, Profª. Neide Ramos Salvagni, pelas infinitas gentilezas, pelo apoio e incentivo aos meus estudos e por me permitir compartilhar de um ambiente de trabalho tão especial.

As grandes amigas, professoras Isabel Aparecida Pereira, Maria Luiza Mendonça Ferrari Dib e Sandra Luciana Oliani do Núcleo Regional de Tecnologia Educacional de Taquaritinga (*NRTE*), onde fiquei alocada durante o período de vigência da bolsa.

À Diretoria Regional de Ensino – Região de São Carlos, para onde me removi em fevereiro deste ano. Meus agradecimentos às Supervisoras responsáveis pela bolsa mestrado: Professoras Antonia Clara Jorge de Mello e Sônia Mercedes Antunes Silva pela atenção sincera que me foi dispensada.

À seção de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp/Araraquara, em especial à Maria Clara Bombarda, pela dedicação, presteza, eficiência e paciência.

A minha mãe, referência maior de respeito e amor; para quem as palavras não faltam.

As minhas irmãs: Márcia, Marli e Roseli, fortalezas desconhecidas por elas mesmas, e que possuem a minha mais sincera admiração.

Ao meu pai (*in memoriam*), com o intuito de que se orgulhe do caminho que segui.

Ao meu avô (*in memoriam*) pela satisfação de saber do seu sorriso lindo por essa lembrança.

A Dona Lázara, pelo carinho e por suas orações. Pelo cuidado e o colo carinhoso.

A Dona Venina, a mãe-avó que o Sérgio me deu. Pelos cuidados dispensados a mim durante todos esses anos. Minha referência de família em Araraquara.

A Rita, que cuidou de mim, do Sérgio e da Iracy (e de tantos que chegaram em nossa casa!) com amor, carinho e responsabilidade inomináveis.

A Edson Lauro Matioli e Eva de Ávila, queridos amigos e educadores com quem trabalhei na D.E. de Araraquara; referências para a minha vida e para a minha profissão de educadora.

A Teresa Cristina Bueno, presente que Araraquara me deu.

Ao meu amigo Henrique Silvestre, pela amizade e por todos os ‘achados’ que me trouxe dos congressos que participou; textos e livros que auxiliaram neste trabalho.

A Maysa, Bete e Silvia Miho, amigas-companheiras de muitos eventos!

Ao amigo Fernando Mendes, que mesmo antes de me conhecer já me emprestava, muito gentilmente, seu material sobre Hilda Hilst.

A Paula Farah, pelas inquietantes e necessárias discussões filosóficas, por seu carinho e amizade!

A Patrícia Silva, companheira em vários momentos. Por sua confiança e presença constantes.

Ao Prof. Dr. Luiz Amaral, por tudo que me ensinou.

A Simonetta, por seu olhar de confiança. Por sua ajuda em momentos difíceis; com quem divido o início e a finalização deste trabalho.

A Robson, Rinaldo, Tarcísio e ao Alexandre, por me apresentarem a Unesp. Em especial ao Robson, por ter me ensinado a sair de casa e a trilhar meu caminho. Seria muito difícil sem a sua maravilhosa amizade.

A Jonas Evaristo, Jonas Ricardo, Marli, Marisa, Gilmara, Ernandes, Edinaeu, Gina e Claudair, por me provarem que a amizade, a honestidade e o amor pelo próximo existem. Por nunca terem desistido de mim, mesmo com a grande distância física.

A Lajosy, meu poeta-amigo de sempre.

A Tatiana Oliveira, minha referência de militância política, de trabalho e de equilíbrio entre teoria e prática em relação à vida.

A Valéria Pedrosa, por sua fortaleza, princípios e obstinação diante da vida.

A Prof. Dr. Guacira Marcondes Leite, por ter me ajudado no difícil ano de meu ingresso na graduação. Por me lançar até hoje, nas diversas situações em que nos encontramos, o mesmo olhar de confiança e incentivo.

Ao querido amigo Micael Cortes, sempre presente e companheiro.

A Solange Ferreira, amiga de sonhos, de ideais, de grandes momentos de alegria, de sempre!

A Alba Regina, por ter me ensinado a como ser eu mesma. Paciência e cuidados que não têm preço!

A Iracy Roque de Azevedo, por tantas conversas que me fizeram crescer diante da vida. Por sua presença e carinho *mesmo estando distante*.

A Prof. Dr. Karin Volobuef, pela sincera atenção na leitura de meu trabalho de qualificação em que ressalto sua competência e gentileza.

A minha orientadora Maria das Graças Gomes Villa da Silva, por ter confiado em mim desde o primeiro momento em que me aceitou como sua orientanda. Pelo respeito e atenção ao meu trabalho. Pela honra de ter sido 'banhada' por sua paixão transbordante pela literatura e pelo ensino.

## **Resumo**

Fluxo-Floema, o primeiro livro de ficção de Hilda Hilst, publicado em 1970, apresenta uma narrativa com estilo peculiar em que a pontuação torna difícil identificar, imediatamente, quem fala e com quem falam os personagens no texto. Além disso, a narrativa em prosa mistura enredo e ação, revelando-se como poesia, graças a sua flutuação entre filosofia e ficção e aos efeitos do grotesco, inscritos na escolha das palavras e na organização estratégica do texto. O objetivo deste estudo é demonstrar como o grotesco é construído na narrativa e como seus efeitos provocam a sensação de incerteza e desconforto, expondo o homem em angústia e o seu viver em conflito existencial, construindo a poética grotesca e desarmônica de Hilda Hilst.

**Palavras-chave: Fluxo-Floema. Grotesco. Angústia. Vida-morte. Estranhamento.**



## **Abstract**

*Fluxo-Floema*, Hilda Hilst's first book of fiction, published in 1970, presents a narrative with a peculiar style, in which the lack of punctuation makes it difficult to identify, immediately, either who speaks or with whom the characters speak in the text. Furthermore, the narrative prose is a mixture of plot and action, revealing itself as poetry, thanks to its fluctuation between philosophy and fiction which is constructed along with the effects of the grotesque inscribed in the choice of words and in the strategic organization of the text. The objective of this study is to show how the grotesque is constructed in the narrative and how its effects provoke the sensation of uncertainty and discomfort exposing man in anguish and his living in an existential conflict, constructing Hilda Hilst's grotesque and inhospitable poetic.

**Keywords: Fluxo-Floema. Grotesque. Anguish. Life-death. Uncanny.**

## Sumário

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1.1 A autora e sua obra.....</b>	<b>11</b>
<b>1.2 A escolha do corpus.....</b>	<b>15</b>
<b>1.3 O Modernismo em <i>Fluxo-Floema</i>.....</b>	<b>17</b>
<b>1.4 A mistura dos gêneros literários em <i>Fluxo-Floema</i>.....</b>	<b>23</b>
<b>2 DO GROTESCO.....</b>	<b>30</b>
<b>2.1 A angústia e os horrores grotescos de <i>Fluxo-Floema</i>: um encontro com o unheimliche.....</b>	<b>38</b>
<b>2.2 A poética do mal-estar em <i>Fluxo-Floema</i>.....</b>	<b>43</b>
<b>3 OS TEMAS MORTE, AMOR E ANGÚSTIA EM FLUXO.....</b>	<b>51</b>
<b>3.1 Osmo: o grotesco e a agressividade humana.....</b>	<b>65</b>
<b>3.2 A intertextualidade em <i>Lázaro</i>.....</b>	<b>68</b>
<b>3.3 O Unicórnio - o grotesco contraposto com o belo: um diálogo instigante e de resistência.....</b>	<b>83</b>
<b>3.4 Floema e o grotesco inquietante.....</b>	<b>97</b>
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>101</b>
<b>Referências.....</b>	<b>105</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Fluxo-Floema é uma obra que impressiona pelo modo inquietante como a autora revela a angústia existencial, motivo, muitas vezes, de desassossego para os indivíduos inseridos nessa sociedade que padroniza os desejos, anseios e comportamentos, objetivando assim a manutenção de determinada ordem estabelecida pelo sistema, cuja estrutura se pauta em valores descartáveis em que reflexões filosóficas e emoções são considerados sentimentos impessoais, não havendo espaço para a discussão daquilo que, além de desconhecido, oferece medo e intranqüilidade. Assim, o homem vive as convenções e ideais sociais e se utiliza de máscaras para fazer parte do mundo do ser-aparência/ser-estar, onde é realçado o sucesso, a beleza, enquanto valor estético, o consumo e a obediência a tais convenções.

Em Fluxo-Floema, é impossível a padronização do homem, pois ele é, a um só tempo, contraditoriamente, sublime e grotesco, motivo pelo qual a autora trabalha com os sentimentos escondidos atrás das aparências, o que une, realmente, todos os seres; as aparências, ao contrário, os separam. Mas, se por um lado Hilst impressiona com tal revelação, por outro, causa uma terrível sensação de instabilidade, pois o leitor sente a incerteza instaurada na escrita hilstiana, uma vez que as semelhanças entre mundo real e mundo representado no texto parecem aproximar-se com o aprofundamento da leitura. O texto de Hilda Hilst produz uma dinâmica de atração e repulsa quando expõe a relação contrastante sem realçar o feio ou repulsivo, pelo contrário, revela que os contrastes formam o todo necessário para a compreensão de nós mesmos.

Hilst desnuda seus personagens e mostra as várias possibilidades do homem em reagir diante da vida, para tanto utiliza-se da escrita como caminho para tal revelação; a junção dos gêneros literários amplia essas possibilidades quando mostra a transição desses

personagens entre a paródia, a poesia, o drama, a prosa, a fábula e o texto bíblico, enfatizando, assim, as várias faces desse Homem.

Na primeira parte deste trabalho está exposto um pouco da vida e obra da autora, assim como a justificativa pela escolha do corpus. Na seqüência procuramos localizar o momento histórico da obra, suas características e o estudo referente à mistura dos gêneros literários.

Na segunda parte, abordamos a questão central deste trabalho: o estudo do conceito de grotesco alinhado às tendências do mundo contemporâneo e sua aproximação com o conceito de estranho de Freud. Nesta seção também discutimos a noção de agressividade humana; temas atrelados que nos ajudam a entender o trabalho da autora.

Na terceira parte, há a análise dos cinco textos que compõem a obra: Fluxo, Osmo, Lázaro, O Unicórnio e Floema, nos quais procuramos aplicar os conceitos teóricos vistos até então.

Na quarta e última seção, procuramos mostrar, diante do caminho percorrido, as conclusões a que chegamos diante da leitura do texto de Hilda Hilst.

### **1.1 A autora e sua obra**

Hilda Hilst, nascida a 21 de abril de 1930, na cidade de Jaú/SP e falecida a 04 de fevereiro de 2004, em Campinas/SP, dedicou-se integralmente à criação literária de 1950 até 1997. Hilst refugiou-se, em 1965, em seu sítio na região de Campinas, onde viveu até sua morte, com seus vários personagens distribuídos em seus quarenta e um livros, as lembranças antigas de sua mocidade e da sociedade que freqüentava, a figura de seu pai, poeta e fazendeiro, tomado pela loucura quando ela era ainda muito criança, seus quase sessenta cães e a mágoa - explicitamente confessada a quem lhe perguntasse – de ser uma autora totalmente incompreendida pela crítica e por seus leitores.

Embora de início tenha sido exclusivamente conhecida como poeta, por alguns poucos, mas renomados críticos literários, a autora trabalhou, com muito sucesso e propriedade, os três gêneros fundamentais da literatura: a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa, além de ter escrito crônicas para o jornal *Correio Popular de Campinas*, entre 1992 e 1995, crônicas estas reunidas e publicadas em um livro intitulado *Cascos e Carícias*, da editora Nankin, 1998.

Dentro desse gênero jornalístico, a autora tinha a obrigatoriedade semanal de falar sobre assuntos do dia-a-dia, porém não deixou de retratar as fragilidades humanas e a estranheza do poeta diante de um mundo voltado ao culto da beleza, do sagrado e da alegria, ainda que as catástrofes, a miséria e a violência tivessem enfaticamente um espaço maior na vida diária das pessoas. As provocações seguidas de questionamentos sobre assuntos relacionados à política, aos desastros da humanidade e às questões financeiras, tratadas com humor e construídas com trechos das obras da autora, tiveram uma repercussão surpreendente na mídia. Mesmo que essas respostas fossem manifestações de desgosto a sua coluna, devido à espontaneidade com que tratava os temas de forma a incomodar a tradicional sociedade campineira, a escritora conseguiu a participação ativa de tais leitores, por meio de debates que defendiam ou criticavam o seu texto, durante as sessenta e duas semanas de contribuição para o referido jornal.

A poesia hilstiana, desde a primeira publicação em 1950 com a obra *Presságio*, tem como tema central o amor, o que a faz girar sempre em torno do sagrado, do mistério da vida e da busca de um 'eu' desejoso de sua comunhão e entendimento com o outro<sup>1</sup>. Na poesia, a autora manifesta uma necessidade urgente de ligação com a natureza para então

---

<sup>1</sup> “O ‘outro’, grafado com letra minúscula refere-se ao semelhante, ao próximo, no sentido daquele que temos frente a nós, aquele que fica na fascinação especular. O ‘Outro’, escrito com maiúscula, alude a um lugar e não a uma entidade (...) é a outra localidade psíquica, ou seja, a ordem inconsciente.”(VALLEJO; MAGALHÃES, 1981, p. 105-6).

se sentir completa, para assim se sentir mais próxima do conceito de sagrado, de pureza, de proximidade a Deus. Hilda Hilst<sup>2</sup> retoma a estrutura poética clássica quando permite à mulher cantar o ideal amoroso clássico, momento em que fala desse sentimento como valor absoluto e busca sua realização como forma de alcançar a felicidade plena. Isso ocorre quando a autora dialoga com várias formas poéticas fixas: odes, trovas, sonetos, baladas, elegias e cantares como em *Trovas de Muito Amor para Um Amado Senhor* - 1960, *Ode Fragmentária* - 1961 e *Sete Cantos do Poeta para o Anjo* - 1962.

O teatro da autora, constituído de oito peças escritas entre 1967 e 1969, é considerado praticamente inédito, pois as peças foram pouco divulgadas, tendo sido algumas encenadas pela Escola de Arte Dramática de São Paulo e por vários grupos amadores e apenas *O Verdugo* recebeu o prêmio Anchieta de 1969. Nas peças teatrais a autora aponta a crueldade, injustiças sociais e pessoais e demais atrocidades humanas, inclusive situações que correspondiam ao momento político da década de 1960, início de 1970: a ditadura militar no Brasil.

Na ficção não deixou de ser considerada uma escritora muito atenta à língua e possuidora de um estilo rebuscado, apesar de se utilizar de palavras de baixo calão e do grotesco para polemizar questões, não menos grotescas, no sentido de nos causar repulsa e estranheza, como a pedofilia, a ganância e a ambição do homem moderno, a fome e a busca de Deus, apontando a ausência do mesmo nesses acontecimentos que sempre fizeram parte da humanidade.

Embora tenha sempre manifestado sua mágoa em relação à falta e à incompreensão dos leitores, há trabalhos acadêmicos dedicados ao estudo da obra da autora, mas ainda assim é importante lembrar que, mesmo na academia, a obra de Hilda Hilst é pouco conhecida; isso foi possível observar a partir da pesquisa realizada em trabalhos

---

<sup>2</sup> As informações sobre vida e obra da autora foram extraídas de ZENI (1998), HILDA Hilst (1999) e ROSENFELD (1970).

concluídos na Universidade do Estado de São Paulo, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, na bibliografia indicada nos livros da autora, re-lançados pela editora Globo, nos Cadernos de Literatura do Instituto Moreira Salles e em pesquisa realizada na plataforma Lattes, fontes que possibilitaram a obtenção de informações sobre trabalhos acadêmicos entre monografia, dissertações e teses realizadas entre 1991 e 2005.

Parece que os trabalhos citados (que constam nas referências bibliográficas desta dissertação) focalizam a poesia de Hilda Hilst e poucos dos seus livros em prosa, a saber: Fluxo-Floema - 1970, Qadós -1973, A Obscena Senhora D -1982 e Estar sendo. Ter sido - 1997, priorizando os estudos referentes aos temas da morte, da pornografia, do grotesco e da psicanálise. Machado (1993) também se refere a passagens e a personagens de Fluxo-Floema em seu trabalho, muito embora seu estudo seja sobre níveis de semelhança e diferença entre psicanálise e literatura, pautando-se em uma análise semiótica da obra, leitura muito diferente da realizada nesse trabalho em questão. Infelizmente não foi possível consultar o trabalho de Dias(2005) da PUC/MG, sobre Fluxo-Floema, devido ao fato do mesmo, segundo o autor, estar em processo de publicação pela editora Annablume.

## **1.2 A escolha do corpus**

A escolha de Fluxo-Floema entre os quarenta e um livros escritos pela autora, e inclusive entre sua tão polêmica e discutível trilogia pornográfica, se deu pela curiosidade em estudar a representação do grotesco nesse trabalho cuja ênfase está na negação das estruturas estáveis reforçando o conflito da escrita hilstiana, marcado pela ordem que se quer descrever por meio da palavra com a desordem interior que se possui.

A obra impressiona pela junção de muitos estilos literários em um só texto, tais como: a mistura dos gêneros literários – a poesia, a prosa narrativa e o diálogo dramático, a reflexão sobre os binômios vida-morte, profano-sagrado, real-fantasia e consciente-

inconsciente, revelando que tais palavras não possuem valores opostos entre si, mas formam uma linha de pensamento contínua e complementar, ou ainda, se utilizando dos estudos de Jacques Derrida (1999), como se um conceito fosse o suplemento<sup>3</sup> do outro, além do emprego de imagens grotescas que alinhadas às tendências do século XX se aproximam ou se igualam aos conceitos de estranheza e mal-estar discutidos por Freud em seus textos “O estranho” (1996) e “O mal-estar na civilização”(1997).

Assim destaca-se, nessa obra, a prosa poética dramática e a junção dos gêneros literários para traduzir o título Fluxo-Floema – a linguagem flui naturalmente, sem obstáculos ou respeito a convenções pré-estabelecidas, como a seiva a percorrer os vasos internos das plantas.

A obra revela o fluxo de idéias de um ‘eu’ lírico composto de vários eus (o Outro) e do outro. Em cada um dos textos, há personagens que são um só e ao mesmo tempo três. Em Fluxo há Ruiska, Ruisis e Rukah e a história tem como espaço o escritório particular de Ruiska, onde ele vive entre uma clarabóia e um poço. Clarabóia e poço são metáforas usadas para discutir a junção e a compreensão de ambos os lados existentes no ser: o sagrado e o profano. O personagem procura entender o fato de a luz da clarabóia iluminar o escuro do poço, fazendo parte dele quando a luz se deixa refletir nas águas. É a história de um escritor às voltas com os conflitos do mundo exterior e interior.

Osmo é constituído dos personagens: Osmo, Mirtza e Kaysa. Osmo, narrador-personagem, tenta, dentro da escuridão onde vive, permanecer lúcido procurando uma luz,

---

<sup>3</sup> O conceito de suplemento utilizado por Derrida inclui os termos “*suprir* e *suplemento* do português [que] correspondem aproximadamente aos termos franceses *suppléer* e *supplément*. O que há de tão desnorteante nos dois termos franceses e em seus equivalentes portugueses é a possibilidade de aquilo que se acrescenta (por excesso ou por falta) *substituir* o que já existia antes, quando aparentemente se tinha apenas a intenção de *apor* um elemento a uma outra plenitude. (...) se *supplément* e suplemento, tanto quanto os verbos *suppléer* e *suprir*, querem dizer alguma coisa nessas duas línguas neolatinas, provavelmente é a *impossibilidade de totalização*.” (NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*. Rio de Janeiro: Eduff, 1999, p.178 grifos do autor).



uma explicação para si mesmo, quando se envolve e observa as mulheres Mirtza e Kaysa e os problemas que o levam sempre a discutir sua relação com a mãe. Homem e mulher, mãe e filho, marido e esposa, são jeitos de ser característicos do ser humano, papéis controlados na sociedade pelo **dominador**, o mais forte e pelo **dominado**, o mais fraco. Dois lados, dois opostos?

Em *O Unicórnio*, há os dois irmãos: o menino pederasta, meio homem e meio mulher e a menina lésbica, também homem-mulher, e o eu-narrador transformado em unicórnio, Homem-animal. Conforme Rosenfeld (1970, p.15), no prefácio a *Fluxo-Floema*, nessa metamorfose percebe-se o diálogo com o texto *A Metamorfose*, de Kafka, pois a sensação de observar o protagonista de *O Unicórnio* atuando como bicho, comendo verduras e frutas podres, causa estranheza e horror tanto quanto na obra de Franz Kafka. Hilst procura mostrar com essa metáfora como é visto o Homem que é homo e ainda assim não deixa ser animal, por meio de um rebaixamento do humano quando o retrata atuando como um bicho.

Lázaro, Rouah e Jesus constituem um único personagem, alusão à Santíssima Trindade ecoando o texto bíblico ao empregar os mesmos nomes das personagens – no caso de Lázaro e de suas irmãs – dos lugares citados na bíblia e da história da ressurreição de Lázaro por Cristo. O momento de grande importância nesse texto é quando Lázaro é enterrado na gruta. O medo de não ver o sol, não sentir a água e o vento no rosto, não pisar na terra apavora o narrador-personagem e o faz encontrar-se com Rouah, o demônio irmão gêmeo de Deus, aquele que um dia fora anjo e também fala da vida – se fazendo existir na violência, na solidão, no medo e na história do mundo.

Koyo, Haydum e Kanah são os personagens de *Floema*, texto voltado à questão religiosa e à mescla de amor e ódio, ao medo e esperança em um Deus que possa existir ou não. *Floema* discute a importância de os homens continuarem a acreditar em Deus e em

seu amor, ainda que sintam o ódio; na vida, mesmo havendo a morte e no pão, mesmo sentindo a fome.

### 1.3 O Modernismo em Fluxo-Floema

“Nunca fui senão uma coisa híbrida  
Metade céu, metade terra...”<sup>4</sup>

De acordo com Candido e Castello (1983, p.7)

A denominação de Modernismo abrange, em nossa literatura, três fatos intimamente ligados: um movimento, uma estética e um período. O movimento surgiu em São Paulo com a famosa Semana de Arte Moderna, em 1922, e se ramificou depois pelo País, tendo como finalidade principal superar a literatura vigente, formada pelos restos do Naturalismo, do Parnasianismo e do Simbolismo. Correspondeu a ele uma teoria estética, nem sempre claramente delineada, e muito menos unificada, mas que visava sobretudo a orientar e definir uma renovação, formulando em novos termos o conceito de literatura e de escritor. Estes fatos tiveram o seu momento mais dinâmico e agressivo até mais ou menos 1930, abrindo-se a partir daí uma nova etapa de maturação, cujo término se tem localizado cada vez mais no ano de 1945. Convém, portanto, considerar encerrada nesse ano a fase dinâmica do Modernismo.

Conforme os dois estudiosos citados, o Modernismo no Brasil simbolizou a libertação no processo criativo, a começar pela negação dos padrões portugueses, com o intuito de produzir uma literatura voltada ao modo da fala brasileira, a abolição dos modelos acadêmicos, criando a opção pela liberdade de escolha do vocabulário, sintaxe e os temas a serem discutidos nas obras, e a maneira particular de cada autor retratar o mundo, revelando uma profunda atenção aos problemas da nossa história e da nossa terra, fazendo com que esses escritores se voltassem aos assuntos do dia-a-dia tratando-os com um linguajar mais simples, rejeitando o discurso pomposo da literatura então vigente.

---

<sup>4</sup> Epígrafe de Jorge de Lima impressa em Sete Cantos do Poeta para o Anjo - 1962, de Hilda Hilst.

A escolha de temas do cotidiano e de contrastes das lutas diárias pela vida, também foi uma característica de ruptura com as normas tradicionais, que até então selecionavam os temas a serem discutidos na poesia. (CANDIDO; CASTELLO, 1983).

Em 1927 o movimento antropófago de Tarsila do Amaral, Antonio de Alcântara, dentre outros, liderado por Oswald de Andrade, reafirma o desejo de sensibilizar o país para o encontro com a nossa verdadeira identidade nacional propondo, mitológica e simbolicamente, a devoração brasileira dos valores europeus, a fim de libertar-nos das normas padronizadas e impostas a nossa forma de ser e a nossa arte. (CANDIDO; CASTELLO, 1983).

Diante de tantas propostas de mudanças é fato afirmar que o “Modernismo levou muito mais longe do que o Romantismo a subversão dos gêneros literários [...]” (CANDIDO; CASTELLO, 1983, p. 18), que se deu por meio de permuta, aproximando a poesia do vocabulário, do ritmo e de temas discutidos na prosa, e a prosa dos processos de composição da poesia.

A poesia adotou o verso livre, que correspondia às necessidades das manifestações da sensibilidade do poeta para retratar o mundo, negando a forma poética consagrada e sua estrutura tradicional, pois o verso livre não obedecia à metrificação, mas ao ritmo.

O verso livre prosaico, também muito utilizado pelos modernistas, por vezes era confundido com o ritmo da prosa, intenção proposital desses escritores “para mostrar que a poesia está na essência do que é dito e na sugestão, ou no choque das palavras escolhidas, não nos recursos formais.” (CANDIDO; CASTELLO, 1983, p. 20).

Porém, é necessário lembrar que o Modernismo não negou as formas fixas [as formas poéticas fixas como a ode, trovas, soneto, balada, elegia e cantares], apenas abriu espaço para a manifestação poética elaborada pelo verso livre, tanto que houve, juntamente com o verso livre, criações poéticas estruturadas nas formas regulares como

“estrofes de redondilhas, baladas, sonetos brancos e rimados e novos jogos com o decassílabo.” (CANDIDO; CASTELLO, 1983, p. 24).

Na verdade, o que as vanguardas fizeram “[...] e não o fizeram com seus manifestos, mas com seus poemas [...]” foi mostrar que a poesia se harmoniza com uma infinidade de formas, ou seja, as formas tradicionais têm origem nas convenções o que implica dizer que as mesmas não são essenciais para a natureza da poesia. (CICERO, 2004, p.21).

As mudanças ocorridas na prosa não tiveram tamanha importância como as ocorridas na poesia, ainda que a prosa tenha sofrido transformações. Apoiada na escrita, aproximada à fala coloquial, o que chamou a atenção do leitor, sendo essa característica uma conquista dos modernistas, a prosa “fez-se em períodos curtos, densa, não raro elíptica, pesada de imagens, que compensavam a parcimônia da frase pela tensão expressiva de cada palavra.” (CANDIDO; CASTELLO, 1983, p. 24).

Em Fluxo-Floema, Hilst trabalha em sua técnica narrativa a ruptura e a mistura de gêneros literários com um linguajar muito próximo à linguagem oral, como ocorre nos diálogos travados entre seus personagens que falam uns com os outros até a exaustão dos temas. Contudo, para amenizar a pesada responsabilidade de levar os leitores a refletirem sobre temas difíceis e filosóficos, a autora se utiliza da poesia para ilustrar e apontar as mazelas humanas. Hilst brinca com a língua, com as inúmeras possibilidades que ela nos oferece para representar o mundo onde vivemos.

