



O indizível e a linguagem-testemunha em “Fluxo”, de Hilda Hilst

Dheyne de Souza Santos*

“me deixa, me deixa, me deixa escrever com dignidade”.

Hilda Hilst, em “Fluxo” (1970)

A violência tem batido nas portas de diversas formas. Às vezes com armas brancas, às vezes negras, às vezes com um prato vazio, às vezes com as letras escancaradas de dentes esperando o outro chegar. E não esquecer. Testemunho enquanto manifestação específica da linguagem. Deslocamento da tradicional concepção de realidade e linguagem. Situações-limite. Linguagem esmagada pelo peso do “real”. Linguagem como escritura do corpo e da memória. Para Márcio Seligmann-Silva (2003), existe um teor testemunhal da literatura e das artes, o qual se torna mais explícito nas obras posteriores à Segunda Guerra Mundial. Por isso, o teórico defende que a literatura do século XX – uma era de catástrofes e genocídios – ilumina retrospectivamente a história da literatura, destacando o elemento testemunhal das obras.

Shoshana Felman (2000) afirma que o testemunho se tornou um elemento fundamental para a relação do ser humano com os acontecimentos de seu tempo, que são o trauma da história contemporânea, como a Segunda Guerra Mundial, o extermínio

* Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Goiás (UFG).

nazista, a bomba nuclear, entre outros. Márcio Seligmann-Silva sugere, com a abordagem pela chave do testemunho, sem incorrer na redução do literário ao histórico, como explicita na “Introdução” de *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, “abordar uma literatura saturada de contato com um cotidiano e uma estrutura social violentos e com práticas de exclusão – social e étnica – igualmente aviltantes” (2003, 42). O autor convida a pensar em quem testemunha e nesse tipo de narração, a pensar no testemunho não como moldura, mas como lacuna; não como símbolo, mas como índice. A partir disso, pode-se considerar também que a linguagem poderia ocupar um lugar de testemunho – fragmentado, vazado, perdido, açoitado, fraturado, com todos os tropeços que a própria memória prega. Afinal, “ao contar e revelar, está[-se], ao mesmo tempo, escondendo” (Seligmann-Silva: 2003, 23).

E não só aquele que sofreu uma barbárie pode testemunhar. Seligmann-Silva ressalta também o testemunho de quem não viveu diretamente uma barbárie: “Não só aquele que viveu um ‘martírio’ pode testemunhar; a literatura sempre tem um teor testemunhal” (Seligmann-Silva: 2003, 48). Partindo desses pressupostos, objetivamos analisar o conflito que surge de um campo de forças sobre o qual atua o testemunho. Conforme Seligmann-Silva, de um lado, a necessidade premente de narrar; de outro, a percepção da insuficiência da linguagem. Nesse sentido é que procuramos abordar o texto “Fluxo”, do livro *Fluxo-floema* (2003), de Hilda Hilst, notando que necessidade e impossibilidade duelam no campo da linguagem, deixando cicatrizes de um dizer indizível.

Fluxo-floema, lançado originalmente em 1970, se compõe de cinco textos: “Fluxo”, “Osmo”, “Lázaro”, “O unicórnio” e “Floema”. Foi a primeira publicação de ficção de Hilda Hilst, escrita entre 1968

e 1970, portanto em período de grande truculência da ditadura militar. Além disso, a autora, após vários anos produzindo poesia, havia escrito oito peças teatrais entre os anos de 1967 e 1970, ou seja, antes da investida na ficção e mesmo em concomitância. Aliás, em entrevista de 1969, explicitou: “Nós vivemos num mundo em que as pessoas querem se comunicar de uma forma urgente e terrível. [...] Então procurei o teatro. Procurei conservar nas minhas peças certas dignidades da linguagem” (Helena: 2013, 25). Cristyane Batista Leal também evidencia essa relação com o momento político, com enfoque para o lirismo. Explicita que o lirismo, no teatro de Hilda Hilst, nasce como reação a um momento de forte repressão política: “Em lugar de uma reação ostensiva a esse momento, como acontece com boa parte do teatro de então, a autora, antes de tudo poeta, prefere falar por meio de personagens que, expostas a situações extremas, eclodem liricamente” (Leal: 2012, 52).

Observamos, especificamente no texto “Fluxo”, sinais do contexto ditatorial pelo qual passava o país, da opressão da indústria cultural no mundo e da experiência da escrita teatral, por meio de características da violência e de outras marcas ligadas a um teor testemunhal, como o vocabulário, o jogo linguístico e imagético, o fluxo dialógico, a memória, além de conflitos referentes ao escritor e suas necessidades e impossibilidades de escrita, como na relação tensa entre o dizível e o indizível. Ruiska, principal personagem do texto, é um escritor que vive a angústia entre escrever da forma como quer e da forma como o editor insiste que ele faça para vender mais, o que repercute em uma narrativa repleta de tensões ligadas a opressão, cerceamento, violência, perceptíveis na forma e no conteúdo.

No artigo “Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes”, Seligmann-Silva, ao destacar a atenção

voltada, nos últimos tempos, para a função discursiva do testemunho, explicita que as catástrofes “geram um gigantesco acúmulo de dor e morte” (Seligmann-Silva: 2005, 12). Em *Era dos extremos – o breve século XX: 1914-1991*, Eric Hobsbawm (1995) acentua que ter consciência do passado como parte do presente permanente é ter consciência dos impactos, por exemplo, das não raras guerras de um século que vem esfacelando o mundo décadas e décadas depois. Em “Fluxo”, as marcas de testemunho estão especialmente no corpo da linguagem, a qual, nesse ínterim, de algum modo participa desse emaranhado de acontecimentos, atrelada à memória.

