

A voz da palavra nas obras de Hilda Hilst de 1950 a 1970

The word's voice in Hilda Hilst's works from 1950 to 1970

Maria Andrade Vieira*

Annita Costa Malufe**

RESUMO: O objetivo deste artigo é demonstrar como a materialidade da voz nas obras hilstianas torna-se multifacetada a partir da exploração de outras linguagens literárias, como poesia, prosa e drama, desvelando suas recorrentes marcas de estilo, sua visão metafísica da criação e a relação da escritura como corpo poético. Para tanto, investigamos as principais pistas deixadas por essa voz, dos anos de 1950 a 1970, recorte de tempo em que Hilda Hilst faz sua estreia da poesia, desenvolve uma breve passagem pela dramaturgia e se apresenta na prosa. Essa leitura é feita primordialmente pela perspectiva conceitual de voz apresentada pelo pesquisador Paul Zumthor. A partir desse panorama, evidencia-se o fluxo dessas diversas manifestações de gênero literário, que ampliaram o território artístico de Hilst, e a experiência estética de seus leitores.

PALAVRAS-CHAVE: Voz; Performance; Corporeidade; Hibridismo

ABSTRACT: This article aims to demonstrate how the materiality of voice in the works by Hilda Hilst becomes multifaceted as an exploration of different literary languages, such as poetry, prose, and drama, revealing its recurrent style trademarks, its metaphysical view in terms of creation and its relation as a poetic body. For this purpose, we investigate the main traces left by this voice, from 1950 to 1970, a timeframe in which Hilst makes her debut in poetry, undertakes a short path through drama and introduces herself in prose. This reading is based primarily on the conceptual perspective of voice presented by Paul Zumthor. Starting with this panoramic view, a flux of various manifestations of literary genres is made evident, which amplify Hilst's artistic scope, as well as the aesthetic experience of the readers.

KEYWORDS: Voice; Performance; Corporeality; Hybridity

No radical experimentalismo estético culminado nos contos ficcionais de Hilda Hilst, existem evidências de uma voz poética já esboçada desde *Presságio* (1950), e que se expandem por meio de um longo período de criação de poesia (1950-1966), peças teatrais (1967-1970) e na sua prosa ficcional de estreia, *Fluxo-Floema* (1970). Para esta investigação, apresentamos alguns excertos das

* Doutoranda e Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP. E-mail: sohmariasoh@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6720-3676

** Docente do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, pesquisadora bolsista produtividade CNPq, Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP. E-mail: annitamalufe@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6843-197X.

obras da escritora, do período de 1950 a 1970, com o intuito de mostrar o caminho exploratório entre gêneros (poesia, dramaturgia) que a levará a sua prosa singular.

O estudo sobre a voz em performance, a partir de Paul Zumthor, parece-nos auxiliar essa investigação, uma vez que, já na prosa inaugural de *Fluxo-floema*, é uma voz em ato que nos conduz, tornando cada leitura uma performance do corpo que lê. Ademais, tal perspectiva considera o caráter fragmentário das manifestações artísticas como duplo da fragmentação desse ser humano, atravessado pela modernidade, e sua potencialidade de atualização do texto literário sempre que acionado no instante em que é evocado pelo leitor. Deste modo, partimos do pressuposto de que é aplicável ao texto literário o que o medievalista afirma acerca da poesia:

[...] a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página. (ZUMTHOR, 2014, p. 84)

Consideramos, também, para a escolha teórica apresentada, a trajetória artística de Hilst: no conjunto de seu trabalho, a poeta fez uso de recursos líricos, ensaísticos e dramáticos em espelhamento com o sagrado e o profano, a vida e a morte, o artista e o mercado editorial, paradoxos que cerceiam a metalinguagem de sua criação literária. O hibridismo de gêneros e a performatividade das transições de forma e tom marcam, no corpo da palavra, a busca incessante da voz por um sentido, filosófico ou místico, da existência humana. É também notável que narradores e personagens da ficção de Hilda Hilst, geralmente, não se apresentam enquanto elementos bem resolvidos, demarcados, mas, antes, constituem vozes fluídas que pressupõem a existência do outro, o ouvido, para seu exercício de poética e alteridade.

1 A voz, o outro e Hilda

Hilda Hilst (1930-2004), em sua vasta obra literária, desnuda luz e sombra daquilo que aponta. Sua poética, por meio de uma voz lírico-narrativa

errante, revela uma metafísica fundada na palavra: o obsceno, o amor, o desejo, o caráter sagrado e profano do tempo, da vida e da morte são alegorias do pensamento filosófico de sua escritura, da dimensão de acesso ao criar, ao viver, ao escrever, em modo de devir.

