

O ALTO E O BAIXO DISCURSIVOS NA PROSA DE HILDA HILST

Edson Costa Duarte*
duarteazul@ig.com.br

RESUMO: *Fluxo-floema* é o primeiro livro de prosa, publicado em 1970, quando a escritora já tinha 40 anos. É uma prosa que já nasce com marcas estilísticas definidas, que Hilst viria a usar e desenvolver em seus livros de prosa posteriores. O livro foi muito bem recebido pela crítica, inclusive por Anatol Rosenfeld, que escreve que é raro encontrar no Brasil escritores que tenham se dedicados aos principais gêneros da literatura (a poesia, o teatro e a prosa) e tenham alcançado resultados notáveis nos três gêneros. O desenrolar desta estória já conhecemos, e vimos que Anatol tinha toda a razão.

PALAVRAS-CHAVE: marcas estilísticas, gêneros da literatura, crítica literária.

SUMMARY: Fluxo-floema is the first book of chats, published in 1970, when the writer already had 40 years. She is one chats that already it is born with definite estilísticas marks, that Hilst would come to use and to develop in its books of chats posterior. The book was very well received by the critical one, also for Anatol Rosenfeld, that it writes that it is rare to find in Brazil writers who have if dedicated to the main sorts of literature (the poetry, the theater chat and it) and have reached resulted notables in tree sorts. Uncurling of this history already we know, and we saw that Anatol had all the reason.

KEY-WORDS: estilistics marks, genders of literature, critic literary.

UM DEDO DE PROSA DE HILDA HILST

O primeiro livro em prosa de Hilda Hilst foi publicado quando a autora já tinha 40 anos, depois de vinte anos dedicados à poesia e ao teatro (oito peças), escrito entre 1967-1969. Quando começa a fazer prosa, a autora incorpora muitos elementos expressivos poéticos e dramáticos à narrativa.

Daí advém, dentre outras coisas, um ritmo peculiar da narrativa hilstiana, entrecortada por diálogos dramáticos ágeis, uma aceleração – no corte cinematográfico – e

* Pós-doutorado, Departamento de História - Unicamp - IFCH, bolsa FAPESP. Doutorado em Teoria Literária - Departamento de Literatura – UFSC, bolsa Capes. Mestrado em Teoria e História Literária - Departamento de Letras – UNICAMP, bolsa Capes. Bacharelado em Letras pela Universidade Estadual de Campinas. Atua nas áreas de Literatura, criação literária.

uma lentidão/desaceleração do ritmo narrativo por causa das passagens altamente lírico-poéticas, chegando, muitas vezes, como é o caso de “Rútilo nada”, a uma completa re-espacialização do texto, quando da inserção de vários poemas.

Isto gera a necessidade de uma forma peculiaríssima de leitura, ora devemos acelerar o ritmo da leitura, pela tensão dramática do texto, ora desacelerá-lo, para entrarmos no fluxo poético, quando estamos diante do monólogo interior ou de poemas propriamente ditos.

Talvez esta seja a principal dificuldade de leitura da narrativa hilstiana, o que para muitos é uma complexidade “metafísica” enorme, um intransponível labirinto de pensamentos, talvez possa ser entendido como uma confusão/perda do fio e do ritmo narrativos, gerada por esta brusca mudança de ritmo.

No fim de tudo, o problema é mais uma questão de “como” ler o que se está lendo. Ler o texto de Hilst em voz alta talvez seja a melhor forma de contato com ele. As citações, a linguagem rebuscada às vezes e a complexidade podem ser vencidas se conseguimos recuperar a “respiração” do texto, o seu ritmo, o seu fluxo. E isto só é possível se o lemos em voz alta, se nos aderimos à fala, à respiração dos narradores.

