

## "HILDA HILST E A (IM)POSSIBILIDADE DE (SE) DIZER"

Nilze Maria de Azeredo REGUERA\*

- **RESUMO:** Investiga-se em que medida Hilda Hilst, em *Fluxo-floema*, vale-se de um conjunto de procedimentos que colocam em cena tanto o sujeito-narrador quanto o próprio narrar, de maneira destoante do que predominantemente se fazia à época. Se no contexto ditatorial era tendência relacionar a literatura a uma “função compensatória”, o que a autora oferece em sua estreia na prosa mostra-se de modo ambivalente, já que não abdica desse prisma, porém o relaciona à frustração. No caso do texto “Osmo”, isso se dá à medida em que se instaura um descompasso entre o “narrar prometido” e o “narrar empreendido”, o que acaba por evidenciar tanto o texto como construção verbal encenada quanto a ambígua atitude do narrador-personagem diante da necessidade de verbalizar a sua história e de se aproximar de seus receptores. O postergamento da história prometida gera a frustração, que é alegoricamente abarcada como um procedimento de tessitura do texto hilstiano relacionado à ironia, à violência, ao fracasso, e que ilumina a condição paradoxal do narrar e da relação do/da artista com o mercado literário.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira contemporânea. Hilda Hilst. Alegoria. Autorreferencialidade. Ditadura militar.

Já se relacionou o “contemporâneo” à **intempestividade** ou a um **descompasso** do artista com a sua época, o que lhe permite “cria[r] um ângulo do qual é possível expressá-l[a], [...] fazendo perceber as zonas marginais e escuras do presente, que se afastam da sua lógica” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.9). Em certo sentido, Hilda Hilst, autora cuja obra e atitudes até hoje suscitam controvérsias, daria voz a essa contemporaneidade, sobretudo se considerarmos a singular **inadequação** que marcou a sua prolífica obra: ao longo de mais de quarenta anos de produção, ela não

se enquadrou em nenhuma das tendências em nossa literatura, porém sempre com elas manteve algum diálogo.<sup>1</sup>

Isso pode ser notado, por exemplo, em *Fluxo-floema*, obra que marca a sua estreia na prosa, em 1970, após o seu trânsito pela lírica e, nos anos anteriores, pela dramaturgia, e que apresenta uma interessante possibilidade de verbalização no/ acerca do contexto ditatorial. De modo geral, nele se destacavam certas tendências relacionadas ao **imperativo de se comunicar**, poisurgia “dizer o que a censura impedia o jornal de dizer, fazendo em livro as reportagens proibidas nos meios de comunicação de massa, [...] [bem como] produzir ficcionalmente identidades lá onde dominam as divisões, criando uma utopia de nação e outra de sujeito, capazes de atenuar a experiência cotidiana da contradição e da fratura”, levando, por consequência, a literatura ao — problemático — paradigma de uma “**função compensatória**” (SÜSSEKIND, 1985, p.87, grifo nosso).

É, pois, com essa perspectiva que Hilda dialoga, porém de uma maneira que lhe seria peculiar e que se radicalizaria nos seus textos futuros: ao mesmo tempo em que não desconsidera esse imperativo, ela elabora um tipo de texto que alegoricamente incorpora a verbalização e que oferece ao público leitor a ironia e a frustração.<sup>2</sup> Em Hilst, não há atenuação e isso se desenrola, sob diferentes ênfases, nos cinco textos que compõem *Fluxo-floema* — “Fluxo”, “Osmo”, “Lázaro”, “O unicórnio” e “Floema” —, nos quais se destacam tanto a figura do escritor — interessantemente representado por um narrador que não é compreendido, que não consegue narrar ou que não quer narrar — quanto procedimentos como a autorreferencialidade, a paródia e a polifonia, que aliam à voz e à sequência narrativas as concepções de “falência”, de “fracasso” e de “morte”, e que evidenciam o narrar em sua paradoxal (im)possibilidade. Isso acontece, por exemplo, no texto “Osmo” — objeto desta investigação —, cujo narrador-personagem homônimo, um empresário de meia-idade, desde o início de sua fala dirige-se a seus prováveis leitores-ouvintes na posição daquele que escreve:

---

\* Doutoranda em Letras. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Pós-Graduação em Letras. São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15054-000 – nilzereg@gmail.com

<sup>1</sup> Lançamentos recentes ilustram a ambivalência ou, em certos casos, o radicalismo presentes na recepção da autora: se, por um lado, há um claro intuito em se focar seus textos, desconsiderando, em certo sentido, o anedotário que a estigmatizou — “velha, louca e bêbada” (PÉCORA, 2005) —, por outro, suas obras, de modo geral, ainda permanecem ignoradas ou evitadas. Vejam-se, respectivamente, os estudos organizados por Cintra e Souza (2009) e por Pécora (2010), e os de Resende (2008) e de Schollhammer (2009).

<sup>2</sup> O modo como a alegoria é articulada no texto hilstiano permite observar “que não apenas a consciência humana expõe limitações para o conhecimento, como a própria realidade põe em dúvida a sua inteligibilidade. O problema não se reduz ao sujeito, nem ao objeto de conhecimento, mas articula ambos os polos. O sujeito é colocado diante de suas próprias insuficiências, assim como o objeto, a realidade observada, igualmente, se desordena.” (GINZBURG, 2003, p.61).

Não se impressionem. Não sou simplesmente asqueroso ou tolo, podem crer. Deve haver qualquer coisa de admirável em tudo isso que sou. Bem, vou começar. É assim: eu gostaria realmente de lhes contar a minha estória, gostaria mesmo, é uma estória muito surpreendente, cheia de altos e baixos, uma estória curta, meio difícil de entender, surpreendente, isso é verdade, muito surpreendente, porque não é a cada dia que vocês vão encontrar alguém tão lúcido como eu, ah, não vão, e é por isso que eu acho que seria interessante lhes contar a minha estória, estou pensando se devo ou não devo. O meu medo é que vocês não sejam dignos de ouvi-la, por favor não se zanguem [...] (HILST, 2003, p.75-76).