Por meio do fluxo de consciência, estratégia reveladora da multiplicidade de conflitos e angústias do homem contemporâneo, os personagens encenam disputas que não são apenas pessoais ou subjetivas ou fragmentos esquizofrênicos, mas temperamentos em confronto, desconcertos de extremos, angústia em relação à vida e à morte. As narrativas iniciam-se de forma desconexa mostrando um narrador-personagem envolvido com seus

pensamentos, seus conflitos e medos expressos no monólogo interior direto, gerado pela não interferência da ficcionista e a ausência de um interlocutor.

Em Fluxo, depois do mergulho em um aparente caos iniciado com quebras abruptas em relação à liberdade com a pontuação, seguido da junção dos gêneros literários e da criação de situações e tipos grotescos, o texto de Hilda Hilst vai mostrando as características do Modernismo: a linguagem é simples e as discussões, embora transitem entre a filosofia e a intertextualidade com os clássicos, são pautadas em temas do cotidiano do homem contemporâneo. A fusão de gêneros literários acatada pelos Modernistas com mais propriedade que os escritores do Romantismo, acontece nos cinco textos constituintes da obra, sendo uma característica marcante da autora, demonstrando o modo organizacional do texto, aparentemente caótico.

Velho louco, Ruiska, diz aquele teu poema. Digo: Reses, ruídos vãos/ vertigem sobre as pastagens/ ai que dor, que dor tamanha/ de ter plumagens, de ser bifronte/ ai que reveses, que solidões/ ai minha garganta de antanho/ minha garganta de estanho/ garganta de barbatanas e humana/ ai que triste garganta agônica.

Também não precisa chorar, anão, sim, compreendo, eu mesmo estou chorando, era bonito cantar, trovar, mas bem que diziam: tempo não é, senhores, de inocência, nem de ternuras vãs, nem de cantigas, diziam e eu não sabia que a coisa ia ser comigo, entendes? E o mundo parecia cheio de graça, era bom ir andando e pegar o leite na varanda, apesar de que pessoalmente nunca fui, mas eu sentia que devia ser bom, o leite, as rosquinhas, tudo isso tinha graça, Rukah também tinha certa graça, depois que tomava o leite se cagava, mas o tempo não está para graças, para garças também não está, viste lá em cima que essa coisa de ter plumagens não é bom, asas então nem se fala, plumagens todo mundo te olha diferente, ter plumagens é salvar de repente um cachorro da carrocinha, entendes? Isso é ter plumagem. Te olham arrevesado, cachorro é pra matar, seu, esse aí então tá todo sarnento, olha o pus escorrendo, olha a casca feridosa da ferida. Ai, o mundo. Ai, eu. Olhe aqui, Ruiska, não fale tanto em si mesmo agora, porque o certo no nosso tempo é abolir o eu, entendes? Como é que é, anão? Fale do homem cósmico, dos, das. Mas se eu ainda não sei das minhas vísceras, se ainda não sei dos mistérios do meu próprio tubo, como é que vou falar dos ares de lá? Verdade é que eu intuo os ares de lá. (HILST, 1970, p. 38-9).

No texto de Hilst, as relações de poder permeiam todas as relações humanas, mostrando-nos o processo entre dominantes e dominados em uma sociedade onde o

avanço tecnológico triunfou. Hilst utiliza-se desse recurso para discutir a fragmentação, a busca, o medo e o horror referente à identidade perdida. É por meio da categoria do grotesco que a autora questiona a época atual com a preocupação de refletir sobre a agonia que nos causa a sociedade moderna, essa era instaurada pelo advento da sociedade de massa construída sobre o simulacro – o real distorcido, que destrói a capacidade de sermos originais.

A reflexão sobre as atrocidades humanas, sobre o conceito de verdade e as idéias que nos são impostas chama a atenção por meio da força das imagens trazidas pelas palavras de Hilst, ao se referir a situações que são, ao mesmo tempo, tão distantes e tão próximas de nós.

Em *O Unicórnio*, com uma linguagem narrativa trespassada de poesia, a autora critica o homem, suas crenças e injustiças e lembra que “o homem é o lobo do homem”, pois ele mesmo cria suas regras, seu mundo, de acordo com suas conveniências, utilizando-se dos veículos de informação para nos fazer acreditar naquilo que é melhor para um determinado momento político e econômico, denunciando o trabalho ideológico.

Em *Lázaro*, Hilda Hilst explicitamente visita o texto bíblico para re-contar a história desse personagem. Na Bíblia, o episódio de Lázaro está no Novo Testamento, que expõe a história dos povos, as leis e as condições da nova aliança entre Deus e os homens, tendo por centro os Evangelhos (a nova lei). Os Evangelhos são frutos da tradição oral. Os apóstolos pregavam a vida e os feitos de Jesus e o povo encantado com a divina narração pede para que ela seja escrita. O tema central é a morte de Lázaro e sua ressurreição contraposta à agressividade humana.

No texto da autora, cujo tema é a ressurreição do personagem de mesmo nome, há os questionamentos do Lázaro hilstiano em relação a viver eternamente em um mundo de fome, violências e desamor, sem a presença Daquela que ele conheceu, o Mestre.

É com a mistura dos gêneros literários que melhor entendemos a construção desses textos narrativos, que toma as personagens como uma experiência criativa e comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida: a busca de Deus, do amor e a manifestação da inquietante angústia de viver.

#### **1.4 A mistura dos gêneros literários em Fluxo-Floema**

Quanto melhor dominamos os gêneros tanto mais livremente os empregamos, tanto mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade (onde isso é possível e necessário), refletimos de modo mais flexível e sutil a situação singular da comunicação; em suma, realizamos de modo mais acabado o nosso livre projeto de discurso (BAKHTIN, 2003, p. 285).

A palavra ‘gênero’, do verbete em latim *genus-eris*, é traduzida como ‘origem’, ‘espécie’, ‘tempo de nascimento’. O gênero indica como certo tempo de nascimento e certa origem implicam uma nova modalidade literária e delimitam o campo de inserção do gênero.

Segundo Rao (1993, p. xiii), na tradição clássica, herdada do Renascimento, a arte era valorizada conforme o respeito dos escritores em relação às regras estabelecidas. Cada gênero tinha sua lei, seus objetivos e sua beleza e a mistura dos gêneros não era permitida. Ao escritor cabia a observação das regras adotadas com o objetivo de manter inalterada a categoria em que ele se inscrevia.

Por isso, o gênero era considerado uma categoria imutável, a escrita era valorizada conforme a observação às regras rigorosas a respeito da ‘lei dos gêneros’, ou das leis de estruturação ditadas pela tradição canônica.

Para os gregos antigos, a poesia se dividia em três gêneros: a poesia lírica como a conhecemos, na qual a preocupação girava em torno da criação verbal, voltada à palavra escolhida pelo escritor com o intuito de expressar emoções como amor, ódio e medo; a

poesia dramática centrada no enredo, na ação e no caráter humano; e a poesia épica com a predominância de ações e personagens para narrar uma história.

Para Aristóteles (1996, p.12) era fundamental seguir as normas e preceitos estabelecidos para que a arte resultasse na mais perfeita imitação da natureza. Tal procedimento permitia que a obra de arte mantivesse como uma de suas características a harmonia.

Tendo a tragédia e a epopéia como referência de gêneros maiores, no sentido de serem mais nobres, portanto superiores à farsa e à comédia, os antigos gregos seguiam rigidamente as normas: cada gênero tinha sua beleza e lei e era necessário manter a pureza dos mesmos, portanto não era permitido misturá-los.

Porém, para alguns teóricos como Todorov (1980) e Bakhtin (1997, 2000), a defesa pela ruptura da lei do gênero era uma forma de respeitar a liberdade e o processo de criação do artista e mostrar que cada obra apresenta suas peculiaridades, assim como características dos mais variados gêneros literários, ou seja, o artista pode construir a natureza e não apenas imitá-la, fazendo parte dela e se constituindo de suas desordenações e desarmonias. O que implica dizer que o artista poderia não só imitar o mundo que Deus criou, mas imitar Deus que cria o mundo, por meio de um processo de recriação, tornando-se assim um deus criador de sua obra, conforme Todorov. (TODOROV,1980, p. 37-8).

Jacques Derrida (1980, p.57) também considera importante a ruptura e crê que o princípio que governa a 'lei do gênero' é marcado pela 'contaminação', espécie de "lei da impureza" que faz com que qualquer texto participe de um ou mais gêneros sem, contudo, pertencer a nenhum deles. Tal concepção parece confirmar velhos questionamentos e dá sustentação a este estudo voltado à mistura dos gêneros em Fluxo-Floema.

O próprio título da obra já lança o leitor nesse fluxo contínuo, curso fluído que escoar, rompendo barreiras, transportado por essa 'lei de impureza' que contamina os



gêneros e sem obedecer a qualquer regra deixa que o fluxo do pensamento se espraie para todos os cantos para completar o sentido de flo-ema, poema em fluxo, em jato contaminador.

A epígrafe de abertura desse capítulo mostra o trabalho de escrita de Hilst. Seu domínio dos gêneros permite que exprima sua individualidade e dessa forma, a escritora tece a crítica sutil ao momento histórico que vive, anos de repressão e ditadura, em que o desencanto de viver, a angústia e a violência estão presentes com mais vigor. Por isso, a “lei da impureza” é aplicada com eficiência para paradoxalmente trazer de volta a harmonia e o bom senso, uma forma de catarse, reflexão profunda sobre as angústias do período. Para Freud “a questão fatídica para a espécie humana [parece] ser saber se, e até que ponto, seu desenvolvimento cultural conseguirá dominar a perturbação de sua vida comunal causada pelo instinto humano de agressão e autodestruição” (FREUD, 1997, p. 111). Nesse sentido, Hilda Hilst busca examinar de forma fluida as mazelas humanas.

Desde o Renascimento registra-se o questionamento em relação à liberdade e a qualidade do trabalho artístico, o que reafirma que o gênero literário não pode simplesmente representar um conjunto de regras a ser seguido, mas ser uma referência para escritores e leitores.

No Romantismo, com o Prefácio de Cromwell (1827), de Victor Hugo, se divulga a defesa do hibridismo dos gêneros em contraposição às regras clássicas. Hugo apresenta a idéia de que a diversidade e os contrastes deveriam estar juntos, resultando em uma nova forma de se ver o mundo, inclusive pela vertente do grotesco. Seria necessário considerar a junção dos opostos, tanto da sombra com a luz, como do riso com o choro, da morte com a vida, como das formas de gêneros superiores com as formas inferiores, em uma narrativa que não enfatizasse nem o belo, nem o feio, mas a união de ambos. Vida e morte, amor e

angústia, alegria e tristeza, o sublime e o grotesco, só poderiam resultar na junção da tragédia com a comédia e com o drama.

A ficção literária em nossa época não é mais a imitação de uma ação, como acontecia no pensamento aristotélico, pois a ficção é a ação em si mesma, o que justifica a afirmação de Soares quando diz que uma evolução dos gêneros literários, tanto quanto uma diferenciação entre eles, se dá por questões tais como as condições geográficas, sociais e históricas, ou ainda pela maneira como a obra literária capta a realidade (SOARES, 1989, p. 15).

De acordo com Rao, a transgressão às normas estabelecidas favorece a re-visitação aos textos clássicos, históricos e canônicos com a intenção de reorganizá-los por meio do confronto com os valores atuais, da negação e do questionamento e por meio da contestação com os valores histórico-culturais, políticos e religiosos, favorecendo a discussão sobre arte e vida e fantasia e realidade (RAO, 1993, p. xiii). Essas características parecem ajustar-se ao trabalho de escrita de Hilda Hilst.

A autora também apresenta estilo próprio como a mescla de vocabulário rebuscado com palavras de baixo calão, o uso dos hibridismos neológicos<sup>2</sup> que resultam em vocábulos grotescos como corjaporcacagueicajuanu (Fluxo, p. 32) e discussões de temas filosóficos, discurso que ocorre em toda a obra de Hilda Hilst com a função de nos apontar a metáfora da degradação humana (MACHADO, 1993, p.239).

Hilst usa a poesia para alcançar a sensibilidade na discussão de temas difíceis para o homem, já o drama é utilizado pela autora para enfatizar a importância dessa discussão, e a narrativa para trabalhar a intertextualidade com o texto bíblico, com a fábula e com os autores de sua preferência, que também influenciam a literatura de Hilda Hilst, como Catulo, Becket, Joyce, Kafka, Camus, Ionesco e Kazantzákis.

---

<sup>2</sup> O termo e o exemplo de 'hibridismo neológico' foram extraídos de MACHADO (1993).

Conforme Grando “o diálogo com a tradição enriquece a obra, torna-a mais complexa, exigindo do leitor um ir e vir na leitura da obra” (GRANDO, 2003, p. 109). Para a autora, ler Hilda Hilst significa revisitar a tradição literária na qual nascemos inseridos.

O fazer literário de Hilda Hilst se preocupa em narrar usando a liberdade de pensamento, a ingenuidade despudorada da imaginação de seus personagens e de seus questionamentos. A autora busca a palavra mais próxima da idéia que pretende manifestar para criar o seu texto e a linguagem, desobedecendo aos padrões tradicionais, dá vida à obra por meio da construção estabelecida, construindo a interioridade do personagem fragmentada e múltipla. As palavras são conduzidas pela metáfora ao fluxo de consciência, como já foi mencionado. Há a ruptura com a lei dos gêneros, mas há organização na estrutura do texto de Hilst, o que revela o processo de criação da autora e seu respeito às regras estabelecidas e a cada gênero utilizado por ela.

As características da prosa e da poesia juntam-se em Fluxo-Floema para completar o elo de comunicação necessário entre autor-leitor. Essa junção se refere à fragmentação e a multiplicidade do homem contemporâneo e sua relação com o mundo. A definição dada por Massaud Moisés à metáfora torna possível a percepção da diferença de ambos os gêneros e da razão do hibridismo em Fluxo-Floema. No que diz respeito à poesia, Moisés destaca o emprego da metáfora amplamente utilizada por Hilst:

A palavra certa, aquela que não traíndo o sentimento a ponto de o destruir consiga sugeri-lo tão completamente quanto possível. Palavra ambígua, capaz de dizer sem dizer, de sugerir mais que transmitir, em decorrência da natureza polivalente e difusa da vivência interior. Tudo isso, afinal, é a metáfora, o símbolo. E aqui está o outro nó desfeito: a poesia é a expressão do “eu” pela palavra metafórica, isto é, permanente substituição, ambigüidade, dar a entender, parecença com; jamais o termo direto, a palavra de sentido único e preciso. A palavra, a metáfora, lembra o que ficou dentro do poeta, e lembra-o com todos os seus pesos e camadas de significação. O tom indefinível da metáfora é correspondente ao indefinido da vida interior (MOISÉS, 1967, p.33).

Já a prosa é definida de forma inversa, o que ajuda a compreender a complexidade da estratégia de Hilda Hilst para amalgamar poesia e prosa na obra:

A prosa, todavia, inverte completamente essa equação. Com efeito a prosa é a expressão do “não-eu”, do objeto. Por outras palavras: o sujeito que pensa e sente está agora dirigido para fora de si próprio, buscando seus núcleos de interesse na realidade exterior, que assim passa a ter autonomia em relação ao sujeito. A este interessam agora os outros eus e as coisas do mundo físico, como objetos alheios cuja natureza vale a pena decifrar. Está claro que o comportamento do “eu” diante do mundo exterior continua a ser radicalmente subjetivista, pela condição mesma de se tratar de um comportamento estético-literário. Portanto, a base permanece subjetivista, pessoal, pois o “eu” é que vê a realidade; a visão do mundo continua egocêntrica (MOISÉS, 1967, p. 38).

A mistura dos gêneros favorece a criação de textos com formas e ritmos múltiplos, o que ajuda no processo criativo das personagens que se pautam no fluxo incessante de pensamento e na intensidade da angústia.

Para Todorov (1980) “um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação (...) pois a norma não se torna visível – não vive – senão graças às suas transgressões” (TODOROV, 1980, p. 44-6), o que explica a dificuldade em decifrar a escrita de Hilda Hilst, que além de dialogar com grandes nomes da literatura, parte do grotesco para expor a angústia humana afirmando que a oposição dos binômios amor-ódio, vida-morte, grotesco-sublime<sup>1</sup>, feio-belo, ser-estar se completam para formar o todo, revelando o conflito entre a organização solicitada pela palavra e a desordem que flui das emoções interiores do ser humano.

Diante da contextualização do momento histórico da obra e da explanação de suas características, tais como: a liberdade de escolha do vocabulário, da sintaxe, de temas a serem discutidos e da produção de uma literatura mais voltada ao modo da fala brasileira,

---

<sup>1</sup> Segundo Burke, tudo que incita idéias de dor e perigo e se revela de alguma forma de maneira terrível ou está relacionado a objetos terríveis ou de modo análogo ao terror “constitui uma fonte do sublime” (BURKE, 1993, p. 48). Por outro lado, Burke considera o belo como qualidade distinta do sublime. Ele não é produto da razão, pois se “trata de uma impressão” e consiste “em alguma qualidade dos corpos que age mecanicamente sobre o espírito humano, mediante a intervenção dos sentidos” (BURKE, 1993, p. 118).

é possível destacar os textos de Fluxo-Floema como textos híbridos construídos entre o limiar do Modernismo e do Pós-modernismo, a partir da mistura dos gêneros literários, estratégia facilitadora da discussão sobre o grotesco presente na obra.

## 2 DO GROTESCO

“Nós nos desprezamos, temos desprezo por nós mesmos. Quando eu penso nas ‘partes baixas do corpo’, como você diz, eu penso: como sou miserável, como sou ninguém, como eu não sou nada”.<sup>5</sup>

[...]

“É justo falar do de cima se o de baixo nem sabe onde colocar os pés?”<sup>6</sup>

A arte grotesca, representante das manifestações das crises profundas, é uma arte contrária aos padrões clássicos que buscavam na mitologia as fontes para suas inspirações e representações, isto é, o artista ao trabalhar a harmonia e a identificação com os mitos procurava aproximar seus personagens aos deuses.

De acordo com Hugo, o grotesco antigo é tímido, pouco aparece nos personagens e nas situações que os envolve; há sempre um retoque de grandeza ou de divindade sobre as criaturas disformes ou horrendas, “que são antes horrendas por seus atributos que por seus traços” (HUGO, 1988, p.28). Já na Idade Média e no Romantismo, o grotesco aparece dando à categoria de sublime algo de mais sublime ao belo antigo, quando da criação do disforme, do horrível, do bufo e do cômico, tomando para si todos os ridículos, todas as enfermidades e todas as feiúras cabendo a essa categoria todas as paixões, os vícios e os crimes. (HUGO, 1988, p.33), resultando, por oposição, no conceito de sublime, de pureza, daquilo que não pertence à terra, pois alcançou a perfeição.

O termo grotesco, derivado da palavra italiana grotta, que significa gruta, é um vocábulo empregado para designar as antigas pinturas descobertas por escavações feitas em Roma no final do século XV. Tais pinturas revelavam uma mistura de formas vegetais, animais e humanas, de maneira que as três formas de vida estavam representadas em um só corpo (KAYSER, 1996, p.17-8).

---

<sup>5</sup> HILDA, Hilst (1999, p. 31).

<sup>6</sup> HILST (1970, p. 39).

Em Fluxo-Floema, uma das questões intrigantes diz respeito à tríade representada pelas personagens grotescas de cada um dos cinco textos da obra, ou ainda como afirma Rosenfeld (1970, p. 15) no prefácio a Fluxo-Floema, as três máscaras destacadas em cada um dos personagens: Em Fluxo, Ruiska, Ruisis e Rukah – uma só pessoa; em Osmo, Osmo, Mirtza e Kaysa; em Lázaro, ele mesmo, Rouah e Cristo; em O Unicórnio, a menina lésbica, o menino pederasta e o eu-narrador-unicórnio e em Floema, Koyo, Haydum e Kanah.

Essas personagens são representadas por meio de rebaixamentos, em que a autora compara suas atitudes, feições e sensações às de um animal. Tal identificação mítica e figurativa, além de antiquíssima, pois se faz presente nas fábulas, muitas vezes passa pela referência ao excremento, secreções, urina e glotonice. Práticas capazes de causar repugnância, mas que funcionam “como uma metáfora para o rebaixamento frente a valores tidos como excelsos” (SODRÉ ; PAIVA, 2002, p. 22), provocando pela ironia despertada a crítica mordaz à sociedade civilizada, revelando suas máscaras identitárias, isto é, o grau zero da condição humana.

Retornando à concepção de Hugo “o que nós chamamos de feio (...) é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e se harmoniza não com o homem, mas com toda a criação (...), por isso o belo tem somente um tipo; o feio tem mil” (HUGO, 1988, p. 33). Isso dá ao conceito de grotesco o poder de produzir efeitos variados em contextos variados, pois

O belo genuíno consiste em que uma coisa significa apenas a si mesma, designa apenas a si mesma, contém apenas a si mesma, consiste em que é um todo completo em si. A alegoria, na medida em que contradiz o conceito de beleza nas artes figurativas, não merece lugar algum na série do belo, não obstante todo zelo e esforço. (TODOROV, 1996, p. 275).

Nesse sentido, o texto de Hilst procura mostrar as várias possibilidades de manifestação do homem diante da vida com a exploração do denominado ‘feio’, ‘podre’ e

‘asqueroso’, buscando, como afirma Hugo, uma harmonização desse conceito com toda a criação. Assim, podemos dizer que a tríade expressa nos personagens de Fluxo-Floema, ou ainda as máscaras pertencentes a cada um dos personagens, são exploradas e reveladas por meio do grotesco, escapando a um sentido fechado, completo, pois reúne o ‘estranho’ a muitos tipos de figurações. O grotesco na obra em estudo diz respeito ao ‘baixo’ e ‘repulsivo’, oferecendo a oportunidade para o texto se revelar híbrido, quase inacabado; uma forma de transgredir a imagem bem acabada que se espera do mundo e, conseqüentemente, do texto.

Para Kayser, o grotesco reside na mistura do incompatível, como ocorre no mundo contemporâneo, onde a aparência se funde com o ser, cuja “imagem social do ‘eu’, a máscara que se torna parte da pessoa, entra em confronto com o ‘eu’ individual, a sua verdadeira face” (KAYSER, 1986, p. 118). Isso torna o grotesco um recurso estético propício à reflexão sobre o mundo onde vivemos. Por isso, a sensação de angústia existencial diante do que nos parece ‘perfeito’ se aproxima do sentimento do estranho freudiano, segundo o qual não se trata de “nada novo ou alheio, porém de algo familiar, que há muito tempo está estabelecido em nossa mente e somente se alienou desta através do processo de repressão” (FREUD, 1996, p.258).

O texto de Hilda Hilst é construído de poesia e bom humor; as palavras grosseiras, os palavrões são utilizados para ridicularizar o mundo das aparências, do belo, da perfeição, mostrando o que deve ficar oculto. O texto Floema pode ilustrar esse contraste:

Porco Haydum, chacal do medo, olha-me 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. O tempo ao meu redor, tomando tudo, cadela agoureira sobre o ventre, cada vez mais gorda. (HILST, 1970, p. 177).



Haydum é a quem Koyo se dirige pedindo explicações sobre a vida, sobre sua existência, e devido ao fato de o personagem se referir a Haydum como um ser capaz de lhe dar as explicações necessárias, pode-se dizer que Haydum é Deus. Um Deus a quem Koyo chama de porco, animal que nos causa repulsa porque vive na sujeira, às voltas com excrementos. Essa lembrança do animal provoca o estranhamento, principalmente porque Deus é chamado de porco. Mas os animais não pertencem a Deus? Além dessa polêmica há ainda a metáfora da idéia de Deus: um Deus que ‘come/devora’ a sua criação. A palavra ‘cadela’ associada ao ‘tempo’ e à ‘noite’ também causa estranheza, pois esses termos trazem em si uma carga semântica para esse contexto passando-lhe um valor negativo. A cadela, feminino de cão – palavra também associada ao diabo – lembra o animal pertencente a todos os cachorros e a nenhum no momento do cio. Uma ofensa à idéia de família constituída pelos bons costumes? Uma crítica a essa conduta, uma vez que a ‘cadela’ é a geradora dos filhotes? O ‘tempo’ e a ‘noite’ – tema de poesia para os poetas apaixonados – remete ao desconhecido, à espera, à busca. A palavra ‘noite’, associada à boemia, à vida desregrada, à vadiagem vem acompanhada do adjetivo ‘cadela’, uma forma de ilustrar o desprezo pela passagem do tempo (dia/noite) que nada traz de acalento às angústias de Koyo, esse ‘tempo’ pode ser reunido à idéia de ‘velhice’ e ‘morte’, começo e fim sem nenhuma explicação, ou ainda ao deus Cronos, o deus da antiguidade devorador de seus filhos. Há ainda ‘chacal’, um mamífero feroz que possui parentesco com a raposa e o lobo e no texto é adjetivo para Haydum. O corno, chifre do touro, ou ainda do demônio, é a parte pontiaguda a entrar em Koyo furando-lhe os pulmões, por onde ele inspira e expira o ar da vida; um trecho carregado de figuras aterrorizadoras para descrever a angustiante existência do homem.

Misturando palavras chulas a um discurso próximo do discurso religioso, a autora, em O Unicórnio, causa espanto quando conduz o leitor a pensar na essência do homem: no

dormir, acordar, comer, evacuar, pensar, criar, sofrer, morrer... não há harmonia entre as necessidades fisiológicas do ser humano e sua semelhança com Deus. O grotesco também representado pela palavra **aleijões**, no trecho abaixo, causa uma sensação de estranheza maior que a da abordagem aos homens corruptos. A imagem da deformação no corpo aterroriza mais que a da deformação no caráter, invisível aos ‘olhos do homem’.

Quero dizer: Jesus, corpo amantíssimo, todo-poderoso, o que fizeram de Ti? Onde está tudo o que disseste? Não no coração dos homens, não na boca dos homens, não no espírito dos homens. Disseste o que jamais disseram, Tua vida foi construída em sangue e generosidade mas o que fizeram de Ti? Não, crianças, adolescentes, jovens graciosíssimos deste país e de todos os países: o homem não é o vazio, o homem não é só excremento, o homem não é só fornicar, um comer e um cagar, em direção à morte. Não é só isso. O homem tem um plexo, uma dimensão comovida voltada para o alto, um todo cheio de piedade e de amor. Por que todos vocês não voltam ao Cristo? Por que não derramam o óleo puríssimo sobre Seus pés e Seus cabelos? “Por isso eu vos digo que o reino dos céus vos será vedado e será dado a um povo que produzirá frutos”. Homens, mulheres, crianças, aleijões, corruptos, fracos, humildes, claros, poderosos, eu lhes repito em comoção: o homem não é só excremento, não é só vazio, não é só um comer, um cagar, um fornicar em todas as direções (HILST, 1970, p. 160).