Em 1970, comentando seu primeiro livro de prosa, *Fluxo-floema*, Hilda Hilst afirma:

Os meus personagens envolvem-se de poesia e do escatológico. Alguns sofrem um processo de degradação intensa e não se confessam mais. Outros tentam a paixão pela subida (Koyo); metamorfoseiam-se, assumem o divino (Lázaro); outros ainda ficam à espera, com nítida amargura (Ruiska). (Sem indicação de autor: 8 dez. 1970)

No prefácio do livro, o crítico Anatol Rosenfeld diz que no universo hilstiano ressalta o grotesco-fantástico, o grotesco-burlesco, o grotesco terrorífico e o grotesco obscuro. Rosenfeld já chama atenção para o trânsito significativo entre as duas escatologias, e entre os dois tipos de discurso citados, o alto e o baixo, dizendo que na ficção Hilst encontrou o lugar por excelência para desdobrar, pela linguagem, a complexidade da existência humana:

Na linguagem nobre e austera de sua poesia Hilda Hilst não poderia dizer toda a gama do ente humano, tal como o concebe, nem seria capaz de, no palco, “despejar-se” com a fúria e a glória do verbo, com a “merdafestança” da linguagem, sobretudo também com a esplêndida liberdade, com a inocência despudorada com que invade o poço e as vísceras do homem, purificando-o com “dedos lunares” **para elevar o escatológico ao escatológico**, visto nesta obra mesmo as trevas e o “porco” – “sou um porco com vontade de ter asas”, diz Ruiska – se carregam de sentido religioso. (ROSENFELD: 1970, p. 16, grifos meus)

O primeiro conto de *Fluxo-floema*, intitulado “Fluxo”, começa da seguinte maneira:

CALMA, CALMA, também nem tudo é assim escuridão e morte. Calma. Não é assim? Uma vez um menininho foi colher crisântemos perto da fonte, numa manhã de sol. Crisântemos? É, esses polpudos amarelos. Perto da fonte havia um rio escuro, dentro do rio havia um bicho medonho. Aí o menininho viu um crisântemo partido, falou ai, o pobrezinho está se quebrando todo, ai caiu dentro da fonte, ai vai andando pro rio, ai ai ai caiu no rio, eu vou rezar, ele vem até a margem, aí eu pego ele. Acontece que o bicho medonho estava espiando e pensou oi, o menininho vai pegar o crisântemo, oi que bom vai cair dentro da fonte, oi ainda não caiu, oi vem andando pela margem do rio, oi que bom bom vou matar a minha fome, oi é agora, eu vou rezar e o menininho vem pra minha boca. Oi veio. Mastigo, mastigo. Mas pensa, se você é o bicho medonho você só tem que esperar menininhos nas margens do teu rio e devorá-los, se você é o crisântemo 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. (HILST: 1970, p. 19-20)

Este trecho, que fala da morte e da impossibilidade de escaparmos dela, coloca a escatologia em questão, no sentido de pensar os fins últimos do homem. É uma narrativa febril, como a chama Eliane Robert Moraes¹, que se inicia com a simplicidade de uma fábula infantil, e que é suspensa diante de um impasse, dando lugar a reflexões do narrador dirigidas ao leitor. Moraes afirma que esta intervenção do narrador desloca o leitor da identificação com o menino, fazendo-o lembrar de suas possíveis afinidades com o crisântemo ou com o bicho medonho:

Descartadas as ilusões de uma hierarquia entre o humano, o belo e o bestial, os três vértices da história ficam nivelados, perturbando a confortável hipótese de um triunfo do menino e da flor sobre o bicho. O que nos resta é o jogo irreconciliável dos desejos, cada qual entranhado em sua própria solidão. Conclusão da história: “Não há salvação”. (MORAES: 1999, p. 114)

Este pequeno episódio desencadeia a narrativa, sendo um dos núcleos narrativos de “Fluxo”. Logo em seguida vemos aparecer o editor (chamado de cornudo), dizendo ao escritor para que ele não fantasie, não fique escrevendo sobre as coisas de dentro, pois isto não vende livros. Aqui, percebemos que desde sempre Hilst colocou em pauta os limites entre o escrever bem e o conseguir sobreviver com isso, questão que reaparece nos livros da trilogia erótica.

O editor diz para o escritor escrever uma palavra às avessas, “uc”, e que ele invente possibilidades em torno desta palavra. E depois vai embora. O escritor tenta, mas não

¹ MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. In: INSTITUTO Moreira Salles. *HILDA HILST. Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, n. 8, out. 1999. p. 114.

consegue “escrever fácil”, sendo este um dos motes de todo o conto, que se desenrola num fio de várias pequenas histórias. A narrativa é, portanto, uma junção de pequenas histórias, que começam repentinamente, assim como acabam.

O conto todo, no limite, fala das múltiplas formas de narrar, ao mesmo tempo em que encadeia sequências narrativas sem a menor lógica. Por exemplo, o filho morre de encefalite, mas mesmo depois disto, fala-se do filho como ele estivesse vivo.