Nesse texto, as histórias entrecortadas, a proliferação de vozes e os diálogos interrompidos, por exemplo, são marcas que propõem uma articulação dos jogos de linguagem com um tempo de memórias em trânsito e em transe. Afinal, trata-se de um século de conflitos religiosos, intolerância, violência capital e humana. A era das catástrofes de que fala Hobsbawm também registra crescimentos econômicos e de transformações sociais, ainda que culminando em incertezas e crises. Entretanto, como questionou o historiador, se houve tanto avanço científico, tecnológico e comunicacional, por que o fim do século é relatado (por historiadores e artistas, por exemplo) com, no mínimo, uma sombra no olhar, uma inquietação na alma, um desespero quanto ao futuro? Tantos testemunhos daqueles que viram e/ou ouviram as catástrofes, as mortes, o sangue, as vidas derramadas na história do breve e veloz século XX demonstram que há pouco o que comemorar quando se contabilizam todas as vidas, os traumas e as memórias. A escrita, de sua parte, também carrega suas cicatrizes. E são essas cicatrizes que dão seu testemunho em textos como “Fluxo”:

Agora fica quieto, há uma passeata, não vês? São os príncipes do mundo, a juventude, os que vão fazer. O quê? Vão acabar com os discursos do medo, o homem vai nascer outra vez, e tu, olha, deves te preparar para esse fim-começo, esconde as tuas mãos, são mãos de escriba, escondo a minha voltada para cima, o homem é carne e sangue, ossos também, e só, entendes? Não tentes falar. Eles vêm vindo. Não digas que. Não dá mais tempo. E VOCÊS DOIS QUEM SÃO? Responde corretinho, Ruiska. Sabem, eu escrevia, e esse aqui sou eu mesmo mas do cone sombrio. PARA AÍ. Um escritor, senhores, muito bem, o que escreves? Escrevia, sabem, sobre essa angústia de dentro. PARA AÍ. Senhores, eis aqui, um nada, um merda neste tempo de luta, enquanto nos despimos, enquanto caminhamos pelas ruas carregando no peito um grito enorme, enquanto nos matam, sim porque nos matam a cada dia, um merda escreve sobre o que o angustia, e é por causa desses merdas, desses subjetivos do baralho, desses que lutam pela própria tripa de vidro delicada, que nós estamos aqui mas chega, chega, morte à palavra desses anêmicos do século, esses enrolados que se dizem com Deus, Deus é esse ferro frio agora na tua mão, quente no peito do teu inimigo. Deus é essa bala, olhem bem, Deus é um fogo que vai queimar essas gargantas brancas, Deus é tu mesmo, homem, tu é que vais dispor do outro que te engole, e quem é que te engole, homem? Todos que não estão do teu lado te engolem, todos esses que se omitem, esses escribas rosados, verdolengos, esses merdas dessa angústia de dentro (Hilst: 2003, 65-6).

Nesse fragmento emblemático de “Fluxo”, há uma sequência de vozes (Ruiska, anão, alguém da passeata que insulta Ruiska) sem marcação gráfica, num diálogo narrativo, dramático, mas também lírico, com uma profusão de imagens poéticas e cenas de opressão. A juventude (“os príncipes do mundo”, numa passeata) traz as promessas otimistas (“vão acabar com os discursos do medo” / “o homem vai nascer outra vez” / “fim-começo”). Contudo, entrecortando esse dizer, há sempre o cerceamento: “agora fica quieto”, “esconde as tuas mãos”, “não tentes falar”. Em seguida, Ruiska, o personagem escritor, é aconselhado a responder “corretinho”, subentendendo aí uma norma, um padrão a se seguir. Percebe-se também uma crítica insinuada à convenção social e à ordem.

O fragmento trata justamente do escritor (“esconde as tuas mãos, são mãos de escriba”), questiona sua utilidade e mesmo mostra a depreciação dada ao seu trabalho: “PARA AÍ. Senhores, eis aqui, um nada, um merda neste tempo de luta”. Ao se mencionar que o escriba deve esconder a mão, destaca-se “escondo a minha voltada para cima”, em uma possível e sutil alusão ao ato de oferecer a mão desarmada, numa atitude submissa, como se oferecendo a mão à palmatória, afinal o escritor não está na luta, está escrevendo sobre a angústia de dentro. Essa angústia do escritor é, desse modo, censurada diante daqueles que caminham pelas ruas, que são mortos, nos tempos de luta. Os escribas, cuja nomeação sugere um tom depreciativo, pois “escriba” também remete àquele que escreve mal (Houaiss: 2009, s/p), são os “subjetivos do baralho”, como se cartas inúteis, os culpados. Por isso, prega-se a morte à palavra desses “anêmicos do século”, esses que se omitem. Os vários insultos (escribas rosados, verdolengos, merdas da angústia de dentro), acrescentados à comparação de Deus a uma bala, ao homem engolindo o próprio

homem – contravenções da norma –, endossam a violência no texto. Por esse ângulo, não é possível esquecer que, no ano em que o livro foi publicado, o Brasil vivia o auge da barbárie representada pela ditadura militar.

Ao analisar algumas produções literárias do período ditatorial sublinhando seu teor testemunhal, Renato Franco destaca características que podem contribuir para pensarmos “Fluxo”, ainda que o livro de Hilda Hilst não esteja em seu recorte. O autor nota, nesse período, uma “tendência que obriga o romance a refletir sobre sua natureza ou sobre sua condição de existência em uma sociedade que lhe é hostil” (2003, 364). Ainda que *Fluxo-floema* não seja um romance, há apontamentos que Franco lança que se mostram coincidentes, como o caráter metalinguístico, que se sobressai no livro. Devido à sociedade hostil, a estrutura textual normalmente é complexa e composta, de um lado, “por fragmentos à moda de contos autônomos que, porém, estão relacionados na parte final, e, de outro, por reflexões fragmentárias do narrador não só sobre a elaboração da própria obra, mas também sobre os impasses gerais da literatura nessa época” (Franco: 2003, 364). Nesse sentido, *Fluxo-floema* apresenta uma inter-relação entre seus cinco textos, cujos narradores (todos são escritores que explicitam a necessidade de falar) desenvolvem reflexões fragmentárias, assim como os outros personagens, em si fragmentados.

Ainda que com um olhar voltado para o teor testemunhal em obras que discutem diretamente a ditadura, Franco menciona outras características da produção em torno de 1970 que nos ajudam a analisar “Fluxo”. Ele cita, além da montagem e da fragmentação, a multiplicação dos pontos de vista narrativos, o que é perceptível no fluxo dialógico do texto hilstiano. A alusão a uma sociedade hostil

também é estabelecida, como no fragmento da passeata, em que Ruiska, por não fazer parte da luta, da militância, é rechaçado pelos “revoltosos” à sua volta quando conta que é um escritor, assim como pelo “outro lado”:

OS SENHORES FAZEM PARTE DOS REVOLTOSOS? Para dizer a verdade, capitão, estava apenas conversando sobre essa coisa de escrever e. ESCREVES? Sim senhor. Porra, Ruiska, outra vez. TOMA LÁ UMAS BORDOADAS. Ai, capitão, me ajuda anão, dos dois lados me matam, UIIII (Hilst: 2003, 67).

Nesse sentido, cabe mais um comentário sobre a opinião de Franco:

No início da década de 70 a literatura se viu forçada ou a elaborar intensa sensação de sufoco (“de esartejamento”) que contaminava a atmosfera truculenta de então – tarefa que predominou na poesia, hoje chamada de “marginal” ou de “geração do mimeógrafo” – ou a narrar os impasses do escritor que não sabia decidir se era mais necessário escrever ou fazer política (Franco: 2003, 354).