O narrador-personagem Osmo, numa tentativa de aproximação com os seus receptores, vai travando uma relação curiosa e contraditória com eles, pois ao mesmo tempo em que deles requer a atenção, chega a qualificá-los de “indignos”. Ao longo do que seria o seu “monólogo”, ao tentar apresentar a sua história, que procura escrever “há três dias”, ele vai pontuando a sua fala, e, numa espécie de função fática exacerbada, vai marcando o seu narrar com expressões e palavras como: “Bem, vou começar”, “É assim”, entre outras (HILST, 2003, p.75-76). Parece ir, assim, atuando por meio de um jogo de simulação e de dissimulação com seus receptores, e deixando ver o caráter encenado de suas falas e atitudes (“Não se impressionem”), valendo-se, inclusive, de um aparente desprezo pelos mesmos:

Para dizer a verdade, não tenho a menor vontade de escrevê-la, há três dias que passo as mãos nessas folhas brancas, nessas brancas folhas de papel, há três dias que dou umas cusparadas pelos cantos, a minha mãezinha não me aguentava desde pequenininho, não só por causa dessas cusparadas, não me aguentava por tudo, entendem? Não, não entenderam, já vi, aliás eu nunca vou dar cusparadas desde já. (HILST, 2003, p.75-76).

Esse movimento duplo de aproximação e de distanciamento, de explicitação e de ocultação, reverbera-se não somente em nível temático — que poderia ensejar uma visão contrastante à denúncia do contexto ditatorial —, mas também em todo o processo de enunciação, evidenciando a construção do texto, singularmente fomentado num descompasso entre o **narrar prometido** (a surpreendente história) e o **narrar empreendido** (o que, de fato, é apresentado). A fábula — que, resumidamente, corresponde ao encontro de Osmo com Kaysa, o qual tem aproximadamente a duração de uma noite — é permeada pelo monólogo do protagonista, que sempre divaga e, ao fazê-lo, requer sempre a atenção e/ou o entendimento de seus leitores-ouvintes. Considerando-se a imagética ou o anedotário acerca de Hilda, nota-se que a relação entre os polos de produção e de recepção vai sendo tensionada, visto que, no desenrolar de seu monólogo, Osmo, por exemplo, pressupõe leitores-ouvintes que desconheçam menos do que ele ou que não sejam capazes de entendê-lo, acabando até mesmo por ironizá-los,

como em: “você me compreendem? (HILST, 2003, p.76); “E de repente, tomei consciência de que o que eu estava vendo no céu era aquela cruz de estrelas que se chama o Cruzeiro do Sul, **você conhecem pelo menos isso não?**” (HILST, 2003, p.90, grifo nosso). Nesse sentido, a oscilação entre aproximação e distanciamento que se enreda no texto pode ser lida como índice do desenrolar do expressar(-se) hilstiano em meio às características de contexto e de mercado literário, oferecendo, no mínimo, uma alternativa divergente do que era tendência.

No decorrer de sua fala, por meio dessa função fática exacerbada, o protagonista se utiliza de uma aparente preocupação didática ao discorrer sobre os temas que elege — “Bom”, “Vamos lá” (HILST, 2003, p.80 e p.78) — que, todavia, tende a se esvaír devido à prolixidade de seu discurso e ao fato de se referir a inúmeros temas — sua mãe, as outras personagens, suas roupas, o seu sexo —, postergando, sempre, o seu intuito primeiro. “Tanto a tentativa de pactuar com o leitor-ouvinte quanto a prolixidade do discurso de Osmo permitem identificar a ironia que permeia a construção do texto: de certa maneira, a fala do protagonista retoma e assim problematiza a herança literária ao dialogar, por exemplo, com a fala de Brás Cubas” (REGUERA, 2007, p.197). Isso se reitera ao longo do texto, no aparente esforço de Osmo em dialogar com seus leitores-ouvintes, em tentar escrever o seu texto:

Quando eu penso em todas essas coisas, penso também na dificuldade de descrevê-las com nitidez para todos vocês. Você são muitos ou não? Gostaria de me confessar a muitos, gostaria de ter uma praça, um descampado talvez fosse melhor, porque no descampado, olhando para todos os lados (não se preocupem com as minhas rimas internas) para essa coisa de norte sul leste oeste, vocês compreenderiam com maior clareza, vocês respirariam mais facilmente, e poderiam vomitar também sem a preocupação de sujar o cimento, poderiam vomitar e jogar em seguida um pouco de terra sobre o vômito, e quem sabe depois vocês fariam pequenas bolas com todos os vômitos, naturalmente usando luvas especiais, claro, e lançariam as bolas com ferocidade sobre mim. (HILST, 2003, p.99-100).

A fala de Osmo, que vai oscilando entre o “fora” (o seu corpo) e o “dentro” (vômito, desejo, dúvidas), é encadeada por meio de uma intensa utilização do fluxo de consciência, o que, conseqüentemente, instaura um claro descompasso entre o tempo cronológico e o tempo vivencial. Coerentemente, o texto não tem divisão em parágrafos, apresentando-se, como parece apontar o título do livro, num **fluxo** — recurso que, além de reiterar o desdobramento narrativo, interessantemente remeteria até mesmo ao jorro vocabular numa sessão de terapia psicanalítica — que, todavia, não é radicalizado, como em outros textos da autora. Ele ecoa por meio da fala de Osmo e traz à tona as suas lembranças, as quais são apresentadas de uma maneira “imbricada”, espiralada, na qual uma suscita outra sucessivamente.