É sabido que Hilda Hilst criou uma vasta obra literária em diversos gêneros, dentre eles, poesia, dramaturgia, prosa de ficção e crônicas. Foram mais de quarenta anos dedicados à criação literária. Porém, ao contato com sua obra, é possível perceber a recorrência de temas, termos e caminhos de construção de vozes que se expõem à poética sem defesas, num esforço contínuo para tirar a palavra de seu lugar de língua morta. Assistimos na prosa de Hilda a uma voz em fluxo, em um movimento ditado pelo ritmo, que conduz os olhos do leitor texto adiante, fazendo-o experimentar o processo, a errância e esbarrar nos limites do ser, numa comunhão ler-escrever-existir. E isso significará em Hilda uma construção literária contínua, e não uma exposição ou a confissão de um sujeito:

A literatura – ou a poesia, como talvez ela preferisse dizer – é a meta da narrativa e não um sujeito além ou aquém dela. Para Hilda, os termos têm de ser invertidos: a literatura (e apenas ela) é a exata medida do sujeito que se procura. (PÉCORA apud HILST, 2018a, p. 410)

A prosa de Hilda Hilst, que surgirá na década de 1970, será amplamente marcada pelo hibridismo desses gêneros literários de que ela já havia provado. Nascerá, assim, da intercontaminação entre poesia, drama e narrativa, em seus mínimos movimentos internos. Tal questão parece-nos fundamental para se compreender a singularidade de sua prosa, que mescla elementos familiares a cada um desses gêneros literários, porém, a nosso ver, desviando de quaisquer parâmetros de uma teoria literária que opere com categorias tradicionais da narrativa. Por outro lado, há que se ter em conta que não se trata de um mero exercício de estilo, mas da faceta que cada forma de expressão da voz hilstiana, que marca sua poética, explora em momentos decisivos da obra.

A voz era, para Hilst, matéria essencial de busca, inclusive científica. Nos anos de 1970, a autora se debruçou sobre pesquisas acerca da investigação e captação de vozes dos mortos por meio de um gravador e um rádio ligado entre

estações; depois, analisava os trechos buscando um certo ritmo que permitiria a percepção das vozes encontradas. Por ora, o que destacamos deste conjunto de experiências – independentemente de diagnósticos físicos ou místicos – é a percepção da escritora sobre a plena materialidade da voz, e como o ritmo é também matéria, possibilitando (ou não) sua fluidez e a relação com o outro.

No seu trajeto literário, Hilda construiu uma voz multifacetada que, em todas as suas faces, carrega a força daquilo que Paul Zumthor insistia ser a potência da poética: fazer-se presente, enquanto corpo, frente a frente (ou lado a lado) ao corpo que lê ou ouve. A voz literária é, nesta acepção, a que possui um corpo próprio, e que joga corpo a corpo com o leitor – ou auditor, em uma performance pública –, criando um espaço-tempo próprio. Em suas pesquisas registradas em *A letra e a voz* (1993) e, mais tarde, retomadas no breve ensaio *Performance, recepção, leitura* (2014), Zumthor afirma que a voz humana é a expansão do corpo; uma subversão de sua clausura, que o atravessa sem rompê-lo enquanto estabelece novos e singulares espaços. Esse espaço, ageográfico, simbólico, é evocado pela linguagem: ela é o território em que a voz faz estar tanto o ser que a emite quanto aquele que a escuta. A voz tece um espaço entre as distâncias de emissário e receptor para exprimir-se e para que estes corpos, presentificados, coabitem e estabeleçam uma relação de alteridade.

Para Zumthor (2014, pp. 82-83), a voz (qualquer voz) possui plena materialidade, por isso possui traços descritíveis e interpretáveis, múltiplos simbolismos pessoais e mitológicos, forma arquetípica ligada à capacidade de socialização. A voz, quando poética, diz isso de maneira ainda mais explícita, já que é constituída por diversos sentidos potenciais. Sua forma exerce uma função primordial para a construção de efeitos de sentido e participa da articulação das percepções sensoriais do ouvinte/leitor.

Por meio da voz, a linguagem poética cria a imagem. Uma imagem que afeta por sua novidade, para nos lembrarmos aqui do que afirma Gaston Bachelard (1993, p. 7), em *A poética do espaço*: por seu caráter inaugural, uma imagem poética põe em ação toda a atividade linguística, transportando-nos à origem do ser falante. E, acrescentaríamos, levando-nos mais além de nós mesmos e de nossas expectativas já prontas. O discurso poético entrega-se como individuação linguística, despindo a palavra de sua natureza morta,

automatizada, para ofertar um espaço àquilo que está por vir. Se a língua cotidiana se vale da economia de sentidos da palavra e lança o falante à realidade da velocidade na comunicação do real, a linguagem poética atravessa o automatismo por meio de sua constante busca à súbita novidade e encontra, quando bem-sucedida, a palavra fundante: “a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é ‘passado’ não importa para a arte” (CHKLOVSKI, 1973, p. 45).