Em *Osmo*, a autora emprega termos científicos para falar das relações anais do menininho, estratégia adotada para não chocar tanto o leitor como ocorre nas ocasiões de sua preferência por um palavreado vulgar. O palavrão com carga grotesca chama a atenção para a realidade logo após a leitura do trecho exposto. O bom humor é quebrado pela presença do grotesco manifestado pelo uso desse palavrão, conduzindo o leitor a pensar no fato de uma criança ter sido explorada sexualmente, na idéia dos pais desconhecerem o ocorrido e na perda do poder desses pais sobre o filho. O caos radicado no seio da família choca profundamente a sociedade, pois a família, abençoada pela Igreja, é a instituição mais importante na hierarquia social, pois a educação, a tradição, o poder aquisitivo e a reputação estão atrelados a esse conceito de família.

Todo mundo que fala de cu vira santo. Uma vez tentei esse negócio. Numa mulher, assim só pra ver, afinal falavam tanto. Mas não acertei. De jeito nenhum. Não sei se era porque a mulher rebojava muito mas o fato é que não acertei. Acho que foi melhor.[...]. Afinal isso de cu é para sair e não

para entrar. Não sei porque insistem. É uma merda de qualquer jeito. Esse mesmo médico que queria me fazer uma intervenção me contou uma estória horrível.[...]Ele me contou que um menininho foi consultá-lo. Escondido dos pais. Consulta aqui, consulta lá, e daí ele viu que o ânus do menininho estava num estado lastimável. Era urgente operá-lo e tudo mais. Deu uma grande confusão mas depois de seis meses o menininho estava novo, quero dizer, com ânus de platina, tudo direitinho, e ele o médico disse para o menininho: meu filho, nunca mais tenha relações anais. Nem mais uma vezinha doutor? Os menininhos desta geração têm mania do cu. Ninguém explica, ninguém sabe por que, dizem que é a busca do pai, mas vão procurar o pai tão lá no fundo? (HILST, 1970, p. 70).

Conforme Leo Gilson Ribeiro, Hilst se utiliza do Skato-logos<sup>8</sup>, palavra grega cujo significado é a doutrina sobre a consumação do tempo e da história; tratado sobre os fins últimos do homem, e do Escato -logos, também do grego, relativo ao tratado acerca dos excrementos; coprologia. Falar sobre o que causa nojo e repulsa, sobre os excrementos é utilizar-se de uma fala grotesca opondo-se ao ideal platônico de beleza. Com essa oposição Hilst nos convida a decifrar o sentido das palavras, desprovidas das convenções sociais. Como ocorre em O Unicórnio.

A superintendente tem os olhos brilhantes, olha-me com aparente doçura mas sei que aquele olhar é de vitória, ela sabe que venceu, ela sabe que eu sou impotente diante das pessoas, ela sabe que eu sou capaz de lamber a mão de um leproso para que o leproso goste de mim (...) Alguém me dá um tapa no traseiro, volto a cabeça começo a tremer enquanto o zelador grita: sai daí, menino, não faz assim, o unicórnio não é de ferro. Começo a descer os degraus e aos poucos vou sentindo uma dor insuportável no ventre. Ah, não é possível, é uma cólica intestinal, paro, mas um grito de alguém que me viu pela primeira vez, faz com que eu solte abundantes excrementos líquidos pelos degraus. Começa a gritaria: ai, a minha roupa, ai, que absurdo, que porcaria, São Jerônimo, Santa Bárbara, onde é que estamos afinal? (...) O mau cheiro faz cambaleiar o ajudante do zelador e eu mesma estou a ponto de morrer (HILST, 1970, p. 146).

O eu-narrador, transformado em unicórnio, passa a ser tratado como um animal repulsivo quando manifesta suas necessidades fisiológicas; sua fragilidade e o fato de ser uma mulher transformada em um animal. A representação do baixo e repulsivo funciona como a metáfora da degradação humana em O Unicórnio. O ‘mal cheiro’ parece

---

<sup>8</sup> Ribeiro (1999.p. 95).

representar o exalar dos questionamentos do eu-narrador e a exposição de suas angústias interiores tornando-se uma grande monstruosidade aos olhos dos que os cercam.

Em Fluxo, não são apenas as imagens grotescas criadas pela mistura de palavras de baixo calão mescladas a um vocabulário rebuscado que causam a estranheza no texto, mas a exploração de temas relacionados à degradação do homem, à perda de valores morais e ao sentimento de abandono. O desabafo, apresentado na citação a seguir, pode ser visto como algo natural no trecho, mas o monólogo produzido pelo fluxo de consciência lembra o efeito estranho da loucura.

Eu queria ser filho de um tubo. No dia dos pais eu comprava uma fita vermelha, dava um laço no tubo e dizia: 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 possesso: Meu tubo, meu querido tubo, eu posso até te enfiar lá dentro que você não vai dizer nada (HILST, 1970, p.23-4).

Em Fluxo, o narrador-personagem dialoga com sua consciência, um anão que aparece em seu escritório logo após a morte de seu filho, ampliando o efeito estranho da loucura presente em toda a narrativa. Para Kayser “na demência, o elemento humano aparece transformado em algo sinistro, mais uma vez é como se um *id*, um espírito estranho, inumano, se houvesse introduzido na alma. O encontro com a loucura é como uma das percepções primigênicas do grotesco (KAYSER, 1986, p.159 grifo do autor).

Em Lázaro, o corpo é a parte insólita propícia à representação do grotesco. O corpo assim tratado revela-se insólito, sinistro, estranho e o espaço acaba contaminado por esse tratamento, como verificamos no trecho a seguir.

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 aquela 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 e acaricia 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, 1970, p. 93)

Nesse trecho, o corpo marcado pelo grotesco surge desvinculado do riso e se apresenta com as características do estranho freudiano, pois não há nada mais doméstico que o corpo e, no entanto, quando grotescamente tratado revela seu lado inquietante. Assim a imagem grotesca resulta de estranhamento perante o corpo do outro. Rouah, o irmão gêmeo de Deus, é caricaturado com as marcas de suas dúvidas e a angústia de sua existência; aquilo que até então se mantinha oculto surge em sua feição, no seu corpo formado por partes humanas e de animais, sendo esse efeito a característica do grotesco apontada por Kayser.

Lázaro pertence ao grotesco porque “aquilo que nos era conhecido e familiar se revela, de repente, estranho e sinistro” (KAYSER, 1986, p. 159). De acordo com o teórico, essa estranheza se deve às transformações ocorridas em nosso mundo. O estranhamento é consequência da perda de identidade do sujeito, da sua necessidade em compreender melhor o mundo onde vive, pois a segurança de viver é aparente. Por isso o grotesco trata da angústia do viver e não do medo da morte. (KAYSER, 1986, p. 159), tema que Hilda Hilst discute em *Lázaro, um homem desorientado*, pois se vê em Rouah, o homem-sagrado cuja essência não se aproxima da bondade de Deus; em Judas, o homem que mesmo participando da convivência com o Cristo não deixa de sentir, amar e ser ambicioso como qualquer homem, mas não se encontra na imagem do Deus que salva, no seu amor e bondade, expondo, assim, seu desespero, incompletude e angústia existencial.

Esse medo e angústia de viver, de acordo com Kayser, essa estranheza diante da vida, se aproxima, como já foi mencionado antes, do sentimento de estranheza discutido por Freud no texto “O Estranho”. Assim, se faz necessária a discussão do conceito de estranheza freudiano, do jogo entre vida e morte e dos horrores revelados a partir desse conceito.

## 2.1 A angústia e os horrores grotescos em Fluxo-Floema: o encontro com o ‘Unheimlich’

CULT: Você nomeia Deus de muitas maneiras: “Grande coisa obscura”, “Cara cavada”, “Máscara do nojo”, “Cão de pedra”, “Superfície de gelo encravada no riso”. Sua concepção de Deus se aproxima da do poeta alemão Rainer Maria Rilke, do Deus imanente a todas as coisas, do ‘Deus coisificado’?

HH: Não é bem isso. O meu Deus não é material. Deus eu não conheço. Não conheço esse senhor. Eu sempre dizia que Ele estava até no escarro, no mijó, não que Ele fosse esse escarro e esse mijó. Há uma coisa obscura e medonha nele, que me dá pavor.<sup>9</sup>

A palavra ‘unheimlich’ esse estranho que “não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido através do processo de repressão” (FREUD, 1996, p.258) está ligado a temas familiares, porém incompreendidos como, por exemplo, a morte, a velhice, a solidão, a loucura e a angústia. A definição do termo ‘estranho’ desperta nas pessoas reações diferentes contrapostas às reações causadas quando se pensa no atraente e no belo; por isso ser o ‘estranho’ “um assunto que nunca sabemos bem como abordar” (FREUD, 1996, p.239).

Em Fluxo, Hilda discute esses temas relacionando-os com os laços familiares. O narrador-personagem manifesta seu temor à morte e à existência, mostrando seu cansaço diante das cobranças externas feitas pela sociedade. A necessidade de não ser incomodado, de procurar a si mesmo respeitando o tempo interior de cada um está expressa na metáfora de ser ‘filho de um tubo’; um objeto inanimado, bem diferente da figura do ‘pai’, a referência de família e dos deveres sociais. No trecho seguinte, Ruiska revela que Rukah

---

<sup>9</sup> CULT(1998, p.09).

(seu filho) não existe; não existe como uma criança, mas sim como uma criação. O “filho” é uma metáfora ao texto de Ruiska. Quando o leitor entende a história, e mesmo depois quando sabe que não existe um filho, a sensação de estranheza ao ler um pensamento tão insensível e despreocupado de um pai causa repulsa, pois esse diálogo de Ruisis e Ruiska lembra uma conversa sem coerência, fora dos padrões, e leva o leitor, novamente, a pensar na loucura. No entanto, percebe-se a busca do escritor por um espaço onde possa inserir o seu mundo, seu texto e pensamento. Um texto harmônico que busca mostrar a desarmonia das relações humanas assombradas pela morte e brevidade da vida.

Meu querido – é a minha mulher novamente – e então? Então esquece, mulher, vai, vai, vai ferver duas abóboras pra gente caçar tubarões amanhã. Ela já sabe que quando eu digo isso é porque não há solução. E o menino? Que menino? O nosso filho. Ah, vê se ele não morre até amanhã. Está bem. Agora estou livre, livre dentro do meu escritório. [...] Ruisis está sentada num banquinho, ainda bem, não morreu. Como é, mulher, ferveu as abóboras? Ela diz: Ruiska, o nosso filho morreu. Morreu? Tão depressa? Onde é que ele está? Ela não me responde, apenas olha para o belíssimo pátio de pedras perfeitas. Rukah está deitado no seu minúsculo caixão dourado. Castiçais de bronze, de prata, de lata. No centro do pátio de pedras perfeitas. Que harmonia. Eu sempre disse a Ruisis que não devíamos ter filhos. Que fatalmente morreriam. Não sei, de encefalite, de tédio, não sei. Ruiska, por que você inventou esse filho? E por que resolveu matá-lo tão depressa? Os laços de carne me chateiam. São laços rubros, sumarentos, são laços feitos de gordura, de náusea, de rubéola, de mijo, são laços que não desatam, laços gordos de carne (HILST, 1970, p. 25; 29).

O título refere-se ao fluxo de consciência, à intimidade do Homem, ao seu ‘eu’. Esse ‘eu’ dividido e múltiplo em permanente conflito consigo mesmo, pois ao mesmo tempo lhe é exigida pela sociedade uma compreensão ampla do homem, esse “ser [que] só se sabe no AGORA” (HILST, 1970, p. 45) mas de quem também é cobrado a ciência das explicações sobre passado e futuro que lhe são apresentadas.

Em Lázaro, texto que dialoga com o texto bíblico, a ressurreição de Lázaro retrata o efeito estranho da solidão e do desamparo, visto o personagem ressuscitar no mundo contemporâneo, onde não há como acreditar em milagres e não há a presença do Deus da

bíblia. A sensação de horror causada pelo sentimento do estranho está relacionada às incertezas de Lázaro, a perda de sua fé, ao desencontro com Deus e à morte.

Chegamos. Tenho medo. Um pequeno vestibulo. Depois a rocha, um lugar para o meu corpo. Olho pela última vez a claridade da minha aldeia. Queria tanto ficar nesse chão inundado de sol, queria até...ser um animal, se não fosse possível ser eu mesmo, queria agarrar-me a túnica das mulheres feito uma criancinha, olho para o sul, para o norte, para todos os lados, ah, Bendito, tudo em mim não quer morrer! Agora sei como estou preso a esse todo que sou, aspiro, duas, três golfadas distendem o meu peito, seguro os ombros de Marta e grito: Marta, Marta, ainda não estou pronto para ficar na treva, ainda tenho tanto amor, ainda tenho mãos para trabalhar a terra, toca-me, vê como essa carne é viva, olha-me, Marta, eu que sou tão você, olha-me, eu que amo a tua força, os teus pés colados à terra, a tua lucidez. É inútil. O meu corpo foi depositado no seu lugar. Estou acima dele, a uma pequena distância. Pairo sobre ele. (...) Rolam a pedra. Fecham a entrada. Tudo está terminado. Pronuncio vagorosamente: bendito sejas Tu, Deus grande, valoroso e terrível, bendito sejas Tu, Eterno (HILST, 1970, p. 92).

O estranho em *O Unicórnio* se dá com discussões em torno do abandono, do desamparo, da busca por um lugar no mundo, do medo da morte e da insuficiência do nosso conhecimento científico a respeito dela.

Eu não quero mais ouvir, eu quero que você me abrace depressa porque daqui a pouco eu não serei mais a tua irmã, eu serei talvez integralmente por uns instantes o meu irmão pederasta, ou aquela outra que desejava santidade e sabedoria, ou essa que é boa, generosa, estúpida e safada. Eu preciso ficar ao sol, sair da morgue, você me acompanha pelos corredores, você me toma as mãos, você diz: a morte não é, o mal não é, a morte e o mal não existem, pense nisso, demore-se nisso, não, não abra as gavetas, não adianta, a morte não tem rosto, A MORTE NÃO TEM ROSTO. Eu transpiro, você me pergunta se eu te amo, sim eu te amo, eu amo todos esses que me cospem na cara, eu amo a todos, eu amo minha mãe assassina possessiva gorda de ventre enorme, eu amo todas as mães assassinas possessivas gordas e magras de ventre enorme, de ventre achatado, todos os ventres, eu amo tanto, tanto, o companheiro bom e limpo (rosto limpo que eu jamais terei) amo o irmão pederasta que mente dizendo que não sabe se abaixa as calças ou não, amo a todos vocês como uma louca (HILST, 1970, p. 130).

A manifestação de medo da morte, a tentativa de entendê-la, a aceitação do outro, o irmão pederasta, a exposição da mãe com o corpo marcado pelo grotesco e por características grotescas, surge de forma inquietante e desvinculada do riso e se apresenta com as características do estranho freudiano, pois não há nada mais familiar que o amor,



que aceita tudo, a figura do irmão, a mãe e o corpo, porém, o tema e as figuras recebem um tratamento grotesco revelando-se estranhamente familiares.

Em Floema o estranhamento se dá quando Koyo dialoga com Haydum em busca das repostas que procura. Haydum se mostra tão abandonado, incompreendido e necessitado de respostas quanto Koyo. O Deus de Floema parece não entender o comportamento humano e pede a Koyo para lhe cortar, comer e sugar para assim entender um pouco sobre o criador, uma forma de entrega que prove a Koyo o amor desse Deus; uma metáfora da morte de Cristo, muito embora, nesse contexto, Haydum se apresente perturbado e sem controle diante da sua criação, se mostrando um Deus diferente do Deus da bíblia. O impressionante nesse texto é o enfrentamento de Koyo, sua revolta manifestada, seu ódio-amor exposto à Haydum. Em Floema, devido à brincadeira com a língua, a atenção do leitor é, em alguns momentos, desviada da tensão provocada pelo enfrentamento de Koyo e Haydum, e esse é, como já foi dito antes, um dos recursos citados por Freud para criar o efeito de estranheza. Tal desvio de atenção se dá com os questionamentos de Haydum em relação às exposições de Koyo e a sua conduta diante dele.

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 espraia, estás me comprimindo, onde é que tens a cabeça? Sou 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. Pesa como palha, não te escuto. Abre um caminho, abre outro, tenta, eu disse seiva sim, eu disse suga sim, eu disse come de mim. Ainda me escutas? Disseste PALAVRA? Cada vez mais, menos te entendo, agora flutuas. Te aborreces, se eu digo que em mim, tens o peso da pluma? Ainda me lembro: pluma, peso, saíram da minha fronte, resguardei-os do medo, queriam subir, entendia SUBIDA, dei-lhes o meio, construção mais rara, agora tu dizes que alguns se devoram? Comem de si mesmos? Se são iguais devem afastar-se, devem procurar aqueles do outro lado, conviver com o que tu chamas AMARGO, APARÊNCIA (HILST, 1970, p.172).

Nesse e em todos os textos de Fluxo-Floema, parece que a autora se utiliza do corpo, da imagem do corpo associada às características grotescas. Em Fluxo essa passagem é representada pela figura do anão, a consciência de Ruiska – elemento grotesco por representar um homem com características físicas diferentes das características dos padrões de beleza e normalidade estabelecidos pelo homem – uma metáfora que ilustra o aprisionamento de uma mente criativa e sensível, a do escritor, em um corpo pequeno e disforme. Em Osmo é a busca por um lugar onde ‘caiba’ o corpo do narrador–personagem, um corpo ‘limpo’, dependente da organização e higiene pessoal para se sentir homem, opondo-se à ‘sujeira’ do mundo em referência ao comportamento humano; seus pecados, sua agressividade e descrença diante da vida.

Lázaro mostra o corpo do personagem enrolado nas faixas embebidas de essência no momento de seu sepultamento, revelando a fragilidade e degradação desse corpo. O Unicórnio revela o grotesco por meio do corpo de uma mulher ‘preso’ ao corpo de um animal causando repulsa e estranheza. Em Floema, o corpo exposto é o de Haydum, desproporcional e sem as características do corpo humano, mostrando esse Deus como um ser distanciado tanto de uma imagem sagrada como das características físicas do homem.

O corpo transgressor, provocando estranheza quando acompanhado de termos chulos e marcas grotescas, contribui para a característica híbrida do texto de Hilda Hilst. É uma forma de exibir a caricatura humana e de expor seu papel na sociedade, geradora de máscaras que agem sob tensão, mostrando os desconcertos e desencontros dos personagens de Fluxo-Floema.

## 2.2 A poética do mal-estar em Fluxo-Floema

Deus nos criou à imagem de Sua própria perfeição; ninguém deseja que lhe lembrem como é difícil reconciliar a inegável existência do mal – a despeito dos protestos da Christian Science – com o Seu poder e a Sua bondade  
(FREUD, 1997, p. 124).

Em o Mal-estar na Civilização Freud discorre sobre o natural instinto de agressividade do homem, representado pelo instinto de destruição ou morte contraposto ao instinto de vida, pautado na evolução da civilização. (FREUD, 1997, p. 126). Uma luta entre Eros e Tânatos.

A civilização, com o intuito de refrear os instintos agressivos e sexuais do ser humano, impõe regras aos relacionamentos entre os homens afetando o seu próximo enquanto fonte de auxílio, objeto sexual, membro de uma família e de um Estado. Esse controle se faz necessário para que o homem, o indivíduo, não se utilize da força bruta e de vontades arbitrárias, manifestadas em seu próprio interesse e por impulsos instintivos, para satisfazer suas necessidades. O poder da comunidade, instituído pela civilização, contraposto ao poder de um único indivíduo é o resultado de um direito a todos. (FREUD, 1997, p. 101).

No entanto, conforme Freud “seja qual for a maneira por que possamos definir o conceito de civilização, constitui fato incontroverso que todas as coisas que buscamos a fim de nos protegermos contra as ameaças oriundas das fontes de sofrimento, fazem parte dessa mesma civilização” (FREUD, 1997, p. 93). O homem civilizado confia no mundo em que vive porque acredita na segurança instaurada nesse mundo. À semelhança com o mundo do leitor, o mundo representado no texto de Hilda Hilst, centrado no grotesco, se aproxima da afirmação de Kayser “faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de

nossa orientação de mundo falhem (...) o repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco (...) o horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência” (KAYSER, 1986, p. 159). Como o mundo revela sua segurança instável, o homem se vê exposto, sozinho e ameaçado pelo outro, e o sofrimento humano, de acordo com Freud

nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens. O sofrimento que provém dessa última fonte talvez nos seja o mais penoso do que qualquer outro. Tendemos a encará-lo com uma espécie de acréscimo gratuito, embora ele não possa ser menos fatidicamente inevitável do que o sofrimento oriundo de outras fontes (FREUD, 1997, p. 84-5).

Nesse sentido, fica mais fácil entender o texto de Hilst a partir do grotesco, contribuição crítica das mazelas humanas, conforme indica esse trecho do texto Lázaro.

Eu pessoalmente acho uma bobagem: imortalidade para quê? Para viver como nós vivemos? Para viver como os lá de fora? E ver o que? Ver o rosto duro e cruel dos humanos? [...] os humanos já passaram por todas as experiências, e odeiam os mentirosos [...] Oh, Lázaro, filhinho, eu também acreditava Nele como tu. 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? O sangue do homem salpicava-lhes as caras, e o coitado só repetia esta palavra: a cruz! A cruz! Aí foram tomados de fúria: ouviram? O porco quer nos legar a cruz! Como se não nos bastasse a vida! E pisotearam-no até a morte. Muitos morreram de uma forma muito mais cruel do que essa (HILST, 1970, p. 108).

A desesperança, a falta de Deus, o sentimento de abandono levam os homens ao desespero. A sensação insuportável de viver sem a presença de Deus gera a insegurança e realça a agressividade inata no homem. O fato de se virem só diante do mundo enfrentando os horrores da vida leva ao desassossego e a existência passa a ser vista de

forma irônica, concentrada em “O porco quer nos legar a cruz! Como se não nos bastasse a vida!”. Esse trecho mostra que viver é profundamente doloroso e ainda assim o homem tem que aceitar ser crucificado, forma de expressar a angústia e as incertezas diante da morte.

Em *O Unicórnio* a agressividade é realçada a partir do momento da transformação do eu-narrador em unicórnio; a repugnância e o desprezo dispensados ao animal revelam a distância dos homens com Deus. Nesse texto, Hilst realça o lado ‘animalesco’ do homem, sua necessidade de ferir e mostrar-se superior, uma atitude muito diferente da que normalmente se espera do Homem-animal racional. Hilst parece mostrar o homem enjaulado, preso à vida, agonizando por viver em um mundo instável. O tratamento recebido pelo eu-narrador mostra o absurdo de viver repetindo, rotineiramente, as mesmas necessidades apesar dos dias serem diferentes. Esse homem preso à jaula-mundo que passou a vida em busca da felicidade plena demonstra seu cansaço e a espera pela velhice e a morte. A tortura sofrida pelo eu-unicórnio lembra a manifestação da crueldade do homem no momento da crucificação de Cristo, uma crueldade liderada pelos homens em posição de comando e poder, uma situação que parece despertar no homem a necessidade de agredir o outro de forma irracional, pautada apenas em seu instinto de morte.

O zelador do parque afastou-se. Não durmo há vários dias. No início fui tratado com bondade: duas vezes, pela manhã e à tardezinha, jogavam verduras e restos de fruta no meu quadrado. Agora, na parte da manhã, me atiram alfaces podres e um maço de brócoli e tudo isso é muito difícil de engolir. Hoje é Domingo, o sol está batendo nas minhas patas, estou muito triste porque hoje exatamente faz dois anos que estou aqui, e me lembro como estava quando cheguei, como eu tinha esperança de conquistar o amor dos que me vissem. Fiz o possível para agradar as pessoas – naturalmente dentro dos meus poucos recursos – mas sei agora que não compreendem os meus gestos. As visitas estão rareando. Nesses dois anos vi, uma vez, a superintendente e os conselheiros-chefes. É preciso dizer antes de tudo que os perdoei. Eles estavam acompanhados daquela empregadinha que usava o gorro de tricô na cabeça e creio que o irmão-pederasta-conselheiro-chefe casou-se com ela, porque pude ver a aliança na mão esquerda. Eles pararam perto de mim e eu quis dizer que eles eram feitos um para o outro, e para expressar-me - sempre dentro dos meus poucos recursos - coloquei o meu traseiro entre as grades do meu quadrado e bem à frente do casal, dando a entender com esse gesto, o seguinte: assim como as duas partes do meu traseiro se completam necessariamente, não podem separar-se, assim também vocês dois só poderiam acabar se entendendo muito bem. Fiz isso na melhor das intenções. Mas não fui compreendido. Sabem o que eles fizeram? Espremeram um cigarro aceso no meu ânus. Estrebuchei de dor aquela tarde inteira. (HILST, 1970, p. 149-50)

Em Fluxo a autora fala de questões filosóficas ressaltando a angústia do escritor diante do momento histórico que presencia, contraposta ao povo que, diferente dele, saía às ruas para lutar por seus direitos, empurrados pela fome e humilhação, resultado do sistema político da época.

PÁRA 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 trabalho, desses que lutam pela própria tripa, essa tripa de vidro delicada, que nós estamos aqui mas chega, mas chega, morte à palavra desses anêmicos dos séculos, 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. Espera um pouco, moço, não sou desses não, quando falo de mim quero falar de ti, nós dois e todos, nós todos somos um, entende? Vem Ruiska, o moço vai te arrancar a víscera. Espera, anão, o senhor entendeu? Baralho, velho escriba, olha esse cara aqui, sabes quantas vezes por semana esse cara come? Não senhor, não trouxe penico nem medidor. Pois não era preciso, velho escriba, é que não come, só tu é que enches o teu penico, ele come uma côdea seca por semana, não comes bife não, come só o enxofre da vida. Alcachofra? Alcachofra para o teu rabo de escriba (HILST, 1970, p. 55-6).

De forma irônica, o trecho acima promove a representação do momento político da década de 1970 expressando a revolta do povo, sua luta, o medo da violência e, contraditoriamente, a manifestação da violência nesse povo. A expressão “o moço vai te arrancar as vísceras” lembra a história de Prometeu cujo fígado era, todos os dias, comido pela águia. É como se o tempo fosse para o homem a águia que atacava Prometeu. A eterna presença do homem sobre a terra e sua agressividade inata propiciam a repetição constante do destino funesto de Prometeu: ter o âmago arrancado, ficando todo o seu ser entregue às vicissitudes do viver.

De acordo com Freud o mandamento “Ama o teu próximo como a ti mesmo” é uma das exigências da Igreja “que constitui na defesa mais forte contra a agressividade

humana” (FREUD, 1997, p.145), mas como é possível ao homem amar o outro que é tão diferente dele mesmo, que muitas vezes é seu inimigo? Como amar o outro, que é Deus, imagem e semelhança de um homem descrente, capaz de matar? Não há esperança no outro e, ao mesmo tempo, de forma agônica, é da esperança e pela esperança que se continua vivendo, uma mistura de sentimentos e medos que faz da vida uma passagem desarmônica.