Nesse contexto, o fragmento da passeata tensiona justamente a necessidade de escrever. Todavia, um grande problema levantado ali diz respeito a uma decisão já tomada por Ruiska: de não escrever diretamente sobre política, como se depreende da tessitura de “Fluxo”, e de não se inserir na passeata como um dos “revoltosos”, como o texto menciona. Na verdade, o escritor parece não ter lugar; está

comprimido entre os dois lados do conflito (revoltosos X capitão), sofrendo opressão de ambos, porque escreve sobre a angústia de dentro. A tensão se apresenta, portanto, na própria liberdade do escritor e no questionamento de haver um modo “corretinho” de se escrever em determinado período. Assim, ao mesmo tempo que algumas características que Franco aponta estão presentes em “Fluxo”, o texto se distancia da caracterização, como sugere o projeto textual e a crítica embutida no fragmento. Se sou escritor nas décadas de 1960 e 1970, devo escrever sobre ditadura? Não há aí um paradoxo ditatorial? E se não escrevo sobre a ditadura, isso implica que não discuto a hostilidade social, a opressão sistêmica, as barbáries?

José Antônio Cavalcanti observa, a respeito desse mesmo fragmento da passeata, que Ruiska tem seu desconforto ampliado porque não vê “seu trabalho reconhecido por aqueles que lutavam pela transformação da sociedade” (2014, 54). Depois de confessar aos integrantes da passeata que é um escritor, é tido como alienado. Cavalcanti, então, faz uma referência à ditadura:

A excomunhão política se dá em função de não mobilizar os recursos estéticos na produção de uma literatura de denúncia, espelho refletor de todas as misérias políticas e sociais de um país mergulhado em plena ditadura militar. De nada vale argumentar sobre o caráter universal de suas preocupações, prevalecem o pragmatismo político, o imediatismo (2014, 54).

Os recursos utilizados no texto hilstiano não evidenciam uma militância, motor mais manifesto de uma relação com a ditadura militar. No entanto, insinuam sinais de consciência desse momento

histórico quando o texto sugere, por exemplo, uma reflexão sobre o *status* dado à escrita e à sua falta de reconhecimento em um contexto social de autoritarismo: “Eles vêm vindo”. E quem são “eles”? São imagens que amalgamam violência, cerceamento e indecisão sobre o papel da arte diante do horror cotidiano.

Dessa maneira, considerando os frutos que se tem colhido de um século de horrores, catástrofes, barbáries, silêncios, gritos e guerras, a importância de lembrar fatos como o de Auschwitz é crucial não só para alimentar a história e evitar mais barbáries, mas também para examinar como a literatura, a poesia, a linguagem se comportam ante o horror. Por isso, é preciso lembrar. Por isso, é preciso auscultar o dizer, seus ruídos. O teor testemunhal, nesse contexto, auxilia a examinar a latência da memória e do trauma na escrita cerceada diante da necessidade de dizer, da insuficiência da linguagem e das maneiras de expressar o indizível. De acordo com Seligmann-Silva, desde o início o testemunho se coloca sob o signo de sua “simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho, enquanto narração, testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o ‘real’) com o verbal” (2003, 46). Além disso, convém pontuar que o teor testemunhal assume um compromisso ético diante do “real” e advém da quebra de qualquer pretensão de autonomia estética da criação artística, já que esta se reconhece cortada pelo peso do horror histórico.

Em sua tese de doutorado sobre Hilda Hilst, Ludmilla Zago Andrade faz uma aproximação breve com o testemunho, comentando que nele reside a possibilidade de tratar o indizível, trazendo a discussão de Giorgio Agamben à tona: não seria o poema – ou o canto – que poderia intervir para salvar o impossível testemunho.

Para Agamben, o testemunho, isto sim, é que poderia fundar a possibilidade do poema. A pesquisadora entende, dessa maneira, que “o poema é fundado a partir do ponto em que a comunicação fracassa diante da linguagem” (Andrade: 2011, 62).

Em “Fluxo”, o possível diálogo sugerido no fragmento anteriormente citado (com Ruiska na passeata) pode contrapor-se a um problema de comunicação. Entre falar e não falar, entrecortando censura e permissão, o texto hilstiano mescla a referência à violência à própria voz violenta, autoritária, construindo metalinguagem sobre a escrita e questionando papéis e valores sociais, como em “Responde corretinho, Ruiska” e, na sequência, “PARA AÍ. Um escritor, senhores, muito bem, o que escreves? Escrevia, sabem, sobre essa angústia de dentro”. É, então, renovada a interrupção da fala, que sugere uma censura do dizer, seguida de ofensas ao escritor: “PARA AÍ. Senhores, eis aqui um nada, um merda neste tempo de luta”.

Estão emaranhadas, no texto e nos recursos estilísticos, as dificuldades do narrar. O texto grita, com as letras maiúsculas, “PARA AÍ” ou “TOMA LÁ UMAS BORDOADAS”, salientando interdição, silenciamento, (des)ordem, violência. Assim, sustenta-se uma tensão temática e estrutural, tanto nessa voz instável dos personagens líricos quanto na tessitura de seu narrar. O “Não digas que.”, com o ponto final depois da conjunção “que” imprimindo um fim a uma frase inacabada, cortada e sintaticamente desestruturada, sugere tanto o cerceamento do dizer quanto a impossibilidade desse ato por faltar palavra que o exprima ou, ainda, pela interrupção nesse fluxo dialógico. Infere-se que a comunicação pareceu mesmo fracassar diante da insuficiência da linguagem, ou, quando se transpassa a discussão sobre o ato da escrita para o próprio texto, desenrola-se uma união ácida de metalinguagem e ironia. A propósito, Cavalcanti observa

que, em Hilda Hilst, a “distância entre as necessidades do narrador e a linguagem é intensificada pelo recurso à ironia” (2014, 66).