Este narrar em fluxo, contudo, mesmo tendendo a frustrar o polo receptivo, ainda é passível de um suposto entendimento, já que parece não desorientar “por completo” os seus leitores-ouvintes. Note-se como Osmo, no banho, preparando-se para o encontro com Kaysa, dá voz a esse narrar:

Começo lavando bem as axilas, esfrego o peito, o meu peito é liso e macio, na verdade eu sou um homem bem constituído, tenho um metro e noventa, tenho ótimos dentes, um pouco amarelados, mas ótimos [...] Agora as coxas. As coxas são excelentes porque eu fazia todos os dias cem metros de butterfly, vocês imaginam como isso me deixou com um peito desse tamanho, ah, sim, eu estava falando das coxas, pois é, são excelentes. [...] mas acho que vocês não estão interessados, ou estão? Se não estão, paro de contar, mas se estão, posso acrescentar que além de fortes, têm uma penugem aloirada [...] Me lembro que na adolescência comecei a gostar de uma menina lá na escola, ela era sem dúvida uma linda menina, e um dia eu notei que ela tinha uma verruga um pouco abaixo do queixo, uma verruguinha de nada, podem crer, e no entanto aquela verruga fez com que tudo em mim murchasse, tudo, e isso foi horrível porque à noite quando eu queria pensar na menina para poder gozar, por favor não me interpretem mal, para poder gozar de horas agradáveis, sozinho na cama, olhando as estrelas [...] lá vinha a verruga e eu disfarçava [...] Desisti. Lógico. Desisti porque todas as noites era essa mesma besteira que me vinha e eu olhava as estrelas e pensava numa égua amarela, porque à falta de uma menina sem verruga, só uma égua amarela mesmo. Bom. As coisas que se pensam no banho. Incrível. Não sei se lavo a cabeça ou não. (HILST, 2003, p.79-80).

Destaca-se em “Osmo” o desenrolar do narrar e da relação produção-recepção. O descompasso entre o narrar prometido e o narrar empreendido vai caracterizando o texto defectivamente, já que não se cumpre o que se prometeu. Tem-se, portanto, **um narrar que frustra**. Essa frustração se dá por várias instâncias: para Osmo, que não consegue escrever — ou que, curiosamente, **finje** não conseguiu-lo —, mas mesmo assim narra; para os leitores-ouvintes, que não têm o que Osmo lhes prometera, mas que, ao mesmo tempo, têm uma fala prolixa, que enseja um deslocamento de sentidos que pode romper com as suas expectativas.

Esse **destrinçar do narrar** que também é dinamizado pelo fluxo de consciência parece trazer à cena, direta ou indiretamente, autores de destaque do século XIX e, sobretudo, do século XX — recurso que daria margem, num circuito paródico, à presentificação da ausência. Ao se utilizar reiteradamente desse procedimento, Hilst dialoga constantemente com essa tradição — como na possível conversa entre Osmo, Brás Cubas e seus respectivos leitores —, e com autores como F. Kafka, M. Proust, J. Joyce ou S. Beckett, cujo texto *Molloy* faz-se presente como epígrafe de *Fluxo-floema*. É notável, assim, como os signos da “multiplicidade” e da “prolificidade” foram associados e foram se associando ao seu percurso,

e fomentando toda uma rede paródica fundada na espectralidade, ou seja, na paradoxal coexistência de presença e de ausência, a qual também engendraria os fluxos de seus textos vindouros.

Ao empregar o fluxo de consciência — técnica conhecida pela e consagrada na modernidade — Hilst articula o seu expressar(-se) na espectralidade, num movimento oscilatório de adesão e de desestabilização, já que recursos expressivos e os pressupostos que nortearam, sobretudo, a literatura do último século foram empregados ambivalentemente. Por exemplo, Osmo, se comparado ao narrador proustiano, apresenta suas lembranças de um modo reiteradamente prolixo, com a recorrência, porém, de vocábulos relacionados ao paradigma do disfórico ou do baixo corporal, ou com a presença de uma atitude ambígua em relação a seus leitores, a qual permite que o humor e/ou a ironia se instale(m).<sup>3</sup> Parece emaranhar-se nesse narrar espiralado e, de certa maneira, nele se esvaír. Nesse movimento, mescla as suas lembranças da infância — muitas vezes apresentadas sob o prisma do grotesco, da violência ou da sexualidade — à sua metafísica, ao diálogo com Kaysa e ao direcionamento aos seus ouvintes-leitores:

E agora ela resolveu falar de todas as coisas que tem no apartamento, e isso tenho certeza que vocês não vão se interessar, [...] e enquanto ela fala me vem aquele trecho: “o universo é mais belo, contendo o mal como um canto”. O mal é a morte? E a vida? Vamos pensar um pouco: o imponderável, as zonas escuras, a travessia perturbadora em direção à... Em direção a quê, afinal? Vamos pensar um pouco porque até agora eu estava distraído. Então, pensemos: quando morremos, morremos definitivamente ou é possível que exista uma outra realidade impossível de pensar agora? Impossível de pensar agora porque agora as nossas antenas vão até um certo ponto e depois não vão mais, eu sei que não estou dizendo as coisas com lucidez, apesar de que lhes falei que sou um homem muito lúcido mas a presença e a fala de Kaysa me incomodam, bem vamos lá, eu preciso continuar pensando: quem sabe se na