À contramão da busca por uma verdade que nega a contradição e o obscuro do que ilumina, a imagem poética proporciona a este ser experiências do real ao dispor, lado a lado, luz e sombra, enunciando, como afirmou Octavio Paz (2005, pp. 38-40), a identidade dos opostos: o poema proclama a coexistência dinâmica de seus contrários, reconciliando-as sem, no entanto, reduzir as singularidades de cada termo. Quando abdica da verdade, do inalterável, do estabelecido, pelo efeito do real, pode emergir da linguagem o indizível.

Considerando a presença forte dessa experiência poética, concedida ao leitor pela voz nos textos literários hilstianos, exploramos as características recorrentes nesses eus múltiplos criados pela autora, buscando não massificar a obra de Hilda, mas, por meio de um olhar panorâmico sobre sua própria produção, encontrar sua matriz de pensamento, que culminou em sua prosa poética, radicalmente híbrida e filosófica.

2 A poética do princípio: presságio da metafísica hilstiana

Presságio, de 1950, livro de estreia de Hilda Hilst, é um livro de poemas. Ele parte por caminhos iniciais que, mais tarde, serão recorrentes em suas obras seguintes, tais como o limiar vida/morte e o esvaziamento do ser (uma poética do pensamento). A presença do sagrado, universo tão caro à obra da autora, é também anunciada nesse primeiro livro, com destaque ao poema II (HILST, 2017, p. 19), cuja segunda estrofe revela um sagrado como corpo despojado da mística dos santos:

Me mataria em março

se não fosse a saudade de ti
e a incerteza de descanso.
Se só eu sobrevivesse quase nula,
inerte como o silêncio:
o verdadeiro silêncio da catedral vazia,
sem santo, sem altar. Só eu mesma.

E, ainda, ao poema IX (idem, p. 26), cujo sagrado se mostra corporificado nas entranhas da voz, na terceira estrofe (“Existe um deus qualquer/ nas minhas entranhas”). Um deus qualquer, não identificável, um sem nome não passível de ser removido por estar nas entranhas, assim como o estado de silêncio em uma catedral vazia. Um sagrado que desliza dos nomes, dos altares, das imagens, enquanto o eu que se manifesta no poema concretiza em seu corpo a inércia da compreensão no vazio.

Os versos que inauguram *Balada de Alzira*, segundo livro de poemas, lançado, em 1951, estabelecem a vibração do volume: “Somos iguais à morte. Ignorados e puros./ E bem depois (o cansaço brotando nas asas)/ seremos pássaros brancos à procura de um deus” (idem, p. 41); uma espécie de lirismo que conduz à experiência da desesperança e do fim. Novamente, aqui, deus é um sem nome, um sujeito/substantivo comum, que reforça a experiência de estar diante de algo tão desconhecido quanto genérico.

Balada de Alzira afirma ao leitor, já em seu título, que o ritmo comanda sua estrutura fundamental. A voz ressoa a relação entre a finitude humana e seu desejo infinito e universal pelo sentido da vida. *Balada de Alzira* encaminha o tom um pouco mais para perto da sombra do que sua obra anterior, como é possível perceber na segunda estrofe do poema I: “Cantarei o gesto/ dos que pedem e não alcançam/ a resignação dos santos” (idem, p. 42); em “Acreditariam/ ser a nossa vida/ vontade consciente/ de não ser?” (idem, p. 45); ou nos últimos versos da quinta estrofe do poema XIII (idem, p. 52): “existe sempre a terra/ desfazendo/ as vontades primeiras de Existir”. Cantar é dar contornos de eternidade ao costumado, a esse gesto mezinho dos que desejam a misericórdia dos santos e não a alcançam: elevar ao canto para que alcance o perdão do tempo, já que não se toca a resignação dos santos: é a oração da poesia, uma dança com os limites da vida/morte.

Mas é em “Poema do fim” (o único, além daquele que dá nome ao livro, a ter título na coletânea) que encontramos uma das grandes marcas da autora, que aparecerá em suas mais aclamadas obras de poesia e ficção: a noção de corporeidade do subjetivo. Neste poema, a morte aparece encarnada, pura e inaugural, capaz de relacionar-se fisicamente com o corpo do eu-lírico e, da fusão dos corpos morte-eu, nascem rosas:

A morte surgiu
intocável e pura.
Depois, teu corpo se alongou
inteiro sobre as águas.
Dos teus dedos compridos
estouraram flores
e ficaram árvores
ao sol.

