

NEGAÇÕES, ANSEIOS, DÚVIDAS E FRUSTRAÇÕES: UM ESTUDO SOBRE OS NARRADORES-PERSONAGENS DO LIVRO *FLUXO-FLOEMA*, DE HILDA HILST¹

Denials, yearnings, doubts and frustrations: a study about the narrators-characters of the book Fluxo-floema, by Hilda Hilst

Beatriz Zanon²

Universidade de São Paulo - USP

Marina Damasceno de Sá³

Universidade de São Paulo - USP

RESUMO

O presente trabalho visa analisar características pensadas como mais relevantes na construção dos narradores-personagens das cinco narrativas que compõem o livro *Fluxo-floema*, da escritora Hilda Hilst (1930-2004), sendo essas “Fluxo”, “Osmo”, “Lázaro”, “O unicórnio” e “Floema”. Através de um movimento comparativo, pode-se afirmar que o ponto principal de semelhança entre essas é a questão da frustração demonstrada por esses narradores-personagens em relação ao ato de narrar/escrever. A partir disso, é discutida a importância da figura do narrador dentro de um texto literário e como seus posicionamentos e a forma com que conduz a narrativa influenciam sua construção. Sendo assim, pode-se dizer que o objetivo final é compreender quais são os possíveis efeitos gerados nas narrativas, considerando narradores-personagens que não se mostram confiantes e positivos sobre a sua função. Para a elaboração deste artigo foram consideradas as narrativas já citadas, textos considerados relevantes para a fortuna crítica da autora e do livro em questão, bem como teses e dissertações que abordam especificamente o desenvolvimento dos narradores-personagens nesse volume.

Palavras-chave: Hilda Hilst; *Fluxo-floema*; Literatura Brasileira; Narrador.

ABSTRACT

This work aims to analyze the characteristics considered most relevant to the construction of the narrators-characters of the five narratives of the book *Fluxo-floema*, written by Hilda Hilst, these being “Fluxo”, “Osmo”, “Lázaro”, “O unicórnio” and “Floema”. Through a comparative movement realized between these analyses, it can be affirmed that a main point of resemblance is the frustration demonstrated by these narrator-characters related to the act of narrate/write. From that, the importance of the figure of the narrator inside a literary text is discussed, as well as how the narrator’s placements and the way it conducts the narrative influence its construction. Therefore, it is possible to affirm that the final purpose of this work is to comprehend which are the possible effects created in these narratives, considering narrators-characters that do not portray themselves as positive and confident about their position. The narratives considered to the elaboration of this research were the ones mentioned above, as well as texts considered relevant to the critical fortune of the author and about the book *Fluxo-floema* and thesis and dissertations that approach the development of the narrators-character in the book.

Keywords: Narrator; Hilda Hilst; *Fluxo-floema*; Brazilian Literature.

¹ O presente artigo foi escrito a partir dos resultados da pesquisa de Iniciação Científica, concluída em 2021, orientada por Marina Damasceno de Sá. Uma versão deste trabalho foi apresentada no 30º SIICUSP, em outubro de 2022.

² Bacharel e licenciada em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). E-mail: beatriz.torreszanon@gmail.com

³ Doutora em Letras pelo Programa de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado na mesma área e instituição. marinadamasceno@hotmail.com

O narrador é a figura responsável por conduzir o leitor ao longo de uma narrativa, é a entidade que tem poder de escolha entre os acontecimentos narrados e como esses serão narrados, transmitindo as informações como julgar mais adequado. Sendo assim, pode-se dizer que o modo de narrar e o ponto de vista do qual se narra possuem influência direta na construção do texto literário, bem como na compreensão e na interpretação do leitor diante da narrativa exposta. Esse impacto atribuído à função de narrar talvez seja o principal motivo pelo qual as discussões acerca do narrador e do como narrar se fazem tão presentes durante parte significativa da história da teoria literária. De acordo com Davi Arrigucci Júnior:

Quando vamos contar qualquer história, uma das questões básicas é esta que a historieta propõe: como narrá-la, de que ângulo narrá-la. [...] Como narrar? Essa questão do como narrar, por sua vez, ao problema da possibilidade da narrativa. Será possível narrar? Essa pergunta atravessou toda a narrativa literária do século XX, desde o final do século passado. A questão do como narrar, que coloca o problema do narrador, atravessa também toda a história da literatura deste século como uma questão em aberto. Será possível narrar? Ou seja, o narrar se torna problemático durante a nossa época (1998, p. 10-11).

Nesse cenário, atribuir a devida relevância à figura que se coloca como narrador parece imprescindível quando se propõe uma análise de sua narrativa, uma vez que a compreensão e o adentramento sinceros no mundo que se constrói a partir da história narrada só parece possível quando se está em sintonia com a figura que se encontra responsável pela tarefa de narrar. Nesse contexto de complexidade quase subjetiva, é fundamental observar quais características do narrador se sobressaem durante o ato de narrar, visto que sua interioridade pode ser refletida na história – exatamente por consequência da posição de detentor do dizer, da palavra.

Essa relação entre as características particulares do narrador e o modo como a história é narrada se intensifica quando se está diante de um narrador-personagem, pois a visão concebida ao leitor é unicamente aquela restrita às vivências e/ou aos pensamentos dessa figura. Nesse caso, as sensações e os sentimentos pertencentes ao narrador-personagem se mesclam com a narrativa, tornando-se parte indissolúvel da construção da história narrada. Walter Benjamin em seu texto “O narrador”, afirma que: “Ela [a narrativa] mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-lo dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (1987, p. 205). Em outras palavras, o narrador pode ser visto como uma figura que se reproduz na narrativa, trazendo consigo características particulares que penetram na história narrada.

Considera-se que é por conta dessa inevitável fusão entre a bagagem subjetiva trazida pelo narrador e o desenvolvimento da história narrada que foram ganhando destaque, principalmente na literatura contemporânea do século XX, narradores que, em alguma medida, não se

enquadram no modo de narrar tido como tradicional. Assim, quando surgem narradores com estilos bastante específicos, surgem também narrativas singulares, responsáveis por consagrar e definir modos de narrar característicos de grandes autores. No contexto literário internacional, Virginia Woolf e Fiódor Dostoiévski, por exemplo, são nomes representativos das inovações no modo de narrar, possuindo obras cuja grandiosidade se atribui, entre outras coisas, a esse aspecto. O fluxo de consciência de Woolf e a polifonia de Dostoiévski são características que tornam a narrativa, e a própria figura do narrador, impactantes para leitores e críticos, justamente por conta de suas peculiaridades, que transparecem e se imprimem no texto.