(...) Ruisis estava, ai me atrapalho inteiro com essa coisa de precisar contar coisa por coisa, ainda não posso falar do anão, porque primeiro foi a morte de meu filho, depois é que veio o anão. (HILST: 1970, p; 19-20)

Ao lermos o conto, o que vemos é passar diante de nossos olhos uma sucessão de fatos, de pequenas histórias, muitas vezes sem lógica nenhuma, ou com a lógica do *nonsense*. Não há um espaço narrativo definido, uma história que tenha um fio, os personagens também são apenas esboçados, não são minuciosamente descritos.

Os dados que temos, portanto, são escassos: Um escritor precisa mudar o jeito que escreve, para ganhar dinheiro, mas não consegue escrever fácil. O que acontece é que ele cria um universo com personagens estranhos à sua volta, com os quais ele dialoga, e a história vai se fazendo neste ritmo cortado.

Ao longo da narrativa, o personagem-escritor se divide em três máscaras dele mesmo: Ruiska (o pai), Ruisis (a mãe) e Rukah (o filho, desdobrado no anão). Sobre a máscara, Anatol Rosenfeld escreve que ela desempenha um papel central na obra de Pirandello, acrescentando que

Esse conceito relaciona-se com a sua concepção da pluralidade da pessoa humana, cuja dissociação, já analisada pelos românticos e por Kierkegaard, é tema frequente na literatura moderna e se tornou um dos motivos que suscitaram a transformação radical tanto do romance como da dramaturgia do nosso século. (ROSENFELD: 1969, p.10)

A partir desta tríade de personagens é que a história irá se desenrolar na maior parte do tempo como uma narrativa em primeira pessoa, na qual a voz narrativa é a do escritor-pai (Ruiska). Uma conversa entre Ruiska e o anão, que remete ao início do conto, resume bem o conteúdo de “Fluxo”, o modo como o narrador se define, “sou um porco com vontade de ter asas” (HILST: 1970, p. 27), em relação a este pensar o alto e o baixo:

Ai, o mundo. Ai, eu. Olhe aqui, Ruiska, não fale tanto em si mesmo agora, porque o certo no nosso tempo é abolir o eu, entendes? Como é que é, anão? Fale do homem cósmico, dos, das. Mas se eu ainda não sei das minhas vísceras, se ainda não sei dos mistérios do meu próprio tubo, como é que vou falar dos ares de lá? Verdade é que eu intuo os ares de lá. Mas é justo falar do de cima se o de baixo nem sabe onde colocar os pés? (HILST: 1970, p. 38-39)

Fica em aberto a questão, que perpassa todo este conto de Hilda Hilst, que trata do cotidiano de um escritor às voltas com seus próprios medos, quando ele mesmo se entende pouco sua existência na terra. Para dar conta destas múltiplas facetas do escritor, o conto mistura um linguajar mais chulo (uns palavrões salpicados aqui e ali, quase a toda página do texto), com uma linguagem mais oral, e também uma linguagem mais literária.

Por fim, resta-nos falar do “tubo”, que aparece na primeira página do conto, e que volta mais para o fim do mesmo, remetendo-nos ao segundo sentido da escatologia, a coprofagia, mas de uma maneira cômica. O editor está chegando, e o anão diz ao escritor que ele deve escrever sobre a caverna, o tubo. Trata-se de uma espécie de paródia de uma “oração” ao tubo, feita pelo anão:

Ai, anão, tenho que escrever o que o homem propõe, ai não sei, aiaiaiai. Pensemos. Começa a descrever a coisa como se fosse uma flauta. Vários sons? Sim, Ruiska, distorce o tubo, cria uma teoria. Sei, sei, anão, podes ditar, não sei. Começemos então: tubo sonoro, sibilino, raro. Raro? Bem, Ruiska, digamos, tubo de dúplice função. Hein? Bem, Ruiska, então é melhor assim: tubo abissal, em muitos pequenino, noutros canal. Vamos, vamos, anão. Tubo sagrado. Hein? Porque expele a tua matéria deletéria. Ah, sim. Tubo espectral. Por quê? Escuro, Ruiska, escuro. Evidente, anão. Ó tubo, ó tubinho, ó tubão. Não sei mais o que dizer mas pensa, Ruiska, se pensasses num tratado de escatologia comparada? (HILST: 1970, p. 48)