Escorreguei meus braços
no teu peito sem queixa
e cobri meu corpo
com o teu de espuma.

.....
Ainda ontem
os homens colheram rosas
que nasceram de nós. (HILST, 2017, p. 49)

Em 1959, Hilda lançou nova coletânea de poemas inéditos, *Roteiro do silêncio*. Essa é organizada em três partes: “Cinco elegias”, “Sonetos que não são” e “Do amor contente e muito descontente”. Em todo o volume, é possível perceber que a voz lírica clama a presença das agruras do amor, da morte, de deus e da criação poética, porém, cada agrupamento possui uma perspectiva própria dessas alegorias, o que lhes confere um certo grau de abordagem original que justifica a organização desta forma e que oferece ao leitor a percepção de tocar as múltiplas faces de um mesmo núcleo.

Em “Cinco elegias”, o poeta é figura presente, ora como observado, ora como observador. A reflexão existencial sobre o exercício de fazer e pensar poeticamente e a relação do ser que cria e a palavra criada estão frequentemente exprimidas como o fundamento dos versos. Na segunda elegia, por exemplo, temos:

O vocábulo se desprende
Em longas espirais de aço

Entre nós dois.
Ajustemos a mordaza
Porque no tempo presente
Além da carícia, é a farsa
Aquele que se insinua.
Faço parte da paisagem.
E há muito para se ver
Aquém e além da colina.
Há pouco para dizer
Quando a alma que é menina
Vê de um lado o que imagina,
Do outro o que todos veem:

O sol, a verdura fina
Algumas reses paradas
No molhado da campina.
Ventura minha, a de ser
Poeta e podendo dizer
Calar o que mais me afeta. (HILST, 2017, pp. 84-85)

É notável que dessa voz das cinco elegias emerge a imagem do fazer: a dupla percepção do poeta, que se vê, pelo vocábulo, unido e separado dos demais, no lugar cindido entre duas paisagens, a ordinária e a imagética. Assim, Hilda Hilst remonta pela tradição à cena do escrever em ato, repetindo-a até o encontro com o silêncio. Esse procedimento de repetição de modos de escrita poética tradicionais até o encontro de finíssimos escapes em pontos de virada, de criação, será encontrado também em seus próximos trabalhos em verso, como veremos.

Lançado em 1960, o livro *Trovas de muito amor para um amado senhor* é composto por vinte poemas, precedidos pela epígrafe com os seguintes versos de Luís de Camões: “Canção, não digas mais; e se teus versos/ À pena vem pequenos,/ Não queiram de ti mais, que dirás menos”. O diálogo entre obra e poeta, criador e canção dita a tônica deste livro de Hilst; amor e criação, amante e trovador são figuras que se completam para a construção de sentido. A voz lírica feminina assume o papel do trovador medieval em busca da criação de uma canção que lhe aproxime, *para e pela* linguagem, do Amor e do ser amado. A canção de Hilda Hilst, porém, assim como a de Camões, constrói-se como palavra escrita:

E às vezes rosa
Tão matutina
Que a mim não cabe
(Eu, peregrina)

O descobrir-vos.
Antes à tarde
Cansar a pena
No definir-vos. (HILST, 2017, p. 122)

Em 1967, Hilst lança a coletânea *Poesia*, que reúne sua obra criada entre 1959 e 1967, incluindo os compilados inéditos até então: “Trajetória poética do ser (I)”, “Odes maiores ao pai”, “Iniciação do poeta”, “Pequenos funerais cantantes do poeta Carlos Maria de Araújo” e “Exercícios para uma ideia”. Neles, é possível perceber a corporeidade, ora como oposição à subjetividade, ora como o próprio fazer poético:

Cantando-te sou teu corpo e tua nudez.
E ombro a ombro seguimos a alameda
Casco de dor num caminho de sol
E labareda, indivisível água
Obrigando-me a ver o que tu vês. (HILST, 2017, p. 180)

Novamente, é chamado o cantar como meio de dissolução das linhas do tempo, porém, aqui, ao invés de servir de ato eternizante, elevando o cantado ao sem-limite do tempo, a canção declina o eu-lírico à mortalidade do corpo nu, vulnerável e entranhado no mundo, sua perspectiva rasteira apontada ao nível do chão. Esta é uma experiência de incorporação do eu nesse lugar de carne, do mundano, um prenúncio (consciente ou não) da fase de criação teatral da autora.