Nesse sentido, analisando o caso brasileiro, Hilda Hilst pode ser mencionada como uma autora cujos narradores trazem suas próprias marcas e sensações para o texto, influenciando diretamente na construção e percepção desse, construindo “narrativas febris”, como colocado por Eliane Robert Moraes em seu ensaio “Da medida estilhaçada” (1999). Ainda sobre esse assunto, Juarez Guimarães Dias, em seu livro *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-floema*, afirma:

A prosa de Hilda Hilst rompe com a literatura mais tradicional, pois impõe nela o fluxo verborrágico e fragmentado em detrimento de uma narrativa linear. Seus monólogos ficcionais abarcam, paradoxalmente, uma multiplicidade de vozes de personagens que dialogam à moda dramática, como se estivessem em cena aberta, diante de um público espectador (2017, p. 116).

Esse traço distintivo da obra de Hilst pode ser observado desde seu primeiro livro em prosa, *Fluxo-floema*, de 1970. Os narradores-personagens de “Fluxo”, “Osmo”, “Lázaro”, “O unicórnio” e “Floema” expõem ao leitor, durante toda a narrativa, suas inúmeras particularidades enquanto detentores da função de narrar; sendo ainda possível destacar uma característica específica, comum a todos eles: a frustração com aquilo que narram. De maneira mais sutil ou explícita, as dúvidas e os anseios que essas figuras trazem para suas narrativas são constantes, fazendo com que se coloquem frente ao leitor como não confiantes e até mesmo confusas, não somente no que diz respeito a sua posição, mas diante do produto de seus trabalhos. Como afirma Alcir Pécora no texto “Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst”: “Pode-se falar, talvez, em drama da posição do narrador em face do que escreve ou do que se vê escrevendo [...]” (Pécora, 2018, p. 410).

Por exemplo, a começar por “Fluxo”, o narrador-personagem Ruiska menciona a vergonha que sente da sua narrativa ficcional: “Para, não diz que é invenção. Ora Ruiska, vão saber de qualquer jeito. Tenho vergonha, para.” (Hilst, 2018, p. 48). O narrador Osmo, da narrativa de mesmo nome, manifesta seu desinteresse em escrever: “Para dizer a verdade não tenho a menor vontade de escrevê-la, [...]” (p. 54). Já em “Lázaro”, o narrador-personagem coloca em dúvida a clareza do que narra: “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.” (p. 75); e esse mesmo sentimento, somado a uma posição de

negação, pode ser observado na narradora de “O unicórnio”: “Ah mas esse não é meu tom, eu sei que poderia escrever ficção...mas isso que eu estou contando não é bem ficção...isso que eu estou contando... [...]” (p. 101). Por fim, em “Floema”, Haydum admite a imprecisão de suas palavras: “Koyo, o que eu digo é impreciso, não é, não anotes, tudo está para dizer, e se eu digo emudeci, nada do que eu digo estou dizendo” (p. 146).

Diante do exposto, tendo em mente que são esses os narradores-personagens que conduzem todas as cinco narrativas, é possível afirmar que as sensações manifestadas acima, somadas a inúmeras outras que aparecem ao longo das narrativas, influenciam o modo de narrar e a construção da narrativa. Acredita-se que o resultado dessa trama de considerações pessimistas dos narradores acerca do que escrevem, presente de várias formas e durante todo o percurso narrativo, seja uma espécie de frustração, que define toda uma atmosfera ao redor de *Fluxo-floema*.

Considerando a obra como um todo, percebe-se que os narradores-personagens, ao mesmo tempo em que divergem de uma narrativa para outra, compartilham da mesma atmosfera de insegurança no que diz respeito à escrita. É possível notar que todas as figuras veem o processo de escrita como algo experimental, como se a narrativa em questão fosse uma das tentativas de exprimir aquilo que desejam, e que ao final será considerada falha. Assim, todo o processo de construção da história narrada é exposto ao leitor.

Nessa conjuntura, os narradores-personagens de “Fluxo”, “Osmo”, “O unicórnio”, “Lázaro” e “Floema” exprimem, cada um à sua maneira, as angústias advindas de uma escrita que, apesar das tentativas, não se pode definir, não se enquadra naquilo que é esperado crítica e comercialmente, uma escrita tão sincera que não é compreendida e, conseqüentemente, é constantemente limitada e controlada por terceiros. Assim, o ato de escrever, como é colocado pelos narradores-personagens de *Fluxo-floema*, traduz a ideia que Norman Friedman expressa em seu texto *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*: “A arte da literatura, por oposição às outras artes, é, em virtude de seu medium verbal, a um só tempo amaldiçoada e abençoada com uma capacidade fatal de falar” (2002, p. 168).

A QUESTÃO DO IMPASSE EM “FLUXO”

A primeira narrativa do livro *Fluxo-floema* (1970), de Hilda Hilst, intitulado “Fluxo”, se abre com uma pequena narrativa de caráter infantil, cuja conclusão é bastante significativa para a narrativa e, de alguma maneira, também para o livro como um todo:

Mas pensa, se você é o bicho medonho, você só tem que esperar menininhos nas margens do teu rio e devorá-los, se você é o crisântemo polpudo e amarelo, você só pode

esperar ser colhido, se você é o menininho, você tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco. De ser devorado. Oi ai. **Não há salvação**” (2018, p. 17, grifos nossos).

Independentemente da posição ocupada na história – seja o menino, o crisântemo ou o monstro – o resultado é sempre o mesmo: “Não há salvação.” (2018, p. 17). Essa colocação pode ser vista como uma espécie de resumo, ou até mesmo um prefácio, não apenas de “Fluxo”, mas de *Fluxo-floema*, pois em nenhuma das narrativas do livro os narradores-personagens parecem encontrar sua salvação. Sobre esse impasse, Eliane Robert Moraes comenta:

Permanecer no impasse significa, portanto, correr o risco de suportar a ameaça da morte. Esse é o destino que a autora propõe ao singelo menininho da fábula, a quem cabe continuar procurando crisântemos sob o risco de ser devorado, num desfecho que resume sua versão impiedosa da condição humana. Aliás, quase todos os personagens de Hilda Hilst encontram-se à beira desse mesmo rio escuro – a evocar um antigo topos literário que metaforiza a passagem do tempo – na iminência da queda fatal (1999, p. 115).

Assim, é possível afirmar que muitos personagens de Hilda Hilst, incluindo os narradores-personagens das narrativas aqui destacadas, encontram-se nesse ponto de tensão entre abraçar sua vontade de escrever aquilo que desejam ou se render às exigências do mercado literário. Em “Fluxo”, essa situação fica bastante clara quando Ruiska afirma sua necessidade de escrever: “[...] 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.” (2018, p. 18). O tom de justificativa utilizado pelo narrador-personagem ao afirmar que ele precisa escrever, mas só sabe escrever sobre coisas complicadíssimas, ilustra como esse impasse o afeta, criando um cenário que remete à angústia.

Em concordância com essa ideia, em determinado momento da narrativa Ruiska expõe o fato de que, apesar de ser uma pessoa culta e estudiosa, ele não consegue se adequar a escrita exigida pelo mercado e por seu editor:

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. Respira um pouco, vai escrevendo que a coisa vem (2018, p. 19-20).