---

<sup>3</sup> Caio Fernando Abreu tem uma atitude exemplar no que se refere ao comportamento de um tipo de leitor — culto, que tem um “trato” com a linguagem, transitando entre os polos de produção e recepção —, a qual evidencia a oscilação que se instala na própria recepção dos textos hilstianos. Essa relação autor-texto-leitor parece caracterizar e ser caracterizada por uma ambivalente catarse: ao mesmo tempo em que se têm empatia e humor, têm-se repulsa e/ou mal-estar. Veja-se o trecho: “Comecei o Osmo rindo feito uma hiena, acho que nunca li nada tão engraçado em toda a minha vida, mas, você sabe, o humor em si não basta, pelo menos pra mim. [...] Por isso eu ria e me preocupava: meu Deus, será que ela vai conseguir? Aí, quando a minha preocupação com o excesso de humor estava no auge, começaram a aparecer no texto os “elementos perturbadores”: a estória do Cruzeiro do Sul (ninguém vai desconfiar jamais que você viu MESMO aquilo), o “grande ato”, a lâmina, os pontos rosados. E imediatamente o texto sai da dimensão puramente humorística para ganhar em angústia, em desespero. [...] Comecei esticado na cama, despreocupado, mas aos poucos fui me inteirando todo, com um pânico que nascia nas pontas das unhas até “[...] as pontas tripartidas dos cabelos”. Quando terminei, estava sabendo que não podia ser de outro jeito, compreende?” (ABREU, 1999, p.21).

morte adquirimos uma outra dimensão muito mais viva do que esta aparente dimensão de vida [...] Vocês vão achar tudo isso meio debiloide, mas as coisas que acontecem conosco não são corolários de um teorema (ou são?). Debiloide 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 me 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 lhe dissera o seguinte a meu respeito: o seu filho, dona, tem alguma coisa que não vai bem. (HILST, 2003, p.87-89).

Tendo em vista a estruturação defectiva do narrar, em que se tem um descompasso entre o narrar prometido e o narrar empreendido, nota-se que a instância narrativa é colocada numa posição problematizada. Isso se mostra particularmente interessante se for considerado o que Hilda fizera ou vinha fazendo em seus modulares lírico e dramático, e, sobretudo, o questionamento que parece perpassar o próprio ato narrativo em si face à “função compensatória”: Osmo daria voz a um narrar fragmentado e falacioso, e daria corpo a um indivíduo moldado nas ruínas da tradição moderna, com uma identidade em processo de desintegração, ou, no mínimo, apontada em sua transitoriedade e relatividade. O contato que tenta estabelecer com os seus prováveis leitores-ouvintes e as consequências desse ato remetem, em certa medida, ao questionamento do papel que a ele virtualmente caberia, sobretudo se considerado o imperativo: teria ele **autoridade** ao narrar? O que ele teria a oferecer? O que ele supostamente **deveria** oferecer? Ou, ainda, os seus sentimentos seriam passíveis de verbalização?

Por se focalizar o papel do narrador, sobretudo num texto em que a herança da modernidade é dinamizada de maneira própria, sendo questionada, as palavras de W. Benjamin (1986a, 1986b), em textos como “O narrador” e “Experiência e pobreza”, por exemplo, podem se fazer presentes. Salvo as diferenças, em ambos, do contexto europeu das primeiras décadas do século XX, o autor discorre acerca do conceito de “experiência” e do que seria para ele decorrente do declínio da mesma: “a arte de narrar [...] em vias de extinção” (BENJAMIN, 1986b, p.197). Assim, a figura do contador de histórias, associada à do narrador tradicional, estaria se perdendo em meio à impossibilidade relacionada às transformações econômicas, sociais, culturais e materiais então em curso, de se transmitir experiência — a tradição — às gerações seguintes. Nas palavras do estudioso: “[...] é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.” (BENJAMIN, 1986b, p.198).

Um contraponto interessante pode ser estabelecido com o que Hilda apresenta em *Fluxo-floema*. W. Benjamin, no conhecido texto “O narrador”, associa ao narrador tradicional três figuras por ele comentadas: o camponês

sedentário (“aquele que ganhou honestamente sua vida sem sair do país” — BENJAMIN, 1986b, p.198), o marinheiro comerciante (“aquele que vem de longe” — BENJAMIN, 1986b, p.198) e o idoso ou o moribundo (aquele que, revestido de autoridade dada por sua experiência ou pela proximidade da morte, dá conselhos). Esses, de uma maneira ou de outra, revestir-se-iam de uma autoridade que lhes seria social e culturalmente reconhecida a fim de transmitirem a tradição, conforme o comentário abaixo:

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la **inteira**. (BENJAMIN, 1986b, p.221, grifo do autor).

As palavras de Benjamin iluminam o que, na literatura dos anos 1970, constituía-se, de modo geral, um tema assimilado e/ou problematizado por boa parte dos escritores, tendo em vista, sobretudo, o que se apresentava como tendência: **o que se deve narrar?** É válido, então, investigar o que restou a este narrador herdeiro da modernidade na visão/no texto de Hilst, tendo como fomento a problemática referente ao imperativo de (se) comunicar e ao que seria o papel do criador, considerando-se, inclusive, a rede de forças da relação texto-contexto.

Dessa perspectiva, as palavras de W. Benjamin novamente se fazem presentes, pois ao trazerem à tona a problemática do narrar, “[...] constata[m] [...] o fim da narração tradicional, mas também esboça[m] como que a ideia de uma outra narração, **uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas.**” (GAGNEBIN, 2006, p.53, grifo nosso). É nesse sentido que, segundo Gagnebin (2006), Benjamin relaciona ao narrador oriundo dessa situação as figuras do trapeiro, do catador de sucata e de lixo, “esse personagem das grandes cidades que recolhe os cacos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder” (GAGNEBIN, 2006, p.53). Esse **narrador sucateiro** “não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que não parece ter importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer.” (GAGNEBIN, 2006, p.54).

O que essas considerações também nos permitem indagar é em que medida o expressar(-se) hilstiano construiu-se e foi construído nas ruínas do que a modernidade oferecera ao século XX econômica, social e culturalmente como promessa, ou ainda, em que medida se deu essa transmissão e que “cacos” seriam esses?