Levado pelo fluxo da maré verbal – expressão de Anatol Rosenfeld no prefácio de *Fluxo-floema* (1970) –, o ritmo textual hilstiano alcança o frenesi entre as vozes no texto e as assonâncias e aliterações da linguagem. A recorrência da palavra “Deus”, no seguinte excerto, é evidenciada pela repetição sonora das consoantes “f”, “t” e “r” e da vogal “i”, que dão um tom elocutivo mais cortante, ruidoso e cruel ao sentenciar: “Deus, Deus é esse ferro frio agora na tua mão, quente no peito do teu inimigo”. Alcir Pécora propõe que “o gênero de prosa praticado por Hilda Hilst, desde os seus primórdios, tem como uma das marcas de radicalidade o domínio técnico da língua e o predomínio do ritmo elocutivo sobre o arranjo narrativo” (2003, 9). Por isso, conforme o autor, o fluxo dialógico, ou mesmo teatral, e os pensamentos do narrador dão-se como fragmentos disseminados alternadamente entre diferentes personagens que irrompem, proliferam e disputam lugares incertos, instáveis, na cadeia discursiva. Partindo desse ritmo elocutivo cortante e instável, se tomamos o caráter incomunicável, juntamente aos comentários de Agamben e Ludmilla Zago Andrade, e investigamos como se dá o fluxo dialógico do narrador lírico de “Fluxo”, constatamos tensões apresentadas no texto de Hilda Hilst diante da palavra e do não dito, bem como uma autorreflexão sobre a escritura e o escritor. Além disso, a autora faz com que verbo e silêncio se escamoteiem na linguagem: “Não tentes falar. Eles vêm vindo. Não digas que”. O que não se pode dizer? Ao mesmo tempo, como dizê-lo?

É absurdo minha gente, estudei história, geografia, física, química, matemática, teologia, botânica, sim senhores, botânica, arqueologia, alquimia, minha paixão, teatro, é,

teatro eu li muito, poesia, poesia eu até fiz poesia mas ninguém nunca lia, diziam coisas, meu Deus, da minha poesia, os críticos são uns cornudos também, enfim, acreditem se quiserem, não sei nada a respeito do (Hilst: 2003, 23).

A crítica insinuada nos textos hilstianos, recorrentemente ligada ao fato de a obra não ser lida ou compreendida, mostra um narrador lírico que questiona, burla, fala ironicamente de uma “forma correta” de escrever literatura para ser facilmente entendida e lida, inclusive pelos críticos (“uns cornudos também”, outra explicitação ofensiva). Ainda que o fragmento evidencie a crítica, termina sondando o incognoscível: “não sei nada a respeito do.”. O texto, quando para repentinamente, efetuando um rasgo sintático, além de questionar a forma “certa” de se escrever para ter público, também parece sugerir uma incapacidade da linguagem e uma dificuldade de dizer diante desse incognoscível. Dessa forma, não só explicita temas, como deixa implícito o conflituoso trabalho do escritor, encarregado de dizer, muitas vezes, o necessário indizível.

Descansa, molha os pés, tens um olho de sangue, que mania também de dizer tudo, para com isso, já não escreves há séculos, morde a mão e cala, isso de palavras acabou-se. Não posso mais dizer, anão? Não como dizes, deves falar do outro, mas não do jeito que falas, fala claro, fala assim: apresentar armas, e todos te entenderão, escarra três vezes sobre os teus mitos, enche a boca de sangue e todos te entenderão, enfia a faca no peito dos eleitos e todos te entenderão, usa o estrôncio noventa, fala cem vezes merda, e principalmente degola a tua cabeça, fecha o punho assim,

assim Ruiska, não sabes nem fechar o punho, também que merda, assim não (Hilst, 2003, 67).

Quando se explicita a alusão a armas, olho de sangue, violência, bomba atômica (“estrôncio noventa”), essas menções invariavelmente remetem ao contexto das guerras mundiais e das muitas barbáries e atos violentos ocorridos no século XX. E as alusões são realçadas pela linguagem, que se mostra fragmentada, em ruína. Nesse contexto, não é possível ignorar a polêmica afirmativa de Adorno, em “Crítica cultural e sociedade”, de que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (1998, 10). Essa máxima, postulada logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1949, guarda em si uma ferida, ou mesmo um testemunho bárbaro, cruel. Isso porque a assertiva adorniana deixa em relevo traumas – lembrando a etimologia grega de trauma, que é ferida – abertos no século XX, ao passo que textos como “Fluxo” insinuam cicatrizes, em uma escrita com cortes, violências, tensões, seja na linguagem, na temática ou na forma. São, por isso, marcas testemunhais, como em: “Olha, não fales muito, o mundo por aí tem sofrido bastante” (Hilst: 2003, 64).

Olhem, antes de continuar a minha conversa com o anão, devo dizer que a claraboia e o poço estão na mesma direção, e isso às vezes me atrapalha quando eu uso o telescópio porque não posso ficar no centro do assoalho, porque no centro do assoalho, em direção à claraboia, está o poço. Será que estão me entendendo? O difícil desse meu jeito é que as frases ficam sempre mais complicadas do que seria sensato,

porque o sensato, o criterioso, seria dizer assim: a claraboia e o poço têm o mesmo eixo. Às vezes uso recursos extremos para me fazer entender em casos extremos (Hilst: 2003, 35).

Nesta era dos extremos, neste mundo que ainda colhe cinzas de Auschwitz e de tantos outros extermínios, neste país cuja memória histórica se encontra em crise, nesta herança de homens que têm sido domesticados para serem máquinas, para serem, como já disse Drummond, etiquetas, não é uma tarefa senão extrema dizer. Especialmente se se pensar no escritor, como o personagem Ruiska, que parece engarrafado entre as possibilidades da linguagem e a necessidade do dizer ao outro, como se diante de uma parede de indizível. E o “devo dizer” é uma marca constante na escrita hilstiana, intrínseco ao desejo de comunicação. Nesse sentido, vale fazer referência à reflexão de Michel Collot, citando Adorno:

Seja como for, é raro que o sujeito cante apenas sua pessoa, fora da exaltação que lhe confere seu encontro com Deus, com o outro, com o mundo ou com a língua. Existe, é verdade, um lirismo elegíaco ou irônico da individualidade enferma ou rebelde, que exprime não o encontro, mas a separação. É mesmo, para Adorno, a característica do lirismo moderno, expressão de uma crise em que, diante de uma sociedade e de uma linguagem reificadas, o indivíduo afirma dolorosamente, agressivamente, ou ironicamente, sua diferença (2013, 237).

De modo doloroso, agressivo ou irônico, essa figura do outro, e mesmo da língua, é chamada a compartilhar o dizer em

“Fluxo”: “Será que estão me entendendo?”. Porque o sensato, como o fragmento explicita, é dizer de um modo mais claro. Mas o texto incide: “Às vezes uso recursos extremos para me fazer entender em casos extremos”.