Percebe-se que o narrador-personagem se expressa em tom de indignação, afirmando que todo o seu conhecimento, por mais vasto que seja, não é suficiente. Dessa forma, há um rebaixamento da condição de escritor, ideia reforçada pela última frase da passagem acima, na qual

o processo de escrita não é caracterizado como um trabalho ou um esforço, é algo que apenas surge. É interessante ressaltar a menção de Ruiska à sua poesia, que além de não ser lida era bastante criticada, dado que essa colocação permite inferir que o narrador-personagem já teve frustrações anteriores acerca da recepção de sua escrita e que, de alguma forma, teme que isso se repita.

Ademais, a questão do cerceamento da escrita, que aparece no sentido de uma dependência do escritor em relação ao seu editor, é bastante relevante, principalmente ao se analisar o histórico da própria autora com o mercado editorial. Ruiska, o narrador-personagem, é explicitamente colocado como um escritor, cuja maldição mencionada por Friedman já se faz presente na abertura da narrativa, que retrata uma conversa entre essa figura e seu editor. Com base nessa interação, se torna perceptível para o leitor a desconexão entre esses dois sujeitos no que diz respeito às suas perspectivas acerca da escrita e do escritor: para Ruiska, escrever é uma arte, algo orgânico e necessário para a sobrevivência daqueles que se dizem escritores; em oposição, para o editor, a escrita é de caráter unicamente comercial e deve ser realizada a partir do que espera o mercado.

Esse impasse é central para a narrativa, já que o narrador-personagem-escritor exprime constantemente seu descontentamento e incômodo com essa situação conflituosa, que resulta no cerceamento de seu processo criativo e na sua falta de autonomia enquanto escritor. Em seu livro *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-floema* (2010), Juarez Guimarães Dias discorre sobre essa questão:

Nelas [nas ficções], Hilda Hilst parece expor sua angústia do processo de escrita e ela o faz por meio de seus personagens-escritores. Ruiska, preocupado em escrever as coisas de dentro em oposição a literatura dita comercial, sente-se pressionado pelo editor, a quem ele se refere como cornudo. (Dias, 2010, p. 45).

Em certa passagem, Ruiska implora “[...] me deixa, me deixa, me deixa escrever com dignidade.” (2018, p. 18), e a repetição das súplicas indica o desespero dessa figura em poder usufruir de algum tipo de liberdade criativa, de autonomia. A resposta que ele recebe, no entanto, é um claro exemplo da ideia representada pelo editor de que literatura não é sobre dignidade: “O quê? Ficou louco outra vez?” (2018, p. 18). Desse modo, é possível perceber como o narrador-personagem, ao expressar uma vontade particular relacionada com a sua escrita, é imediatamente classificado como louco, o que sugere que qualquer intenção desse, por não ser pautada pelas expectativas do mercado editorial e sim pela sua vontade de escrever, é colocada como absurdo.

Diante dessas restrições, a figura do Anão – considerada um desdobramento de Ruiska e, portanto, também um dos narradores-personagem da narrativa –, parece ser a razão diante das perturbações e angústias acerca da escrita: “Olhe aqui, Ruiska, você não veio ao mundo para escrever cavalhadas, você está se esquecendo do incognoscível. O incognoscível? É, velho Ruiska, não se faça de besta.” (2018, p. 20).

Aqui, parece haver uma crítica explícita a considerada literatura comercial por conta da utilização do termo cavalhadas, que de modo geral pode significar encenações, espetáculos, em oposição ao que o Anão acredita que Ruiska deve escrever: aquilo que é honesto e verdadeiro, aquilo que é tão íntimo que não se pode conhecer.

Apesar desse aparente apoio e confiança por parte do Anão, Ruiska ainda se vê diante da necessidade de escrever aquilo que lhe pedem, por mais que não seja sua vontade. No mesmo instante em que o narrador-personagem parece se conformar e se render, em alguma medida, a essas imposições, ele sofre uma consequência: a perda do direito à palavra, personificada na figura de Palavrarara, que se esvai quando não utilizada de maneira correta:

E a respeito do, sabes alguma coisa, Palavrarara, para que eu satisfaça o editor e possa comer e dar algum pirulito para o anão roer? Vê como estou puído. “És sempre de mi tam afastado, obraste em muitos pecados, e em muita malícia e priguiça de benfazer, misquinho, beveste maldades assi como água, a vida solitária nom é pera os sandeus nem pera aqueles que som mudadiços pelas maas paixões que ham em si, adeus.” Volta, Palavrarara, volta! (2018, p. 43)

Além disso, essa angústia do narrador-personagem de não poder escrever sobre o que deseja também se traduz em impossibilidade de comunicação, na medida em que a maior reclamação do editor em relação aos escritos de Ruiska é relacionada à sua complexidade: “É para teu bem que te pedimos novelinhas amenas, novelinhas para ler no bonde, no carro, no avião, no módulo, na cápsula” (2018, p. 25). Em uma fala de Ruisis, outro desdobramento de Ruiska, essa inquietação resultado da tentativa falha de comunicação fica evidente, e seu sentimento de piedade em relação ao marido explicita a aflição causada por essa questão: “[...] pobre Ruiska que foi meu, quer um cordão para se comunicar com o outro, quer uma corda esticada, ele numa ponta, o outro noutra, e cada vez mais perto, pobre filho-homem, seco, seco, buscando a palavra, buscando a palavra morta” (2018, p. 36).

Essa ideia de uma busca pela palavra, uma palavra que já está morta, é colocada como uma necessidade do narrador-personagem, como se esse fosse seu propósito de vida, o que também é observado em outros narradores-personagem de Hilda Hilst. No entanto, pensando que Ruiska é um escritor, esse anseio pela palavra é válido, uma vez que, sem a palavra, o escritor e o escrever não existem. Então, é possível considerar que a sua própria existência enquanto escritor, posição que Ruiska procura defender no decorrer de toda sua narrativa, depende de sua relação harmônica e estrita com as palavras, mas a problemática se coloca quando, para que isso ocorra, o narrador-personagem precisa deixar de atender as necessidades e pedidos de seu editor.

Por fim, diante de tantos problemas e de tanta angústia causados pelo impasse entre atender ao editor ou escrever aquilo que deseja, Ruiska recebe um conselho: “Não Ruiska... deves... penso que deves... que

nunca mais... quem nunca mais deve escrever... há meios mais eficientes de comunicação, a coisa é visual agora, entendes? Está me matando, anão, para.” (2018, p. 48). Ruiska admite que a ideia de nunca mais escrever não lhe agrada, mencionando inclusive a morte, como se a escrita fosse necessária para que ele sobrevivesse. Em outras palavras, apesar de todas as frustrações a respeito de sua escrita, sem a condição de escritor, o narrador-personagem não é nada. Sendo assim, diante do que pode ser tido como uma decadência da escrita e da figura do escritor, paralelamente à necessidade de escrever colocada por Ruiska, o impasse que inicia “Fluxo”, ao final da narrativa, não apresenta nenhuma solução, pelo contrário, apenas reforça a frustração resultante desse conflito.