3 A poética da urgência: a construção da voz dialógica de Hilda Hilst

Entre 1967 e 1969, Hilda Hilst inicia um processo de escrita em um novo gênero, a dramaturgia. Nesse período, é possível perceber a urgência que aflige sua produção, influenciada pelos anos de ditadura militar no Brasil: foram oito peças produzidas em apenas três anos, período que também é marcado pelo seu processo de reclusão. Nesta época, Hilst sai da tumultuada vida social de São Paulo e passa a viver na Casa do Sol, propriedade da zona rural de Campinas, idealizada por ela e por seu então companheiro, Dante Casarini.

Duas de suas peças foram encenadas pelos alunos da Escola de Arte Dramática (EAD), da Universidade de São Paulo, por intermédio do diretor do

programa, Alfredo Mesquita: *O rato no muro* e *O visitante*, dirigidas em 1968 por Terezinha Aguiar. O maior destaque no teatro de Hilda Hilst é *O verdugo*, de 1969, peça que recebeu o prêmio Anchieta no mesmo ano de sua produção e que foi mais vezes encenada, também fora do âmbito acadêmico, pelo diretor Rofran Fernandes. Nesta peça, Hilda Hilst cria uma trama em que cristianismo, política e resistência se entrelaçam em um texto dramático que não abandona nem a linguagem poética, nem a perspectiva do poeta criador. Metafísica e metalinguagem, marcas fortes nos trabalhos da autora, também aparecem em seu teatro, como pode ser observado no trecho a seguir:

Verdugo: Eu sentia uma pena das gentes... e de repente passava um cachorro... e de repente eu olhava, sabe, naquela casa havia uma planta, uma primavera que tentava subir no muro... e eu sentia piedade...

Filho: Da planta?

Verdugo (*muito comovido*): No começo eu pensei que fosse só a emoção de estar vivo, você compreende? Eu pensava: (*tranquiliza-se um pouco*) “É, eu me comovo com a vida, com tudo o que está vivo, é isso”. (*emociona-se novamente*) Mas depois essa coisa foi crescendo e até uma casa, uma parede meio gasta me comovia... e até...

Filho: Até o quê, pai? (*pausa*)

Verdugo: Um osso, meu filho. Um osso me comovia. (*lentamente. Em voz baixa*) Não só a vida. A morte, a cinza das coisas, o vazio me comovia. (HILST, 2018b, p. 77)

Se, até então, a voz hilstiana estava centrada em um ritmo fundamentalmente lírico, que continha traços herdados da oralidade dos trovadores, cancioneiros galaico-portugueses e dos cantares bíblicos – uma influência que não acometeu exclusivamente a criação de Hilda, mas se mostra presente em obras de todas as gerações de poetas brasileiros anteriores à escritora em maior ou menor intensidade –, foi sua experiência no teatro que fez com que sua voz poética começasse a ganhar densidade própria, não apenas no tocante à construção de outras vozes, das personagens que ali interagem, mas na possibilidade de criar a pluralidade da sua voz lírica. Na peça *O verdugo*, por exemplo, é possível ler traços muito semelhantes entre as personagens que o compõem, fazendo parecer que cada uma é a encenação das várias facetas da voz.

Em entrevista concedida ao *Correio Popular*, Campinas, em 1969, intitulado “Hilda Hilst: suas peças vão acontecer”, de Regina Helena, Hilst

afirma que a poesia, naquele momento histórico, sofria de um desgaste terrível devido à dificuldade de edição e acesso a um público leitor. Assim, procurou o teatro como máquina comunicadora, capaz de levantar templos, criar a atmosfera que convida à imersão, ainda que conservando (o que ela chamou de) uma dignidade em sua linguagem.

A despeito de sua obra teatral, poucos críticos se debruçaram e se dispenderam a realizar uma análise mais profunda à época de sua criação. Em 21 de janeiro de 1969, Anatol Rosenfeld publica o artigo “O teatro de Hilda Hilst” em *O Estado de São Paulo*, reconhecendo as peças hilstianas como um verdadeiro acontecimento na dramaturgia brasileira, mas o próprio crítico afirma ser aquela apenas uma nota. É mais tarde, com o texto de abertura de *Fluxo-floema* (1970), que Roselfeld olhará mais atentamente a essa voz dramática que, em peça, já explorava multiplicidades, movendo-se pelos gêneros lírico, épico e dramático.