Em princípio, poder-se-ia relacionar Osmo à figura do “narrador sucateiro”, que nada quer deixar escapar e que vaga pelas ruínas ou pela condição arruinada de sua memória e de seu presente, apresentando sua metafísica e fatos relacionados ao cotidiano, à sexualidade, preocupando-se com os mínimos detalhes — “eu sempre me impressionei com as pequenas coisas” (HILST, 2003, p.79). Entretanto, no texto de Hilda, esse procedimento “de apanhar aquilo que é deixado de lado” vai instalando um movimento de (auto)desestabilização, pois tende a ser levado ao extremo: impera o individualismo do narrador-personagem que, em sua prolixidade e em sua tentativa de abarcar os fatos rememorados, desdobra a sua fala em relação a outras instâncias — sua mãe, seu neurologista, seu empregado José, a menina da verruga, Mirtza, Hanzi, o existir etc. —, apresentando-as em meio ao relato de seu encontro com Kaysa, nunca deixando de ter como referência a si próprio.

Desse modo, o que em Benjamin (1986a, 1986b) teria o sentido de um redimensionamento e de uma reavaliação da história e da modernidade, em Hilst mostrar-se-ia frustração ou (aparente) inépcia: o que interessa a Osmo e, segundo este, pode interessar a seus leitores-ouvintes é ele próprio e a sua metafísica, nada mais. E isso parece ser enfatizado pela tensão inerente ao seu discurso relacionada ao contar e ao não-contar, ao paradoxal diálogo que ele estabelece com seus leitores-ouvintes, ou seja, aos “cacos” que ele lhes oferece. É assim que Osmo, em seu monólogo autocentrado, parece não cumprir o que prometera — apresentar/escrever/inscrever a sua história “supreendente”, cheia de “altos e baixos” —, acabando, até mesmo, por não querer se referir a alguns fatos ou a se cansar dos mesmos:

Estou cansado de contar essas coisas e tudo o mais, tenho uma vontade muito grande de não contar mais nada, inclusive de me deitar, porque se vocês soubessem como cansa querer contar e não poder, porque agora estou dançando com Kaysa, e ao mesmo tempo em que estou dançando estou pensando na melhor maneira de contar quando eu afinal me resolver a contar. Enfim, acho que nesta hora eu devia estar na minha mesa, sentado, e ao meu lado, isto é, em cima da mesa, uma porção de folhas de papel branquinhas, e eu pegaria numa folha de papel, colocaria a folha de papel na máquina de escrever e começaria a minha estória. Começaria assim talvez: eu me chamo Osmo, quero dizer, para vocês eu digo que me chamo Osmo, mas o meu nome verdadeiro, se é que a gente tem um nome verdadeiro, tem sim, mas o nome verdadeiro não interessa. [...] Quem me chamava de Osmo era a Mirtza, mas vocês também podem me chamar de Osmo. [...] era lituana, ela falava a minha língua também, a minha língua é uma língua de bosta [...] Também não sei por que a Mirtza me chamava de Osmo porque Osmo é um nome finlandês e Mirtza era lituana e eu não sou finlandês, bem, não importa. Quando ela me disse que acreditava em mim, fiquei louco de contente. [...] Aí eu falava, falava [...]. (HILST, 2003, p.91-93).

Osmo, ao apresentar prolixamente, por meio de “uma língua de bosta”, a “tradição em migalhas” (GAGNEBIN, 2006, p.53), levaria até mesmo a figura do “narrador sucateiro”, representativo da perda da experiência e do que a modernidade tinha a oferecer, ao extremo, a uma significativa redundância. O grotesco, a sexualidade, o ensimesmamento burguês — que esvaziariam a experiência desse indivíduo — seriam, pois, elementos que deixariam ver e reiterariam essa tradição herdada, a qual Hilst parece desnudar em sua falência, pois o que Osmo oferece são fragmentos de si mesmo, de seu projeto, de seu contar, enfim, do que parece constituir a sua “pobreza de experiência”:

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda a experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e claramente a sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. (BENJAMIN, 1986a, p.118).

Essa “pobreza de experiência” pode ser relacionada à (aparente) incapacidade de Osmo para dar conselhos ou transmitir a seus leitores-ouvintes a tradição, dado que esta já se mostraria arruinada. Pode ser, ainda, relacionada ao fato de que talvez ele não tenha interesse em escrever a sua história surpreendente, ou que não tenha tantos leitores-ouvintes (“Vocês são muitos ou não?” — HILST, 2003, p.99) — interpretação esta que se apresentaria, no mínimo, curiosa se considerados a situação de um mercado editorial em plena ditadura e os anseios do grande público.<sup>4</sup> O que Osmo oferece parece reforçar, a todo momento, a quebra de expectativas entre ele e seus receptores, isto é, o caráter ilusório e falacioso da relação entre produção e recepção — reverberada, inclusive, pelo fato de que “Osmo” não é o seu verdadeiro nome.

Essa quebra de expectativas teria, no jogo de aproximação e de distanciamento instaurado no/pelo texto, uma dupla função, na medida em que ao se destacar um leitor que se habitou a um tipo de texto — moderno e/ou atrelado ao imperativo de (se) comunicar — e a uma perspectiva de abordagem — que se vale de noções modernas como a autorrefencialidade e a autocrítica — torna evidente a problemática que daria forma a um fingimento de Osmo, que posterga o seu narrar, narrando. A atitude de Osmo é ambígua, pois pode ser lida sob o prisma não somente da inépcia, mas também de uma ironia que ele (e Hilst) lança(m) em direção ao narrar e ao polo receptivo. Osmo narraria o seu próprio fingimento e, nesse engendramento encenado, o texto se voltaria para si mesmo e para o contexto

---

<sup>4</sup> “De forma aparentemente paradoxal, [...] a censura e a repressão não afetaram, em termos quantitativos, a produção cultural brasileira. Isso porque, no caso específico da obra de arte, o processo criador [...] se alimenta praticamente de tudo: flores, pregos, cobras e espinhos. Livros, peças, canções continuaram a ser escritas. [...] Nenhum deixou de dizer o que queria, ainda que em voz baixa, para o papel, para si ou para os poucos companheiros.” (SANTIAGO, 1982, p.49).

no qual fora produzido e veiculado. É dessa perspectiva que, da arte de fins do século XX, instalada na intersecção de paradigmas e de valores, ecoariam díspares e imbricadas vozes, salientes, irônicas e afásicas.