No quarto conto do volume *Fluxo-floema*, “O unicórnio”, é construído sob a forma dramática. Nele, a narradora conversa com uma voz ausente, que faz as vezes de ouvinte e comentador de suas falas. Este recurso utilizado pela autora marca diferentes visões de mundo expressas pelo confronto entre diferentes modos de expressão: “O fato é que entre as ‘linguagens’, quaisquer que elas sejam, são possíveis relações dialógicas (particulares), ou seja, elas podem ser percebidas como pontos de vista sobre o mundo.” (BAKHTIN: 1993, p. 99)

Novamente encontramos uma estória composta de várias estórias dentro dela. O conto é coalhado de frases metanarrativas, que falam sobre a fragmentação do relato, sobre sua não-linearidade:

... mas isso não é bem ficção... isso que estou contando... Mas você tem uma ideia antiga de ficção, ficção é assim mesmo, com mais enxertos, enxertos de melhor qualidade, você compreende? (HILST: 1970, p.124)
Eu estava pensando que este relato é muito fragmentado. (HILST: 1970, p. 115)

O conto começa com a narradora falando de duas pessoas que ela pensava que fossem seus amigos, até se decepcionar com eles. Trata-se de um irmão pederasta e uma irmã lésbica. O primeiro núcleo narrativo do conto gira em torno destes três personagens, mais o “companheiro” da narradora, que aparece pouco.

Desde o início, percebe-se o preconceito da narradora em relação ao homossexualismo, “Dizem que todos os pervertidos sexuais têm mau caráter” (HILST: 1970, p. 115), lê-se logo na primeira página do conto. O narrador faz a generalização da maldade dos dois irmãos para todos os homossexuais, o que marca uma contradição na narrativa:

Ora ela vai longe em desterritorializar a escrita, abolindo o sujeito, ora ela a reterritorializa fortemente, constituindo o sujeito. A contradição é uma marca da literatura hilstiana. Ao mesmo tempo em que os textos tratam de assuntos polêmicos para a época em que foram escritos – homossexualidade, sexo, pedofilia – e criticam diretivas conservadoras da igreja católica, eles também se apoiam frequentemente em maiorias reacionárias, como a da hegemonia heterossexual e a da homofobia. Mas essas contradições reforçam a heterogeneidade destes textos recheados de influências literárias, filosóficas e religiosas. (HIATT: 2008, p. 3)

A narradora conta que quando conheceu os irmãos, queriam formar uma espécie de irmandade, mas depois ela vai percebendo que isso é impossível, porque vê que eles não são boas pessoas, pois são interesseiros, dissimulados e maldosos. Mas antes disto acontecer há entendimento entre eles:

Ah, a meiguice de certas tardes, os propósitos de mútua tolerância. Você jura que vai gostar sempre de mim, minha irmã, meu irmão? Como é bom ter amigos iguais a vocês, como estou feliz de ter os irmãos e o companheiro, vamos fazer nossas tarefas juntos, vamos ajudar a todos, vamos orar pela paz do mundo. (HILST: 1970, p. 121)

A quebra desta suposta harmonia se dá quando o narrador percebe o interesse puramente mundano dos dois irmãos, o que gera uma espécie de curto-circuito entre o alto e o baixo, ou entre dois possíveis sentidos da palavra “subir”, pois o narrador diz que quer “subir”, mas no sentido de evolução espiritual, enquanto os irmãos querem este mesmo “subir”, mas no sentido de ascensão social, evolução material:

Nós, os irmãos, falávamos muito nas asas, na vontade de subir. Na subida. Os homens têm vontade de subir. Certos homens. Nós. É preciso chegar à mais alta montanha, despojar-se de todas as pequenas inutilidades. Tira tudo do armário. Agora? É, tira tudo. Agora olha: ser assim, limpo, limpo. Eu sei que é preciso caminhar, sangrar os pés, as mãos, subir. Os dois irmãos subiram? A subida foi outra. Queriam prestígio, fortuna, posição. Eu fui apenas um primeiro degrau. (HILST: 1970, p. 124)

Aos poucos, contudo, percebemos que a narradora não é tão vítima assim como nos faz acreditar no início. Primeiro ela diz que arrumou um emprego numa companhia de petróleo para a irmã, deu presentes para o irmão, etc. A voz narrativa, que faz contraponto à voz do narrador (como se fosse uma espécie de coro do teatro grego), diz que ela é estúpida, porque tudo isto de amor e bondade é tudo muito bonito, mas o que em verdade o narrador fez foi corromper, mostrar o lado fácil das coisas para os dois irmãos.