Como apontou Marici Salomão ao jornal *O Estado de São Paulo* de 28 de outubro de 2000, matéria intitulada “Teatro de Hilda Hilst começa a ser resgatado”, em ocasião da publicação dos textos pela Nankin Editora, esse silenciamento crítico se deveu ao fato de que Hilda não atende aos olhos mais apressados. Para Salomão, seus personagens são substantivos demais para serem simples cópias da vida, além de Hilst não oferecer enredos claros, aparentes, e privilegiar espaços em ambientação claustrofóbica.

Outro traço teatral que exercerá um grande impacto na obra posteriormente escrita por Hilst é o tom de improviso, como se o processo da escrita estivesse em cena. Já nas primeiras obras em verso, como *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), e em prosa, como *Fluxo-floema* (1970), a voz que se comunica com um público no momento da enunciação é evidente. Essa característica tipicamente dramática trará à futura prosa e à poesia posterior a 1969 uma performaticidade alinhada às questões místicas discutidas em seus textos, num sagrado eternamente ritualizado diante dos olhos do leitor.

4 *Fluxo-floema*, a introdução de Hilda Hilst na prosa ficcional

Em *Fluxo-floema*, livro de contos que marca a estreia de Hilda Hilst na prosa de ficção, lançado em 1970, é possível perceber que os temas e as marcas estilísticas, que apareceram nas suas obras de poesia e drama até então, mostram-se dispostos como em uma confluência de referências literárias, ora numa mistura quase homogênea, em que as nuances se mostram discretamente, ora declarando todas as suas especificidades, correndo texto adiante, num contínuo devir de ideias mais ou menos orientadas (ou incessantemente perseguidas). Isso é feito por uma voz narrativa que não está amarrada a um protagonista bem delineado, mas em um fluxo de consciência que se expande e se contrai, dialoga consigo, dá eco a vozes, se afirma e se nega, “pensamentos representados em cena aberta diante de uma plateia hostil”, como afirmou Alcir Pécora no posfácio de *Da Prosa* (cf. HILST, 2018a, p. 409).

Em entrevista concedida ao escritor e amigo Caio Fernando Abreu, intitulada “Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja”, veiculado pela *Leia, São Paulo* em janeiro de 1987, Hilda comenta sobre os potenciais motivos que levaram sua obra, justamente a partir de *Fluxo-floema*, correr à margem da recepção no cenário da literatura brasileira, citando a miséria do país como uma prioridade mais imediata que a leitura. Caio, então, ressalta também o fato de esta literatura inaugurada por *Fluxo-floema* convidar o leitor ao incômodo.

Em “Fluxo”, primeiro dos cinco contos que compõem o livro, temos condensados os traços estilísticos que marcarão a singularidade da voz hilstiana na prosa. Parece-nos emblemático que esse conto se intitule justamente “Fluxo”, marcando o caráter de fluidez, encadeamento, escoamento, continuidade, que atravessará as narrativas da obra e que será tão típico de sua prosa a partir daqui. Ao mesmo tempo, o conto catalisa os traços que vinham armando-se na escrita da autora, como vimos, na poesia e no teatro, o que também aparecerá nos seguintes: “Osmo”, “Lázaro”, “O unicórnio” e “Floema”, reunidos no volume.

A narrativa de “Fluxo” segue a voz de um escritor pressionado pelo editor e pela esposa a abdicar de seu desejo original de criação e dar vazão a uma literatura economicamente mais rentável, vendável, bem recepcionada pelos

leitores. O conto inaugura a reflexão hilstiana em ficção sobre o mercado editorial brasileiro, discussão esta que se repetirá em outras obras a partir de *Fluxo-floema* e terá seu ápice na trilogia obscena de 1990, além de uma crítica ácida à recepção. Destacamos o seguinte trecho:

Meu filho, não seja assim, fale um pouco comigo, eu quero tanto que você fale comigo, você vê, meu filho, eu preciso escrever, eu só sei escrever as coisas de dentro, e essas coisas de dentro são complicadíssimas mas são... são as coisas de dentro. E aí vem o cornudo e diz: como é que é, meu velho, anda logo, não começa a fantasiar, não começa a escrever o de dentro das planícies que isso não interessa nada, você agora vai ficar riquinho e obedecer, não invente problemas. (HILST, 2003, p. 20)

Outra característica das marcas estilísticas exploradas em “Fluxo” é a voz narrativa que se denuncia ficção, que expõe quase que simultaneamente como a personagem é criada e como são feitas as escolhas das palavras utilizadas pelo texto, questionando formas linguísticas enquanto parece revisar o que escreveu:

Ora vejam só, existo apenas há alguns minutos, essa ninharia de tempo, e é claro que não posso responder o que sou. Porque não sei. Até que eu gostaria de dizer, por exemplo: olha, meu amigo, é tão simples responder o que sou, sou eu. E ele ficaria muito contente, ele colocaria a grande cruz de rubi sobre o meu peito e ir-se-ia. A mesóclise é como uma cólica no meio do discurso: vem sempre. E não é só isso, a mesóclise vem e você fica parado diante dela, pensando nela, olhando pra ela. Leva muito tempo pra gente se recompor. É. Leva muito tempo. (HILST, 2003, p. 25)

Essa incursão metalinguística, bastante presente nesse fragmento, associada ao fluxo de voz em discurso indireto livre, pode remeter-nos à prosa do escritor e dramaturgo irlandês Samuel Beckett, autor importante para Hilda não somente no teatro, mas sobretudo nos caminhos que a sua prosa irá tomar desde aqui. Diríamos que a prosa de Beckett é, aliás, uma das mais próximas ao estilo hilstiano – e vice-versa, já que era Hilda a leitora de Beckett –, com sua destituição das categorias da narrativa e sua aposta no fluxo de voz e o jogo rítmico que daí emerge.

Além da revolução experimental cunhada por Beckett na literatura, era também o humor e a coragem do “desaforo” que atraíam profundamente Hilda em direção ao irlandês e, ainda, sua escatologia, como destaca Olga Kempinska

(2017) em “Hilda lê Beckett”. Há ainda o gosto pelos rodeios, as idas e vindas dessa escrita beckettiana repetitiva e tagarela, que se intensifica sobretudo a partir da trilogia do pós-guerra (*Molloy*, 1951; *Malone morre*, 1951; *O inominável*, 1953); uma escrita que parece não avançar, ou avançar sempre retrocedendo, recuando, em ruminções sem fim. Como também destaca Kempinska, se, como observa Alcir Pécora, a prosa experimental de Hilda aparece depois de uma intensa fase de escrita de teatro, e porta como marca essa proximidade com o drama, é interessante destacar que o interesse de Hilda Hilst será mais pela prosa radical do irlandês, do que por seu teatro.

É, aliás, com a narrativa indistinta, entre prosa poética, novela, romance, *Molloy* de Samuel Beckett (1951), que Hilst inaugura *Fluxo-floema*, em epígrafe: “Havia em suma três, não, quatro Molloys. O das minhas entranhas, a caricatura que eu fazia desse, o de Gaber e o que, em carne e osso, em algum lugar esperava por mim” (BECKETT apud HILST, 2003, p. 5). Kempinska, ao detalhar essa Hilda leitora de Beckett, salienta inclusive *Fluxo-floema* como esse “momento-chave da mudança de sua dicção poética e da invenção daquela ‘prosa’ irreverente, angustiada, intensa e muito difícil, enfim, hilstiana” (KEMPINSKA, 2017, p. 42). Nessas suas ficções inaugurais, as personagens desdobráveis, à influência de *Molloy*, rompem a barreira em “Fluxo”, com Ruiska, Ruisis e Rukah, vozes compondo-se de ruídos de comunicação que reclamam a participação dos chiados na composição do ritmo (poético-narrativo) e se multiplicam nos próximos textos.

Ainda mais uma vez remetendo-nos à presença da metalinguagem, nessa vizinhança de Hilda com Beckett, podemos evocar o caso de “Osmo”, conto seguinte de *Fluxo-floema*, cuja ação autorreferente do texto nos aproxima de um assassino carismático e sarcástico. O narrador em primeira pessoa apresenta-nos algum arco de desenvolvimento: Osmo tem consciência de se comunicar com seus leitores e decide contar sua história. A partir disso, seguimos, desde um inicial estado de letargia, o ritual de limpeza de seu corpo como um preparo para um ato sagrado, e o momento em que se passa o ponto de disparo de seu impulso para ação, relato entremeado por uma lembrança de um assassinato anterior e de uma possível origem desse comportamento

psicótico. Destacamos este trecho em que é possível notar a presença do escritor que questiona o valor de seus leitores:

O meu medo é que vocês não sejam dignos de ouvi-la, por favor não se zanguem, isso de dignidade é mesmo uma besteira, lógico que há gente que se importa muito com essas coisas de honra e dignidade, eu não [...]. (HILST, 2003, pp. 75-76)

Em alguns trechos, fica explícita a reflexão sobre a forma linguística escolhida, o valor semântico das palavras, como se o leitor devesse participar da escritura, do processo de construção, desta forma:

[...] quem é que sibila afinal? A serpente sibila? A serpente silva? A serpente silva sibilante? Não estou preocupado. Estou preocupado em existir. Existir é sibilante. Enfim, o existir não me confunde nada. O que me confunde é a vontade súbita de me dizer, de me confessar [...]. (HILST, 2003, pp. 98-99)