Meu Deus. Sabe o que me dizem? Dizem: o teu Deus é um porco com mil mandíbulas escorrendo sangue e imundície. Meu Deus, meu Deus. O teu Deus nos cuida assim como os homens cuidam dos cães sarnentos: a porretadas. O teu Deus nos cuida assim como os homens cuidam das cobaias, para a morte, para a morte, nós todos a caminho da morte, repasto para o teu Deus e ele lá em cima, insaciável, dizendo: venham meus filhos, venham alimentar-me. O teu Deus está por aí, bocejando com duas bocas: numa um hálito fétido, noutra, uma rosa. Você escolhe a boca que quiser meu chapa (HILST, 1970, p. 127).

Nesse trecho de *O Unicórnio*, é representado, mais uma vez, a associação do Deus que se alimenta dos seus filhos como o deus Cronos. Forma irônica de expressar a angústia de viver sob o domínio do tempo até ser arrancado da vida pela morte. Na obra de Hilst, esse desassossego se revela inquietante a ponto de nem a religião conseguir aplacar o sofrimento e os instintos de morte constituintes da vida humana. De acordo com Freud “a felicidade na vida é predominantemente buscada na fruição da beleza” (FREUD, 1997, p. 90). Mas a beleza não existe sem o que conhecemos por seu oposto: o feio, o desconcertante.

A autora mostra a pulsão de morte, a agressividade inata no ser humano como uma maneira de buscar a compreensão dos opostos para o entendimento do homem. Essa agressividade está adormecida no homem devido ao processo de repressão, podendo, a qualquer instante se manifestar, de várias formas, em qualquer um de nós, e em qualquer situação, como ocorre em *Osmo*

Vocês vão achar tudo isso meio debilóide, mas as coisas que acontecem conosco não são corolários de um teorema (ou são?). Debilóide ou não, para ser honesto como eu prometi a mim mesmo que haveria de ser na hora de contar as coisas, devo dizer que não importa nada o que vocês pensam de mim, que eu já me importei, até uma vez tive um acesso de fúria quando a minha mãezinha que adorava dançar me disse que alguém dissera o seguinte a meu respeito: o seu filho, dona, tem alguma coisa que não vai bem. Aí quebrei os cristais, dei mil cusparadas nos tapetes que também eram persas, as mulheres têm mania dos tapetes persas, depois o que elas fazem mesmo em cima desses tapetes é foder, não tenho nada com isso, mas além das cusparadas, mijei nos tapetes persas da minha mãezinha, e disse: espera que eu ainda vou dar uma cagadinha, e depois, você, mãe, manda de presente o tapete pro cara que disse esse negócio de mim, aliás, você, mãe, você deveria ter feito na hora o que eu estou fazendo agora, mas eu sei, mãe, você não tem presença de espírito não é? E como você gosta muito de seu filhinho, do seu filhinho que fica sozinho porque não tem com quem ficar quando você vai dançar, então, como você gosta muito de mim, sua vaca, você não respondeu nada, não é? E também fez aquelas caras de mãe sofrida, e abaixou a cabeça e esticou a boca ameaçando choro, não é? E aí o homem convidou você para dançar, não foi mãe? Ora, mas não é absolutamente nada disso que estou interessado em contar, apesar de que é sempre bom contar essas grandes cagadas familiares, é bom, é bom, não me arrependo não (HILST, 1970, p.72-3).

A relação de Osmo com as mulheres, o fato de Kaysa ter-lhe pedido para levá-la para dançar, o faz se lembrar de sua relação com a mãe, quando ela saía para dançar e o deixava abandonado em casa. As palavras ‘tapetes persas’, ‘cristais’ em oposição aos verbos que remetem à lembrança dos excrementos e ao verbo “foder”, referência ao ato sexual, expressam a revolta de Osmo ao mundo construído somente sob o conceito da beleza. O personagem esquecido pela mãe mostra, por meio de sua agressividade, o lado escuro contraposto às palavras ligadas à beleza. Em sua lucidez, Osmo reage à idéia de vida que não apresenta tristezas, dores e abandono: “quebrei todos os cristais”, “dei mil cusparadas nos tapetes”, “mijei nos tapetes persas”. O tapete persa, símbolo de luxo, é a peça principal em que Osmo desconta sua raiva por não ter sido defendido pela mãe. A sujeira deixada nessa peça evidencia o tapete com uma mancha, deixando de ser exposto na sala de visitas, uma metáfora que evidencia os sentimentos de Osmo, fruto do sistema, da vida desregrada da mãe e abandonado por ela. Essa mácula é o que faz do personagem um ser agressivo e grotescamente estranho para o mundo onde vive. A súbita manifestação



de ira revela o despertar de um comportamento adormecido pelo processo de repressão, embora o personagem rapidamente demonstre a necessidade de se recompor e não mais pensar nos fatos que o impeliram a se lembrar de seu relacionamento com a mãe.

Em Floema, Koyo enfrenta a ira da comunidade onde mora por ser um homem diferente dos trabalhadores de sua comunidade. Koyo tem perguntas em relação à vida e à Deus, à criação do mundo e do Homem e seus questionamentos despertam a inquietude e a dúvida entre os outros homens, que se manifestam com agressividade ao comportamento de Koyo.

[...] olho de frente as paliçadas ao meu redor, mas nada sei da paliçada, existem apenas para me cercar? Deixam de ser paliçadas se eu transformo em porta e janela da minha casa? E se faço um funil para o alto? E se faço uma ponte, a paliçada me olha e se vê livre? Não sei se sou mais livre agora, paliçadas ao redor, ou se andando sobre a paliçada-ponte sou mais feixe. NADANADA de mim, cada vez menos, desço pelo pau-de-sebo; os outros estão lá, estão aqui, finjo que não os conheço, o corpo-filho-outro que me vê, cospe com nojo, o pescoço nodoso é esforço e fúria, estende a língua, grita: velho, Koyo, a corda não foi feita só pra laçar o lobo, nem pra estrangular os porcos, a corda pode ser usada pra te laçar, ou pensas que vais ficar a vida inteira com essa lama no corpo, atirando vergonha sobre a casa? (HILST, 1970, p. 181-2).

Hilst mostra seus personagens tentando compreender a vida, a morte, o sagrado e o homem, eles levantam hipóteses para a reflexão dos opostos vida-morte, alegria-dor, consciente-inconsciente, não como o inverso da criação divina e da criação dos homens, mas como seu par; em se tratando da pulsão de morte, a autora expõe as mais prementes agonias, a solidão, os questionamentos e a sensação de abandono como motivos que levam o Homem a se conscientizar da necessidade de compreensão de si mesmo, se rebelando contra a vida que o deixa sem respostas. Para a autora, talvez o fato de nos aproximarmos da natureza, dos animais, da reflexão sobre os opostos possa nos ajudar a compreender o Homem, por meio do entendimento do todo.

Contudo, para esse entendimento é preciso antes que o homem passe pela dor dessa descoberta e admita que as regras impostas, pela Igreja e pela sociedade, não são aceitas

por ele, porque são incompreensíveis; são, na verdade, apenas obedecidas de acordo com as convenções, além disso, a fragilização máxima para se colocar em busca da verdade leva o homem a carregar a cruz de todos os sacrifícios necessários para a sua humanização, por isso o encontro consigo mesmo e com o outro causa estranheza e repulsa, pois a vida se mostra, todos os dias, familiarmente estranha.

### 3 OS TEMAS MORTE, AMOR E ANGÚSTIA EM “FLUXO”

A narrativa de Fluxo se inicia com uma história que lembra a fábula em que a autora nos orienta quanto à ordem dos acontecimentos e procura mostrar que não existe um final triste ou feliz para as situações, apenas um final. Na seqüência o texto muda seu estilo passando a falar do cotidiano deixando o leitor fora do mundo da fábula e o aproximando das situações corriqueiras do dia-a-dia.

Há uma tensão entre o assunto esperado pelo leitor, e o inesperado, apresentado pela autora. Isso não ocorre somente porque há a aproximação de estilos diferentes de linguagem, mas porque há uma aproximação muito clara com os sentimentos reais como a angústia, a tristeza e a solidão. A junção desses sentimentos ao humor sarcástico, presente no texto, e à sensação de que tudo está mais diretamente ligado às emoções humanas, causa desconforto, pois surpreende pelo inesperado das situações apresentadas. Esse desconforto se dá porque a narrativa é pautada nos estados emocionais do personagem Ruiska e não no relato de sua vida de escritor oprimido pela sociedade da qual ele sente não fazer parte porque seu texto e seu ser não conseguem se comunicar com o outro. Esses estados emocionais dizem respeito aos freqüentes assombros causados pelas interrogações que nunca são respondidas, como a existência ou não de Deus, se há beleza ou não na vida, ou se há na morte algo que prevaleça sobre o sentimento de vazio inspirado por ela. Enfim, são os secretos tormentos do qual o homem moderno sofre: uma reavaliação constante da aceitação das novas crenças criadas pela sociedade em choque com as antigas questões filosóficas que permeiam a existência do ser.

A narrativa inicia-se de forma desconexa, revelando um narrador-personagem envolvido com seus pensamentos, conflitos e angústias. É um profundo mergulho na interioridade do Homem; o que justifica o título Fluxo, uma vez que o narrador-

personagem dialoga somente e constantemente com sua consciência e os ‘personagens’ surgidos dela.

O texto começa com a narrativa poética e logo rompe as fronteiras entre a ficção e a filosofia. É a história de um menino tentando salvar um crisântemo que caiu no rio. A imagem poética criada pela autora pode ser uma metáfora da representação do conformismo que a época contemporânea exige

Calma, calma, também tudo não é assim escuridão e morte. Calma. Não é assim? Uma vez um menino 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 menino viu o 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 menino 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 menino vem pra minha boca. Oi veio. Mastigo, mastigo. Mas pensa, se você é o bicho medonho, você só tem que esperar meninos 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 menino, você tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco. De ser devorado. Oi ai. Não há salvação (HILST, 1970, p. 23).

As interjeições ai, oi ditas respectivamente pelo menino e pelo bicho medonho correspondem à idéia de fragilidade por parte do menino, enquanto a interjeição *oi* passa a idéia de aproximação por parte do bicho medonho, que pode ser aqui o editor, sendo o crisântemo **amarelo** e **polpudo**, a inspiração. Portanto, se você é o bicho medonho, representante da sociedade de consumo “você só tem que esperar meninos nas margens do teu rio e devorá-los” e se você é o escritor “você tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco. De ser devorado.”

O triângulo ‘menino/bicho medonho/crisântemo’, mais uma vez uma tríade apontada por Hilst, possibilita uma outra leitura do texto Fluxo: o ‘crisântemo’, amarelo e polpudo, remete ao desejo do homem pelo que é belo (flor), o que nos leva a pensar na poesia lírica; o ‘bicho medonho’ parece uma metáfora da morte que representa a fragilidade humana, e ainda pensando nos gêneros literários, o ‘bicho medonho’ parece

fazer referência ao horror expresso nas lendas, na fábula, nos contos de fadas. O ‘menininho’ que busca salvar o crisântemo representa a piedade e misericórdia do homem diante do outro, o reconhecimento desse outro enquanto parte do todo; um sentimento de fraternidade e amor encontrados nas histórias infantis.

A autora procura mostrar que por meio da mistura dos gêneros é possível traçar características para compreendermos o homem. O efeito grotesco se manifesta conforme entendemos que não há como torcer para um ou outro personagem dessa história. Na linguagem também é possível observar o grotesco. No contraste ‘Ai/Aí’, a interjeição ‘ai’ se aproxima do elemento temporal ‘aí’ misturando uma a outra, dificultando a leitura do texto e criando um efeito de estranhamento no mesmo.

O narrador-personagem Ruiska revela possuir conhecimento e sensibilidade para a discussão de questões filosóficas. Ele questiona o mundo pluralizado, onde as imagens e as idéias de beleza e felicidade são vendidas em livros de receita, com toda a facilidade da linguagem e informação, prontas para o consumo, sem a necessidade do ato de pensar. Ruiska se vê, a todo momento, perdido e solitário em meio à multidão e à rapidez exigida para os fatos.

agora estou livre, livre dentro do meu escritório. É absurdo minha gente, estudei história, geografia, física, química, matemática, teologia, botânica, sim senhores, botânica, arqueologia, alquimia, minha paixão, teatro, é, teatro eu li muito, poesia, poesia eu até fiz poesia mas ninguém nunca lia, diziam coisas, meu Deus, da minha poesia, os críticos são uns cornudos também, enfim, acreditem se quiserem, não sei nada a respeito do (HILST, 1970, 25-6).

O falar ‘a respeito do’ se refere às banalidades exigidas pelo editor para constarem no próximo livro de Ruiska, que tem até o dia seguinte para entregar o primeiro capítulo. Embora a noção de tempo nesse texto esteja totalmente voltada ao tempo do eu interior, a autora marca a questão temporal de forma a nos fazer entender a urgência do editor, o ‘bicho medonho’ representante da fragilidade humana.

Ruiska é obrigado a produzir seu texto literário como se este não necessitasse de inspiração, motivação ou mesmo tempo para nascer e para ser pensado. Como se o texto literário nascesse de um ‘tubo’. O exemplo do editor sobre “pega essa tua folha luminosa e escreve no meio da folha aquela palavra às avessas (...) invente novas possibilidades em torno do” (HILST, 1970, p.24) demonstra o quanto a arte poética perdeu seu valor em termos de arte e se transformou em algo banal, mero entretenimento.

A crítica a esse mundo onde não há espaço para o ‘pensamento’, para a discussão sobre o que realmente é importante para o ser humano, parte de um narrador-personagem preocupado com os sentimentos angustiantes e com a compreensão do viver.

Mas se eu ainda não sei das minhas vísceras, se ainda não sei dos mistérios do meu próprio tubo, como é que vou falar dos ares de lá? Verdade é que eu intuo os ares de lá. Mas é justo falar do de cima se o de baixo nem sabe onde colocar os pés? Ai, sei que não quero morrer, quero fazer o possível para não morrer, a terra, 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 (HILST, 1970, p. 38-9).

A história se passa no escritório de Ruiska, um lugar particular da casa. O escritório possui uma única ligação com o mundo exterior: uma clarabóia e um poço, confirmando a necessidade do personagem em se ver em um espaço seguro, onde possa buscar desesperadamente a única coisa que lhe parece real – sua individualidade, seu mundo particular. Contudo, esse espaço tão particular, escolhido por Ruiska para encontrar a si mesmo, também é invadido pelas cobranças e fantasmas do mundo exterior

E resmunguei: mais um, mais um aqui nesse escritório, oh, já não bastam os que me visitam e me cospem na cara e falam do incognicível? Já não basta? Gritei olhando para a estrela anã. É duro, é duro ser constantemente invadido, nem com a porta de aço adianta, eles se fazem, se materializam. Ora, ora Ruiska, você abre uma clarabóia, 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 consciência, não fique fazendo ilações, relações, libações (HILST, 1970, p.34).

Nesse parágrafo, a autora revela os conflitos vividos pelo personagem, incluindo a solidão, o medo e a busca pelo outro. A clarabóia, localizada no alto, lugar por onde entra a luz solar, e o poço, localizado no fundo da terra, no escuro, são metáforas do ‘eu’ de Ruiska, esse ‘eu’ feito à imagem e semelhança de um Deus perfeito, portanto sagrado, único, belo e o ‘eu’ obscuro, que tem medo da vida e dos mistérios que ela carrega consigo; um ‘eu’ diferente, apresentado com traços de um ser humano degenerado, ensandecido e grotesco, quando a autora fala da escatologia. Faz-se necessário ressaltar, conforme Leo Gilson Ribeiro, que Hilst fala de escatologia usando, conjuntamente, os dois significados que a palavra escatologia possui. A junção dos dois sentidos da palavra usados em um mesmo texto revela a busca pela totalidade pautada nos opostos. Para a autora não há como separar o bem do mal, o feio do belo, o sujo do limpo se ambos os conceitos, mesmo opostos, foram criados pelo mesmo Deus. O estranhamento do texto hilstiano está nessa junção.

O momento do encontro de Ruiska com o anão se dá logo após a morte do ‘filho’ do personagem. O anão – elemento grotesco por representar um homem com características físicas diferentes das características dos padrões de beleza e normalidade instaurados pelas regras sociais – aparece como a consciência de Ruiska e com ela é travado um diálogo por meio do fluxo de consciência, permitindo a percepção de que há outra pessoa refletindo “as coisas do de dentro” com o narrador-personagem. É um diálogo filosófico, rápido como o pensamento, às voltas com perguntas respondidas pelos vários eus constituintes de um mesmo personagem. O anão, personagem consciência de Ruiska, é denominado, conforme Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 49-50), a personificação das manifestações incontroladas do inconsciente e, conforme os autores, devido a sua característica de tagarela, ele possui, refletida em suas palavras afiadas, a clarividência. É com esse ser que o narrador-personagem dialoga. Ele é a consciência emergida da terra, do poço, lugar

revestido de caráter sagrado em todas as tradições, pois é a ponte de comunicação com a morada dos mortos. O poço simboliza o conhecimento, representando assim o homem que atingiu uma maior compreensão de si mesmo e dos demais assuntos que o cercam. A clarabóia, também uma ligação com o mundo exterior, é uma passagem no teto aberta para a entrada da luz solar e, curiosamente, possui o mesmo eixo do poço, resultando na imagem de um profundo espelho sombrio – a luz da clarabóia refletida nas águas do poço, desse lugar que simboliza o interior de Ruiska, permitindo a possibilidade de ver o interior de si nessa estrutura auto-reflexiva. O contato com a natureza, a busca de si mesmo na natureza por meio dos símbolos como o buraco existente no meio da terra, o poço, nos faz pensar ‘na grande boca aberta’, a boca, o ventre, as entranhas, a absorção do homem pela terra que depois o devolve, a morte e o nascimento, a morte-vida representada pela terra, símbolo de fertilidade, assim como a água, símbolo de vida.

É nesse espaço fechado que se passa a narrativa. Nesse espaço particular, a família de Ruiska, sua esposa e filho são apresentados para mais à frente surgirem como uma invenção da personagem. O filho, com quem ele começa a narrativa querendo conversar, morre de encefalite. Uma metáfora para abordar a morte da obra literária; a produção de Ruiska morre por não possuir espaço nessa sociedade onde o filosófico não tem lugar apropriado agonizando com uma inflamação no encéfalo, doença infecciosa que apresenta lassidão, apatia e sonolência até alcançar a letargia. Uma outra forma de descrever a vida e a crueldade em esperar o tempo e a velhice chegarem com a morte.

Na sociedade contemporânea, os leitores são levados a se entreterem com amenidades, ou ainda futilidades, pois nessa sociedade imperam os valores de ‘descartável’, ‘prático’ e ‘fácil’. Como os indivíduos são submetidos à padronização de idéias, desejos e aparência, a sociedade os priva da leitura aprofundada nas questões cruciais, capazes de trazê-los à realidade, nua e crua, como ela é. É o mundo do simulacro,



onde vivemos em uma estrutura ficcional cujo objetivo é a venda da felicidade, vida e beleza eternas.

Ruiska sentindo-se perdido e, automaticamente, deixado pelo editor, que em outro trecho (HILST, 1970, p. 43-4) manifesta desejo de possuir sua esposa, a fictícia esposa Ruisis - podendo significar os sonhos e o centro de equilíbrio de Ruiska, seu âmagô - vive o conflito de ser um escritor incompreendido por não se adequar à situação imposta pelo sistema de consumo. O narrador-personagem se interroga a todo instante a respeito dos valores comerciais, do respeito à língua portuguesa e sobre quem é e o que representa no todo (sociedade).

O amor, sentimento essencial na vida do ser humano, é mostrado em Fluxo por meio da metáfora da família: a esposa e o filho. Essa invenção parece manifestar uma forma da personagem salvar-se do vazio de sua existência, visto o amor ser um sentimento capaz de religar o homem ao mundo e aos encantos da vida.

Ruiska não conta sua história, mas a diz de forma imediata, conforme o pensamento lhe conduz. Assim o leitor tem acesso ao tempo do eu-interior por meio do fluxo de consciência de Ruiska.

Impera em Fluxo o tempo psicológico, o tempo da angústia também representada no espaço onde ocorre a narrativa. Os lados opostos, da clarabóia e do poço, constituem o lado escuro, portanto oculto do personagem, e o lado ensolarado, que se expõe, representando a imagem social do 'eu'. É o que Kayser denomina de máscara, uma máscara que se torna parte da pessoa e entra em confronto com o "eu" individual, a sua verdadeira face (KAYSER, 1986, p. 118) e causa no narratário, receptor da narrativa, a sensação de estranhamento diante do texto, pois revela o estado emocional desse 'eu' que não se sente em harmonia com o mundo "perfeito" onde vive.

O desespero em ser ouvido e a busca pelo outro é característica marcante desse texto. Ruiska entra em conflito com o seu mundo interno quando dialoga com sua consciência, representante dos seus Outros. Há também a manifestação de conflitos exteriores quando expressa a necessidade de não se sentir sozinho. Ruisis, a esposa fictícia – o outro ‘eu’ de Ruiska, nesse mundo particular, tem visões assombradoras:

Agora Ruisis pelo telefone interno: tenho visões. Ah, é? Que visões? Toma nota, anão. Vi que você e eu subíamos a colina. Que colina? Uma colina que vi na minha visão. Ruisis, por favor, não diga que a subida era íngreme. Posso não dizer que era íngreme mas a subida era difícil de subir. Adiante, adiante, Ruisis, o anão está ficando impaciente. Que anão? Um. Ah. Então estavas na subida. Sim, e os arreios eram de couro aveludado. Os arreios de quem? Dos cavalos. As selas eram de prata delicada. As selas de quem? Dos cavalos. Oh, Ruisis, porque você não diz de uma vez estamos a cavalo e pronto? Continua, conta logo essa estória, mulher, para ver se eu aproveito na minha (HILST, 1970, p.35).

A colina que aparece na visão de Ruisis parece simbolizar o outro emergido do caos; é a marca do começo de uma diferenciação, podendo se tratar do aparecimento do anão, seu surgimento logo após a morte do ‘filho’ de Ruiska e, conseqüentemente, das reflexões angustiantes do personagem naquele momento. Esse anão, elemento grotesco criado por Ruiska, faz alusão ao processo de criação de Deus, pois, discutindo a solidão, a autora se permite criar o anão, personagem-consciência do narrador, e a essência de seu ser refere-se à criação divina: “O homem feito à imagem e semelhança de Deus”, como se Hilst quisesse desconstruir esse conceito de semelhança – o homem, em nada se parece com Deus, pois ele é constituído de um lado sagrado e de um grotesco, e Deus é perfeição. Essa idéia de diferença entre o homem e Deus joga o leitor para uma profunda reflexão sobre sua existência. Embora o anão represente um elemento grotesco, devido a suas formas físicas, portanto podendo parecer uma desconstrução à criação divina – revelando a diferença e não a semelhança do homem com Deus, ele também representa a consciência de Ruiska e pode ser a metáfora a um homem inteligente e sensível preso a um corpo disforme – o que, mais

uma vez, faz referência ao binômio sublime-grotesco. O escatológico é usado por Hilst, na narrativa, para lançar a discussão sobre o Homem, seu começo e fim, principalmente o fim, a morte, desconhecida e assustadora.

Os cavalos que povoam as visões de Ruisis remetem à imagem do cavalo como símbolo do psiquismo inconsciente, portador da morte e da vida ao mesmo tempo, levando em seu galope a fluidez de nosso pensamento. Representa, no trecho em questão, o fluxo de consciência de Ruiska, a rapidez de seu raciocínio, a busca desesperada por uma verdade que o salve da agonia de viver em sua solidão. Reforçando o enfoque sobre as emoções interiores do personagem.

Hilda Hilst descreve a angústia e o conflito de se viver entre esses dois mundos – o real e o ficcional, o de dentro e o de fora - tratamento que rompe com a hierarquia desse binômio, confundindo a noção do dentro e do fora do jogo feito com Ruisis e Ruiska e com a participação do anão registrando o diálogo descrito.

A autora acresce humor à escrita conforme vai amenizando a situação por meio das reflexões que permitem brincadeiras com a língua portuguesa e o contato com a força das palavras, revelando o valor de sua criação verbal, como acontece nesse trecho marcado pela criação de um hibridismo neológico resultante de um vocabulário grotesco.

Grito. Bando de inúteis, corja porca, até que inventei uma bela sonoridade, muito bem, corja porca, mas essa gente não percebe nada, eu poderia ter dito creme de leite, caju, caguei, anu, são uns analfabetos, uns intrujões, uns estrujões, uns intru, uns estru, os **corjaporcacagueicaju**anu, Todo esse esforço me faz chorar. Caminho com lentidão. Peço a Ruisis minha bengala de jacarandá com aquela cara na ponta, e vou saindo. Gerúndio. Gerundivo. Bem, bem. Bonito o gerundivo. Eu sei gerundivo? Existe gerundivo? (HILST, 1970, p.32).

O grotesco desse neologismo está na menção ao excremento e na idéia de nojo transmitida pela palavra ‘porco’, um animal que tira seu prazer da lama e de excrementos.

Após a morte do “filho”, Ruiska inicia um diálogo com sua consciência, por meio do personagem chamado anão. Tal personagem o faz dialogar sobre o mundo onde vive, sobre as falsas verdades e a solidão, diálogos apresentados de forma desconexa, como também é a representação de sua consciência pelo anão, uma fantasia anatômica de um grotesco descabelado, conforme Bakhtin; a grandiosidade de uma mente genial presa em um corpo muitíssimo pequeno, desproporcional ao ideal de corpo perfeito apresentado pela sociedade.

No trecho abaixo, essa inteligência aprisionada em corpo minúsculo ressalta a forma de aprisionamento a que mente e homem se sujeitam: Ruiska preso à jaula com clarabóia e o anão ao corpo insignificante e grotesco, ressaltando o estranhamento de nossa existência e do pensar.

Agora não sei se digo as coisas que preferiria calar ou se calo as coisas que preferiria dizer. Preferiria calar mas vou dizer que é preciso descobrir o tempo. Se descobrirem o tempo vão ver que é fácil ter uma clarabóia e um poço, que as coisas de fora e as coisas de dentro ficam transitáveis. Seria bom colocar nesse relato, Ruiska, mais imagens usar e abusar da imagística. Bonito dizer imagística, principalmente quando não se tem nenhuma imagem [...] Por favor, tudo isso tem sentido, tem sentido tudo o que aparentemente não tem sentido, e tem sentido também tudo o que realmente não tem sentido. Ah, eu queria ter sentido. Eu queria ter sentido aquela água na cara outra vez, aliás eu gostaria de ter sentido aquela água na cara outra vez [...] 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 [...] 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? Umas coisas da carne, uns azedumes, impudores, ai, uma vontade enorme de limpar o mundo. Quero limpar o mundo das gentes que me incomodam (HILST, 1970, p.36-7).