Por fim, essa voz afirma que toda a estória é muito boa para o teatro:

(...) você deveria escrever a estória de uma mulher muito boazinha, estúpida e safada... Safada? Safada sim. Uma mulher que resolve dar tudo para os amigos porque os amigos são uns anjos e depois ela fica na merda e os amigos, de saco cheio daquela presença angélica mas na merda, matam-na e enterram-na no jardim da casa que não é mais dela, e sim deles. Depois fazem uma festa dionisíaca sob o luar. (HILST: 1970, p. 125)

Esse narrador paralelo interfere várias vezes na estória, rindo às vezes das falas do narrador, fazendo comentários sarcásticos, ponderando o que se conta. Deste modo, o leitor percebe, aos poucos, que há algumas reciprocidades entre os comportamentos do narrador e dos irmãos. O conto prossegue, com várias digressões sobre a morte, as religiões, os templos, sobre o fato de Deus criar os homens para a morte, assim como os homens criam as cobaias, que existir é sentir dor, etc.

As digressões continuam por algumas páginas, até que a narradora discorre sobre várias caras que irrompem nela, ao que se segue a ponderação da voz narrativa paralela, em meio a vários risos:

Você pensa que adianta alguma coisa dizer que quando você fala da terra, não é do teu jardim que você fala mas dessa terra que está dentro de todos, que quando você fala de um rosto você não está falando de um rosto mas do rosto de cada um de nós, do rosto que foi estilhaçado e que se dispersou em mil fragmentos, do rosto que você procura agora recompor. (HILST: 1970, p. 132)

É neste momento que a narradora fala do modo como seu rosto está dividido em três partes: “O lado esquerdo é o meu irmão pederasta, o lado direito é a minha irmã lésbica e o pequeno triângulo é o meu todo que se move desde que nasci (...)” (Hilst: 1970, 133). A narradora, então, diz ser velha, ter milhões de anos, confessa ter culpas e crimes, ser “lasciva, cruel, assassina” (Hilst: 1970, 133). Desfaz-se, deste modo, a dicotomia antes existente entre o comportamento do narrador e dos irmãos.

As pequenas estórias continuam a se suceder, a narradora e os irmãos fazem um passeio a um cemitério, há novas reflexões sobre a morte, uma visita à companhia de petróleo, da qual a irmã lésbica é agora superintendente, em que há um discurso desta para os conselheiros-chefes, depois do qual o corpo da narradora fica cheio de cacos de vidro. “Aparece” uma voz, dizendo: “(...) a sarna dos coelhos é uma afecção da pele, causada por parasitas acarianos da família sarcóptide.” (Hilst: 1970, 140)

Só entenderemos esta fala mais tarde, quando a narradora, já em casa, volta a encontrar os irmãos, e eles lhe dizem que o que a narradora tem no corpo não são cacos de vidro, mas sim sarna. É neste momento que a metamorfose começa a acontecer, primeiro a narradora se transforma numa espécie de coelho, depois vai aumentando de tamanho até virar um unicórnio:

(...) não fique franzindo o focinho assim, não coce as orelhinhas tão compridas, fique lá no canto vamos, vamos. Saíram. Bateram a porta. Estou no canto mas sinto que meu corpo começa a avolumar-se, olho para as minhas patinhas mas elas também crescem, tomam uma forma que desconheço. Quero alisar os meus finos bigodes mas não os encontro e esbarro, isto sim, num enorme focinho. Agora estou crescendo a olhos vistos, sou enorme, tenho um couro espesso, sou um quadrúpede avantajado, resfolego, quero andar de um lado a outro mas o apartamento é muito pequeno (...) Meu Deus, um corno. Eu tenho um corno. Sou unicórnio. (Hilst: 1970, 142-143)

A voz narrativa paralela comenta que é complicado escrever uma coisa como esta, depois da *Metamorfose* e de *Os rinocerontes*. Depois da transformação, quebram as paredes do apartamento para que o unicórnio seja retirado. Ele é levado para um parque. No início é bem tratado, mas depois não é mais. O conto continua, com algumas digressões, como a lembrança do unicórnio da última vez em que esteve no mar, como “gente”.