“OSMO” E A NEGAÇÃO DA PRÓPRIA NARRATIVA

Considerando-se a segunda narrativa do livro, “Osmo”, o narrador-personagem de mesmo nome introduz sua narrativa com uma ressalva intrigante, seguida de uma sequência de pensamentos que já expõem ao leitor uma espécie de resumo da complexidade que acompanhará a história que está sendo construída diante de seus olhos:

NÃO SE IMPRESSIONEM. Não sou simplesmente asqueroso ou tolo, podem crer. Deve haver qualquer coisa de admirável em tudo isto que sou. Bem, vou começar. É assim: eu gostaria realmente de lhes contar a minha estória, gostaria mesmo, é uma estória muito surpreendente, cheia de altos e baixos, uma estória curta, meio difícil de entender, surpreendente, isso é verdade, muito surpreendente, porque não é a cada dia que vocês vão encontrar alguém tão lúcido como eu, ah, não vão, e por isso é que eu acho que seria interessante lhes contar a minha estória, estou pensando se devo ou não devo (2018, p. 54).

Essa abertura quebra qualquer tipo de expectativa que o leitor possa ter ao iniciar a narrativa, além de que também pode ser vista como um aviso: qualquer julgamento que o leitor possa ter diante do que será contado pelo e sobre o narrador não é válido, uma vez que, como Osmo parece afirmar, pode haver algo de admirável até mesmo por trás daquilo considerado asqueroso e tolo. O narrador-personagem externaliza seus pensamentos acerca de seu desejo de contar a sua história pessoal que, de acordo com ele próprio, é única e certamente surpreendente, não apenas pelo conteúdo, mas também por conta do caráter de quem a conta e protagoniza.

Ademais, Osmo também assume a dificuldade de compreensão que um possível interlocutor pode encontrar diante da complexidade da narrativa. Essa afirmação, que se observa também em “Fluxo”, já pode ser um indício de que, talvez, a problemática da incompreensão da narrativa, resultado de seu suposto alto nível de dificuldade, é central

não apenas nas narrativas consideradas sozinhas, mas em *Fluxo-floema* como um todo.

No entanto, diferente do que é observado em “Fluxo”, em “Osmo” a questão é colocada como se fosse um detalhe, no sentido de que sugere ao leitor que, ainda que haja uma suposta dificuldade, a história continua válida. Essa suposta confiança no valor da narrativa, porém, é logo colocada em dúvida pelo narrador-personagem, o que consequentemente faz com que o leitor questione o conteúdo do que será narrado. A sensação se intensifica quando Osmo admite que não gostaria de escrever aquilo que anunciou no início:

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 mais vou dar cusparadas, desde já (Hilst, 2018, p. 54).

Nesse trecho, o narrador-personagem apresenta pela primeira vez o dilema de não querer escrever uma história ao mesmo tempo em que já está escrevendo-a, questão que voltará a aparecer de forma enfática durante a narrativa. Assim, as circunstâncias nas quais a narrativa é iniciada permitem questionar se Osmo não seria um primeiro exemplo, uma primeira construção de um narrador que depois seria considerado, como afirma Alcir Pécora no texto “A morte de HH como questão literária”, “o tipo favorito de narrador hilstiano, que sistematicamente se recusa a narrar.” (2008, p. 5). Ademais, a escrita, enquanto materialidade e trabalho, aparece, respectivamente com a menção ao papel, que é suporte da escrita e, ao tempo, empreendido no ato de escrever. Contudo, o narrador-personagem não exalta sua condição de escritor, pelo contrário, ele classifica seu trabalho como “cusparadas”.

Na sequência, há também uma suposição sobre o leitor que acompanha a narrativa, o que introduz um outro aspecto recorrente: a ideia de que o leitor não é apto para compreender aquilo que está sendo contado. Ao mesmo tempo em que essa necessidade de confirmar o entendimento de seu interlocutor sugere uma preocupação do narrador-personagem acerca daquilo que ele está narrando, o fato de esse retorno do leitor/ouvinte ser constantemente colocado como negativo mostra uma predisposição do narrador-personagem a acreditar que seus textos são realmente de difícil compreensão. Logo, essas respostas automáticas e depreciativas, colocadas de maneira a indicar que o interlocutor não atende às expectativas do narrador, podem ser vistas como uma espécie de mecanismo de defesa de um escritor que há tempos não recebe um retorno positivo sobre seus textos.

Nessa mesma linha, o narrador-personagem de “Osmo” também faz, com certa frequência, comentários que objetivam rebaixar a figura do leitor, colocando-o como indigno de estar diante de sua narrativa:

O meu medo é que vocês não sejam dignos de ouvi-la, por favor não se zanguem, isso de dignidade é mesmo uma besteira, lógico que há gente que se importa muito com essas coisas de honra e dignidade, eu não, eu nunca me importei e por isso é que eu estou pensando agora que não tem a menor importância, enfim, que não é nada importante o fato de vocês serem dignos ou não, dignos ou não de ler a minha estória, claro. Ou de ouvir? Como vocês quiserem (2018, p. 54).

Desse modo, é possível observar que, ao mesmo tempo em que tenta se abster de qualquer tipo de julgamento resultante de sua narrativa, Osmo ainda demonstra uma preocupação com o que seu interlocutor pode interpretar a partir de suas palavras, e por isso se vê na necessidade de justificá-las a todo momento. Essas características podem ser consideradas como sinais de insegurança do narrador-personagem diante de sua narrativa, que ele tenta contornar quando busca, de alguma forma, posicionar o leitor como responsável por qualquer tipo de resultado desagradável ou inesperado que possa surgir.

Tal aspecto chama atenção principalmente ao se analisar o tom confessional também presente na narrativa, em oposição a esses traços de superioridade inferidos pelo narrador-personagem ao seu leitor: “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 [...]” (2018, p. 70). De acordo com o que diz Alcir Pécora no mesmo texto citado anteriormente:

Mais do que a subjetividade ou a psicologia, o que a sua prosa encena como flagrante de interioridade é o drama da posição do narrador face ao que escreve: aquilo que se passa com alguém quando se vê determinado a falar, mais, digamos, por efeito de possessão ou por determinação irresistível de certa forma de vida do que por vontade própria (2008, p. 4).

É possível inferir que há uma certa vulnerabilidade do narrador-personagem em relação a sua necessidade de escrever, construindo uma narrativa que, ao mesmo tempo, está em busca de aceitação, mas é constantemente reprimida. Esse parece ser o grande dilema da narrativa de “Osmo” que, como em “Fluxo”, também se encaminha para a conclusão de que, diante dessa relação conflituosa entre escrita e escritor, “Não há salvação.” (2018, p. 17). Nas linhas finais, Osmo praticamente ignora tudo o que foi exposto ao leitor ao supor que, agora, ele deveria contar uma história:

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 estórias de mãe dão best-sellers, e querem saber? Amanhã, se

ninguém me chamar para dançar, eu vou começar a escrevê-la (2018, p. 74).