Octavio Paz, em *O arco e a lira*, afirma que a imagem poética “é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade toda vez que tentamos exprimir a experiência terrível daquilo que nos rodeia e de nós mesmos” (2012, 117). O indizível, assim, mostra-se relacionado a uma experiência terrível, difícil, extrema. O ensaísta mexicano continua: “O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas para as próprias vísceras, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não significação” (2012, 117). A afirmação dolorosa, agressiva ou irônica diante de uma sociedade e de uma linguagem reificadas, como diz Collot, distende-se no texto poético, residência de uma linguagem em tensão, muitas vezes atravessada pelo silêncio, ou pelo silenciamento.

Nesse aspecto, o teor testemunhal chama a atenção, principalmente quando se retoma a máxima de Adorno e mesmo a opinião de Arthur Nestrovski, ao tratar dos limites da representação da Shoah (termo hebraico para catástrofe), quando afirma, com palavras iniciais muito semelhantes às do texto hilstiano: “Casos extremos, afinal, talvez necessitem de meios extremos; cada vez mais num mundo onde a violência cruenta é servida a todos, em doses diárias, via satélite, e onde o nível de dessensibilização parece infinitamente elástico” (2000, 199).

Os recursos utilizados por Hilda Hilst também são extremos, como neologismos, ausência de pontuação, vocabulário truncado, palavras com letras maiúsculas, norma mutilada, metalinguagem,

não sinalização de falas. Tais marcas parecem refletir um tempo em que a barbárie tomou proporções que não poderiam deixar de atingir a linguagem, por meio da qual o homem também expressa, rememora, tenta dizer e compartilhar com o outro angústias, tensões e catástrofes. Assim, o outro, como o leitor, pode caminhar junto ao narrador lírico, construindo com ele seus conflitos e partilhando com ele os limites do contar/cantar do texto hilstiano, afinal, como afirma Collot, é raro que o sujeito cante apenas sua pessoa.

Respira um pouco, vai escrevendo que a coisa vem. Primeiro fica de pé. Abre os braços. Boceja. Olha através das vidraças. Olhei. Agora escreve... Espera, eu preciso sentar. Então senta. Agora escreve: meus guias protetores, os de cima e os de baixo, por favor entrem em harmonia. Abre depressa o armário e veste a batina preta com frisos vermelhos. Pronto. Agora escreve: dentro de mim, este que se faz agora, dentro de mim o que já se fez, dentro de mim a multidão que se fará (Hilst: 2003, 23).

Como que oferecendo uma receita para o escritor, o fragmento alude a uma situação metódica, um ritual. Além disso, quando sugere “vai escrevendo que a coisa vem”, percebe-se uma ironia no que se refere à inspiração. Na sequência, reforça-se essa ajuda transcendental e, como numa espécie de oração, pede/escreve: “dentro de mim, este que se faz agora, dentro de mim o que já se fez, dentro de mim a multidão que se fará”. O trecho enfatizado por um paralelismo rítmico faz lembrar o comentário de Alcir Pécora na “Nota” que abre a terceira edição de “Fluxo”, quando o crítico literário aponta o caráter litúrgico, ritualístico, também relacionado ao ofício da escrita, afinal

a “multidão que ocupa o lugar da narração fala quase sempre com a ‘mesma garganta’” (2003, 11). Assim, o fragmento, liturgicamente, faz menção ao presente (“dentro de mim, este que se faz agora”), à memória (“dentro de mim o que já se fez”) e ao outro (“dentro de mim a multidão que se fará”), demarcando a relevância dessa tríade para o dizer e para o indizível. Juarez Guimarães Dias reforça: os “frutos gerados pela modernidade e pela pós-modernidade caracterizam a prosa ficcional de Hilda Hilst. Seus personagens constituem identidades multifacetadas, plurais” (2010, 70). Esse sujeito plural, que é si mesmo e também é o outro, pode ser observado em um constante duelo com a linguagem e com a condição do dizer:

Esperem. Há certas coisas que eu preferiria calar. Há outras que eu preferiria dizer. Agora não sei se digo as coisas que preferiria calar ou se calo as coisas que preferiria dizer. Preferiria calar mas vou dizer que é preciso descobrir o tempo. Se descobrirem o tempo vão ver que é fácil ter uma claraboia e um poço, que as coisas de fora e as coisas de dentro ficam transitáveis (Hilst: 2003, 38).

Por que não se sabe que coisa dizer? Capta-se o narrador lírico diante da dúvida: “não sei se digo as coisas que preferiria calar ou se calo as coisas que preferiria dizer”. Dizer o dizível ou o indizível? “Preferiria calar mas vou dizer”. De qualquer modo, a condição de cerceamento está presente. A condição autoritária (a gramática, a língua culta), sugerida no texto, evoca, nesta leitura, a observação de Seligmann-Silva de que o traço testemunhal estabelece relações metonímicas entre a escritura e o “real”, este sendo ligado ao trauma. Nesse sentido, pode-se interpretar a escrita como uma situação trau-

mática, de uma violência linguística e de estilo, quando imposta como regra opressora. Jaime Ginzburg menciona a definição do trauma como uma situação de excesso, normalmente atribuída a um episódio individual, mas ressalva: “Um grupo, um segmento social ou mesmo uma sociedade inteira podem ser alvos de uma ação de impacto, sem ser capaz, coletivamente, de elaborá-la conscientemente, de modo a superá-la” (2017, 155). Dessa forma, cabe avaliar como a linguagem resiste a uma situação traumática, que pode estar relacionada a um contexto social opressor.

Em “Fluxo”, evidenciam-se a dificuldade de dizer e a advertência opressiva para calar, mas também a necessidade desse dito. “É. É muito difícil. Mais difícil sem pão. Eu digo a vida. Ah, também muito difícil. Mais difícil sem a ideia. Podes viver sem a ideia? Não. E sem o peixe? Vive-se, mas fala baixo senão te engolem” (Hilst: 2003, 71). Provoca-se, no texto, uma correspondência entre a linguagem e a vida, ambas de circunstância difícil em expressão e vivência, e sempre sujeitas a essa ordem, a essa autoridade (“mas fala baixo senão te engolem”). São reflexões entrecortadas, o que pode “dificultar” a compreensão desse transbordamento linguístico, metafísico, narrativo, lírico. Por isso, Juarez Guimarães Dias (2010) destaca que a prosa hilstiana rompe com a literatura mais tradicional, uma vez que se faz de um fluxo verborrágico e fragmentado que destrona a narrativa linear.

Noutro ponto de “Fluxo”, em um só trecho, encontram-se elementos rítmicos, vozes não identificadas, utilização de palavras latinas, crítica à escrita e ao escritor, além do uso de maiúsculas, como se gritando na multidão dessas marcas testemunhais:

Será possível que nada te desmancha, será que não és capaz de te deitares aqui comigo, sobre a colina? Calada.