Passam-se dois anos e o unicórnio recorda que quando chegou ao parque tinha a esperança de conquistar o amor das pessoas, mas isto não foi possível. O unicórnio conta as várias maneiras como ele tentou comunicar-se com os humanos, mas nenhuma deu certo. Vai

refletindo sobre sua vida pregressa, quando ainda era humano, até que chega à sua infância. Neste momento há uma longa digressão sobre sua infância no colégio interno.

Depois desta digressão, a voz narrativa paralela faz um comentário: “Não, não, você não é contista... e quer saber mesmo? Olhe, a linguagem é deficiente, há um todo quase piegas e essa coisa de internato, depois de *O retrato do artista quando jovem* não dá, viu?” (HILST: 1970, p. 159)

Este trecho desestabiliza todo o fluxo narrativo, insere a dúvida da própria validade literária e veracidade do relato. É assim que Hilst tece seus textos, o próprio narrador os mina de vez em quando, para que relativizemos o que estamos lendo. Aqui uma das funções da metanarrativa exercida por Hilst.

Depois há um momento em que se reflete sobre a existência, sobre a presença do alto e do baixo no homem, sobre sua dimensão humana e animal, vinculada a seu desejo de transcendência:

(...) o homem não é o vazio, o homem não é só o excremento, o homem não é só um fornicar, um comer e um cagar, em direção à morte. Não é só isso não. O homem tem um plexo, uma dimensão comovida voltada para o alto, um todo cheio de piedade e de amor. (HILST: 1970, p. 159)

Neste momento talvez caiba um paralelo com Samuel Beckett, se bem que este autor não aponta para a possibilidade de transcendência do homem, mas fala de coisas muito semelhantes ao trecho citado anteriormente:

Estou nu na cama, nas cobertas, que eu aumento ou diminuo conforme as estações. Nunca estou com calor, nem com frio. Não me lavo nunca, mas também não me sujo, esfrego o lugar com o dedo molhado de saliva. O essencial é comer e cagar. Prato e penico, penico e prato, esses são os dois polos da vida. (BECKETT: 1986, p. 12-13)

Algumas afinidades entre Beckett e Hilst são apontadas pelo crítico Leo Gilson Ribeiro. Ele diz que ambos põem em dúvida a existência de Deus, também promovem “(...) uma aliança corajosa entre palavras chulas e termos de beleza e de profunda meditação filosófica” (RIBEIRO: 1999, p. 80). O crítico diz, ainda, que os dois escritores assim o fazem sem arrogância, mas corajosamente, e complementa: “Em Beckett existe a trágica e farsesca busca de Deus, a confirmação do sofrimento que nos é imposto, inexoravelmente, pela própria

condição humana; em Hilda Hilst, uma busca sincera, desesperada, do Deus esquivo e inalcançável, incognoscível” (HILST: 1970, p. 81).

O narrador volta, enfim, a contar a estória do unicórnio, que está totalmente desamparado, não cuidam mais bem dele. Ele tem uma ideia, tenta se comunicar fazendo palavras com os restos de legumes de sua jaula, pensa em escrever a palavra AMOR, mas quando está na última letra, vem o zelador e limpa tudo.

O unicórnio fica inconsolável. Descreve o parque que quase não possui verde, tudo é cimento. No fim do conto, o unicórnio fala: “Agora, escutem, sem querer ofendê-los: acho que estou morrendo” (HILST: 1970, p. 164).

O zelador volta, dizendo “EEEEEEEEE, BÊSTA UNICÓRNIO”, há um ruído escuro, outro gosmoso, o zelador toca o focinho do unicórnio e repete a frase anterior. O unicórnio diz que é verdade, que ele está morrendo, e que quer muito dizer, antes que a coisa venha, “(...) eu estou tentando dizer é que... eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito (...)” (HILST: 1970, p. 164). A frase é repetida quarenta vezes. O conto acaba.