Ao encerrar sua narrativa dessa forma, o narrador-personagem possibilita ao leitor se questionar sobre o que acabou de ler, pois até mesmo a história que ele pensa em contar não é relacionada a tudo o que foi narrado anteriormente. Essa colocação, além de possivelmente ser frustrante para o leitor de “Osmo”, também pode ser um reflexo da frustração dessa figura diante da condição de escritor, que após um longo percurso narrativo ainda se vê insatisfeito. Sendo assim, a narrativa de “Osmo” termina com a promessa de uma futura narrativa, sobre a qual não se sabe nenhum detalhe e nem mesmo se será concretizada, afinal Osmo apenas começará a escrevê-la se ninguém o chamar para dançar.

A NARRATIVA DESACREDITADA DE “LÁZARO”

Assim como observado em “Osmo”, a questão da vulnerabilidade do narrador-personagem também é relevante e vista como central na terceira narrativa de *Fluxo-floema*, intitulada “Lázaro”. O narrador-personagem de mesmo nome é, logo nas primeiras páginas, anunciado ao leitor como morto, o que permite estabelecer uma relação entre esse e a figura referência dessa posição de “narrador-defunto” na literatura brasileira: Brás Cubas, narrador-personagem do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis. No entanto, a condição de morto pode ser considerada como a única semelhança entre os narradores, posto que, ao contrário do que se observa durante a narrativa de Brás Cubas, Lázaro apresenta uma preocupação constante com o seu modo de narrar.

Nesse sentido, é possível observar que há um desconforto de Lázaro no que diz respeito à sua posição de narrador, uma insegurança em relação à sua capacidade de narrar, que transparece durante inúmeros momentos de sua narrativa: “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.” (2018, p. 75); “Observei-a desde o início... esperem um pouco, como é que se pode explicar esse tipo de coisa... estou pensando... acho que é melhor dizer assim: observei-a, logo depois de passar por essa coisa que chamam de morte.” (2018, p. 75). As reformulações de frases e explicações são recorrentes, mostrando a preocupação do narrador-personagem em narrar de maneira mais clara o possível, como se tentasse evitar qualquer tipo de má interpretação por parte do leitor, além de sugerir uma necessidade de se fazer entender, questão presente nas duas narrativas anteriores, “Fluxo” e “Osmo”.

Ademais, considerando que ambas as passagens mencionadas acima encontram-se na abertura da narrativa, é interessante notar como a condição de narrador defunto é introduzida por Lázaro de maneira cautelosa, como se evitando chocar seu leitor. Em oposição, o primeiro parágrafo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* cria uma atmosfera completamente distinta em torno do narrador-personagem:

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo (2016, p. 25).

Brás Cubas não hesita diante da confissão de ser um “defunto autor”, como ele mesmo descreve. Ele não se explica, pelo contrário, se mostra confiante em relação ao conteúdo que será narrado, expondo ao leitor somente uma questão de ordem estética: de que ponto começar a sua narrativa, ou seja, não há a possibilidade de não a iniciar de alguma maneira. Lázaro, porém, deixa transparecer sua insegurança acerca da complicada situação de tentar narrar sua experiência com a morte, pontuando também uma outra questão: a credibilidade que essa narrativa terá. Lázaro afirma sentir medo dos julgamentos que receberá ao contar tudo o que deseja: “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.” (2018, p. 77). O receio de que pensem que tudo o que está sendo narrado é uma invenção do narrador-personagem pode ser um indício de que a narrativa se seguirá de forma cautelosa, além de ser um indicativo da insegurança de Lázaro.

Esse sentimento se intensifica diante do surgimento da figura de um escriba que, de acordo com Lázaro, após a sua ressurreição, passa a persegui-lo e questioná-lo sobre sua experiência com a morte:

O escriba me persegue, e a cada instante pergunta: Ele é o Homem? É aquele que dizem? Sacode meu braço: Lázaro, conta, eu preciso escrever sobre todas essas coisas. Por que não falas? Então tenho diante de mim um ressuscitado, porque estavas morto, não é? Ou não estavas? Sim, estavas morto, eu te vi, eras amarelo, tinhas os lábios roxos, oh, por favor, me diz, me diz como é lá embaixo. Cala-te. Mas não vês, Lázaro, que não é justo? (Hilst, 2018, p. 81-82)

Posto isso, diferentemente do que foi analisado nas duas narrativas anteriores, em “Lázaro” a necessidade de escrever não é diretamente do narrador-personagem, mas sim de uma outra figura. No entanto, em concordância com o que foi exposto anteriormente, ao afirmar que o escriba o perseguia, o narrador-personagem sugere que se sente incomodado com essa atitude, ou seja, mesmo não sendo propriamente o escritor, o ato de escrever ainda é colocado como algo desconfortável. Pode-se afirmar que o desespero relacionado à escrita pode ser observado tanto por parte do escriba, cuja ânsia por saber da história de Lázaro é notável, quanto por parte do narrador-personagem, que é pressionado a contar.

Nesse sentido, um dos prováveis motivos para essa recusa de Lázaro em narrar sua história é também sua dificuldade em expressar em palavras algumas de suas perspectivas, como ele mesmo afirma:

Há uma outra coisa difícil de dizer. Digo que é uma outra coisa difícil porque tudo o que estou dizendo aqui é difícil de dizer. Nem sei como eu consegui chegar a esse ponto, mas essa outra coisa eu também vou dizer: eu acho que o amor do Iscariote tem que ser assim como é (2018, p. 87).

Além de classificar tudo aquilo que está contando como algo difícil de se dizer, o narrador-personagem admite que não sabe como foi capaz de dizer tanto, o que pode sugerir que nem mesmo ele confiava na sua capacidade de exercer a função de narrador. No entanto, como observado nas narrativas analisadas anteriormente, o narrador-personagem, mesmo afirmando que contar essa história não é uma tarefa simples, não se interrompe, e faz o comentário que gostaria mesmo assim. Dessa forma, o ato de narrar pode ser visto quase como uma compulsão, uma necessidade do narrador-personagem em repassar sua narrativa, mesmo que ela seja difícil de dizer e, possivelmente, de escutar.

Por fim, em outro momento da narrativa, o próprio narrador-personagem é desacreditado ao narrar sua experiência, sendo rotulado de “Lázaro, o imundo, o mentiroso” (Hilst, 2018, p. 89), o que o leva até mesmo a ser agredido por conta de suas supostas mentiras, ato que o faz perder a consciência. Ao acordar, Lázaro se vê em um barco à deriva no oceano, sem noção nenhuma de tempo e espaço, até que avista o que ele supõe ser o paraíso, sendo esse seu último devaneio antes do encerramento do parágrafo. A próxima cena é situada dentro de um mosteiro onde, mais uma vez, o narrador-personagem vê sua narrativa ser desacreditada, e seu desespero em fazer suas palavras serem compreendidas e consideradas verdadeiras chega ao ápice:

Diga-lhes, por favor, que o que eu estou contando não deve provocar o riso, o senhor ainda não entendeu, ou quem sabe eu ainda não disse, é isso, eu ainda não disse, portanto vou dizer agora bem devagar: Rouah é o Maldito, mas é também irmão gêmeo de Jesus, é também nosso irmão e merece respeito. Eu vi Rouah. Diga-lhes! Vamos, monge, por que não traduzes o que eu digo? (2018, p. 91).