Vem, gazela fina de olhinhos cor de maravilha, vem. Não, não quero subir mais, oh, pareces uma *Dionaea muscipula*, pareces uma Drosera. Para quem te guardas? Para Ruiska? Queres saber o que ele é agora? O que é Ruiska para os teus olhos de desejo? Um pobre louco, ninguém mais entende o que ele escreve, tu achas que posso publicar um livro onde só está escrito AIURGUR? Pois escreveu mil páginas com AIURGUR. Deixa-me, tu não entendes, pois é uma linguagem cifrada de Ruiska, é exercício e cadência, e nos AS, nos IS, nos US, Ruiska põe vibrações, ele sabe o que faz, AIURGUR, é bonito, é bonito, convenhamos, a palavra é toda AI, toda UR, toda GUR (Hilst: 2003, 48-9).

A glossolalia, que remete à capacidade de falar línguas desconhecidas, quando em transe, na tentativa de criar uma linguagem nova, em “AIURGUR”, não parece dizer nada, conforme a voz (provavelmente, a figura do editor) que reclama no texto. Ao mesmo tempo, se se pensar no ritmo, não haveria algum grito sustido ali, um grito pela palavra que não pode ser inventada ou expressada? Além disso, interpõem-se no discurso um nome latino de uma planta carnívora e seu gênero Drosera. Ora, prefere-se chamar o outro de um nome científico (“oh, pareces uma *Dionaea muscipula*, pareces uma Drosera”), em vez de usar um nome de calão para representar o “carnívora” implícito na nomenclatura. Assim, o fragmento seduz (com o ritmo) e ataca (com o significado camuflado na planta carnívora) pelas palavras. Em seguida, ressoam o paralelismo rítmico e a rima interna na narrativa: “pois é uma linguagem cifrada de Ruiska, é exercício e cadência, e nos AS, nos IS, nos **US**, Ruiska põe vibrações, ele sabe o que faz, **AIURGUR**, é bonito, é bonito, convenhamos, a palavra é

toda AI, toda **UR**, toda **GUR**”. Como um gemido, um urro, uma dor, nota-se que se trata de uma percepção sonora não conceitual, que pode denotar uma fuga da explicação detalhada, lógica, do referente, sendo, por isso, uma linguagem avessa à lógica instrumental, constantemente criticada no texto e que é fremente numa sociedade capitalista profundamente marcada pela indústria cultural.

A “linguagem cifrada” (também “exercício e cadência”, “vibrações”), que a muitos parece hermética e por vezes é vista como um empecilho para a leitura dos textos de Hilda Hilst, insufla, em outra margem, um grito sustido nas maiúsculas, um silêncio gesticulado nas pontuações (e na recorrente ausência de pontuações), uma expressão – seja ela insuficiente, imprecisa, metalinguística – de um tempo em que o silêncio parece não satisfazer, ao mesmo tempo que a linguagem não é suficiente. Assim, “Fluxo” pode ser analisado como um texto cerceado por um século que não tem se mostrado senão ceifado, cindido, cercado por catástrofes, as quais, ainda que em ruínas, fragmentos e cortes, participam do fazer artístico. Afinal, refletindo sobre a tese adorniana, pode-se pensar que, diante de toda a barbárie já testemunhada no mundo, a palavra parece buscar seus meios para expressar, de sua parte, seu horror e sua memória (individual, coletiva), em duelo. O pesquisador Juarez Guimarães Dias até salienta que a expressividade de Hilda Hilst será profundamente afetada pela limitação natural imposta pela linguagem, por isso ela recorre à construção de imagens poéticas, afinal “só a imagem é capaz de dizer o indizível” (Dias: 2010, 118). É exatamente o que Octavio Paz aponta, em *O arco e a lira*: “A imagem diz o indizível. É preciso voltar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que a linguagem, por natureza, parece incapaz de dizer” (2012, 112).

É possível observar, em vários momentos de “Fluxo”, explodirem similitudes, ou seja, paralelismos rítmicos em que os segmentos de uma frase apresentam extensão, ritmo ou cadência iguais ou quase iguais: “vê, vê se essa cinza de que falo não é a tua cinza, vê se esse corpo que eu declaro é o teu corpo, vê se as arestas desse todo são tuas, minhas e de todos” (Hilst: 2003, 47). As imagens poéticas relacionadas à cinza, ao corpo e às arestas do todo, por exemplo, além de denotarem o compartilhamento de algo destruído, destituído, queimado, evocam outro referencial importante se se aludir ao testemunho, afinal as cinzas e os corpos são imagens passíveis de dialogarem com barbáries, como a de Auschwitz. Não parece aleatória a comparação quando outra imagem sobressai no texto:

Anão, por favor, o meu de dentro o teu a dor o vazio palavra morta da minha boca tudo trevozo queria amo não sei amo não sei demais paredões da memória memória memória cascalho confundindo o percurso das águas dor pátio onde os homens caminham chamados ai AAAAAAAAAIIIIIIII que chamados estiletos a terra os dentes pó pó mas a memória (Hilst: 2003, 64-5).

Mas a memória, como destaca Seligmann-Silva a respeito daqueles que testemunham, é marcada pela incapacidade de incorporar, em uma cadeia contínua, as imagens exatas, vivas – são os nós da memória. A seu modo, Hilda Hilst realiza os nós da língua: “o meu de dentro o teu a dor o vazio palavra morta da minha boca”. Lança mão, inclusive, de uma imagem poética rica para a condição da barbárie, que pode, por exemplo, ser relacionada a Auschwitz: “paredões da memória memória memória cascalho confundindo o

percurso das águas dor pátio onde os homens caminham chamados ai AAAAAAAAAAIIIIIIIII que chamados estiletos a terra os dentes pó pó mas a memória”. O termo “paredões”, referência a local em que pessoas são fuziladas, pode remeter aos barracões conhecidos como “quarteirão da morte”, onde ficavam detidas as pessoas que perturbassem a ordem em Auschwitz. Torturados, os prisioneiros eram depois fuzilados no muro de execução, uma parede perto dos barracões.

Portanto, a imagem poética “paredões da memória” parece cindir a tentativa de dar um testemunho (ela diz o indizível, como já disse Octavio Paz). Giorgio Agamben – para quem os poetas são testemunhas – comenta que talvez algumas palavras passem a ser esquecidas e outras, compreendidas de maneira diferente, arrematando: “Talvez esse é um modo – quem sabe, talvez o único modo possível – de escutar o não dito” (2008, 21). Parafraseando Agamben, talvez esse seja um modo possível de dizer o não dito, além de escutá-lo. A memória, na própria situação de aniquilamento, fuzilamento, está no paredão, torturada, e tenta dizer o que a linguagem não é capaz. É uma imagem que perturba, porque a dificuldade de testemunhar corrói a escrita, mas ainda assim há memória, mesmo que num dizer indizível ou dizível em uma linguagem expandida em fluxo cindido.