Embora Hilda Hilst narre uma história fictícia, sabemos que as situações pertencem ao mundo real. A angústia de Ruiska, sua necessidade em falar da importância do indivíduo como ser único, está refletida nesse diálogo com o anão. Ruiska vivencia a necessidade de entrar no poço para entender o mundo e sentir a si mesmo, como o ‘menininho’ ao entrar na fonte para salvar o crisântemo, mas também enfrenta a dor dessa situação, a dor de admitir-

se fragilizado e mostra que vida e morte são situações atreladas das quais ninguém pode escapar, um verdadeiro aprisionamento onde apenas os sentidos nos ligam com um mundo exterior e estranho. A possibilidade de vislumbrar o mundo exterior é a representação da esperança, único sentimento capaz de amenizar os sofrimentos humanos, mas diante dessa possibilidade há também a certeza de enfrentamento com o outro, o desconhecido. Voltando ao texto bíblico, é preciso comer do fruto proibido para alcançar o conhecimento, porém o conhecimento implica a expulsão do paraíso.

O poder da vida, a vida ressuscitando do fundo do poço por meio das palavras é mostrado na citação abaixo:

Ele diz: velho Ruiska, dizem que tu és “como uma coluna grega que não contente com sua sofrosine, retorce-se sobre o seu pedestal.” OHOHOHOH, glu, glu, glu, isso é muito bom, eu sou assim mesmo, tu vês me presenteei com Ruisis, eliminei Rukak, dei vida a ti, dei-te vida, te dei, oh Senhor, eu tão pobrinho com a minha calça de flanelinha cor de caramelo, meus fundilhos puídos, eu tão pobrinho te dei vida, dei-te vida, te dei. Vou mergulhar no poço. O olho encarnado do sapo no fundo do poço. Sapo no fundo do poço. Sapofundo. Que bonito sapofundo, que bonito. Há cadáveres por aqui. Ah, isso há. Não queria chegar a tanto. Dizer que há cadáveres é chegar a tanto, é chegar aonde eu não queria. Cadáveres de quem Ruiska? Oh, não me obrigues, anão. Oh, sim velho Ruiska, chega perto, vamos, olha os verdolongos fios de carne desse corpo, foste tu que o mataste, não foste tu? Fostetu. Têtu. C’est un homme têtu (HILST, 1970, p. 40).

O emprego da frase “C’est un homme têtu”, no trecho citado, tem por efeito expor um homem obstinado e teimoso demonstrando a força do personagem. Ele próprio percebe a força de sua criação e a sua capacidade de ver a vida na morte. Um jogo persistente entre Eros e Tânatos, permitindo que vida e morte sejam forças e amálgamas se auto-alimentando e mantendo constante fluxo de vida, uma espécie de fluxo-floema.

Depois de uma viagem pelos mundos do inconsciente, onde Ruiska e o anão voltam para o escritório, este último narra sua experiência, por meio de diálogo tratado para enfatizar essa relação vida-morte que se deixa alimentar por esse fluxo incessante de paralisação.

É o que Derrida define como “a vida morte” quando faz a releitura da pulsão de vida e morte freudiana, apontando que “a morte não surpreende a vida. Funda-a.” (DERRIDA, 1995, p. 223). Há uma espécie de troca de energia constante entre ambas, e uma suplementa a outra. “O caminho é aberto no momento em que a *barra* [vida/morte] entre os termos classicamente opositivos é suspensa, com a fusão e a reversibilidade dos contrários: *a morte a vida* consigna a outra máscara do mesmo (anti) processo” (NASCIMENTO, 1999, p. 174 grifo do autor). A morte cadavérica com sua forma grotesca oculta o terror humano à morte, o que a autora tenta examinar por meio da figura do anão e dos símbolos agregados a sua imagem.

A serpente, encontrada pelo anão em sua viagem ao fundo do poço, viagem em que o mesmo seguiu um caminho contrário ao de Ruiska (“Dá-mas, anão. O quê? As asas. Já vais? Agora sim. Segue o meu rasto à tua maneira, pólo oposto, vai entrando no poço outra vez” - HILST, 1970, p. 50) é símbolo do mundo terrestre, pois rasteja, vive no chão, no baixo, e representa não só a traição, como na escritura bíblica, mas também a tentação do homem a pensamentos e atos contrários aos padrões sociais e/ou culturais. É o animal com o qual o anão viveu uma experiência de aprisionamento representada pela ‘relação sexual’. A serpente ligada à terra, no plano humano é o símbolo duplo da alma e da libido, podendo representar todas as angústias e questionamentos do homem diante da vida. Ao contrário do pássaro, comido pelo anão, que é símbolo da liberdade, inclusive em alusão à liberdade de pensamento, e representante do mundo celestial, do que está no alto, próximo a Deus. Esse ser etéreo também é a representação da alma liberta do corpo, mas que isso, o pássaro engolido pelo anão, consegue ressuscitar; é a *fênix*, o pássaro de fogo, de cor púrpura, composto de força vital (CHEVALIER; GHEEBRANT, 1995, p. 421-2), podendo representar a essência do Homem, a busca pelo centro de equilíbrio. São passagens de

conflitos múltiplos com os “eus” internos mostrando, a todo instante, a relação morte-vida, ainda que essa morte seja simbólica.

Velho Ruiska, tu não sabes nada da minha escuridão, encontrei no caminho, espera um pouco, antes vou comer o amarelo, esse redondo gordo da goiaba [...] encontrei a serpente... era de prata esverdeada...e...boa essa goiaba. E...enrabou-me. Hein? Pois foi. Fiquei preso no covil e o rabo de prata entrava na minha víscera, estufava [...] e o rabo não saía nem por nada.[...] Agora escuta outra, o corpo, quero dizer o porco-espinho, comendo um pássaro. O digerir a dois, sim, porque eu também comi, a perna, uma perninha gorda, devia ser um pássaro desses que voam pouco ou de vida farta, sei lá, quando chegou a hora da cabeça ele cantou assim: por que me devoras, devora-te a ti mesmo, porco-anão. E nós dois, eu e o porco, nos olhamos, afinal, pensamos, éramos um ou dois? [...] O pior vem agora: imagina que minutos depois ou talvez dias, não sei, eu estava estendido conversando umas coisas do mal com o espinhudo, dizendo a ele que se todos fossem iguais a nós dois, que se todos comessem esses de asas, etéreos, esses de cabeça de nuvem, esses pálidos querendo tocar o manto do divino, o mundo ficaria bem mais simples, pão, pão, guerra, guerra, pois bem estava assim dizendo, quando minhas tripas cantaram, vê se pode, a coisa foi subindo, no estômago, na laringe, quis falar não pude, abri a boca e vê se pode, Ruiska, o espinhudo ao mesmo tempo se dobrou, e da boca escancarada de nós dois duas formas informes se juntaram. Hein? Pois o pássaro, Ruiska, inteiro nas nossas barbas [...] e o pássaro voltou a ser melhor do que era antes (HILST,1970, p. 52-3).

A autora encerra o texto mostrando a importância do Outro, aquele que há em nós e não aceitamos, aquele que julgamos o lado obscuro, louco de nossa alma, pois é nosso lado que duvida e não se satisfaz com as respostas prontas, padronizadas, impensadas. O lado escatológico, o obscuro, o que cala, odeia e não perdoa (portanto, excluído da comunidade cristã). “É a outra localidade psíquica, ou seja, a ordem inconsciente.” (VALLEJO; MAGALHÃES, 1981, p. 105), ilustrada no trecho a seguir:

Amas o meu rosto, anão? Bem, é uma cara que não se pode amar, sabes por quê? Já te digo, tu não te dás, quando me olhas estás dizendo sempre: eu sou eu, em nada teu igual. 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. Tens ódio no teu de dentro, anão? Claro, não sou feito de açucenas, tu sabes que me enrabam por aí, que é treva esse sulco que faço sob a terra, que existo porque, sabes, que não sei bem porque existo? (HILST, 1970, p.58).

A sensibilidade e a dor do indivíduo jogado nesse mundo são retratadas nessa sociedade modelo de bem-estar da qual não se pode fugir, nem que se busque ficar isolado da civilização. “Tudo é difícil”, observa o anão a Ruiska. “Queres o peixe na manteiga ou no mijo?”

Por meio do artifício do simbólico, a autora utiliza-se da imagem do peixe para transmitir a idéia de que em sua obra, mesmo havendo, de forma tão perturbadora e aflita, a presença da morte e do obscuro, as coisas caminham, a vida não pára, pois o peixe, associado ao nascimento, à restauração cíclica da vida, permite a continuação do jogo de vida morte, amálgama unido por constante troca de fluxo, conforme já foi explicitado em páginas anteriores. “Podes viver sem a idéia? Não. E sem o peixe? Vive-se, mas fala baixo senão te engolem.”

Escuta, anão, estou pensando. Em quê? Na coexistência, nesse ser dos outros. Vai falando. Me ouves? Claro, mas vou fritando esses peixes, nem imaginas como foi duro pescar este aqui, todo prateado, olha, e depois olhou com um olho, nem te digo, eu que sou cheio de ódio tive pena, olha que íris, que coisa bem pensada, hein Ruiska, mas falavas, anda, te escuto. Que é difícil. Ah, muito. Queres o peixe na manteiga ou no mijo? Vai fritando. Falavas. Sim, que é difícil. É. É muito difícil. Mais difícil sem pão. Eu digo a vida. Ah, também muito difícil. Mais difícil sem a idéia. Podes viver sem a idéia? Não. E sem o peixe? Vive-se, mas fala baixo senão te engolem (HILST, 1970, p. 59-60).

Hilda Hilst, por meio da ficção, demonstra o quanto a vida é construída sob simulacros. Há uma desestruturação dos padrões e uma busca incessante pela essência da vida. A casa de Ruiska é a perfeição em se tratando da construção de sua aparência, entretanto, o seu interior, reservado a sua mais particular reflexão, é a imagem da busca incessante por algo concreto, uma idéia, uma verdade, um espaço, onde caiba o pensamento, suas divagações e questionamentos a respeito de seus anseios e necessidades. A metáfora traduz o Homem contemporâneo: o dentro e o fora.



Em Fluxo, Hilst deixa o tempo fluuando no espaço, porém constrói a narrativa com figuras do romance familiar: mãe, pai e filho que, levados por crenças e funções sociais, refletem a maneira de representar as idéias e os estereótipos dos sujeitos sociais sem o afastamento da realidade.

O texto parece arrancar as máscaras sociais como se buscasse destruir a letargia das verdades impostas. A máscara impede os homens de se sentirem frágeis. Mas para chegar à verdade é necessário que a fragilização chegue a seu ponto máximo com a admissão das dúvidas, do medo e da descrença em relação à vida; com olhar de frente para si mesmo, para o Outro e para o outro.

### **3.1 Osmo: o grotesco e a agressividade humana**

Osmo é uma das mais agressivas narrativas de Fluxo-Floema. Em tom de ingenuidade, o narrador desfila um mundo escatológico carregado de palavras chulas precipitando a racionalidade em um abismo de incoerência, enquanto em fluxo contínuo expõe as agruras do viver. O desencanto com o amor materno e com a possibilidade de extrair o bem do mal constituem os efeitos do grotesco. Em ritmo vertiginoso Osmo vai se apresentando, mas é uma apresentação inquietante, repleta de hesitações como que para insinuar a existência de pudor e dignidade. Contudo, o portagonista-narrador parece provocar o leitor tentando intimidá-lo e chocá-lo com sua forma narrativa.

A minha cueca é deliciosa, sabem por quê? Eu mando fazer as minha cuecas com esse tecido que chamam de pelo 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, 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 idéia 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? Não me lembro mais se isso de fístulas foi comigo, ah sim, foi comigo mesmo, é o seguinte: eu tenho o ânus muito estreito e cada vez que é preciso ir ao banheiro, é pudor sim, mas logo mais perderei, vocês vão ver, cada vez que é preciso, como eu ia dizendo, eu não consigo. Não consigo ir ao banheiro, e isso é uma chatice e dá fístulas no ânus. Então fui ao médico e ele enfiou o dedo lá dentro, o dedo dele, lógico, não sei qual dedo, acho que não importa, mas na hora de sair, quero dizer, na hora que ele deveria tirar o dedo, ele não conseguiu porque eu sou assim muito tenso, e apertei e não conseguia relaxar. Foi muito desagradável e o médico achou que era preciso fazer uma ligeira intervenção cirúrgica, não naquela hora, eu já tinha conseguido relaxar, mas posteriormente. 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, 1970, p. 67-8).

Buscando se entender por meio da escrita, da reelaboração dos acontecimentos de sua vida, o protagonista-narrador exhibe sua relação com as mulheres Mirtza e Kaysa e revive a relação com a mãe quando observa as atitudes e preferências das mulheres com quem convive.

A solidão nos relacionamentos é representada na dança, em que mesmo estando a dois se está só “[...] tanto faz, a gente sempre está sozinho ainda que esteja a dois, a três, dançando, ou enfim, a gente sempre está sozinho [...]” (HILST, 1970, p. 63-4). A impossibilidade de alcançar o outro também o atormenta. O personagem dá cusparadas nos cantos da casa como se quisesse expelir o que o aflige na memória que tem da infância: a mãe preferir dançar a ficar com o filho. Osmo é um solitário colocado em situação angustiante e absurda. Em fluxo aflitivo que não permite a pausa e o silêncio, o mundo surge estranhado, incoerente, desfocado. As atitudes são grosseiras, infundindo dissolução e amargura. O protagonista-narrador aparece como um louco a desafiar o sentido da vida e as verdades estabelecidas.

[...] 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 [...] (HILST, 1970, p. 79).

A presença vibrante do grotesco se manifesta nos termos escolhidos pela autora e na situação insólita em que a personagem se encontra contaminando toda a narrativa.

Vocês devem achar bizarro, é, bizarro é o termo, vocês devem achar bizarro essa vontade de meter pensando nessas coisas. Eu também acho. É bizarro, tem razão, e essa bizzaria não teria outro interesse para vocês se só me conduzisse a vontade de meter. Lógico. Ele deve estar numa cadeira de rodas. Ele deve ter as pernas brancas. E daí? Daí, Mirtza e o marido se fundem, umas pernas brancas, uma imobilidade masculino-feminina à espera. (...) Aí, me deitei sobre ela, encostei as minhas coxas naquelas coxas de Mirtza e do seu enfermeiro, 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, 1970, p. 77).

Monstruoso, o narrador fala do grande ato, “um desfazer-se das delicadas excrescências” (HILST, 1970, p.80). Para ele o ato sexual se manifesta em violência e agressividade que não arrefece e mantém o relato sob tensão, em pulsão contínua.

Afirmando ser um homem lúcido, Osmo admite, ironicamente, possuir um corpo **limpo** e sua luta se centra na busca por um lugar onde caiba esse corpo que aprisiona uma alma representante de atitudes contrapostas a essa **limpeza**, revelando o estranhamento do corpo do outro, a manifestação de uma agressividade **controlada** e a descrença no semelhante.

A narrativa surpreendente assinala o grotesco de forma poética, trabalhando o ritmo, o jogo com as palavras, congregando cenas diversas e unindo o homem a Deus para mostrar a incomunicabilidade de ambos, inclusive à aflitiva relação materna de Osmo, retornando à dança solitária, imagem de seu agônico e desregrado viver. Esses recursos são reveladores da arte desarmônica de Hilst, que, articulando os efeitos do grotesco na narrativa, acaba retratando o homem contemporâneo e sua desilusão para com a falência dos grandes projetos sociais, econômicos e políticos do século XX.

O meu peito parece um fole, ela está encantada, ela também parece um fole encantado, resfolegando debaixo do meu corpo, Kaysa, tapetes persas vasos chineses aquarelas russas leninismo marxismo (oh, que estimulante!) Hanzi guardião de riquezas, oh, como as mulheres têm coordenadas absurdas, como tudo é absurdo, e como tudo que é absurdo me dá vontade de meter, oh, Deus Deus Deus, eu deveria ter grifado aquela frase “Deus é

um nome incomunicável”, e deveria ter trocado Deus pela palavra homem, e então ficaria assim: homem é um nome incomunicável. E agora os meus polegares de aço junto ao seu pescoço, o pescoço delicioso de Kaysa, ah, que ternura rouca explode dessa garganta, que ternura, que ternura. A lua sobre a garganta de Kaysa, o corpo eu vou deixar aqui sob os ramos, que lua, que lua. 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 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 estórias de mãe dão best-sellers, e querem saber? Amanhã, se ninguém me chamar para dançar, eu vou começar a escrevê-la (HILST, 1970, p. 83).

A mácula deixada pelo desprezo da mãe desperta no personagem a agressividade adormecida pelo processo de repressão. A limpeza do corpo também faz alusão à limpeza que o personagem faz em sua vida, tirando de seu caminho todas as mulheres que se comportam como a mãe. O que é terrível em Osmo é a tranqüilidade de seu ‘ato’, tanto a agressividade da relação sexual quanto a atitude em matar marcam o personagem como fruto da sociedade do mal-estar apontada por Freud. Os termos chulos e as imagens grotescas do texto vão contornando a estranheza do comportamento agressivo de Osmo, seu desespero em se sentir só e sua violência na relação com o outro.

*“Traço nesta lousa/ O que em mim se faz*

*E não repousa:/ Uma idéia de Deus”*

*Hilda Hilst*

### **3.2 A intertextualidade em *Lázaro***

De acordo com Alter e Kermode “a linguagem da bíblia, bem como as mensagens que ela transmite, simbolizam para nós o passado, estranho e contudo familiar, que sentimos

dever compreender de algum modo se quisermos compreender a nós mesmos” (ALTER; KERMODE, 1997, p.11). “Lázaro”, de Hilda Hilst é a reescrita do texto bíblico “Ressurreição de Lázaro”, e faz parte do quarto livro canônico que narra a ‘Boa Nova’: o Evangelho segundo São João: 11, 1-46. Na obra joanina, além da importância especial ao conhecimento, o vocabulário exprime certo dualismo por meio das palavras opostas entre si: luz-trevas, verdade-mentira, anjo da luz – anjo das trevas.

Hilst retorna ao texto bíblico para mostrar a marca das sensações do personagem com a ausência daquilo que já passou, a ressurreição, por meio da não deformação da idéia. A autora traz em sua escrita traços fiéis do texto canônico como, por exemplo, os nomes próprios de Lázaro, de suas irmãs, da cidade onde moravam, a relação de parentesco de Lázaro, Marta e Maria, a relação de amizade com o Mestre e o episódio da morte de Lázaro. Lázaro é o pastiche do texto bíblico “Ressurreição de Lázaro” (João: 11, 1-46), ou seja, é uma reescrita do texto original dentro do contexto contemporâneo. O pastiche retoma um texto para dizer o que poderia ter sido dito, mas não foi, sendo este acréscimo da reescrita uma inclusão no texto e não uma marca de ruptura com o texto original. Há no texto de Hilda Hilst a inclusão das sensações vividas por esse personagem após sua ressurreição entre os homens, de suas observações em relação ao tratamento dado a Jesus e das dúvidas inspiradas pelo comportamento de Judas Iscariotes.

A autora realça um fato do texto bíblico: o diálogo de Marta com Jesus destaca a dúvida da crença na palavra divina. Marta quase chega a repreender Jesus por sua demora e quando Maria anuncia a mesma queixa de Marta, Jesus já não pergunta a Maria se ela acredita Nele, como fez com a irmã, e nem fala sobre ressurreição, apenas chora. Essa passagem marca a humanização dos Homens bíblicos enfatizando a distância entre Deus e seu povo.

Assim, Jesus quer provar aos que o rodeiam que é o enviado de Deus à terra para salvar os homens. Lázaro ressuscita dando lugar a mais um milagre de Jesus. A vida dada a Lázaro paradoxalmente ajuda a decretar a morte de Jesus: “Por isso juntaram-se os pontífices e os fariseus em conselho, e diziam: Que fazemos nós? Este homem faz muitos milagres. Se os deixarmos assim, crerão todos nele; e virão os romanos e destruirão a nossa cidade e a nossa nação”. (JOÃO, 11-47-8).

Em nome do poder terreno e político de Caifás é profetizada a morte de Jesus. Na mesma cidade de Betânia é oferecido a Jesus o banquete final com a presença de Lázaro ressuscitado, Marta, servindo aos convivas e Maria perfumando os pés de Jesus com bálsamo. Na mesma cena está o traidor, Judas Iscariotes, que sabendo o alto preço pago pelo bálsamo indaga: “Por que se não vendem este bálsamo por trezentos dinheiros, e dê aos pobres?”. Nesse mesmo episódio a morte de Lázaro é decretada, pois ele provoca a crença em Jesus entre alguns judeus.

O pastiche de Hilda Hilst é o *suplemento* do texto original, pois a contribuição da autora acresce o texto bíblico por meio das informações do fluxo de consciência de Lázaro, ampliando o espaço da reflexão.

O texto de Hilst introduz Lázaro contemplando seu corpo enfaixado pela irmã, Marta, que o preparou para a morte. O trabalho de Lázaro é com as palavras, pois tenta descrever a vida quando já não a possui mais. Trata-se de um espelhamento em que Cristo e Lázaro se alternam na morte. Essa descoberta da alteridade é refletida no jogo das palavras de Lázaro: “não é todos os dias que se vê um homem feito de mim mesmo e do Outro” (HILST, 1970, p. 91). O espelhamento com o filho de Deus recebe tratamento diferenciado. Não é mais o Lázaro crente no Mestre, mas o herói trágico que, à semelhança de Hamlet, indaga em seu leito de morte quem é. No jogo do eu com o Outro, um outro homem se revela, Rouah, perverso, traidor, de certa forma incorporando as qualidades de Judas Iscariotes. As faixas

recobrem o corpo de Lázaro e ao mesmo tempo sinalizam sua morte, parecendo indicar a complexidade do drama hamletiano marcado pelo “ser ou não ser”. Lázaro não é mais o homem bíblico que come o corpo de Cristo na famosa ceia, mas o homem contemporâneo, atormentado e descrente.

O narrador-personagem ressuscita na narrativa de Hilda Hilst para registrar as ilusões perdidas. O ‘Outro’ que Lázaro encontra mina as certezas e desestabiliza as representações feitas sobre a bondade cristã, sobre o que é ser homem e mulher. O narrador-personagem, em Hilst, revela sua descrença: “Maria, escuta-me: Ele não virá” (HILST, 1970, p. 92); sua crença no Mestre está encerrada, como a pedra que será colocada sobre o seu túmulo.

A angústia sentida por Lázaro soa melancólica e parece demonstrar seu desencanto com os ideais utópicos colocados para os homens desde priscas eras. A reflexão de Lázaro, em Hilst, contribui para a sensação de instabilidade inerente à realidade sentida no mundo contemporâneo. Além disso, o olhar que o narrador-personagem lança sobre sua cena de morte desloca a noção de verdade e de sentido atribuída à interpretação dos textos bíblicos, abrindo espaço para um novo Lázaro, que estranha o mundo onde vive.

A autora derruba, com o monólogo interior e o fluxo contínuo de pensamentos do personagem, uma estrutura histórica de valores, estabelecendo uma renovação na história de Lázaro, por meio da ressurreição de um homem questionador e ansioso por uma verdade libertadora. Para Derrida, o suplemento é o algo mais que é exterior ao texto, mas que atua “como o atributo essencial daquilo a que se acrescenta e do qual se distingue por quase nada” (DERRIDA, 1972, p.102). De acordo com o autor, o suplemento se dá como diferença e repetição de um ponto a outro, desativando o centro da história (a fé inquestionável de Lázaro no Mestre, suas angústias, medos e conflitos) e multiplicando os conceitos (sobre percepção, sensação e representação de mundo) para suplementar a experiência do personagem que possui valores dependentes do contexto, ou seja, que não

são fixos em relação ao tempo, se aproximando da idéia de verdade expressa abaixo por Kofman.

Porque a “verdade” só se apresenta através de uma deformação, existe uma multiplicidade de textos que a repetem na diferença e cujo caráter enigmático requer uma interpretação. A. Green mostra muito bem essa correspondência entre a deformação, a repetição e a interpretação: destinada a deixar decifrar pela interpretação e a errar pela deformação, a verdade se repete infatigavelmente para se fazer reconhecer e para se ocultar definitivamente; e adiante: o significado, ao mesmo tempo em que se repete sem trégua, se deforma e escapa a uma apreensão unívoca, global e definitiva (KOFMAN, 1995, p. 113).

De acordo com Kofman (1995, p. 113) o conceito de verdade, conforme Hilst apresenta em “Lázaro”, depende do contexto em que se apresenta, sendo dependente da interpretação do leitor e da probabilidade, pois está pautado no conceito de valores de cada indivíduo, que o mesmo tem de reformular, processar ou deformar, dependendo de como se vê a idéia de verdade que lhe é apresentada.

A capacidade de reavaliar seus próprios valores, e o valor dos valores morais da época, petrificados nos ritos da tradição, em referência à escritura sagrada, é a consciência da diferença na repetição, e é a marca da subjetividade de “Lázaro”. Essa subjetividade, encontrada no texto hilstiano parece mostrar a idéia de que a autora ressuscita um novo/velho Lázaro; velho por ser o mesmo personagem ressuscitado por Jesus, no Novo testamento, e novo por ser um personagem que tem voz e expressa sua condição humana, suas dores e angústias diante de Deus. O personagem hilstiano revela anseios e conflitos da nossa realidade atual quando expressa suas dúvidas e seu vazio interior, expondo-se como um indivíduo isolado na imensidade de seu esforço e da sua responsabilidade diante da vida.

Mesmo com a presença de Cristo na terra não houve explicação para o encontro com a morte, que assombra os homens desde os tempos bíblicos. O Lázaro hilstiano confirma os medos e angústias causados pelo desespero de ser enterrado. A incerteza e insegurança



do viver remontam à definição dada por Kayser, segundo a qual a segurança em nosso mundo é somente aparente, reforçando o efeito do grotesco no texto de Hilst.

Vamos esperar! Ainda não! Quem sabe Ele virá? E Maria vai até a porta, olha em todas as direções. Maria, escuta-me: Ele não virá. É preciso aceitar a minha morte. Acompanho o meu corpo, atravesso as ruas humildes da minha aldeia, as mulheres falam em segredo à minha passagem: é Lázaro, amigo de Jesus. E morreu. É Lázaro que adoeceu de repente, ninguém sabe por que. Eu sei por que. Eu sei agora que depois de ter visto o Homem, o meu sangue e a minha carne não resistiram. Algumas vezes dentro de mim tentam confundir-me: mas tu eras amigo de Jesus, viste-O inúmeras vezes, e nem por isso mudaste! Sim. Mas jamais vira Aquele Homem Jesus, Aquele Homem Eu Mesmo, Aquele Homem o Outro, Aquele Homem Rouah (...) Chegamos. Tenho medo. Um pequeno vestíbulo. Depois, a rocha. Dentro da rocha, um lugar para o meu corpo. Olho pela última vez a claridade da minha aldeia. Queria tanto ficar nesse chão inundado de sol, queria até... ser um animal, se não fosse possível ser eu mesmo, queria agarrar-me à túnica das mulheres feito criancinha., olho para o sul, para o norte, para todos os lados, ah, Bendito, tudo em mim não quer morrer! (HILST, 1970, p. 92).