Na passagem, o narrador-personagem mostra seu incômodo com o fato de não estar sendo levado a sério por aqueles que o escutam, sugerindo que seus ouvintes não compreendem a seriedade de suas palavras, uma vez que aquilo que conta não deveria ser motivo de riso. No entanto, a questão da insegurança retorna quando Lázaro cogita a possibilidade de ser ele o responsável pela incompreensão, na medida em que não disse aquilo que precisava dizer, o que o leva a começar a explicar novamente. Além disso, é interessante como a impossibilidade de comunicação também aparece de maneira mais palpável e objetiva através da necessidade de tradução, o que acrescenta a questão da diferença entre línguas como mais um obstáculo para a compreensão.

A angústia de Lázaro em relação a impossibilidade de comunicação o acompanha até a última página de sua narrativa, a qual se encerra deixando tanto o leitor quanto, pode-se dizer, até mesmo o próprio narrador-personagem diante da dúvida sobre o que exatamente acabou de

ser narrado: “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.” (2018, p. 95). Assim, como foi observado em “Fluxo” e “Osmo”, “Lázaro” parece não possuir uma conclusão definitiva, além do fato de que, aparentemente, aqui também “Não há salvação” (Hilst, 2018, p. 17).

A TENTATIVA FALHA DE SE EXPRESSAR EM “O UNICÓRNIO”

A incapacidade de se fazer entender, que foi analisada nas três narrativas anteriores de *Fluxo-floema*, também pode ser considerada como uma questão central em “O unicórnio”. Durante toda a narrativa, a narradora-personagem, que não é nomeada, encontra-se em uma trajetória pautada pela tentativa de se expressar, de se comunicar com o outro, sendo esse o fio condutor de “O unicórnio”. Essa busca pela comunicação é intensificada ao se considerar que, durante vários momentos da narrativa, percebe-se a presença de um interlocutor que intervém e, de alguma forma, participa na história narrada pela narradora-personagem, ou seja, diferente dos anteriores, haveria uma possibilidade real de diálogo nesta quarta narrativa. No entanto, como parece ser recorrente em *Fluxo-floema*, a questão da incompreensão se faz presente e possui, inclusive, como observado também em “Lázaro”, consequências físicas:

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. Vocês dirão talvez que foi bem feito, que a minha atitude de mostrar o traseiro não é uma atitude conveniente. Verdade, verdade. Mas tudo tem sido tão difícil, tentei tantas coisas como meios de expressão, tenho me confundido várias vezes, quero sempre me explicar sem que os outros se ofendam, e chego à conclusão de que sempre me saio mal. Não, por favor, não pense agora que eu tenho vontade de morrer. Pensei nisso, preciso confessar, cheguei até a imaginar uma maneira digna de morrer. (2018, p. 131).

A narradora-personagem se considera culpada pela reação negativa resultante de suas palavras, uma vez que sua atitude não foi apropriada, o que também pode sugerir certa vulnerabilidade. Nesse sentido, em seguida há uma espécie de justificativa para suas ações, na qual o desapontamento da narradora-personagem acerca da dificuldade de se fazer entender é palpável, e sua angústia diante de inúmeras tentativas frustradas de comunicação e explicações malsucedidas é explicitada na confissão de que a morte chegou a ser cogitada como única solução digna. É curioso o fato de que a narradora-personagem também parece se explicar quando introduz a questão da morte, uma vez que isso ocorre a partir de uma insinuação do que o leitor poderia pensar diante de uma narrativa tão aflitiva, como se ela estivesse tentando evitar um mal-entendido antes mesmo de acontecer.

Ademais, outro ponto relevante na narrativa é o rebaixamento da condição de escritor, que também pode ser observado em “Fluxo”, ilustrado através do que pode ser considerado como um processo de desilusão acerca da escrita:

É estranho mas aquilo tudo que me parecia limpeza de alma, agora me parece imundície. Era tudo vaidade. No fundo nós nos achávamos excepcionais, eu sei que sou diferente de muitos, todos aqueles que escrevem são diferentes de muitos, mas agora é preciso ser homem-massa, senão não há salvação. Nós achávamos que a maior parte da humanidade era estrume, lixo, merda. São todos uns merdas. Sentir isso não é bom. (2018, p. 98).

O contraste entre a comparação da escrita com a limpeza da alma, no passado, e com a imundície, no presente, é significativo na medida em que sugere um deslocamento do alto para o baixo, que pode até mesmo ser visto como uma transição do sublime, representado pela alma pura, ao vil, representado pela vaidade. Apesar disso, a narradora-personagem ainda admite que os escritores diferem dos demais, o que, nas circunstâncias da narrativa, passa a ser o problema, uma vez que agora é necessário se aproximar da “massa” para tentar uma salvação, ação que consequentemente implica na perda da excepcionalidade característica de ser escritor. Logo, pode-se dizer que o trecho destacado traz uma crítica da narradora-personagem, e talvez até mesmo de Hilda Hilst, à literatura julgada como “literatura de massa”, ou seja, aquela que não é direcionada e nem consumida por um público altamente letrado. Essa questão também se faz presente em “Fluxo” através da figura do editor e de seus pedidos por historinhas mais amenas.

É diante da constatação da necessidade de se fazer “homem-massa”, de se aproximar do resto da humanidade para encontrar uma salvação, de renunciar a grandeza que diferencia o escritor dos muitos outros, que a narradora-personagem passa por uma metamorfose:

Meu Deus, um corno. Eu tenho um corno. Sou unicórnio. Espera um pouco, minha cara, depois da Metamorfose você não pode escrever coisas assim. Ora bolas, mas eu sou 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? Começo a rezar. O unicórnio reza?” (2018, p. 124).

Porém, é possível notar que a transformação não foi considerada positiva, pelo contrário, foi questionada pelo interlocutor com o argumento de que “se fazer bicho de repente não é nada original” (2018, p. 124). Além disso, *A metamorfose* (1915) aparece em uma posição elevada, já que a fala do interlocutor dá a entender que, depois da publicação de Franz Kafka, nenhuma narrativa com essa mesma temática seria suficientemente relevante, ou seja, não seria algo interessante de ser contado e muito menos lido. Assim, observa-se uma desvalorização e até mesmo uma dúvida por parte do interlocutor quanto a capacidade narrativa

da narradora-personagem, que é aconselhada a mudar o caminho de sua narração antes mesmo de desenvolvê-lo minimamente.