Mason Hiatt comenta que quanto mais uma escrita se distanciar do majoritário, sendo mais criativa e potente, torna-se uma literatura menor. O autor coloca duas possíveis hipóteses interpretativas para a metamorfose que aparece em “O unicórnio”:

Durante o processo de transformação e de escrita, o narrador e seu devir-animal (coelho-unicórnio) segue fluxos de constituir-se plural com múltiplos rostos. Disto pode-se propor ao menos dois percursos. O devir-animal do narrador – sua transformação em coelho e unicórnio e seu afastamento para o zoológico – pode expressar a singularização, a diferenciação de uma escrita menor. Contudo, o devir-cristo do narrador – sua transformação em coelho e unicórnio, sua presença “angélica mas na merda” e seu afastamento para o zoológico – pode expressar uma religiosidade maior baseada no culto ao sofrimento e na ascensão à glória por paixão/padecimento. Torna-se, então, literatura maior.² (HIATT: 2008, 19)

² HIATT, Mason. Hilda Hilst: uma literatura menor? Op. cit., p. 19.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de estética e literatura*. São Paulo: Editora Unesp / Hucitec, 1993.
- BORGES, Luciana. Sobre a obscenidade inocente: *O caderno rosa de Lori Lamby*. *Revista OPSIS*, Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão, Catalão-GO, vol. 6. 2006. pp. 19-20.
- ECO, Umberto. O cômico e a regra. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- FELLINI, Federico. *Apud ARÊAS, Vilma. Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- HIATT, Mason. *Hilda Hilst: uma literatura menor?* (Monografia do Curso de Especialização em Literatura Brasileira). Porto Alegre, UFRGS, 2008.
- HILST, Hilda. *Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno, 1989.
- _____. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, n. 8, out. 1999. p. 114.
- _____. *Caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Massao Ohno, 1990.
- MATA, Anderson Luís Nunes da. *O silêncio da crianças: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea*. (Mestrado em Literatura). Brasília, Universidade de Brasília, 2006
- MORAIS, João Batista Martins de. *Transexualidade e erotismo na trilogia de Hilda Hilst*. (Mestrado em Teoria da Literatura). Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 2007.
- MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada. *Folha de São*, São Paulo, 10 de maio de 2003.
- RIBEIRO, Leo Gilson. Da ficção. In: INSTITUTO Moreira Salles. HILDA HILST. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 8, out. 1999. p. 80.
- ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. *Texto / Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ROSSET, Clément. *Lógica do pior*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- SOUZA, Raquel Cristina de Souza e. *A (des) construção irônica da pornografia na trilogia obscena de Hilda Hilst*. (Mestrado em Literatura Brasileira). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- Sem indicação de autor. Hilda explica Fluxo-floema. São Paulo, O Estado de S. Paulo, 8 dez. 1970.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

- ARNAUD, Alain; EXCOFFON-LAFARGE, Gisele. *Bataille*. Paris: Seuil, 1978.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, Brasília: Ed. da UNB, 1987.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BROHM, Jean-Marie & LARRÈRE, Catherine & LASCOUMES, Pierre (orgs.). *Les corps (sociétés, sciences, politiques, imaginaires)*. Paris: Belin, 1992.
- BRUAIRE, Claude. *Philosophie du corps*. Paris: Éditions du Seuil, 1968.
- CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CIORAN, Emil. *Breviário da decomposição*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, F. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós, 1995.
- _____. *Khôra (ensaio sobre o nome)*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano – a essência das religiões*. Lisboa: Edição “Livros do Brasil” Lisboa, s/d.
- GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1972.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- _____. *Polylogue*. Paris: Seuil, 1977.
- _____. *História da linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- LAWRENCE, D.H. Pornografia y obscenidad. In: LAWRENCE, D.H.; MILLER, Henry. *Pornografia y obscenidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967. pp. 37-74.
- LYOTARD, Jean-François. *Économie libidinale*. Paris: Minuit, 2001.
- MILLER, Henry. La pornografía y la ley de reflexión. In: LAWRENCE, D.H.; MILLER, Henry. *Pornografía y obscenidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967. pp. 75-96.
- MORAES, Eliane R.; LAPEIZ, Sandra Maria. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos e libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PAZ, Octavio. *Conjunções e disjunções*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PELLEGRINI, Aldo. Introducción: Lo erótico como sagrado. In: LAWRENCE, D.H.; MILLER, H. *Pornografía y obscenidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967. pp. 7-36.
- ROSSET, Clément. *Lógica do pior*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1989.