Além disso, é nessa rede polifônica que se pode ver no (simulado?) cansaço e na (aparente?) desistência em contar a sua história uma atualização irônica e/ou defectiva do revolucionário ou do militante, que dariam a sua vida em combate ao regime vigente.<sup>5</sup> Ou, ainda, a redundância ensimesmada do indivíduo burguês ou liberal, vista sob o prisma do humor oriundo do deslocamento de expectativas e do caráter curioso ou “insólito” dos “elementos perturbadores” (a menina, a verruga, a égua, as roupas, o corpo etc.). Assim:

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

Se, por um lado, Osmo parece se adequar ao que é afirmado nesta citação, por outro o seu querer — que não implicaria necessariamente uma “desistência” da ação —, a sua condição autocentrada e o seu fingimento intensificam o realce dado à situação em que ele se encontra, fazendo-nos indagar, no limite do que se apresenta ao longo do texto: em que medida ele ofereceria algo distinto?

Salta aos olhos, pois, um tipo de humor que, assim como o procedimento paródico, é concatenado de modo a apontar a reversão de sentidos ou o que daria margem a uma outra interpretação do que é dito: “não se impressionem tanto”, declaração que abre o monólogo de Osmo, poderia ser interpretada como “não me levem tão a sério”. É justamente essa ambivalência que, na relação texto-contexto, sustenta um tipo de construção estético-verbal que toca em polos opostos (do contexto repressivo à inépcia, da inépcia ao humor irônico), revertendo-os e oferecendo, como consequência, possibilidade(s) de interpretação que se mostra(m) transitória(s). Essa oscilação daria forma, ainda, a uma maneira de (se) expressar relacionada a uma performatividade específica: o narrador, em sua **performance**, parece encenar ou fingir o seu próprio fingimento, deixando ver tanto a sua inépcia quanto a sua ironia — e, dessa perspectiva, que papel restaria a seus leitores-

---

<sup>5</sup> A fim de se discutir o papel do militante ou do revolucionário, veja-se a descrição do contexto oferecida pelos textos de E. Gaspari (2002a, 2002b).

ouvintes? Veja-se o momento em que, após o banho, arrumando-se para o encontro com Kaysa, Osmo afirma:

Ai, esqueci os chinelos, não faz mal, vou assim mesmo de pés descalços para o quarto, me sento na cama e quando sento, ainda sinto, esperem, uma observação, esquisito esse negócio de quando sento ainda sinto, bem, fica assim mesmo, enfim, sinto o calor do meu corpo na cama. Não vou deixar a cama vazia por muito tempo, ela, quero dizer a Kaysa, não vai querer dançar a noite inteira ou vai? A minha cueca. A minha cueca é deliciosa sabem por quê? Eu mando fazer as minhas cuecas com esse tecido que chamam de pele-de-ovo, não sei se vocês conhecem, não é todo mundo que pode ter cuecas de pele-de-ovo, eu tenho porque nessas partes onde as cuecas tocam eu sou muito sensível, e eu falo nessas partes e não falo o pênis, e tal, porque acho que sem falar vocês vão entender, afinal todo mundo tem essas partes, ou não? Bem, não é por pudores estilísticos que não falo o... sim, talvez seja por um certo pudor, porque agora nas reticências eu deveria ter escrito cu e não escrevi, quem sabe deveria ter escrito ânus, mas ânus dá sempre a ideia de que a gente tem alguma coisa nele, não sei explicar muito bem. (HILST, 2003, p.81-82).

A sua incapacidade para ou o seu desinteresse em dar conselhos, a ironia e o caráter defectivo do que apresenta perpassam a sua “autoridade”, que é, sobretudo, porosa, moldada em meio ao adiamento de seu contar<sup>6</sup>. Além disso, o desdobramento narrativo contribui para que sua fala mostre-se fragmentada. Assim, o grotesco, a sexualidade, o individualismo exacerbado de Osmo, na relação entre o narrar prometido e o narrar empreendido, e entre os polos de produção e de recepção, tensionam essa apresentação/apreensão da realidade, mesmo sendo esta fragmentada, bem como a relação que ele tenta estabelecer com seus receptores: “Eu, Osmo, tenho um negócio de importação-exportação e não convém dar detalhes porque vocês não vão importar nem exportar coisa alguma.” (HILST, 2003, p.91).

Nessa tentativa de contato, Osmo não tem “garantias” por parte dos leitores-ouvintes de entendimento do que apresenta e/ou de aceitação do seu narrar — fato acirrado pela ironia ou pelo humor que também podem ser lidos em suas ações

---

<sup>6</sup> Um dado que fomenta a discussão da performatividade em Hilst é a autoridade dos narradores, associada à imagética e ao jogo de desdobramento narrativo com autor, autor textual, narrador-personagem e personagens atuando na cena narrativa. Como informa P. Ottoni (2002, p.128), J. L. Austin, no início de seus estudos, discutira alguns elementos que implicariam algum tipo de abalo na relação fala-ação, tendo como resultado: “(a) a nulidade (ou sem efeito) quando o autor não está em posição de efetuar tal ato, quando não consegue, formulando seu enunciado, completar o ato pretendido; (b) o abuso da fórmula (falta de sinceridade) quando se diz eu prometo, por exemplo, sem ter a intenção de realizar a ação pretendida; (c) a quebra de compromisso quando se diz eu te desejo boas vindas, por exemplo, tratando, no entanto, o indivíduo como estranho” (grifo do autor). É justamente essa relação que, ao colocar em foco a credibilidade da fala que é enunciada, bem como a confiança advinda daquele que narra, fomenta a oscilação caracterizadora do expressar(-se) hilstiano, da relação autor-texto-leitor.