Ademais, o verdadeiro e o inventado também entram em choque nessa passagem, quando a narradora-personagem afirma que é unicórnio, essa é sua verdade e por isso é preciso ser dita, mas o seu interlocutor ainda sugere que algo diferente poderia ser inventado. Essa proposição permite afirmar que há em “O unicórnio”, assim como observado em “Fluxo”, uma certa tentativa de controle da narrativa por outras figuras que não aquela que ocupa a posição de narrador. Essa característica se faz presente em outros momentos da narrativa, nos quais essas tentativas de intervenção se tornam ainda mais explícitas e invasivas, podendo ser consideradas até mesmo como manipulações da história:

Safada, hein? Safada sim, porque na verdade você queria dominá-los, você queria discípulos. Não, não, eu não queria, eu queria fazer a nossa comunidade, juro. E você de papisa, você no meio do seu jardim com o seu revólver. Não, não. No seu jardim muito perfumado, cheio de rosas vivas, cheio de gente. Você os matou, você lhes tirou toda a decência. Safada. Pare, pare. (2018, p. 106).

O interlocutor pressupõe consequências e implicações para aquilo que está sendo narrado, impondo supostas “verdades” que a narradora-personagem é obrigada a negar através da reformulação de suas sinceras intenções e de explicações sobre os fatos narrados. Há uma inversão dos papéis que estavam sendo estabelecidos até o momento, uma vez que a narradora-personagem é colocada, aqui, como uma espécie de vilã, enquanto a imagem construída por ela anteriormente sugere o contrário, colocando-a como a vítima. As repetições das negativas “não” e “pare” podem ser vistas como um indicativo da influência possível de ser exercida pelo interlocutor sobre a narradora-personagem e a própria narrativa. Nota-se o nervosismo da narradora-personagem ao se ver diante da necessidade de negar fatos acerca de uma história que supostamente lhe pertence, o desespero ao se ver diante de uma situação da qual não se tem mais controle.

Por fim, ao final da narrativa, a questão da tentativa de se expressar e se comunicar com o outro é intensificada:

A verdade é que... sabem, eu vou dizer mas eu gostaria que vocês não sorrissem, é muito importante para mim que vocês não sorrissem. Feito? É o seguinte: se eu descobrisse uma maneira de me exprimir, se eu descobrisse a chave, se eu descobrisse a ponte que me ligaria a vocês, se eu... oh! oh! tenho uma, uma ideia, tenho uma excelente ideia: vou tentar formar palavras com esses restos de verdura. Não é maravilhoso? Abaixo a cabeça com muito esforço, com a ponta do corno escolho alguns talos ainda verdes. Meu Deus, eu acho que vou conseguir, imaginem, vou conseguir escrever novamente e vou escrever de um jeito que vocês vão entender. Estou tão contente, estou tão espantado de ter tido essa ideia, estou tão feliz, estou... vou começar, vou passar o dia inteiro nessa tarefa, sinto que o sangue

evidenciada através dos inúmeros questionamentos, realizados por ambos os narradores, que não recebem respostas:

Koyo, e por que não somos iguais a ti se és um dos nossos? Por que nos custa entender o que dizes? E dar o quê? É invisível o que dás, não vemos o que sai da tua boca, tocas e sentimos a tua mão, mas de que vale? Encostas o ombro, o peito, e as nossas mulheres sonham contigo, não é justo. O que pretendes? (Hilst, 2018, p. 159)

A ideia de Koyo ser parte de um todo, de pertencer ao “nosso”, mas, ao mesmo tempo, ser diferente é um problema para Haydum, cuja fala sugere que a dificuldade de compreensão que interfere na relação entre os dois narradores-personagens é resultado dessa divergência. Por conta disso, essa incompreensão do que é dito não é colocada como responsabilidade do narrador-personagem que detém o turno de fala, como ocorre em “Osmo”, “Lázaro” e “O unicórnio”, pelo contrário, Haydum se diz vítima dessa impossibilidade de comunicação. Assim sendo, considerando que ambos os narradores-personagens supostamente estariam em uma relação de igualdade, é possível dizer que há um ressentimento por parte de Haydum frente ao fato de que Koyo não cumpre com essa condição, o que conseqüentemente resulta na falha da interlocução.

Além disso, é interessante notar que há também uma acusação envolvendo a invisibilidade do que é dito, em oposição à percepção do toque: a colocação de Haydum dá a entender que as palavras seriam mais relevantes do que o corpo. É colocado como injusto o fato de que apenas a interação física seja suficiente para imprimir a presença de Koyo, até mesmo em sonhos, onde supostamente o contato físico não teria significância. Assim, pode-se dizer que a fala é priorizada em relação ao corpo, uma vez que Haydum se mostra descontente diante da falta de respostas objetivas e da falta de clareza sobre as intenções de Koyo, como se qualquer espécie de acolhimento físico não fosse suficiente para sanar a desarmonia que se observa entre os dois narradores-personagens de “Floema”.

Em oposição a necessidade de Haydum por respostas concretas, por certezas, Koyo o confronta afirmando que esse não é seu objetivo: “Se eu resolver que a minha vida é pergunta e palavra, se eu resolver dizer e perguntar até o sempre, para que a vida faça a própria casa em mim, se eu resolver falar desmedido para todo o sempre, aguentarás, Haydum?” (2018, p. 154-155). Para Koyo, vida, pergunta e palavra parecem estar conectadas, no sentido de que as duas últimas seriam necessárias para a sustentação da primeira, ou seja, o dizer e o perguntar são considerados essenciais para a existência da vida. Em vista disso, assim como Haydum, Koyo também atribui grande importância à fala, à palavra, mas ele não coloca as respostas como uma necessidade ou até mesmo como um objetivo pessoal, como se conseguir respostas não fosse fundamental, não fosse sua responsabilidade, como foi sugerido por Koyo.

Ademais, é interessante notar que “Floema” é a única narrativa que não apresenta, em momento algum, o escrever como um dilema, nem mesmo de forma secundária como ocorre em “Lázaro”, no qual o narrador-

personagem também não é classificado como escritor, mas há a presença de um outro que é escriba. Porém, ainda assim o ato de narrar, de contar, é colocado como uma questão problemática, perceptível através da constante insegurança de Haydum diante daquilo que está sendo dito:

Koyo, o que eu digo é impreciso, não é, não anotes, tudo está para dizer, e se eu digo emudeci, nada do que eu digo estou dizendo. Umas coisas são ditas compulsoriamente, por exemplo isso pega a faca e corta, eu quero que pegues, quero que cortes, depois o que eu disser dos paredões da mente, escolhe o mais acertado para o teu ouvido (Hilst, 2018, p. 146).

A imprecisão das palavras e a suposta mudez do Haydum é o que torna o ato de dizer indigno de anotação, de registro, ou seja, há uma recusa da escrita, como se tudo o que está sendo, será ou foi dito ainda não fosse o suficiente para ser materializado. Além disso, o narrador-personagem também menciona o ato de dizer como algo compulsório, e por esse motivo seria responsabilidade do interlocutor, no caso Koyo, escolher aquilo que melhor lhe convém escutar. Esse é um ponto interessante pensando que Haydum apresenta certa resistência diante da necessidade de respostas absolutas, como visto anteriormente, pois essa afirmação da imprecisão pode ser considerada como mais uma tentativa de se isentar da necessidade de objetividade. Sendo assim, a incerteza de Haydum acerca do que é narrado também pode ser vista como consequência dessa sua insegurança diante da afirmada imprecisão de suas palavras.