Lázaro não acredita que Jesus o salvará e, tomado pelo desespero da morte e pela imagem do seu próprio enterro, recorre à desestabilização dos sentidos de morte vida, essa morte que não é o fim, mas que também não é vida, uma vez que Lázaro deixa de existir enquanto ‘corpo’ para a sua família e para o povo de sua aldeia. Os termos ‘dentro da rocha’, ‘claridade’, ‘chão inundado de sol’, parecem traduzir esse paradoxo de morte vida. Enquanto uma é simbolizada pela claridade, pela temperatura quente do sol e pelos elementos da natureza (chão, sol, animal), a outra é traduzida como isolamento, esquecimento, escuridão gelada simbolizada pela rocha onde Lázaro foi enterrado. A desestruturação da história bíblica chama a atenção para o abandono, a descrença e os medos do homem. Na bíblia, a esperança e o consolo são louvados. ‘A Ressurreição de Lázaro’ tem a intenção de mostrar ao povo cristão o poder atribuído ao filho de Deus, que é o poder da salvação e da vida eterna, mesmo diante de uma situação em que tudo parece perdido, como no caso de Lázaro enterrado há quatro dias. Hilst desconstrói essa tranquilidade quando retrata Lázaro como um homem comum, passível de tentações e angústias próprias dos seres humanos.

Agora sei como estou preso a esse todo que sou, aspiro, duas, três golfadas distendem o meu peito, seguro os ombros de Marta e grito: Marta, Marta, ainda não estou pronto para ficar na treva, ainda tenho tanto amor, ainda tenho mãos para trabalhar a terra, toca-me, vê como essa carne é viva, olha-me, Marta, eu que sou tão você, olha-me, eu que amo a tua força, os teus pés colados à terra, a tua lucidez. É inútil. O meu corpo foi depositado no seu lugar. Estou acima dele, a uma pequena distância. Pairo sobre ele. Os meus amigos recuam. Olham-me em silêncio. Inútil tentar qualquer gesto. Não me vêem. Grito três vezes: Marta! Marta! Marta! Não me ouve. Rolam a pedra. Fecham a entrada. Tudo está terminado. É verdade. Tudo está terminado. Pronuncio vagarosamente: bendito sejas Tu, Deus grande, valoroso e terrível, bendito sejas Tu, Eterno (HILST, 1970, p. 92).

Lázaro também considera a morte algo terrível e diante do processo de ser enterrado, nomeia-a como **treva**. Contudo não só a morte é terrível, mas também o Deus em quem ele acredita, pois se sente abandonado por Ele. É o horror que o assalta, reforçando a angústia de viver como traço do grotesco no trabalho de Hilda Hilst. As três vezes que Lázaro chama por Marta parece fazer alusão à negação de Simão Pedro (João: 13, 36-38), momento em que Jesus revela a Pedro que o amor deste último por seu Deus não é tão grande assim, pois Pedro irá negá-lo três vezes.

É como se Lázaro revelasse, por meio do desespero e do medo, sua traição a esse Deus, pois ele mesmo afirma “tudo está terminado”, confessando não acreditar na salvação para si. Na morte, Lázaro encontra um outro lado seu: o “eu” descrente e questionador que desestabiliza a segurança do viver.

Esse duplo de Lázaro, o ‘eu’ abandonado, se manifesta na visão do personagem antes de ser enterrado.

Até ver o que eu vi dum jeito de morto: Ele estava parado. Ele pousava. Eu também estava parado, mas havia uma enorme diferença entre a minha maneira de estar parado e a maneira Dele. Ao redor de mim, esse ar que descrevi, transparência azulada. Ao redor Dele...ao redor Dele um espaço indescritível, perdoem-me, na morte seria preciso encontrar as palavras exatas, porque na morte vê-se em profundidade, mas ainda assim não sei de uma palavra que qualifique o espaço que vi em vida ao redor Dele (...) Ele era alguém que se parecia comigo. Não no jeito de estar parado. Não.(...) Ele era eu mesmo num espaço indescritível (HILST, 1970, p. 90).

Na citação abaixo a alusão à escritura bíblica se dá no momento em que o personagem aceita esse outro 'eu' e o reconhece como uma criação divina. Para expressar esse sentimento de comunhão e tentar entender sua angústia e conflitos interiores, o personagem recorre à Santíssima Trindade, algo que existe, segundo a bíblia, mas permanece como um mistério de Deus, pois não há como explicar como um homem é um e três ao mesmo tempo. Por isso que afirma:

Não são todos que acreditam Nele. Eu acredito, porque Ele é alguém feito de mim e de um Outro. O Outro, eu não lhes saberia dizer o nome. O Outro não tem nome. Talvez tenha, mas é impossível pronunciar-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 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 (HILST, 1970, p. 91).

No jogo eu/outro, Hilst também retoma os vários eus existentes em nós. Na busca pela verdade sobre si mesmo e o Deus no qual acredita, Lázaro se encontra e dialoga com as várias vozes emergidas de si e do outros, por isso os personagens de Hilst se multiplicam aos olhos do leitor. É no interior da rocha, nas trevas, no encontro com o grotesco, com o abandono e a solidão que Lázaro vê, escuta e conversa com Rouah.

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 e acaricia 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 tranqüila: Lázaro, acostuma-te comigo, já sabes o meu nome, e eu também sei o teu, como vês. Um enorme silêncio. Um silêncio feito do escuro das vísceras. Um silêncio de dentro do olho (HILST, 1970, p. 93).

Rouah, o irmão gêmeo de Deus, como afirma Lázaro, sente as angústias, a sensação de abandono e a exclusão, sentimentos que o representam como uma figura grotescamente humana, pois são caracterizados em sua imagem. Suas descrições lembram a de um

animal, embora tenha partes do corpo semelhantes a partes do corpo humano tornando-o ainda mais insólito. Os termos opostos ‘olhos acesos’, ‘parecia cego’ dão a essa figura um traço ao mesmo tempo sobrenatural que remontam a um olhar interno, inconsciente desestabilizando toda e qualquer verdade e certeza. Porém o grotesco em “Lázaro” não é sobrenatural, mas mantém laços com o estranho freudiano, pois trata-se de algo familiar transformado pelos efeitos inconscientes em algo grotesco e desestruturador. Rouah, o outro “eu” de Lázaro, representa seus questionamentos e sua descrença em relação a Cristo, sintetizados em seus medos e angústias diante da passagem da morte. A presença-existência de Rouah, Deus-homem, é associada ao que é negado pelo homem: a maldade, o castigo, a negação de Deus, o feio, as sensações desagradáveis, a descrença e a falta de fé.

O demônio, o anjo de Deus expulso do paraíso, tinha as feições de anjo, mesma origem de todos os outros seres celestes habitantes do paraíso. Mas, devido a sua expulsão, a imagem ficou caracterizada como tudo que lembra o oposto do sentimento e das características divinas. ‘Lázaro’, ao se aproximar de Rouah, no momento do sepultamento de seu corpo, se sente abandonado, e ressalta a manifestação desse “outro” que também o habita e parece amparar-se nas trevas. O personagem de ‘O Unicórnio’ questiona a todo o tempo a origem do mal, existentes sob a autorização de Deus.

É, mas não dá certo, quando falam de Deus e do bem e que todo bem vem de Deus mas o mal não vem porque... é sempre uma grande cagada metafísica. Então você acredita que Deus é o mal? E o sol, o mar, o verde, as estrelinhas? Olha, é assim: os homens não colocam as cobaias em caixas limpas, transparentes, cheias de comidinhas e de brinquedinhos? A um sinal as cobaias tocam os brinquedinhos, as luzinhas se acendem e as cobaias comem as comidinhas. É, isso é. Mas não é só isso. Não. Os homens injetam todas as doenças do mundo nas cobaias. Para salvar o homem. Então, minha velha, Deus também faz assim conosco, só que as cobaias somos nós e existimos e estamos aqui para salvar esse Deus que nos faz de cobaias (HILST, 1970, p. 123).

Esse caráter grotesco, associado ao estranho na acepção de Freud, revela em 'Lázaro' o familiar tornado estranho e leva Rouah a sentir-se descrente e abandonado, demonstrando que o oposto constitui e completa o homem.

O silêncio, "feito do escuro das vísceras" que sai "de dentro do olho", esse mesmo olho que parece 'cego' embora esteja 'acesso', instaura o trabalho do inconsciente, esse olho interno, tela refletora do Outro, superfície que reproduz as imagens que perseguem Lázaro. Embora inconsciente esse olhar desenvolve-se em movimento fechado em si mesmo e traçado nas dimensões simbólicas permite que o inconsciente se manifeste. Assim, a procura pelo entendimento de quem seja esse 'Rouah' surge no momento em que Lázaro procura dialogar com ele.

Vejo nitidamente que os pés de Rouah são pés minúsculos, talvez por isso ele tem o andar vacilante. Ele abre a boca, a boca vazia e amarela, fica de pé num salto, olha ao redor, depois deita-se e começa a lambe-se. Uma língua achatada e lenta. Se ao menos ele falasse comigo, se alguma coisa que ele dissesse evocasse o lá fora. O que exatamente Lázaro? O dia, as manhãs, as águas, melhor, a água escorrendo nos meus dentes quando eu me curvava sobre o rio... eu abria a boca saciado, levantava a cabeça e via o céu da Betânia, esse céu espantoso da Betânia. Que mais? Exatamente que mais, Lázaro? O caminho de volta. Eu no caminho de volta. A casa. O cheiro da casa. O cheiro de Marta. Sento-me. Ela traz água. Lava-me os pés. Desfaz o trançado dos cabelos. Enxuga-me. Depois, a toalha de linho embebida em perfume (...) então não é verdade, Marta, mas agora é preciso esquecer, compreendes? Agora estou aqui e não sinto o teu cheiro, sinto o cheiro da minha própria carne, um cheiro gordo entupindo minha boca, um cheiro viscoso, preto e marrom. Rouah também sente, porque parou de lambe-se, levantou a cabeça, e os buracos do seu focinho se distendem, se comprimem, assim como se você tocasse matéria viva e gelatinosa (HILST, 1970, p. 94).

A cor do céu da Betânia, a sensação de sentir a água na boca, o cheiro da casa, são referências de vida para Lázaro, que já não sente mais nada do que lembrou. A referência à casa, à irmã, ao cheiro da irmã e ao gesto dela lavar-lhe os pés, é a busca de si mesmo e do amor, sentimento que religa, como já foi dito, o homem à natureza. A manifestação do grotesco e do encontro com a morte se dá por meio do perfume sentido

que simboliza, no trecho abaixo, o oposto do cheiro da carne de Lázaro, já começando apodrecer.

Agora estou aqui e não sinto o teu cheiro, sinto o cheiro da minha própria carne, um cheiro gordo entupindo minha boca, um cheiro viscoso, preto e marrom. Rouah também o sente, porque parou de lambar-se, levantou a cabeça, e os buracos do seu focinho se distendem, se comprimem, assim como se você tocasse matéria viva e gelatinosa (HILST, 1970, p. 94).

O fato de Cristo não chegar antes de Lázaro ser sepultado, a passagem pela morte e o encontro com Rouah, são fatores desencadeantes do sentimento de abandono e descrença sentidos pelo personagem. São sentimentos instaurados na narrativa por meio da desestabilização dos sentidos de fé-incerteza, Deus-Diabo, vida-morte e paz-angústia à medida que Lázaro se apercebe sem o outro que é Cristo.

Ao saber que Cristo foi crucificado e não mais está entre o povo, Lázaro passa a não acreditar mais na imortalidade do outro, e mesmo sendo aquele que ressuscitou, sente o prenúncio da morte, pois a falta do mestre o torna incompleto e o mais absoluto desamparo humano é revelado na personagem.

Contemporaneamente, o indivíduo revive o medo de Lázaro, fruto da falta de esperança do indivíduo que se vê sozinho e desprotegido em um mundo marcado pela fome, doenças e morte. O que resulta é a ironia diante das vicissitudes da vida, retratadas no texto de Hilda Hilst com o apoio no grotesco. A incredulidade recrudescer e o Deus da bíblia não é mais confiável.

Os velhos monges não querem morrer, têm medo, e isso é muito natural, eu também tenho medo porque agora sabemos toda a verdade, e sabendo toda a verdade a morte fica uma coisa bem triste, apesar de que a vida também não tem muito interesse, mas, enfim, antes, era belo morrer porque poderíamos vê-Lo, tocá-Lo, amá-Lo por toda a eternidade, mas agora...[...] eu pessoalmente acho uma bobagem: imortalidade para quê? Para viver como nós vivemos? Para viver como os lá de fora? E ver o quê? Ver o rosto duro e cruel dos humanos? (HILST, 1970, p. 107-8).

Hilda Hilst estabelece a relação diferencial com ‘A ressurreição de Lázaro’ oferecendo questões pertinentes a nossa realidade. O mundo caótico e incoerente do

Lázaro da história bíblica, retratado na cultura contemporânea, dá um novo significado para a história. Lázaro parodia o discurso bíblico para dar voz aos conflitos do homem que se sente abandonado no mundo. A intertextualidade com A ressurreição de Lázaro é uma forma de reviver o drama existencial e colocá-lo no centro do mundo contemporâneo, onde não há esperança de avanço, de progresso e redenção, deixando a voz de Lázaro ecoar na mistura do discurso bíblico e no fluxo de pensamento do personagem-narrador.

No texto de Hilst, diante das palavras do irmão Benevuto, o monge que acolheu Lázaro em um dos únicos mosteiros da cidade onde ele apareceu após uma viagem em um ‘barco sem vela’, a autora mostra como os homens descrentes se rebelam contra Deus e manifestam sua ira por sentirem a angustiante verdade de se saberem incompletos, assim também acontece com Lázaro; tendo voltado da morte, porém, sem o contato com Aquele que o completa, Lázaro tem a necessidade de questionar para, dessa forma, diminuir a falta de sentido instaurada com a ausência de vida.

O personagem sente-se perdido, pois, tendo sido ele o escolhido para voltar do mundo dos mortos para a glorificação de Cristo diante dos homens, enxerga a incapacidade para falar a esses homens sobre o milagre da ressurreição, justamente porque não há sentido em viver em um mundo onde o sagrado já não existe mais.

No texto bíblico, João: 11, 1- 46, o narrador relata a ressurreição de Lázaro em um mundo de fome, guerra, pragas e injustiças sociais, mas naquele período reinava a esperança de se alcançar um mundo melhor por meio do encontro com a morte.

No texto de Hilst, Lázaro relata o fato de que, mesmo tendo passado pela morte, e ressuscitado, não há um outro mundo. Todas as lembranças de Lázaro, memórias e desejos, são reveladas no tempo presente, dando a idéia da atemporalidade em toda a narrativa. Embora haja o paradoxo entre vida e morte, e a contradição simultânea crença-descrença conduza a narrativa do início ao fim, e o termo ‘morte’ seja sinônimo de perda e

vazio, a idéia da sobrevivência é latente. A narrativa é iniciada com Lázaro descrevendo as sensações em relação à morte e a atitude dos demais para com ele. O personagem descreve a chegada da morte, seu ritual e a preparação para o sepultamento, preparado por sua irmã

Marta:

primeiro ela tirou a minha roupa. E tirar a roupa de um morto é colocar outra. Depois lavou-me. Depois escolheu as essências [...] fui enxarcado 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 rouca sem tempo (HILST, 1970, p.89).

A retirada da roupa, o embeber as essências nas faixas, o enfaixar o corpo de Lázaro, a despreocupação com o tempo desse ritual, transmite a idéia de que Marta pretendia, de alguma forma, eternizar o irmão; usando as faixas para conservá-lo e protegê-lo, até o dia do retorno do Mestre. A delicadeza e a despreocupação com o tempo “o fiar numa roca sem tempo” parecem traduzir o desejo dessa espera pelo Mestre sem o sepultamento do irmão, uma maneira de adiar o momento da perda.

A menção à terra, vento, água, sol e aos odores das tâmaras, oliveiras, figueiras, crisântemos, o gosto dos marmelos faz alusão ao ciclo vital da natureza: terra, água, sol, árvores, flores, frutos, sementes. Como uma afirmação da vida eterna. Lázaro é a própria vida (“irmão vida”) de Marta e Maria. O encontro com Rouah o faz questionar o mundo e a situação que vive, ampliando sua compreensão sobre a vida, pois conhece o lado oposto de seu ‘eu’. O personagem manifesta não só o reconhecimento de um outro ‘eu’, repulsivo, mas também a aceitação desse fato, tanto na conversa com Rouah como na observação a Judas Iscariotes:

Há um homem diferente no pátio. Vê-se que ele ama Jesus mais do que a si mesmo. Não posso precisar a que ponto ele se ama, mas é mais. Isso está bem claro. Chama-se Judas, o Iscariotes. O amor desse homem é diferente do meu amor: é um amor de mandíbulas cerradas, de olhar oblíquo, de desespero escuro. Todas as vezes que o vejo, penso: não seria mais sensato se Jesus o afastasse de vez? Ao mesmo tempo em que penso assim, penso também: não seria justo afastar o único homem que ama dum jeito de



homem, o único homem que talvez na minha ausência possa defender o Mestre, derrubar tudo e atacar feito um homem. Por favor, é preciso que me compreendam: esse amor de Judas, o Iscariotes, não é um amor ideal porque é ciumento e agressivo (HILST, 1970, p. 100).

A busca pela aceitação do outro é a busca de si mesmo. Lázaro admite que o modo de Judas amar é o modo de amar humano, portanto, imperfeito, marcado pela agressividade inata no homem destacada por Freud (1997). Judas e Lázaro enxergam, um no outro, o ciúme e o medo de perder o lugar especial junto a Cristo e de certa forma Lázaro reconhece que nenhum dos dois é digno desse amor sagrado.

Não que ele tenha feito alguma violência, não, não fez nada -, mas o olhar que lança ao redor e sobretudo a mim é um olhar que diz: o meu amor é mais forte, é mais sangue, vocês não O possuem, Ele conta comigo. Eu, Lázaro, digo a vocês que tenho piedade dele. Sei que ele não sabe expressar o seu amor de um outro jeito e por isso não seria correto ofendê-lo, ofendê-lo seria como se você desse um pontapé no teu cão, só porque ele te arranha os joelhos quando você chega, compreende? O teu cão não sabe fazer de outro modo, não é um cão amestrado. Judas, o Iscariotes, é, talvez, alguém que arranha não os joelhos, não, mas o peito de Jesus [...] eu acho que o amor do Iscariotes tem que ser assim como é. É inevitável que seja como é [...] Judas, eu também sou você. Apenas... apenas...eu me recuso a ser totalmente você (HILST, 1970, p. 100-1).

O fluxo de consciência, descontínuo e desorganizado em relação ao tempo e ao espaço, tenta ligar o momento presente ao passado, assinalando passagens de momentos históricos em que a solidão e a fragilidade ganham destaque. Esse olhar faz com que a realidade observada por Lázaro se revele cruel e angustiante, reforçando o lado grotesco do viver.

Todo espaço escolhido pela autora para a construção do seu texto é caracterizado, simbolicamente, como um embate entre as trevas e a luz, a loucura e a sanidade, recobrando os espaços abertos: o mar, as montanhas, o mundo, o caminhar de um lugar a outro, de uma cidade para outra, de um tempo para outro, representando o pulsar da vida, a luz; e os espaços fechados: a gruta, o mosteiro, o escuro da morte, o sentir-se perdido no tempo e em si mesmo, simbolicamente remetendo às trevas, ao fim, ao isolamento. Porém, Hilst desperta Lázaro do tormento de viver no abandono que é a vida eterna.

(..) Está dormindo, Lázaro? Dorme, dorme. Também vou dormir. O mundo inteiro dorme [...] 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, 1970, p. 109).

Como criadora do Lázaro, Hilst desconstrói a concepção teológica da ressurreição (a vida eterna alcançada por meio da passagem pela morte), trazendo-o de volta ao mundo, pondo fim a esse eu ideal por meio do eu formado pela trindade Lázaro (homem), Deus (sagrado), Rouah (irmão gêmeo de Deus, mas distante do que é sagrado por ser diferente de Deus).

Lázaro vivencia a experiência que o faz se sentir vazio, sem rumo, perdido, incompleto, por não saber como encontrar Deus. Seu desespero de viver aumenta por estar entre outros homens descrentes, mas ainda há a sensação de que Ele existe.

vamos com calma, o que eu queria te dizer é que debes também te alegrar, porque, olha, Lázaro, sei que não acreditas em nada do que eu te digo, mas a estória que sabemos é que Ele ressuscitou. Ressuscitou? Sim, filhinho, no terceiro dia, ressuscitou. 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 (HILST, 1970, p. 106).

A morte, vista pelos dogmas da Igreja como o ‘ganhar a vida eterna’ e ‘um lugar ao lado de Deus’, se extingue nesse véu de incerteza e em seu lugar surge o viver angustiante, descabido que favorece o estabelecimento das tensões ameaçadoras que fortalecem o caráter da estranheza, abrindo espaço para o grotesco desestabilizador da segurança do mundo, expondo-a como mera aparência, denotando o lado dicotômico e paradoxal do grotesco revelado no jogo irônico entre viver e morrer.

### 3.3 O Unicórnio: o grotesco contraposto com o belo: um diálogo instigante e de resistência

A narrativa de “O Unicórnio” se inicia com diálogos em que os personagens procuram a melhor maneira de contar a história que o eu-narrador, o único narrador-personagem feminino dos cinco textos em estudo, descreve ao personagem ouvinte. Trata-se da descrição psicológica dos dois irmãos: a irmã-lésbica e o irmão-pederasta. A limpeza, higiene pessoal referente ao corpo dos irmãos e do companheiro do eu-narrador parece uma metáfora a procura do sagrado, da pureza em oposição às relações e pensamentos relacionados ao sexo. O eu-narrador fala do amor e de como alguns representantes da Igreja conviveram com os pecados do mundo e, ainda assim, conseguiram se manter puros. A idéia de amor sem pecado em oposição ao sexo e às preferências sexuais dos irmãos perturbam e confundem os sentimentos do eu-narrador, hesitante entre a aceitação e o amor que sente pelos dois irmãos.

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 (HILST, 1970, p.115).

A discussão sobre as atitudes e as relações sexuais dos irmãos, a princípio, é simbolizada com a inocência infantil.

Quando ela me falava de sexo, debaixo da figueira, eu começava a rir inevitavelmente. Que coisa saberia do sexo aquela adolescente limpinha? E depois, veja bem se era possível levar a sério: ela usava uma calcinha onde havia um gato pintado. Quê? Juro. Você viu a calcinha? A calcinha foi pendurada certa vez num prego do banheiro: você jura que eu estou vendo um gato pintado na tua calcinha? Ela sorriu.

(..)

O irmão pederasta dizia que era casto. Acreditei durante muito tempo, ele parecia honesto quando dizia que era casto, ele me confessou que teve uma paixão violenta por um homem, lógico, mas que depois teve medo e pudor. Depois de quê? Depois de pensar muito. Ahn. Você sabe, eu dizia para ele, é muito bonito quando dois amigos se querem bem, nós falávamos da Morte em Veneza, que é belíssimo, você conhece? Lógico, mas nem tudo acaba como a Morte em Veneza (HILST, 1970, p. 117-8).

Embora o personagem ouvinte observe que, para alguns, o gato pintado na calcinha da irmã-lésbica possa ser um símbolo erótico, prevalece a aceitação da inocência da irmã pelo eu-narrador, assim também ocorre com o irmão, apesar de ser lembrado que nem tudo termina como a Morte em Veneza. A autora retoma o tema da novela de Thomas Mann para ilustrar que a arte faz parte da vida e é ambígua como a realidade. O personagem de Mann, Tadzio, o belo adolescente, promove na vida do professor Aschenbach o encontro com a beleza – concebida para ele apenas na arte, no isolamento do artista dos desconcertos da realidade para o encontro com a perfeição estética – e a descoberta de seu homossexualismo latente. Há uma metáfora às máscaras sociais quando, sob o sol de Veneza, a tintura usada para escurecer os cabelos de Aschenbach escorre sobre sua face, uma revelação de que a moral não é pura. Hilst utiliza-se de Morte em Veneza para contrapor o grotesco à beleza, mostrando que a arte não é perfeita possuindo apenas o belo como valor estético. Tal estratégia é uma forma de resistência e preservação da consciência irônica que deve ser livre tanto na arte quanto na literatura, garantindo o espaço para a autonomia reflexiva.

Em *O Unicórnio*, o corpo humano é a parte insólita propícia à representação do grotesco, que aliado às palavras chulas e descrições grotescas, dá forma à estética às avessas de Hilst, que com sua crítica mordaz ao contemporâneo desarticula tudo o que pode ser visto como belo e por meio do efeito contaminador do grotesco vai mostrando as mazelas da sociedade, derrubando crenças e valores.

Como forma de acentuar o incongruente no contemporâneo, os personagens sofrem rebaixamentos, desarticulando toda a trama do convencionalismo tomado pelo belo e sublime: a mãe é caracterizada pela glotonice, por sua alimentação desregrada tornando seu corpo disforme, seu ventre enorme, o irmão-pederasta é retratado com falta de

consciência moral, por manter relações sexuais com outros homens e é caracterizado pelas partes ‘baixas’ do corpo.

Toda referência ao corpo é sempre feita por meio da degradação, às vezes fazendo menção à velhice para realçar o efeito do tempo. Contraposta aos desregramentos dos personagens são ressaltados os cuidados que o irmão-pederasta demonstrava ter com o corpo, as roupas que usava, o perfume, a preocupação exagerada, tratamento que parece fazer menção ao mundo da aparência, ressaltada na representação, inclusive, das relações homossexuais. O contraste com a falta de banho e as roupas usadas pelo mendigo reforçam a idéia paradoxal do existir, apontando a utilização das máscaras impostas pela sociedade e propiciando o arranjo em classes sociais. Há o destaque, também, às vicissitudes da minoria, à discriminação e à opressão. A estratégia de virar tudo às avessas desloca o que aparentemente é seguro em nossas vidas e deixa cintilar o absurdo e o paradoxal como faces constituintes do viver, ao mesmo tempo em que, sutilmente, expõe as ‘verdades’ como construtos.

A ausência de nomes para os personagens é característica em *O Unicórnio*. Os nomes citados se referem a autores lidos por Hilst, estratégia que permite o diálogo constante com muitas referências literárias, dificultando a leitura da obra, tornando complexa a redação com os autores citados, obstáculo complicador para o entendimento da trama, a combinação de palavras e situações tecidas por Hilda Hilst. Esse diálogo com outras obras, no entanto, oferece sugestivo entrelaçar crítico que ora se aproxima em busca de afinidades, ora atua como crítica caústica e desnconstrutiva, despindo toda a crença estabelecida como verdade.