(ou em sua falta de ações) e em suas reflexões acerca de sua “língua de bosta” ou em suas indagações acerca de como supostamente deveria escrever. Veja-se este trecho: “[...] 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.” (HILST, 2003, p.82).

Tem-se, portanto, uma fala ambígua, que ilumina, sob um prisma, esse indivíduo herdeiro da modernidade. O que se apresentaria/engendraria em “Osmo” mostrar-se-ia, pois, (im)possibilidade, e o trecho final do texto acaba por indiciar essa situação paradoxal:

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

Este fragmento reitera a estruturação elíptica do discurso de Osmo e o seu desejo de escrever, **no dia seguinte**, uma outra história, neste caso, um *best-seller* — uma história de mãe. Nota-se, portanto, um novo adiamento do narrar/escrever a sua história — uma perversa “vingança” pelo fato de seus leitores-ouvintes lhe terem dado atenção? — e um consequente direcionamento em relação ao narrar falacioso: a história que se apresenta não basta; a história que Osmo tenta escrever há dias também não basta; há a necessidade de uma “história de mãe”. Esta nova história é, todavia, um desejo que pode ou não ser concretizado, sendo novamente postergado — “se ninguém me chamar para dançar, eu vou começar a escrevê-la” (HILST, 2003, p.105).

A estruturação abissal e defectiva, juntamente com a ironia que advém do desejo do narrador, são procedimentos que permitem a abordagem de *Fluxo-floema* sob o prisma da falência do narrar: uma obra que, ao colocar em cena reiterada e/ou ironicamente recursos discursivos consagrados na modernidade pela tradição artístico-literária, denuncia paradoxalmente tanto esses mesmos procedimentos

quanto a tradição em seu caráter falacioso, arruinado. O final do texto — o seu recomeço? — renova e reatualiza essa estruturação ambivalente, em que se tem o **mesmo** e o **outro** concomitantemente: nem a “história de mãe” e/ou um *best-seller* bastarão. E, implicitamente, advém uma desconfiança paradoxal: nem (mais) uma ou nenhuma história(s) basta(m)?

O que Gagnebin (2006) problematizou e relacionou à morte e ao morrer mostra-se, em Hilst, um simulacro, ou seja, a própria encenação da (im)possibilidade do narrar: **um narrar que frustra, um narrar que se frustra**, ao mesmo tempo em que se engenha<sup>7</sup>. Osmo — texto e narrador-personagem — corporificaria, pois, este paradoxo: a sua condição arruinada, dada pela falência de seu projeto pessoal, pelo postergamento de seu narrar.

Esse frustrar(-se), ao ser incorporado na/pela obra, não deixa de se relacionar, abissal e espectralmente, à figura do narrador e, assim, às de autor empírico, autor textual, personagem. Osmo poderia aludir a um desdobramento autoral e polifônico de Hilda Hilst, a uma *persona*, bem como certos trechos poderiam ser índices da visão da autora ou dessa *persona* acerca da sua recepção ou do que entendia como (sua) literatura — “Aos poucos a gente consegue tudo, essa coisa de pudor é só no começo, quero dizer no começo de começar alguma coisa. Depois a gente vai metendo. É assim mesmo.” (HILST, 2003, p.82).

No contexto sociopolítico da ditadura militar (1964-1985), Hilda elaborou, assim, um conjunto de textos que, em sua oscilação, tematizam e incorporam tanto a impossibilidade quanto a necessidade de se narrar ou de se manifestar, deixando ver o próprio narrar ou o verbalizar de uma perspectiva falaciosa, por vezes irônica, e, por ir se acirrando ou se radicalizando, destoante do que era a tendência dominante. Ao ter o paradoxo em sua estruturação e em sua tematização — o narrar como (im) possibilidade —, e ao focalizar o papel do escritor e o do leitor de uma perspectiva problematizada, o texto de Hilda desestabiliza, inclusive, o papel e a voz autorais.

O movimento de oscilação, de aproximação e de distanciamento que se engendra em *Fluxo-floema* relaciona-se ao que Hilda vinha fazendo em seus outros textos: “exercícios”. Se no final da década de 1960 ela lançara uma série de poemas assim intitulados ou por essa ideia direcionados, bem como transitara pelo expressar(-se) alegórico em seu teatro, em sua prosa ela, de modo progressivo, valeu-se dessa trajetória poética a fim de **exercitar** um tipo de escrita pautada, sobretudo,

---

<sup>7</sup> O conceito de “simulacro pode ser entendido como um procedimento de autorreferência que abalaria a relação do signo ou do referente com o real. O simulacro implicaria, pois, um jogo de simulação e de dissimulação que impossibilitaria qualquer referência a uma origem ou a um modelo prévio, ou a destituição da relação entre o “original” e a sua “cópia”. Como resultado, ter-se-iam o “trânsito”, a “repetição diferente”, que são noções relacionadas à de “simulacro” e que “deriva[m] da experiência contemporânea das fronteiras estáveis. Se tudo é provisório e nenhum lugar corresponde à origem, só restam o deslocamento e o trânsito [...] Também não existe um local “mais próprio” ou “mais puro”, mas apenas trânsito e simulacro.” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.57-58).

na **dramatização**, isto é, no caráter performático daquilo que é narrado.<sup>8</sup> Hilda Hilst, em diálogo não só com a tradição mas também com seus contemporâneos, empregou esse expressar(-se) ambivalentemente, tanto por meio de procedimentos nele recorrentes quanto por meio de um deslocamento dos mesmos, dado por um acirramento ao qual se associaram elementos relacionados ao disfórico, ao mau gosto, à sexualidade e à morte, bem como um questionamento metafísico ou uma ironia carregada de um humor, que, no jogo de simulação e de dissimulação, forneceram os elementos para que fossem colocados em xeque as tendências do mercado, os anseios do público, o processo de comunicação, o próprio narrar.