Interessante notar que o uso da metalinguagem, do discurso que expõe seu bastidor, tem aqui o efeito de descentrar a voz narrativa, como se a fizesse titubear quanto à sua suposta identidade. É, portanto, mais um meio em Hilda de desfazer as categorias tradicionais da narrativa e acentuar o caráter linguístico e material da voz literária. Mais uma vez, o pacto ficcional é dominado pelo fluxo, arrastando o leitor a uma espécie de linha de fuga do arco de “Osmo” para a multiplicidade das vozes em processo de fazimento – e desfazimento e recombinação. Osmo anuncia uma representação, mas não cumpre. Desvia desse caminho quando é seduzido pela curiosidade de olhar o que há na coxia das palavras, do texto, da ação em cena.

Desde a *Poética*, de Aristóteles, somos convidados a ler a prosa ficcional como herdeira da epopeia, cuja estrutura se apresenta como unidade (princípio, meio e fim), o arranjo das ações é identificável pelo seu caráter verossimilhante e o modo de transmissão acontece por meio da narrativa. É toda essa certeza – ou a certeza dessa necessidade – que os contos de Hilda colocam em xeque. A exemplo daquela de Beckett, a prosa de Hilst não corresponde à estrutura herdada da tradição aristotélica. A narrativa se faz em num palco sem margens, mostrando, por meio de uma multiplicidade de vozes, o texto como um processo de produção, como se estivesse sendo escrito provisoriamente no instante em

que é lido. Essas vozes, porém, logo se mostram fragmentos partidos daquela voz lírica que encontramos em seus poemas: facetas multiplicadas do “eu”, que também dialogam dramaticamente consigo. Mesmo os narradores da prosa hilstiana, sempre na primeira pessoa, não são delineados claramente, são antes uma voz suspensa, que se permite correr com o fluxo intenso e rítmico da linguagem poética.

O “narrador” de Hilda trará outra peculiaridade que o aproxima ao gesto antiaristotélico dos narradores beckettianos: não narra. Não há ali uma história, mas um enredo rarefeito, um emaranhado de fatos fragmentados, rearranjados de forma não cronológica que mal se desencadeiam coerentemente, evidenciando o modo de fazer (o “como”), em vez de incidir luz sobre o que se narra. O que veremos nas ficções que compõem *Fluxo-floema* será assim a consolidação de um narrador-voz: a instância narradora é mais e mais substituída por um fluxo de voz em que a materialidade (linguística, rítmica e performativa) do escrito ganha terreno, a ponto de destituir a soberania de um sujeito (identitário) que narra.

Considerações finais

A partir deste breve panorama, traçado por meio de algumas pistas deixadas pela produção de Hilda Hilst de 1950 a 1970, evidenciam-se importantes questões para se colocar à luz de estudos que privilegiam a voz lírico-narrativa tanto de *Fluxo-floema* quanto de suas produções subsequentes.

Os limiares vida/morte, animado/inanimado, efemeridade/perenidade, ser que cria/palavra criada, apresentados desde a poética do princípio da produção hilstiana, anunciam a reflexão metafísica do seu extenso trabalho literário, além de se adensar como escritora de diálogos, que vão aparecer não somente na prosa, em conversas entre personagens distintas e em reflexões dialógicas de uma voz narrativa, como na poesia pós-teatral, a partir de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, lançado em 1974.

Ainda que o conjunto da obra de Hilst seja formado por diversas manifestações artísticas, permeado por linguagem poética, dialogismo dramático e narração, a voz – que é traço do real e que, portanto, possui plena

materialidade – constitui-se como elemento de base de seu projeto estético e pode oferecer caminhos de interpretação interessantes, capazes de expandir a experiência de leitura de amantes e estudiosos da literatura hilstiana.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BECKETT, Samuel. *Molloy*. Paris: Minuit, 1951.
- CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (org). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.
- HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003.
- HILST, Hilda. *Teatro completo volume 2: Verdugo seguido de A morte do patriarca*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2018b.
- KEMPISKA, Olga. Hilda lê Beckett. In: *Teresa*, Revista de Literatura Brasileira, n. 18, São Paulo, 2017.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROSENFELD, Anatol. O teatro de Hilda Hilst. *Suplemento Literário. O Estado de São Paulo*, 21 de janeiro de 1969.
- SALOMÃO, Marici. Teatro de Hilda Hilst começa a ser resgatado. *Caderno 2. O Estado de São Paulo*, 28 de outubro de 2000.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.