A agressividade humana não é atributo apenas dos adultos, pois é demonstrada, também, nas atitudes das crianças, em sua falta de compreensão e respeito pelos animais, comportamentos julgados normais pela sociedade, visto as crianças serem inocentes em

formação e, portanto, ‘desprovidos de maldade’. Isso se refere a constatação freudiana a respeito da agressividade inata no homem. Usando de ironia e certa comicidade, a autora vai destruindo a crença na inocência infantil, expondo a agressividade impressa em tenra idade. O fingimento, a máscara que oculta o lado mau, é ressaltado contraposto ao comportamento de Santa Teresinha de Lisieux, conforme citação a seguir:

[...] As crianças são de uma crueldade nojenta. As crianças são nojentas. Você nunca foi criança? Fui sim, mas nunca fiz uma só crueldade. Ah, deixa disso, não fica fazendo a Teresinha de Lisieux [...] (HILST, 1970, p. 120).

A referência à santa Teresinha de Lisieux e à santa Teresa D’Ávila, também citada em *O Unicórnio*, ambas canonizadas pela Igreja, em épocas diferentes mantendo sempre uma postura de amor e entrega a Deus, permite a reflexão sobre o que é ser santo e ser humano. Em ambos os casos o homem se sujeita à dor, sendo a única diferença a máscara que ostentam, abrindo espaço para a constatação da artificialidade nas formas do viver, recurso firmado com a apresentação de alguns Homens, em *O Unicórnio*, que tiveram uma vida muito longe de ser exemplo para a Igreja, como segue neste trecho.

Você fala da Teresinha com desprezo mas você sabe que é muito difícil agüentar esse imundo cotidiano com um sorriso nos lábios e com o olhar ameno? Ela agüentava, ou melhor, ela amava o cotidiano, o cotidiano de lavar as privadas, de ajoelhar-se nos ladrilhos, o cotidiano de sorrir sem vontade, esse imundo cotidiano. Santa Teresinha, amar esse imundo cotidiano vertendo maldade. Você sabe que o Proust fazia muitas maldades? Não diga. É, eu li que ele enfiava uma agulha nos olhinhos dos ratos, só para se divertir. Mas você acredita mesmo que os seres humanos façam essas coisas somente para se divertirem? Olha, o Proust era um pederasta. Pois é, era o Proust. O Gide também era um pederasta. Pois é, o Gide. O Genet... pois é, é o Genet. Você associa a maldade com a pederastia? Eu associo a pederastia com um defeito físico e o defeito físico com a maldade. Todas as pessoas com um defeito físico são más. A desconfiança que elas têm dos outros [...] (HILST, 1970, p. 121).

Mesmo em contextos em que a maldade e agressividade humana não deveriam ter lugar santa Teresinha de Lisieux, segundo Hilst, agüentou todos os tipos de maldades na ordem carmelita: a inveja das demais irmãs, os trabalhos árduos, inclusive os trabalhos

pesados como visto no trecho acima, o convívio, durante os períodos que passava tratando das irmãs na enfermaria, com doentes graves e a doença que também a fez sofrer. O amor sem ressalvas de santa Teresinha é comparado com o amor dos homens citados. A opção sexual de cada um deles é que define sua personalidade no texto, uma crítica ao sexo e à agressividade humana relatada nas maldades que Proust fazia com os ratos. Hilst salienta a agressividade do homem sublinhando o fato de seus semelhantes estarem prontos a apontar a ‘anormalidade’, excluindo o ‘doente’ da sociedade e abrindo as portas aos sofrimentos gerados pelo preconceito.

Merda, por que é que só eu tenho o coração exposto e os outros não têm? Os cães podem me comer o coração, eu vou matar esses cães, eu vou matá-los. Você tem um revólver? Uma faca, um veneno? Tenho a mim mesma de coração exposto, eu mesma sou uma agressão, avanço em direção a eles, cuspo na cara deles, cago em cima deles, cago nessa humanidade inteira, essa humanidade de coração engolido, cheio de proteção (HILST, 1970, p. 122).

Os termos chulos vão dando forma à estética grotesca, e contornando os diferentes comportamentos do Homem, sua necessidade de amor, seu sofrimento para tentar entender o mundo e sua agressividade inata. O texto flui, construído por meio da revelação do avesso das instituições que, pretensamente criadas para instituir a liberdade e a igualdade, oscilam na insegurança de seus fundamentos, restando uma realidade insólita, incongruente e desarmônica.

Nesse mundo insólito, o homem e o animal se aproximam, unidos na mesma imagem e, contraditoriamente, oferecem um exemplo de compreensão, afetuosidade e fraternidade que ultrapassa o lado humano e o lado animal, revelando o destino inexorável de ambos – o apodrecimento e a morte:

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 pêlos, nem corpo de cão. Depois os cães se deitaram em cima dele e ficaram ali até que o corpo apodrecesse (HILST, 1970, p. 122).

A questão do bem e do mal serem ou não regidos por Deus permeia a trama do discurso provocando oscilações, despertando questionamentos em um vai e vem contínuo:

Escute, por que será que associam a bondade com Deus? Os teólogos já escreveram muito sobre isso. Deus é o bem e a bondade. É, mas não dá certo, quando falam de Deus e do bem e que todo bem vem de Deus mas o mal não vem porque... é sempre uma grande cagada metafísica. Então você acredita que Deus é o mal? E o sol, o mar, o verde, as estrelinhas? Olha, é assim: os homens não colocam as cobaias em caixas limpas, transparentes, cheias de comidinhas e de brinquedinhos? A um sinal as cobaias tocam os brinquedinhos, as luzinhas se ascendem e as cobaias comem as comidinhas. É, isso é. Mas não é só isso. Não. Os homens injetam todas as doenças do mundo nas cobaias. Para salvar o homem. Então, minha velha, Deus também faz assim conosco, só que as cobaias somos nós e existimos e estamos aqui para salvar esse Deus que nos faz de cobaias. Não, não. Se Ele fosse esse que você diz, Ele teria mais fascínio e mais prestígio. Olha, você quer saber? Eu acho que Deus se alimenta de todas as nossas misérias. Mas não é isso, não é isso, você sabe que existem faixas de tempo e que essas faixas são cíclicas e necessárias? E que se não houvesse o mal, você não saberia do bem? (HILST, 1970, p. 123).

O diálogo com o texto bíblico e o texto literário, revela incessantemente a estratégia retórica da autora em seu constante desestabilizar de fronteiras retomando questões ancestrais a respeito do Homem. A inexorabilidade do tempo e a presença da morte sustentam o horror que é viver. O homem e o animal se aproximam. O eu-narrador toma a forma do unicórnio, retratado na mitologia como grande admirador da pureza e da inocência, além de simbolizar, também, com seu único chifre, a penetração do divino na criatura. O unicórnio, segundo Chevalier e Gheerbrant, transcende a sexualidade, ao invés de reunir os dois sexos. Para os autores “o mito do unicórnio é o da fascinação que a pureza continua a exercer sobre os corações mais corrompidos.” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1995, p. 920).

O Unicórnio de Hilda Hilst reúne o bem e o mal para enfatizar seu entrelaçamento.

A morte na narrativa sugere a quebra com o enfoque nos opostos:

“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 (HILST, 1970, p. 117).



Dessa forma, a morte é sempre um final, embora uma narrativa possa apresentar “mil faces para uma estória”. A história familiar não foge às máscaras sociais e a família é assim retratada.

O pai é um esquizofrênico, a mãe, uma possessiva gorda, o pai é louco, o pai é louco (...) Eles fingiam que não sabiam que o pai deles era louco, eles faziam a família perfeita e era tão triste ver aquelas quatro pessoas numa mesma casa e sempre posando como se fossem tirar fotografias. Quando eu disse para os irmãos que o pai deles era louco, os olhinhos ficaram ferozes a princípio, depois encheram-se de lágrimas e eu me desculpei várias vezes (HILST, 1970, p. 117).

O pai louco é motivo de preconceito e vergonha, a mãe possessiva é caracterizada pela glotonice, e os filhos fogem aos padrões estabelecidos pela sociedade, pois a questão da sexualidade escapa ao modelo esperado. Toda a representação familiar se reveste das várias representações grotescas.

O diálogo travado com outros textos em *O Unicórnio* se configura em estranhamento não só na mistura dos gêneros literários, mas também na mistura dos sexos (irmã-lésbica, irmão-pederasta) e dos corpos (eu-narrador-unicórnio), para fortalecer a descrença no poder da cultura e dar sentido à vida. Inverter as hierarquias, embaralhar os sexos é uma forma de mostrar resistência a esse controle.

A aproximação do eu-narrador com os animais e com as santas não faz dele mais uma vítima do mundo, mas realça o contraste entre os personagens, desestabilizando verdades para levar o leitor a uma reflexão sobre o papel de cada um na sociedade.

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, 1970, p. 122).

Essa passagem registra também a busca do eu-narrador pelo outro, pelo amor, pela compreensão da vida. Para ele o contato com os irmãos, a idéia de fazerem uma comunidade os aproximou enquanto seres preocupados com o ser, com a essência do

viver, como Teresa D'Ávila fez ao reformular a ordem das carmelitas. Mas, percebe-se que os irmãos, principalmente o irmão, buscavam o ter, o consumo, o poder, o status.

Os homens têm vontade de subir. Certos homens. Nós. É preciso chegar a mais alta montanha, despojar-se de todas as pequenas inutilidades. Tira tudo do armário. Agora? É, tira tudo. Agora olha: ser assim limpo, limpo. Eu sei que é preciso caminhar, sangrar os pés, as mãos, subir. Os dois irmãos subiram? A subida foi outra. Queriam prestígio, fortuna, posição. Eu fui apenas um primeiro degrau. Eu arranjei para a irmã um emprego numa companhia de petróleo. Companhia de petróleo? Isso não existe. Quero dizer, era uma refinaria. Petróleo? Petróleo? Puxa, que subida na descida, hein? (HILST, 1970, p. 124).

Além da brincadeira com a língua: uma **subida** de posição, de prestígio adquirida na **descida**, com o petróleo, líquido que vem do fundo da terra – há ainda a menção à preferência dos irmãos pelo mundo das coisas supérfluas em oposição às discussões sugeridas pelo eu-narrador: o entendimento das coisas profundas, do que flui escondido em nosso interior.

A discussão sobre os opostos é instaurada e aprofundada pela autora. O irmão, que sabia distinguir a diferença entre o ser e ter, e até lecionava sobre o tema, assusta o eu-narrador com a sua postura diante da vida: o desejo pelo ter. Os dentes são mencionados pela autora em várias passagens do texto. Nesse trecho o irmão procura um dentifrício, alguém que limpe seus dentes. Os dentes, e todo o rosto, são nosso 'cartão de visita', revelam nossa higiene, cuidados com o corpo e beleza. Retomando uma velha imagem da morte, Hilst associa os dentes à essa figura que sempre representou para ela um grande mistério no fato de perdermos os dentes em vida e, quando ainda os possuímos, não o perdermos na morte; figura assombradora da presença da morte os dentes simbolizam a eternidade assustadora e desconhecida.

No esforço de revelarem a si mesmos, expresso nos diálogos e monólogos estruturadores do texto, há a grande busca pelo entendimento, pela comunicação com o outro.

Eu, irmão pederasta, sou lúcido mas os acontecimentos me invadem, eu tento resistir aos outros corpos, mas existem corpos... irresistíveis? É, não encontro outra palavra, existem limpezas agressivas, a limpeza do corpo é muito importante, e eu estou sempre limpo, as minhas fossas nasais são vasculhadas a cada dia, mas não é dessa limpeza que eu preciso falar agora. Agora é preciso falar da limpeza que eu invejo, a branca limpeza daquele que é o companheiro da mulher safada. Quantas vezes eu quis lhe dizer: como você é bonito! Mas ainda que eu dissesse, aqueles olhos não me compreenderiam, ele há de sorrir e dizer uma banalidade ou me mandar à merda, ou há de mostrar aqueles dentes muito bons numa limpa risada. Claro que existe uma limpeza quase impossível, eu posso vasculhar as minhas fossas nasais, posso fazer até como certos hindus que vão enfiando um pano pelos adentros e depois puxando (isso talvez eu possa fazer daqui a alguns anos, com exercícios a gente aprende) mas aquela outra limpeza, limpeza, limpeza, afinal, para ser honesto, as minhas mãos que foram feitas para o sacerdócio, querem tocar muitos corpos, quero tocar o sexo de outros homens e adolescentes de cara e alma limpa. Homens de alma limpa? Limpa sim, hipócrita! Olha, nem todos conseguem uma total vileza, alguns ainda amam, alguns ainda vão a caminho dos leprosários, mas não para desejar a lepra nos seus corpos, nem para se limparem das próprias culpas, simplesmente vão para os leprosários porque amam, amam. (HILST, 1970, p.126).

Contudo, a crítica é apontada para a Igreja, instituição que recrimina as outras formas de amar que não a estabelecida por ela.

Você sabe que há jesuítas que não aceitam negros na comunidade? Ah, como eles são limpos, não? Por isso, minha filha, é preciso pensar em outros apóstolos porque muitos cuspiram na face do Cristo. Aqui, na minha cidade, eu encontrei um jesuíta na farmácia. Na frente da farmácia, você pode ver, temos a capela e o colégio. Você já viu a capela? Olha, é enorme, com vitrais enormes. Quanto custa o metro quadrado de vitral? É, velha, custa o olho. Eu disse para o jesuíta: o senhor pode me explicar por que se constróem templos assim como o seu templo? Assim como? Assim grande e assim caro. Ahn, para louvar O Senhor. É... é... mas o Senhor está farto de besteiradas, O Senhor quer muitas escolinhas, muita comidinha para as criancinhas, O Senhor quer menos burrice, mais limpeza, O Senhor quer sacerdotes limpos (pois é, eu vim comprar um desodorante, minha senhora) limpos, mas não basta desodorizar as vossas fundas axilas (minha senhora, por favor)) é preciso desodorizar a mente de muitos jesuítas, ouviu? (A senhora quer um calmante?) Você sabe que na Índia, em algumas aldeias, as criancinhas de seis anos vão para os bordéis? Olha, você sabe também que se elas não fossem para os bordéis e não morressem logo depois, deformadas, elas morreriam de qualquer jeito, de fome? Aqui, quero dizer, lá, no nordeste (ai, o nordeste, meu Deus) é assim: o homem bate na porta: como vai dona, bom dia, vim fazer uma visitinha. A mãe das menininhas que estão dentro da casa, manda o homem entrar. O homem toma um cafezinho, fala no tempo, disfarça, depois a mãe das menininhas também disfarça e diz que precisa sair. Sai. Aí o homem fica lá, trepa nas menininhas e deixa um dinheiro para a barriga de amanhã (HILST, 1970, p. 127).

De forma irônica, a autora vai mostrando os descompassos da justiça cristã, discutindo a idéia de ‘alma limpa’ quando se refere aos feitos da Igreja, comparando-os ao que ocorre na sociedade. Entretanto, os altos templos, construídos com ouro, mármore e outros materiais são comparados à miséria na Índia e no nordeste, onde adultos e crianças morrem de fome, onde a prostituição infantil – a preferência sexual de homens com comportamento que foge às regras estabelecidas pela Igreja e pela sociedade – é o único meio de sobrevivência. Essas atrocidades revelam a agressividade humana, reforçando o mal-estar apontado por Freud que o via como empecilho para o cumprimento do “ama teu próximo como a ti mesmo”. Esse mal-estar compõe a faceta do grotesco do viver e aprofunda os desencontros, dando espaço ao estabelecimento da angústia existencial, pois o homem, sentindo só e desamparado, descobre a insegurança do viver.

O texto de Hilst expõe os opostos e chama a atenção para o desespero, a solidão, ressaltando a falência das instituições que prometem o progresso e a justiça.

O interesse econômico sobrepujando tudo é revelado por coelhos e lebres que servem de metáforas encobridoras da ambição financeira suplantando o que é humano, conforme segue.

[...] senhores, gostaríamos unicamente de lembrar-vos o seguinte: os filhotes dos coelhos ao nascerem são pelados e cegos. Os filhotes das lebres ao nascerem são peludos e aptos a cuidar de si mesmos. Este fato aparentemente estranho tem embasamento: os coelhos têm os ninhos nas tocas profundas e as lebres têm os seus ninhos na superfície exposta ao solo. Senhores, sejamos lebres e portanto astutos. Das profundezas só nos interessa o nosso amado produto. E viva a refinaria, companheiros lebres! Vivaaaaaaaaaaaaaaaa responderam todos (HILST, 1970, p. 138).

Não há interesse pelo escuro das profundezas de onde jorram os mistérios, angústias e os questionamentos. Apenas o produto interessa. Para o eu-narrador “a língua de vidro que a cada palavra se estilhaça e se recompõe” (HILST, 1970, p. 137). machuca, com o discurso, todo o seu corpo. O discurso sobre a ordem e o progresso, dominante dos

negócios, é tratado ironicamente no jogo de convencimento sobre o lugar sério de trabalho, representado pela refinaria, e o lugar do escritor, representado pela irmã sarnenta, em que a superintendente aconselha a futura escritora a escrever sobre o funcionamento preciso e ordeiro da refinaria como forma de se comunicar com o outro.

Os dois irmãos abrem a porta, sentam-se a minha frente, ofereço biscoitos, chocolates. Não querem. Falam ao mesmo tempo: minha amada irmã, você não pode nos visitar na refinaria, compreenda, você vai empestar todo mundo, lá é um 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 eu ponho as minhas mãos sobre as suas, mas nós vivemos numa comunidade, entenda, é preciso respeitar o outro, o outro é a massa, é preciso compreender e respeitar a massa (...) 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 comunicar-se com o outro? Escreva sobre a nossa organização, sobre a nossa limpeza, você viu como tudo funciona com precisão? (HILST, 1970, p. 142).

A sarna, uma afecção da pele, uma enfermidade contagiosa, além de se referir à degradação do corpo, parece uma metáfora à intranquilidade que é pensar nas questões cruciais do homem, no desassossego da fome, das injustiças, no medo da morte, no medo da vida e na dúvida que essas questões nos trazem; inquietude representada pelo eu-narrador, que, como acontece em Fluxo, é convidado a escrever sobre as questões exteriores, no caso, sobre a organização da refinaria de petróleo. E embora a superintendente diga não ter nojo do eu-narrador e os irmãos a tratem por “amada irmã” ela é abandonada em seu apartamento.

Saíram. Bateram a porta. Estou no meu canto mas sinto que o meu corpo começa a avolumar-se, olho para as minhas patinhas mas elas também crescem, tomam uma forma que desconheço. Quero alisar os meu finos bigodes mas não os encontro e esbarro, isto sim, num enorme focinho (HILST, 1970, p. 142).

O estranhamento e o grotesco recobrem imagens; há um corpo de mulher em um corpo, a princípio, de um coelho e agora em um corpo de um unicórnio. A feição do

coelho não nos remete, diretamente, ao grotesco, mas seu corpo coberto pela sarna, sim. Em relação ao unicórnio, o corpo desproporcional, a falta de jeito em lidar com esse corpo, o desprezo das pessoas em relação ao animal também remonta a *A Metamorfose*, de Kafka e *Os Rinocerontes*, de Ionesco. Kafka e Hilst trabalham com a inversão da fábula; nesse gênero o que acontece é a transformação do animal em homem, marcando um progresso no texto, uma vez que ele caminha do ‘baixo’ para o ‘alto’. A transformação do Homem em animal é grotesca, pois caminha do ‘alto’ para o ‘baixo’. Talvez essa idéia seja pautada no fato de a autora perceber a maldade, a falta de compreensão e o desprezo entre os homens; o que revela, em passagens do texto, não acontecer entre os animais. Para Hilst, o encontro com o todo se dá na junção do animal racional com o animal irracional; junção que sugere contato e aprendizado.

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 rinocerontes”, você conhece? (...) Jesus, Santo corpo, me ajude, me ajude a resolver esse estranhíssimo problema, o senhor veja, eu nem posso ser unicórnio porque a minha amiga aqui está dizendo que outros já foram coisas semelhantes, de modo que não é nada bonito pretender ser o que os outros já foram. Não seria melhor que o senhor me transformasse numa coisa mais original? (HILST, 1970, p. 143).

No trecho citado, o unicórnio conversa com o seu criador, expondo-lhe a angústia de seu ser. Essa liberdade no diálogo entre escritor e personagem caracteriza uma transgressão na escrita que desestabiliza as regras da ficção, constituindo mais uma faceta do grotesco desestruturador. A liberdade na escrita de Hilda Hilst segue sem preocupação com o tempo e o espaço no texto. Sua escrita se pauta em afirmações e relatos que provocam insegurança e inquietude. O fluxo de pensamento é a marca da intensidade desse eu tripartido, que caminha se permitindo sentir imensamente as angústias do viver.

E não pude chegar a nenhuma conclusão excepcional, apenas admiti que a vida é uma coisa que pode encher o nosso coração de mel e girassóis. Nossa que otimismo! E por que girassóis? Porque sinto uma alegria absurda quando vejo um girassol e acho que os girassóis também são uma coisa absurda porque não há nada tão amarelo, tão delicado dentro daquela aparência de flor superfortaleza, não há nada mais comovente do que ver um girassol de manhãzinha bem cedo. E ainda que não houvesse manhãs e sol, o girassol continuaria a ser para mim uma coisa de alegria absurda. Se não houvesse sol, o girassol seria amarelo? Não sei, isso é um problema da física, da ótica, da vida? Não sei, mais ainda que o girassol fosse roxo ou vermelho, para mim ele sempre seria amarelo absurdo (HILST, 1970, p. 151).

A busca pelo belo, representado pela flor, como em Fluxo, remete à poesia lírica, expressão de sentimentos que chegam ao outro porque o toca na sua mais profunda alegria ou angústia; a poesia que se pauta na elaboração da linguagem: o instrumento indispensável para o nosso estar no mundo. De forma desestruturadora, os monólogos deixam de ser do unicórnio e passam a se referir à história da infância de uma interna de um colégio de freiras, mostrando que o corpo do unicórnio aprisiona os vários eus do narrador-personagem. De maneira grotesca a menininha relata a agonia diante da morte e do apodrecimento de seu corpo. A ingenuidade infantil enfatiza o medo e o terror da descoberta.

[...] elas diziam em coro – quem morre precisa ser enterrado porque o corpo apodrece. Apodrece? Meu Deus, então eu não sabia nada sobre a morte, para mim a morte era a hora de ir para o céu ou para o inferno, aquele estágio debaixo da terra era provisório, era apenas uma decisão tola dos homens. O corpo apodrece? Apodrece igual à maçã? Muito pior, boba, fica cheio de bichos. Isso é mentira, eu nunca vou ficar cheia de bichos. A irmã Letícia vinha me consolar: se você ficar santa, o seu corpo não apodrecerá. E se eu não conseguir? Jesus vai te ajudar, não tenha medo, e você sabe que a gente não sente nada depois da morte? O corpo não é nada, menina, São Francisco chamava o corpo assim: meu irmão burro. Por quê? Porque o corpo só faz bobagens, o corpo demora a compreender. Nessa noite resolvo conversar às claras com meu corpo: irmão burro, presta atenção, não apodreça, por favor eu não quero ficar cheia de bichos e se você me prometer isso, eu prometo te tratar com paciência. Depois refleti: adianta tratar um burro com paciência? Os santos não maltratavam o corpo? Meu Deus, que espécie de contrato é preciso fazer com o corpo? Se eu o maltratar em vida, ele me agradecerá na morte? (HILST, 1970, p. 157)

A idéia de ver o corpo apodrecendo, não como uma maçã – a maçã que apodreceu no corpo-inseto de Gregor em *A Metamorfose* – mas como a carne que é comida por vermes, é a pior idéia da morte. Nesse momento a **limpeza do corpo** não impede que isso aconteça, talvez, como diz irmã Letícia, a **limpeza da alma** – adquirida por meio das regras institucionais - ajude a enxergar essa verdade grotesca com menos terror. (“se você ficar santa o seu corpo não apodrecerá”). Mas ser santo na terra é não ser homem?

Há uma quebra abrupta de falas e o unicórnio volta ao seu monólogo reflexivo. Como acontece n’*A Metamorfose*, o unicórnio também morre. A volta à infância que traz as recordações da descoberta da morte serve como uma preparação para a morte do eu-narrador-unicórnio, que não consegue viver em um mundo que não o compreenda. O abandono por parte das visitas no parque, onde se encontra já há dois anos, os maus tratos recebidos pelo zelador e o desprezo das pessoas o levam à morte “No início fui tratado com bondade: duas vezes, pela manhã e à tardezinha, jogavam verduras e restos de fruta no meu quadrado. Agora, na parte da manhã, me atiram alfaces podres e um maço de brócoli e tudo isso é muito difícil de engolir (HILST, 1970, p. 149). “Tudo isso é muito difícil de engolir”, “Tudo é difícil”, diz o anão a Ruiska.

Não não não quero escrever nada muito triste. Vou começar a minha palavra, eu sei que vocês vão achá-la bonita, sabem o que é? Sabem? é a palavra AMOR. Como estou contente como estou contente como estou contente, é incrível como esse delicadíssimo Jesus me ajudou, acho que Ele viu que eu fiz tanto esforço para não ofender ninguém, acho que no fundo Ele sabe que esse jeito de ser não é agressão, não é ódio, não, que esse jeito de ser é um jeito de quem não sabe ser outra coisa. Estou escrevendo, estou quase terminando a palavra AMOR, estou escrevendo, meu Deus, agora é a última letra, agora.....O zelador. Abre a porta de ferro EEEEEEEEEEE, BESTA UNICÓRNIO, hoje resolvi varrer a tua imundície, que fedor! Não! Por favor! Não! Agora não! Mas um unicórnio não sabe dizer. Me aproximo dele, reviro os olhos, encosto o meu focinho no seu rosto, o zelador empalidece, começa a varrer com rapidez e diz meio encabulado: EEEEEEEEE, BESTA UNICÓRNIO, está querendo me foder? Por favor, senhor zelador, nem pensei nisso, não, não, mas por favor, não destrua minha palavra, não apague minha palavra, não, não leve embora a minha palavra (HILST, 1970, p. 163).



Conforme o diálogo entre o anão e Ruiska, não se pode viver sem a idéia/palavra. “Podes viver sem a idéia? Não” (HILST, 1970, p.60). O unicórnio, diferente de Gregor, resiste ferozmente até o último momento e mesmo em seu último ruído ainda afirma “eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito” (HILST, 1970, p.164). Elevação e baixaza formam um binômio que discute o tema central desse texto: a procura e a aceitação do outro. Ao contrário de Kafka, cujo *leitmotiv* é a vida que passa e nunca alcança o seu fim, Hilst coloca seus personagens frente a frente com os temas que discute. Na complexidade do texto hilstiano a vida flui em seu ritmo de perguntas, angústias e buscas até a exaustão dos diálogos ou monólogos dramáticos de seus personagens. E o corpo transgressor, usado para provocar o desequilíbrio e trazer inquietações sobre as certezas, é o elemento grotesco e incongruente, revelando o texto híbrido que, aparentemente, surge quase inacabado e desarmônico. Uma forma de expor a imagem bem acabada que se espera do mundo e do texto. O grotesco, pressupondo a imagem do corpo, resulta do estranhamento perante o corpo do outro.