Apesar disso, Haydum ainda explicita que realizará uma tentativa de comunicação, ou seja, haverá um esforço desse narrador-personagem para tentar se fazer entender: “Não sei nada das coisas que me dizes. Tentemos.” (2018, p. 147). Paralelo a esse fato, essa ideia de tentativa retorna ao final da narrativa, desta vez na voz de Koyo, quando esse encerra a sua narração afirmando: “Estou novamente no centro, as paliçadas ao redor, esta casa-parede avança, vai me comprimindo. Porco-Haydum: tentei.” (2018, p. 162). O verbo “tentar” conjugado no passado deixa o leitor diante de uma narrativa que se coloca como nada mais do que uma tentativa de diálogo, uma trajetória cíclica na qual a tentativa proposta no início, e sustentada durante a narração, se mostra falha ao final. Nessas circunstâncias, há uma quebra de toda e qualquer expectativa que o leitor e os narradores-personagens pudessem ter construído ao redor dessa possibilidade de comunicação e, diante dessa situação, assim como observado durante todas as narrativas que compõem *Fluxo-floema*, mais uma vez a única conclusão possível parece ser: “Não há salvação” (2018, p. 17).

Diante de todas as análises realizadas, é possível observar a existência de vários pontos em comum, não apenas no modo como as narrativas se constroem, mas também como os narradores-personagens as conduzem e se colocam diante do leitor. À vista disso, percebe-se que uma atmosfera coesa e coerente se forma ao redor de *Fluxo-floema* apesar de as cinco narrativas serem independentes entre si, e o ponto de vista do qual são narrados pode ser considerado um dos grandes responsáveis por esse feito. Desse modo, o movimento realizado por Hilda Hilst ao

construir os narradores-personagens de seu livro está em concordância com o que afirma Norman Friedman em seu texto “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”:

[...] a escolha de um ponto de vista ao se escrever ficção é, no mínimo, tão crucial quanto a escolha da forma do verso ao se compor um poema. [...] A questão da eficácia, portanto, diz respeito à adequação de uma dada técnica para se conseguir certos tipos de efeitos, pois cada estória requer o estabelecimento de um tipo particular de ilusão que a sustente. (2002, p. 180).

Dessa forma, desde questões organizacionais até os temas abordados, os narradores-personagens de “Fluxo”, “Osmo”, “Lázaro”, “O unicórnio” e “Floema” parecem seguir uma mesma linha ao se expressarem, mostrando ao leitor suas inseguranças, medos e frustrações sem nenhum tipo de filtro, sustentando o ambiente que circunda *Fluxo-floema*. Pode-se dizer, por exemplo, que uma das temáticas centrais do livro é o debate acerca do ato de escrever e da condição do ser escritor, que aparece como uma grande questão a ser considerada em todas as cinco narrativas. Sobre isso, é relevante mencionar que nenhum dos narradores-personagens parece encontrar uma resposta para seus questionamentos a respeito desse tema, o que contribui para que essa inquietação e até mesmo insatisfação ganhe força, se expandindo para além do livro e alcançando também o leitor.

Essa conexão que parece se estabelecer entre o leitor e os narradores-personagens durante a leitura de *Fluxo-floema* pode ser vista como uma consequência do movimento de aproximação que os segundos realizam de diversas formas, fazendo com que suas angústias atravessem as páginas escritas, como menciona Malene Apolônio da Silva em sua dissertação de mestrado:

Acompanhar as personagens-narradores em Fluxo-Floema delibera uma constante instabilidade de sensações, pois, estamos mais próximos da mesóclise que persegue o narrador Ruiska em ‘Fluxo’. Participamos da decomposição do corpo de Lázaro (título e nome do narrador personagem), ou nos preocupamos com quem ainda deseja ouvir uma boa história narrada em ‘Osmo’ (título e nome do narrador-personagem), mas, infinitamente desconfortável com a procura sem precedentes de Koyo em ‘Floema’ e, por vezes, contemplando a metamorfose em ‘O Unicórnio’. (2017, p. 23).

Pode-se afirmar, então, que todas as questões particulares expostas pelos narradores-personagens de *Fluxo-floema* ao longo de suas narrativas, todos os questionamentos, os anseios e as inquietações, se condensam em um sentimento maior, que interliga todas essas figuras: a frustração. Essa sensação pode ser pensada como uma constante ao longo da leitura de “Fluxo”, “Osmo”, “Lázaro”, “O unicórnio” e “Floema”, pois a forma como todos os narradores-personagens conduzem suas narrativas parece sempre ter esse sentimento como ponto final. O fato de que todas as narrativas parecem se encerrar abruptamente, sem um encerramento propriamente dito, como buscou-se mostrar nas análises realizadas,

contribui para essa atmosfera frustrante que se constrói, visto que a última sensação do leitor diante das narrativas é a de uma história inacabada.

Conclui-se, portanto, que todos os pontos debatidos pelos narradores-personagens nas cinco narrativas que compõem *Fluxo-floema*, bem como a atmosfera que se estabelece em torno do livro como um todo, parecem levar tanto os narradores-personagens quanto os leitores a uma única conclusão, explícita desde a primeira narrativa: “Não há salvação.” (2018, p. 17). Essa reflexão pode ser vista como um dos objetivos centrais do primeiro livro em prosa de Hilda Hilst.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. **Jornal de Psicanálise**. Instituto de Psicanálise – SBPSP, 1998. p. 9-44.
- ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: ASSIS, Machado de. **Todos os romances e contos consagrados: volume 2**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 17-206.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 197-221.
- DIAS, Juarez Guimarães. **O Fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-floema**. São Paulo: Annablume, 2010.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. São Paulo: **Revista USP**, [S. l.], n. 53, p. 166-182, 2002.
- HILST, Hilda. Fluxo-floema. In: Hilst, Hilda. **Da prosa: volume um**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 13-162.
- MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. **Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst**, São Paulo, v. 8, p. 114-126, out. 1999. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/cadernos-de-literatura-brasileira-disponiveis-online/#Hilda-Hilst>. Acesso em: 28 mai. 2023.
- PÉCORA, Alcir. Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst. In: Hilst, Hilda. **Da prosa: volume dois**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 407-417.
- SILVA, Malene Apolonio da. **Jogos do narrar em Fluxo-floema de Hilda Hilst**. 2017. 109 f. Dissertação (Mestrado) - Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2017

Contato das autoras:

Autora: Beatriz Zanon

E-mail: beatriz.torreszanon@gmail.com

Autora: Marina Damasceno de Sá

E-mail: marinadamasceno@hotmail.com

Manuscrito aprovado para publicação em: 01/03/2024