Se, como é sabido, alguns escritores da segunda metade do último século colocaram especialmente em cena o narrar, a voz que narra, e direta ou indiretamente, o papel do artista, é em Hilst que a problemática relativa a essas questões parece ter adquirido uma configuração e uma amplitude marcadas pela oscilação entre aproximação e distanciamento, pelo paradoxo, e nos seus textos vindouros, pela radicalização dos procedimentos articulados em *Fluxo-floema* — elementos esses que marcariam a sua **inadequação** ou o seu **descompasso** com a sua época e o sistema literário. Nesse movimento, aproximaram-se de um verboso silêncio ou de uma ostentação vocabular e poética que se esvaziava; aproximaram-se da violência e da morte. É dessa maneira, pois, que Hilst oferece singular e ironicamente a frustração ao público leitor, **reiterando** a “experiência cotidiana da contradição e da fratura” (SÜSSEKIND, 1985, p.87). Se a violência era, então, um tema focalizado nas obras do período, Hilda alegoricamente a incorpora e, num fluxo, devolve-a aos leitores, relacionando-a ao fracasso, à fragmentação, à morte.

REGUERA, N. M. de A. Hilda Hilst and the (im)possibility of narrating (oneself). **Itinerários**, Araraquara, n.32, p.27-43, Jan./June 2011.

■ **ABSTRACT:** *This paper investigates to which extent Hilda Hilst, in Fluxo-Floema, makes use of procedures that bring into focus both the subject-narrator and the narration itself in a way that it was divergent from that which was literarily practiced at that time. While during the dictatorship there was a trend of relating literature to a “compensatory function,” what Hilst actually offered as her debut in fiction was rather ambivalent since she combined this function with frustration. In the case of the text “Osmo” such combination takes place with the mismatch between the “promised narration” and the “performed narration,” which announces both the text as a staged verbal construction and the ambiguous attitude of the narrator-character faced with*

<sup>8</sup> A respeito de Clarice Lispector, Benedito Nunes (1995) apresentara a expressão “drama da linguagem”, por meio da qual pretendia ressaltar um modo de escrever que colocava em foco a própria linguagem enquanto encenação verbal. A esse mesmo respeito, Silviano Santiago (1997) destacou que em seus textos “Clarice inaugur[ou] uma tradição sem fortuna, desafortunada, feminina e, por ricochete, subalterna”, que parece ter sido levada por Hilda Hilst a um patamar outro.

*the necessity of verbalizing his story and approaching his readers. The postponement of the promised story causes frustration, which is allegorically conceived as a procedure of Hilst's textual weave related to irony, violence and failure. Such aspects shed light on the paradoxical condition of narration and of his/her relationship with the literary market*

■ **KEYWORDS:** *Brazilian contemporary literature. Hilda Hilst. Allegory. Self-referentiality. Military dictatorship.*

## Referências

ABREU, C. F. Querida unicórnio... **Cadernos de Literatura Brasileira**: Hilda Hilst, São Paulo, n.8, p.20-23, out. 1999.

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986a. p.114-119. (Obras escolhidas, 1).

\_\_\_\_\_. O narrador. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986b. p.197-221. (Obras escolhidas, 1).

CINTRA, E. C.; SOUZA, E. N. F. (Org.) **Roteiro poético de Hilda Hilst**. Uberlândia: Ed. da UFU, 2009.

COELHO, N. N. Qadós. **Colóquio Letras**, Lisboa, n.18, p.87, mar. 1974.

GAGNEBIN, J. M. Memória, história e testemunho. In: \_\_\_\_\_. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006. p.49-58.

GASPARI, E. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

\_\_\_\_\_. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

GINZBURG, J. Literatura brasileira: autoritarismo, violência, melancolia. **Revista de Letras UNESP**, São Paulo, v.43, n.1, p.57-70, 2003.

HILST, H. **Fluxo-floema**. Organização e introdução de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2003.

NUNES, B. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.

OTTONI, P. John Langshaw Austin e a visão performativa da linguagem. **D.E.L.T.A**, São Paulo, n.18, v.1, p.117-143, 2002.

PÉCORÁ, A. Hilda Hilst: Call for papers. **Germina**: revista de literatura e arte, [S.l.], ago. 2005. Disponível em: <[http://www.germinaliteratura.com.br/literatura\\_ago2005\\_pecora.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm)>. Acesso em: 24 maio 2008.

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

RESENDE, B. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

REGUERA, N. M. de A. A performance do narrador em Clarice Lispector e em Hilda Hilst: o narrar que (se) frustra. **Revista de Letras**, São Paulo, v.47, n.2, p.185-208, jul.-dez. 2007.

SANTIAGO, S. A aula inaugural de Clarice Lispector. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 dez. 1997. Caderno MAIS!, p.12-14,

\_\_\_\_\_. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. In: \_\_\_\_\_. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.47-55.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SELIGMANN-SILVA, M. **O local da diferença**: estudos sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SÜSSEKIND, F. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

Artigo recebido em 09/09/2010

Aceito para publicação em 16/02/2011