### **3.4 Floema: o grotesco inquietante**

Em Floema, por meio de uma linguagem e diálogo simbólicos, Hilst coloca, frente a frente, o homem, Koyo, e Deus, Haydum, para uma conversa. Koyo, representante das inquietações humanas, busca desesperadamente um contato com uma alteridade em uma dimensão metafísica. Esse encontro representa os limites em que está presa a própria condição humana. Para tanto, a autora vira do avesso as ‘verdades’ cristãs, mostrando um Deus distante dos homens e incapaz de reconhecer as suas criaturas. O tratamento é irônico, pois esse Deus se surpreende com a pequenez e a inferioridade do homem, e o grotesco é utilizado para realçar a desarmônia das ‘verdades’ questionadas. O corpo de

Haydum se revela insólito e grotesco e é por meio dele que a distância entre Deus e homem vai se configurando. Hilst mostra a solidão da angustiante existência humana quando, na citação abaixo, descreve que o homem contemporâneo nada tem a ver com a criação divina.

Não tenho entendimento com os vivos, sempre soube dos mortos, ou sei da tua sombra, nunca sei de ti, desse que come e anda, desse que diz que é dor. Koyo, o pórtico vedado, nada sei, NADANADA do homem, se estás a 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. (HILST, 1970, p. 170).

O desconcerto se dá na afirmação de que o homem criado por Haydum era outro. Nesse trecho a solidão e a instabilidade do mundo de Koyo se realçam na maneira grotesca representada por sua pequenez e insignificância diante de Haydum. O estranhamento é consequência da perda de identidade do personagem e da sua necessidade em compreender melhor o mundo que o cerca, pois a segurança de viver é aparente.

Haydum pede a Koyo que o corte em seu mais profundo ‘ser’ e sugue e coma dele para descobri-lo. Koyo se revela persistente; seu grande objetivo é a resposta para as dores de sua existência. A ‘fome’ por respostas se caracteriza na maneira como Koyo tenta cortar as carnes de Haydum, manifestação da revolta diante da certeza de que está instaurada a incomunicabilidade entre ambos.

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 [...] 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. Pesas como palha, não te escuto. Abre um caminho, abre outro, tenta, eu disse seiva sim, eu disse suga, eu disse come de mim (HILST, 1970, p.169;172).

A noção de sagrado se perde à medida que Haydum demonstra seu desconhecimento em relação às agonias de Koyo. Tal estratégia mostra a arte desarmônica criada por Hilst

que, revirando as ‘verdades’ e mostrando o abandono do homem traz à tona os efeitos desconcertantes do grotesco, reveladores de um mundo incongruente. Esse desconforto discute o vazio do homem e sua distância diante do sagrado. Koyo não consegue tocar Haydum, não só pela diferença de tamanho entre eles, mas porque não há maneiras de penetrar nas verdades desse Deus, de alimentar-se dele; uma forma de ironizar o ritual cristão que oferece o corpo de Cristo aos fiéis.

E que faca é a melhor? Essa da carne, essa do pão? Cada vez mais difícil, nem sei o que tu dizes, nem onde devo cortar, se eu soubesse que um dia ficaria à tua frente, assim como estou agora, à tua frente, bem, não estou, um pouco mais abaixo mas presente, se eu soubesse que um dia isto seria assim, teria estudado bem anatomia. E se de repente eu corto e ainda não aprendeste o suficiente? Se de repente eu corto e estás em formação, de nada adiantará cortar. Sabes como é na morte com o cabelo e com a unha? E então, se de repente pensas que estás formado por inteiro, e não está e eu o corto, o teu de dentro continua a crescer indefinidamente, então não devo cortar, entendes? (HILST, 1970, p.174).

Koyo compara o homem a abóboras, que é também uma criação divina, porém um vegetal. Uma metáfora que parece traduzir o fato de Deus e o homem não se reconhecerem um no outro, sendo a semelhança do homem com Deus uma invenção da bíblia. Nesse diálogo, em que as falas seguem uma ordem, é sempre Haydum o primeiro a se manifestar, mesmo que seja para responder as perguntas que Koyo lhe fará em seguida. Essa comparação cria um desconcerto na idéia da criação e nos joga para a desarmonia que é o encontro de Koyo e Haydum, para quem o homem nada significa. ‘Os outros’, mencionados por Koyo, é a comunidade da qual ele faz parte. A comunidade que não entende o isolamento/distanciamento de Koyo com os demais. Seus filhos também questionam a postura do pai, assustados e preocupados com seu comportamento. E mesmo as crianças, filhos de Koyo, com sua inocência angelical não são capazes de enxergar o Deus de que lhes fala o pai “com que olho é que olhamos se abaixando a cabeça para o espelho do GRANDE não nos vemos?”. (HILST, 1970, p. 175-6). Koyo é o único homem

que busca e possui a esperança de um encontro com Deus, os moradores da comunidade não possuem essas inquietações metafísicas. Assim, o personagem desperta a indignação e o desprezo dos outros que se manifestam com agressividade contra a figura inquietante de Koyo.

Olho de frente as paliçadas ao meu redor, mas nada sei da paliçada, existem apenas para me cercar? Deixam de ser paliçadas se eu as transformo em porta e janela da minha casa? [...] os outros estão lá, estão aqui, finjo que não os conheço, o corpo-filho-outro que me vê, cospe com nojo, o pescoço nodoso é esforço e fúria, estende a língua, grita: velho Koyo, a corda não foi feita só pra laçar o lobo, nem pra estrangular os porcos, a corda pode ser usada pra te laçar, ou pensais que vai ficar a vida inteira com essa lama no corpo, atirando vergonha sobre a casa? (HILST, 1970, p. 182).

É no confronto com os moradores que Koyo percebe a solidão e o abandono. Haydum parece não ouvi-lo mais, como fazia a princípio. Ironicamente, nem Deus, nem os outros homens se reconhecem em Koyo, uma estratégia utilizada pela autora para mostrar a desvalorização dos valores supremos e a constatação do nada que se configura na morte e na ausência de Deus. Os termos ‘chacal’, ‘porco’, ‘hiena’, ‘vilão’ são adjetivos que ajudam na construção de uma imagem grotescamente estranhada de Deus: um Deus capaz de tirar seu prazer da angústia e se divertir com a exposição dos sofrimentos e as inquietações do homem, legando a ele uma existência constituída dos horrores instaurados pela solidão, a agressividade humana e a morte. O mundo surge aos olhos do personagem de forma estranhada e grotesca.

A autora termina seu texto se distanciando do tom ‘sagrado’ com que começou. A proximidade Homem-Deus, o encontro frente a frente de ambos, deixa de ser explicitamente mencionado. Haydum não entende Koyo e o vestibulo do nada é representado na inquietante existência humana.

*“Se te pareço noturna e imperfeita*

*Olha-me de novo*

*Olha-me de novo*

*Com menos altivez”*

*HILST*

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Hilda Hilst, com maestria, expõe situações e tipos de personagens aos olhos de um leitor que se surpreende e se assusta com a discussão dos temas propostos. Este, por sua vez, pautado em uma leitura sobre ficção, é surpreendido com passagens do texto que criam ‘imagens’ de verdades que são muito distantes da ficção e muito próximas do cotidiano do homem contemporâneo; o que não só surpreende, como também causa uma sensação de incômodo durante a leitura, pois a autora demonstra seu desassossego diante da angústia de viver, da premente busca por Deus e dos mistérios da morte.

Na obra, a linguagem tem um papel encantatório que se contrapõe às pesadas discussões acerca dos temas angustiantes. Isso se dá por meio das rimas, da exploração da ambigüidade das palavras, da utilização de uma palavra que possua no texto, conjuntamente, mais de um significado, como é o caso do uso do termo “escatologia” e do trabalho com o som dessas palavras, como acontece em “CORPO CORPO CORPO” (HILST, 1970, p. 118) e com as escolhas dos nomes dos personagens “Os nomes que ela inventa parecem sílabas derivadas do hebraico, dos jardins babilônicos para sempre perdidos” (RIBEIRO, 1987, p.11). Em Fluxo-Floema, a autora se utilizou de uma escolha intuitiva, no que se refere aos nomes, pautada na junção dos sons. Essa estratégia tira a atenção da discussão dos temas e nos faz pensar na possibilidade de esses nomes possuírem algum significado que leve a narrativa a um final, ou a uma discussão, que

retire a sensação de realidade que o texto nos imprime. Para Hilst, de acordo com o texto abaixo, se faz necessária a pesquisa quanto ao significado dos nomes dos personagens. De acordo com a pesquisa realizada e a confirmação de Mora Fuentes<sup>1</sup>, à exceção de Osmo, cuja informação o próprio texto traz, um nome de origem finlandesa, a autora escolheu os nomes das personagens de Fluxo-Floema pautada no agradável resultado de som que a junção de palavras expressava.

“Você inventa os nomes dos personagens? São nomes bastante incomuns. Você pesquisa alguma coisa ou são só frutos da imaginação?  
Não. Eu gosto muito de ler ensaios sobre religiões primitivas, sobre comportamento. Gosto muito de textos hebraicos. Muitos nomes têm significados que mereciam que se pesquisassem (...) Todos esses nomes têm muito a ver com nomes arcaicos. Acho que cada um pode pesquisar e descobrir seu significado em vez de eu relacionar uma bibliografia a respeito de cada nome (...) Outros nomes eu uso só porque o som é bonito e porque me agradam [...] (COELHO, 1989, 145-6).

Hilst desenvolve uma técnica narrativa em que a ruptura e a mistura dos gêneros são um exercício com a linguagem trabalhada no limite de suas possibilidades. Os tipos de personagens criados transitam entre poesia, drama, fábula, texto bíblico e paródia. Tudo costurado a imagens grotescas e agressivas intensificadoras do mal-estar registrado na sociedade contemporânea. O que a autora exhibe são desencontros e desconcertos, expondo margens e limites. Hilst traz temas atuais e importantes para o homem contemporâneo e com ironia sutil vai desvalorizando valores supremos, constatando a morte e a ausência de Deus. Em seu trabalho, a verdade se mostra abrindo espaço para manifestações do grotesco. O belo e o disforme são desafiados para registrar uma certa insanidade no homem e seu desassossego diante da existência aflitiva e angustiante, cuja única certeza é a morte.

---

<sup>1</sup> José Luis Mora Fuentes, amigo e jornalista que morou por muito tempo na Casa do Sol, acompanhou a escrita de *Fluxo-Floema* e foi quem sugeriu à autora o título dessa obra.

Assim, a autora apresenta os cinco textos que compõem Fluxo-Floema revelando o grito agônico do homem entregue ao desamparo, à solidão sempre ansiando pela comunicação com o outro, enfrentando o choque com o desprazer.

Fugindo às regras da ordenação narrativa, Hilda Hilst dá corpo à obra apresentando um texto fragmentado, em fluxo dialógico, tecendo-o com mistura de gêneros. O grotesco se revela de forma inquietante colado à agressividade humana. A escolha do vocabulário põe em destaque o escatológico, provocando o rebaixamento do homem para retratá-lo como animal desprezível, mesquinho e miserável, uma forma de demonstrar essa agressividade inata no homem.

Em Fluxo, observamos a referência à **loucura**, expressa pelo efeito desagradável da representação do grotesco e pela mistura dos gêneros; Em Osmo, o texto mais curto, mais direto e absurdo de Fluxo-Floema, Hilst expõe toda a **agressividade** e **desespero** que o Homem revela na busca pelo outro; Em Lázaro o que se evidencia é o **abandono** do Pai – o experimentar a sensação de se ver só, fragmentado e frágil diante do mundo; Em O Unicórnio, na tentativa absurda de ser homem-mulher-animal está representada a busca pela compreensão da vida e a **necessidade de comunicação com o outro** e em Floema a discussão gira em torno da certeza de o homem não ter sido criado “a imagem e semelhança de Deus”, o que implica dizer que Deus é um ser diferente desse em que acreditamos, o que no joga para a **solidão** mais amarga e cruel que se possa suportar.

Nos cinco textos da obra, os personagens demonstram uma inquietação metafísica, enquanto o grotesco vai corroborando para a invenção discursiva marcada pela crise do humanismo e pelo sucesso da civilização técnica, propiciadora da perda da subjetividade científica. As novas condições de vida e a cidade moderna rompem os vínculos do homem com a família e a comunidade e, dessa forma, o mundo surge aos olhos dos protagonistas-

narradores de forma estranha e grotesca tingida pela agressividade inata no homem, o que dá sustentação às manifestações do grotesco.

Fluxo-Floema nasce em prosa ritmada, mesclada à mistura dos gêneros literários, com o primeiro texto do volume, Fluxo. O ritmo acelerado e insólito prossegue em Osmo de forma vertiginosa, caracterizando o descontrole do protagonista-narrador. Lázaro, o texto que vem a seguir, tem o ritmo um pouco arrefecido para abrir espaço ao Lázaro contemporâneo, renascido das cinzas do texto bíblico. Morte e ressurreição são mantidas em contraponto, pontos fulcrais do drama existencial do Lázaro contemporâneo. A ingenuidade, doçura e bondade brotam em O Unicórnio em que os sexos se mesclam como que para dar forma a um novo ser, mas a angústia e a agressividade se interpõem bloqueando os relacionamentos, reforçando o drama existencial do narrador. Em Floema, último texto da obra, o nada se cristaliza como vestíbulo que se coloca entre o ser e o mundo, aguçando a inquietação metafísica sempre urdida sob a batuta do grotesco.

A maestria de Hilda Hilst em Fluxo-Floema deixa impressos os desconcertos do mundo. A solidão, a morte e a agressividade constituem-se em núcleos desestruturadores a instaurar os horrores enfrentados pelos personagens que se debatem buscando comunicar-se com um Deus bíblico insólito e com seus semelhantes para ao final constatar com desencanto que são seres solitários destinados à morte. Amor, morte e sexo movem a estrutura narrativa. O texto rítmico instaura o drama existencial em relato caótico e avassalador.

A partir dessa atmosfera inquietante, o texto de Hilda Hilst revela o caótico, dando configuração à poética desarmônica e grotesca de Fluxo-Floema, reunindo paradoxalmente os contrários. Por meio de fina ironia, critica a falência dos grandes projetos da modernidade, demonstrando a dor existencial experimentada com a descoberta da ausência de segurança no mundo.



## REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. A festa erótica de Hilda Hilst. *Revista A/Z*, São Paulo, n. 126, p. 58-62, set. 1990.

\_\_\_\_\_. Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja : Hilda Hilst. *Revista Leia*, São Paulo, p. 10-3, jan. 1987.

ALBUQUERQUE, Gabriel. Os nomes de Deus. *Suplemento Literário do “Minas Gerais”*, Belo Horizonte, n. 70, p. 25-8, abr. 2001.

ALTER, Robert; KERMODE, Frank (Org.). *Guia literário da bíblia*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia Romântica*. São Paulo: Ed. USP, 1998.

AMORIM, Bernardo Nascimento de. Um poema de Hilda Hilst, *Revista do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da UFMG*, Belo Horizonte, v. 24, n. 33, p. 209-222, jan.- dez. 2004.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1968.

\_\_\_\_\_. Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoievski. In: \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997, p. 101-180.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

\_\_\_\_\_. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 277-89.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BÍBLIA SAGRADA. *Evangelho segundo São João*. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (a história da fábula) histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p. 366-7.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: ed. da Universidade de Campinas, 1993.

- CAMARGO, Luciana Moura Colucci de. *The fall of the House of Usher: Ecos de um discurso grotesco e decadente*. 2002. Dissertação (Mestrado em Letras - Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara.
- CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor Românticos*. São Paulo: Ed. USP, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 2. ed. São Paulo: Companhia editora Nacional, 1967. v. III.
- \_\_\_\_\_. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1973. p. 109-38.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. 9. ed. São Paulo: Difel, 1983. v. III.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CARVALHO, Cláudio. Pensando nas margens: reflexões em torno da produção em prosa de Hilda Hilst nos anos 70 e 80. *Net*. Disponível em: <[http://www.geocities.com/ail\\_br/pensandoasmargens.htm](http://www.geocities.com/ail_br/pensandoasmargens.htm)> Acesso em: 19 de nov. de 2004.
- CASTELLO, José. Hilda Hilst: a maldição de Potlatch. In: \_\_\_\_\_. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 91-108.
- CEDRAN, Paulo César. A obscenidade sagrada e Hilda Hilst. *Net*, São Paulo, fev. 2004. Disponível em: <http://www.arteciencia.com/modules.php?name=News&file=article&sid=113>>. Acesso em: 15 de set. de 2004.
- CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- CICERO, Antonio. Poesia e filosofia. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões (Org.). *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2004. p. 11-28.
- COELHO, Nelly Novaes. *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: GRD/Rio Claro: Arquivo Municipal, 1989.
- COLETTI, Vagner. *Eu e o grotesco: estudo sobre elementos grotescos em poemas de Augusto dos Anjos*. 2002. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume, 1996.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. *Acts of Literature*. New York: Rowledge, 1992.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

\_\_\_\_\_. The Law of Genre. In: \_\_\_\_\_. *Critical Inquiry*. New York: Hopkins Univ. Press, 1980, n. 1. v. 7.

\_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminura, 1997.

FOSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1998.

FRANÇA, Giovane de Azevedo. A caligrafia do gozo em Estar sendo. Ter sido, de Hilda Hilst. Revista do centro de estudos portugueses da Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, v. 24, n. 33, p. 223-234, jan. – dez. 2004.

FREUD, Sigmund. (1919). *O Estranho*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. (1920). *Além do Princípio do Prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

\_\_\_\_\_. (1921). *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FUENTES, José Luís Mora. Entre a rameira e a santa. *Cult*, São Paulo, n. 12, p. 14-5, jul. 1998.

GUELFÍ, Maria Lúcia Fernandes. *Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção*. 1994. Tese (Doutorado em Letras) - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: LP&A, 2000.

HILDA, Hilst. Cadernos de literatura Brasileira, São Paulo, n. 8, out. 1999.

HILST, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Elos, 5)

HUMPHREY, Robert. *Stream of Consciousness in the modern novel*. Berkeley: Califórnia Univ. Press, 1959.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo de consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Tradução Gert Meyer. São Paulo: Mcgraw-Hill do Brasil, 1976.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London: Wilfrid Laurier Univ. Press, 1980.

\_\_\_\_\_. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-modernismo. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.15-80.

JAMESON, Frederic. Pós-modernismo e sociedade de consumo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, p.16-26,1985.

\_\_\_\_\_. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Um médico rural*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KOFMAN, Sarah. *A infância da arte*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

LACAN, Jacques. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LIMA, Lúcia Donizete Modesto de. *As oscilações do realismo mágico*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara.

LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. In:\_\_\_\_\_. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 1. p.237-74.

LOPES, Denilson. O sublime e as narrativas contemporâneas. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões (Org.). *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: ed. UFJF, 2004, p.29-41.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-modernismo explicado às crianças*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

\_\_\_\_\_. *O pós-modernismo*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

\_\_\_\_\_. Answering the question: what is postmodernism? In: RICE, Philip; WAUGH, Patricia. *Modern Literary Theory*. 4. ed. London: Arnold, 2001.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1967.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*. Rio de Janeiro: Eduff, 1999.

\_\_\_\_\_. A noção de margem em literatura e em filosofia. In: \_\_\_\_\_. *Ângulos – literatura e outras artes*. Juiz de fora: Ed. da UFJF, 2002.

\_\_\_\_\_. Literatura e filosofia: ensaio e reflexão. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões (Org.). *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2004, p.43-66.

NUNES, Benedito. *O Tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

OLINTO, Heidrun Krieger. *Letras na página/palavras no mundo*. Palavra, n. 1, p.21, Rio de Janeiro: PUC/Rio, 1993.

\_\_\_\_\_. *Histórias de literatura; as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 47-100.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. A criação do texto literário. In: \_\_\_\_\_. *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

QUEIRÓS, Vera. *Hilda Hilst: Três Leituras*. Florianópolis: Mulheres, 2000.

\_\_\_\_\_. Hilda Hilst e a arquitetura de escombros. *Net*, Paris, 2005. Disponível em: <<http://www.apebfr.org/passagesdeparis/edition1/dossier.html>>. Acesso em: 14 de jul. de 2005.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. Ética da desconstrução. In: NASCIMENTO, Evando e GLENADEL, Paula (Org.). *Em torno de Jacques Derrida*. São Paulo: CNPq, 2000.

RAO, Eleonora. *Strategies for Identity: The fiction of Margaret Atwood*. New York: Peter Lang, 1993.

RIBEIRO, Leo Gilson. Da ficção. In: HILDA Hilst. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n.8, out. 1999. p.80-96.

\_\_\_\_\_. *Cronistas do absurdo: Kafka, Büchner, Brecht, Ionesco*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1965.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.v. II. p. 409-13.

ROSENFELD, Anatol. *A Visão grotesca Texto/Contexto*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 59-73. (Debates, 7).

\_\_\_\_\_. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: Hilst, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 10-7.

- SANTIAGO, Silviano. Nas malhas da letra. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.
- SOARES, Angélica. Gêneros literários. São Paulo: Ática, 1989. (série Princípios).
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. O império do grotesco. Rio de Janeiro: Mauá, 2002.
- STÖCKER, Monika-Maria. Teresa de Lisieux: aventura do amor. Tradução Rainer Kröger. São Paulo: Musa, 2003.
- STRAUSZ, Rosa Amanda. Teresa: a santa apaixonada. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- TELLES, Sérgio. Para além da soberana crueldade, uma utopia possível. Net, São Paulo, 2001. Disponível em: <[http://www.estadosgerais.org/resenha/telles-para\\_alem.shtml](http://www.estadosgerais.org/resenha/telles-para_alem.shtml)>. Acesso em: 20 de out de 2004.
- TODOROV, Tzvetan. Os gêneros do discurso. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- \_\_\_\_\_. A crise romântica. In: \_\_\_\_\_. Teorias do símbolo. Campinas: Papiрус, 1996. p.193-297.
- VALLEJO, Américo; MAGALHÃES, Ligia C. Lacan: operadores da leitura. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 106.
- VIANNA, Lúcia Helena. Cenas de amor e morte na ficção brasileira: o jogo dramático da relação homem-mulher na literatura. Rio de Janeiro: EDUFF, 1999.
- VOLOBUEF, Karin. O grotesco. In: \_\_\_\_\_. A modernidade de E.T.A Hoffmann. 1991. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p.100-13.
- ZENI, Bruno. Hilda Hilst: entrevista. *Cult* – revista brasileira de literatura, São Paulo, nº 12, p. 6-13, jul. 1998.

**Dissertações, teses e monografias sobre a autora**

ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo Santos de. Deus, amor, morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst. 2002. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

AMORIM, Bernardo Nascimento de. O saber e o sentir: uma leitura de “Do desejo”, de Hilda Hilst. 2004. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais.

AMORIM, Fabiana. *O desejo de emancipação feminina: a inscrição do erotismo na poesia de Hilda Hilst e de Teresa Calderón*. 2002. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o Carmelo bufólico de Hilda Hilst. 1996. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

BORSERO, Cássia Rossana. A mãe dos sarcasmos. 1995. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social). ECA – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CARVALHO, Luiz Cláudio da Costa. *Pensando a margem: um diálogo com Hilda Hilst e Caio Fernando Abreu*. 2003. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. Leituras malvadas. 1996. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

DANTAS, Goimar. *O sagrado e o profano nas poéticas de Hilda Hilst e Adélia Prado*. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

DIAS, Juarez Guimarães. O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-Floema. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Minas Gerais.

EGÍDIO, Rosane Ferreira. *O amor segundo a sr<sup>a</sup>. Hilda Hilst*. 2001. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso). Faculdade de Artes Cênicas do Paraná, Paraná.

FRANÇA, Giovane de Azevedo. *A caligrafia do gozo em Estar sendo. Ter sido, de Hilda Hilst*. 2003. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais.

- GRANDO, Cristiane. Amavisse de Hilda Hilst. Edição genética e crítica. 1998. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- \_\_\_\_\_. A obscena senhora morte. Odes mínimas dos processos criativos de Hilda Hilst. 2003. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- GUALBERTO, Ana Cláudia Félix. *Contos d'escárnio – textos grotescos: loucura e relações de gênero em Hilda Hilst*. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, Paraíba.
- LOPES, Anelys Rosa Oiakawa. Entre eros e o senhor - sexo e religião em Qadós, de Hilda Hilst. 1997. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários), Departamento de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- MACHADO, Clara Silveira. A escritura delirante em Hilda Hilst. 1993. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- MAFRA, Inês da Silva. Paixões e máscaras: interpretação de três narrativas de Hilda Hilst. 1993. Dissertação (mestrado em Literatura Brasileira e Teoria Literária). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- MEDINA, Fabiana Grazioli. *No limiar dos sentidos: a expressão do inefável – o lírico e o grotesco em Cartas de um sedutor, de Hilda Hilst*. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura e crítica literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- MIRANDA, Sueli de Melo. *Frente à ruivez da vida: letra e transmissão na poesia de Hilda Hilst*. 2002. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais.
- MOURA, Karyne Pimenta. *Hilda Hilst: o erotismo divino na lírica contemporânea*. 2005. (Trabalho de Conclusão de Curso). Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais.
- OLIVEIRA, Ana Lúcia Medeiros de. *O erotismo nas poesias de Hilda Hilst*. 2004. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras). Universidade de Potiguar – Natal, Rio Grande do Norte.
- RIOS, Hebe. *Hilda Hilst para virgens*. 2001. Trabalho de conclusão de curso – jornalismo – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas.
- RODRIGUES, Joelma. *A obscena senhora D: o processo dialógico do sublime e do grotesco em Hilda Hilst*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará.
- SILVA, Livia Carolina Alves da. *A metáfora da morte em Hilda Hilst*. 2004. (Trabalho de conclusão de Curso). Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais.



SOUZA, Enivaldo Nunes Freitas de. *Escritora e escritura: o processo criativo da prosa de Hilda Hilst*. Tese (Doutorado em Literatura) – não concluído- Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SOUZA, Maria Tereza da Silva. *Hilda Hilst*. Trabalho de Conclusão de Curso – Faculdades Integradas de Guarulhos, São Paulo.

TODESCHINI, Maria Thereza. O mito em jogo: um estudo do romance *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst. 1993. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria Literária) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

VAZ, Ana Silvéria. *Hilda Hilst e Bufólicas: dessacralização de discursos*. 2005. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais.

YONAMINE, Marco Antonio. *Arabesco das pulsões: as configurações da sexualidade em A obscena senhora D*, de Hilda Hilst. 1991. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.