Seligmann-Silva explica que aquele que testemunha relaciona-se “de um modo excepcional com a linguagem: ele desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o ‘indizível’ que a sustenta. A linguagem é antes de mais nada o traço – substituto e nunca perfeito e satisfatório – de uma falta, de uma ausência” (2003, 48). Considerando o que Roney Cytrynowicz pondera – de que na memória reside, “muitas vezes, um presente sem codificação, sem atualização possível do conhecimento e da experiência” (2003, 136) –, pode-se estabelecer

uma relação entre a memória e o indizível no campo da linguagem. Se, como afirmou Seligmann-Silva, a arte da memória é uma arte da leitura de cicatrizes, o dizer indizível poderia insinuar-se na linguagem justamente como cicatriz. Não pode o indizível esgueirar-se nessa lacuna? E ser uma espécie de “tecido fibroso que se forma ao longo do processo de cicatrização e que substitui os tecidos normais lesados ou seccionados, geralmente deixando uma marca”, que é justamente a definição de cicatriz dada pelo dicionário Houaiss (2009, s/p)? O indizível não poderia ser, então, a marca na pele da linguagem poética?

Seligmann-Silva afirma que o real é sempre traumático, é sempre vivido como trauma, é ferida. Se o real é sempre traumático, talvez se tenha chegado a um ponto da história em que a memória e a poesia tensionam-se nessa ferida. Sua marca? A “linguagem, sobretudo na sua esfera instrumental-comunicativa, é esmagada sob o peso da História como concretização não de um espírito iluminista libertador, mas sim da sua face violenta – que cobrou em vidas humanas os ‘progressos da civilização’” (Seligmann-Silva: 2003, 22). Seria, portanto, forçoso pensar que a linguagem é também uma sobrevivente de tantas catástrofes? Em sua própria pele, é possível tatear a cicatriz do indizível – que, diante de uma parede, diz, ainda que sua voz soe abafada, cortada, violentada.

À linguagem, portanto, cabe uma voz de testemunha. O poeta Paul Celan, sobrevivente de Auschwitz, leva o olhar poético para o campo da língua. Com tradução sua e de Márcio Seligmann-Silva, Shoshana Felman expõe as palavras do texto “O meridiano”, um discurso de Paul Celan de 1960:

Alcançável, próximo e não perdido permaneceu em meio às perdas este único: a língua. Ela, a língua, permaneceu não

perdida, sim, apesar de tudo. Mas ela teve de atravessar as suas próprias ausências de resposta, atravessar um emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte. Ela atravessou e não deu nenhuma palavra para aquilo que ocorreu; mas ela atravessou este ocorrido. Atravessou e pôde novamente sair, “enriquecida” por tudo aquilo (Celan *apud* Felman: 2000, 39-40).

Geoffrey Hartman, também tratando da poesia de Paul Celan e considerando-o como o maior poeta em língua alemã nos anos do pós-guerra, afirma que “há um trauma dentro do trauma e ele é associado à linguagem. A ferida é também uma palavra-ferida, vinculada a uma identidade coletiva ou destino cultural” (2000, 232). Acrescenta ainda que somente a fala sobrevive a essa morte; ou a escrita, enquanto fala órfã. “Ao trauma é dada uma forma e ele desaparece, no gaguejar que chamamos de poesia, para dentro da fissura entre o discurso na página, aparentemente tão absurdo, e uma escrita invisível que pode não ser recuperável. Esta é, verdadeiramente, uma notação do desastre” (Hartman: 2000, 235). O indizível parece estar, então, alojado entre a catástrofe e o trauma, mas fora de alcance. Para Maria Rita Kehl, aquilo “que, de uma catástrofe, permanece fora do alcance da representação, é justamente o que confere a certos acontecimentos da vida, sobre os quais não conseguimos nos pronunciar imediatamente, o caráter catastrófico” (2000, 137).

Nesse sentido, Márcio Seligmann-Silva enfatiza a concepção da Shoah como algo sem limites e irrepresentável. Fazendo uma breve investigação em torno da relação entre o sublime e o testemunho, remete à ideia de que a poesia, assim como o sublime, possuem um *je-ne-sais-quoi*, um não-sei-o-quê, a-discursivo. Desse modo,

aponta como característica do sublime – assim como na Shoah – o seu “excesso”, “a sua força ofuscante que escurece, na nossa mente, todos os nossos conceitos” (Seligmann-Silva: 2000, 80). O sublime representaria uma hipérbole que não pode ser controlada e que, além disso, descontrola aquele que a contempla. Acrescendo-se a isso a reivindicação do próprio autor, amparado por filósofos como Adorno, Nietzsche, Lyotard, Friedlander e outros, de se ter um novo olhar para a história, abandonando a ideia positivista, de progresso, para se atentar para o agora, o que pode se relacionar ao irrepresentável do evento. “O testemunho do evento ‘sublime’ [...] implica uma tarefa ao mesmo tempo necessária e impossível. Portanto, a questão volta a ser posta: como dar testemunho do irrepresentável? Como dar forma ao que transborda a nossa capacidade de pensar?” (Seligmann-Silva: 2000, 83). Giorgio Agamben lança: “a palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto, e pode, dessa maneira, dar testemunho” (2008, 160).

Estamos, assim, no campo obscuro do indizível. Especialmente após as catástrofes do século XX, pode-se investigar o comportamento desse indizível, agora, como ferida – ali onde a linguagem testemunha. Há na linguagem-testemunha justamente a tensão entre a necessidade *versus* a impossibilidade de dizer, de representar – partindo da concepção do agora, da realidade como trauma. Jeanne Marie Gagnebin também comenta essa “transformação” do indizível, do sublime:

Desde a autora da poesia lírica com Sappho, passando pela noite negra da alma mística, até a *Crítica da faculdade do juízo* e suas releituras contemporâneas, essa temática do indizível como que borda todos os dizeres mais ousados da literatura

e da filosofia. Mas depois de Chalamov, de Primo Levi ou de Paul Celan, isto é, depois do Gulag e de Auschwitz, o sublime também designa cinzas, cabelos sem cabeça, dentes arrancados, sangue e excrementos. Ele, agora, mora não só num *além* do homem, mas também num território indefinível e movediço que pertence ao humano, sim, pois homens sofreram o mal que outros homens lhes impuseram, mas que, simultaneamente, delineiam uma outra região, escura e ameaçadora, que gangrena subterraneamente o belo país da liberdade e da dignidade humanas. Um “sublime” de lama e de cuspe, um sublime por baixo, sem enlevo nem gozo (2000, 107-8).

Liberdade e dignidade. Duas palavras que, recorrentemente, surgem nos textos de Hilda Hilst como reivindicação, reclame, necessidade. A epígrafe deste ensaio, “Me deixa, me deixa, me deixa escrever com dignidade” (Hilst: 2003, 20-1), por exemplo, guarda em si não só o pedido explícito de dignidade para seu dizer, como, implicitamente, denuncia uma afronta relacionada à liberdade de escrita – por extensão, a qualquer tipo de liberdade, a que todos têm direito em um sistema democrático. A repetição, atitude comum em textos de teor testemunhal, talvez exatamente por exprimir uma tentativa e uma dificuldade de dizer, como que intensifica o pedido, tornando-o mesmo uma súplica, característica que também evidencia um sentimento de subalternidade diante de um sistema autoritário, violento. Cathy Caruth lembra a definição genérica de trauma como “a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas

retornam mais tarde em flashbacks, pesadelos e outros fenômenos repetitivos” (2000, 111).

Assim como a memória, a língua tem agido de modo inquieto sobre a pele do indizível, como se uma casca, às vezes grossa, espessa, às vezes fina, sutil, de qualquer forma sendo ou transformando-se em uma cicatriz de um ferimento irrepresentável. É justamente o paradoxo que o testemunho enfrenta: “o problema maior da representação do horror: o de sua fundamental *irrepresentabilidade*, pois essa experiência sempre será incomensurável à sua tradução em palavras e em conceitos” (Gagnebin: 2000, 106). A reflexão de Gagnebin acerca do sublime de lama e de cuspe coaduna-se com a percepção adorniana da impossibilidade de escrever poesia após Auschwitz. Ao que parece, o sublime e o indizível têm uma memória carregada de horror, de catástrofes, em suas imagens poéticas e/ou reais. A poesia?

Fala, Ruiska, sem parar, fala desse teu fundo cor de cinza, mostra a tua anca, teus artelhos, tuas canelas peludas, teu peito encovado, teu riso frouxo, mostra tudo de ti, sabes, não tens nada, tua língua se enrola a cada palavra, não tens amor nem guias, estás sozinho como um porco que vai ser sangrado, estás sozinho como um boi que vai ser comido [...], te pensas magnífico dizendo as tuas verdades, mas continuas breu para o teu próximo (Hilst: 2003, 70).

Referências

- ADORNO, Theodor W. “Crítica cultural e sociedade”. In: _____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ANDRADE, Ludmilla Zago. *O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, 2011.
- CARUTH, Cathy. “Modalidades do despertar traumático”. In: NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. Traduções de Cláudia Valladão de Matos. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 111-36.
- CAVALCANTI, José Antônio. *Palavra desmedida: a prosa ficcional de Hilda Hilst*. São Paulo: Annablume, 2014.
- COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. *Signótica*, Goiânia, v. 25, nº 1, pp. 221-44, jan./jun. 2013.
- CYTRYNOWICZ, Roney. “O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, pp. 123-38.
- DIAS, Juarez Guimarães. *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-floema*. São Paulo: Annablume, 2010.
- FELMAN, Shoshana. “Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar”. In: NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio

- (orgs.). *Catástrofe e representação*. Traduções de Cláudia Valladão de Matos. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 13-71.
- FRANCO, Renato. “Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70”. In: SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, pp. 351-69.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Palavras para Hurbinek”. In: NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. Traduções de Cláudia Valladão de Matos. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 99-110.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2017.
- HARTMAN, Geoffrey. “Holocausto, testemunho, arte e trauma”. In: NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. Traduções de Cláudia Valladão de Matos. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 207-36.
- HELENA, Regina. “Hilda Hilst: suas peças vão acontecer”. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2013, pp. 25-7.
- HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003.
- HOBSBAWM, Eric John. *Era dos extremos – o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- KEHL, Maria Rita. “O sexo, a morte, a mãe e o mal”. In: NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. Traduções de Cláudia Valladão de Matos. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 137-48.

- LEAL, Cristyane Batista. *Configurações líricas do teatro de Hilda Hilst*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Universidade Federal de Goiás (UFG). Goiânia, 2012.
- NESTROVSKI, Arthur. “Vozes de crianças”. In: _____ & SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. Traduções de Cláudia Valladão de Matos. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 185-205.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003, pp. 9-13.
- ROSENFELD, Anatol. “Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga”. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970, pp. 10-7.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A história como trauma”. In: NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. Traduções de Cláudia Valladão de Matos. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 73-98.
- _____. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- _____. “Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes”. *Projeto História*, São Paulo, 2005, pp. 71-98.

Resumo

Este ensaio objetiva analisar o texto “Fluxo”, do livro *Fluxo-floema*, de Hilda Hilst (1970), considerando o contexto sociopolítico em que a obra foi escrita e publicada no país e o peso das barbáries do século XX, tendo como subsídio teórico-metodológico o testemunho. Para esta leitura, observamos a fragmentação, a fusão de gêneros, o caráter dialógico-dramático, a opressão sistêmica, a metalinguagem, o paradoxo, o ritmo, o silêncio, o silenciamento, entre outras marcas testemunhais. Nesta análise, o indizível é investigado a partir da chave do trauma, considerando a importância da necessidade de dizer em tensão com a impossibilidade de se expressar, o que se liga ao desejo de comunicação com o outro. Como conclusão, identificamos uma linguagem que sobreviveu às catástrofes, por isso uma linguagem-testemunha, e que diz, nas marcas de suas imagens poéticas, o indizível.

Palavras-chave: Hilda Hilst; *Fluxo-floema*; testemunho; indizível.

Abstract

This essay aims to analyze the text “Fluxo”, from *Fluxo-Floema* (1970), by the Brazilian writer Hilda Hilst, considering the sociopolitical context in which the book was written and published in the country and the barbarities burden in the twentieth century, having the testimony as a theoretical and methodological subside. For this reading, we observed the fragmentation, the fusion of genres, the dialogical-dramatic character, the systemic oppression, the metalanguage, the paradox, the rhythm, the silence and the silencing among other testimonial marks. In this analysis, the unspeakable is investigated as from the key of trauma, considering the importance of the necessity of saying in its tension with the impossibility of expression, which is linked to the desire of communication with the other. As a conclusion, we identity a language that survived the catastrophes, therefore a witness-language, which says, in its poetical images marks, the unspeakable.

Keywords: Hilda Hilst; *Fluxo-floema*; testimony; unspeakable.