



**UFOP**

Universidade Federal de Ouro Preto  
**Instituto de Filosofia Arte e Cultura**

**Literatura e desejo: a escrita em trânsito na prosa de Hilda Hilst**

**Ouro Preto  
2019**

**Victor Silveira do Carmo**

**Literatura e desejo: a escrita em trânsito na prosa de Hilda Hilst**

Artigo apresentado pelo aluno Victor Silveira do Carmo, ao Departamento de Filosofia – IFAC, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Filosofia sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Cíntia Vieira da Silva.

**Ouro Preto- MG**

C2871 Carmo, Victor Silveira.  
Literatura e desejo [manuscrito]: a escrita em trânsito na prosa de Hilda Hilst  
/ Victor Silveira Carmo. - 2019.

30f.:

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cíntia Vieira Silva.

Monografia (Graduação). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de  
Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Filosofia.

1. Hilst, Hilda, 1930-2004 . 2. Literatura - Filosofia. 3. Desejo (Filosofia) .  
4. Diferença (Filosofia). I. Silva, Cíntia Vieira. II. Universidade Federal de Ouro  
Preto. III. Título.

CDU: 1|

Catálogo: [ficha.sisbin@ufop.edu.br](mailto:ficha.sisbin@ufop.edu.br)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
REITORIA  
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA



**FOLHA DE APROVAÇÃO**

**Victor Silveira do Carmo**

Literatura e desejo: a escrita em trânsito na prosa de Hilda Hilst

Membros da banca

Cíntia Vieira da Silva

Versão final

Aprovado em 18 de dezembro de 2019

De acordo

Cíntia Vieira da Silva



Documento assinado eletronicamente por **Cíntia Vieira da Silva, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 07/01/2020, às 13:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

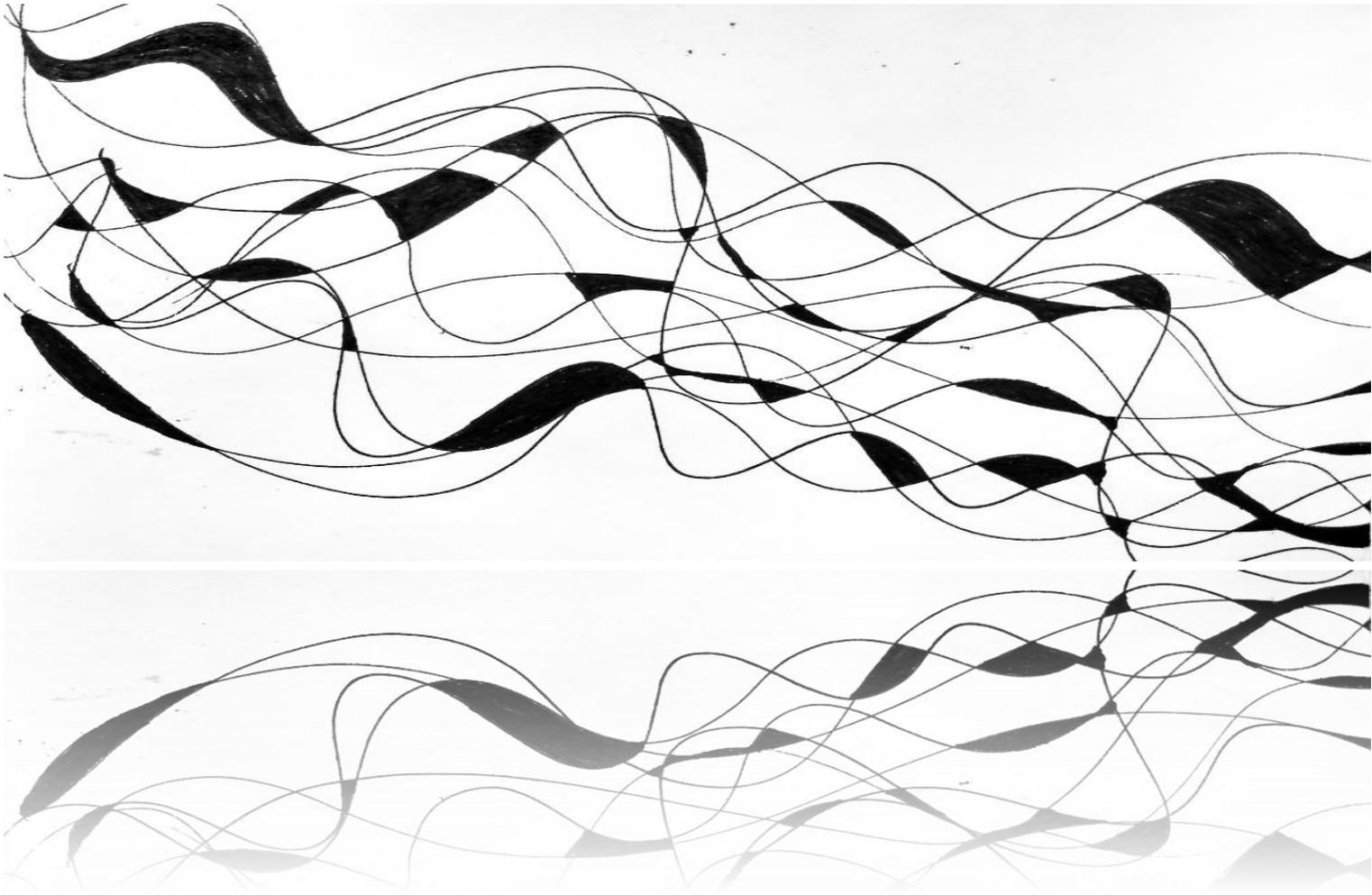


A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0030780** e o código CRC **5283E670**.

**Referência:** Caso responda este documento, indicar expressamente o Processo nº 23109.000064/2020-50

SEI nº 0030780

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35400-000  
Telefone: - www.ufop.br



*Não tenho ideias, só o contorno de uma sintaxe (= ritmo).*

*Ana Cristina César*

## **1. Prelúdio**

A ideia de realizar este ensaio partiu do desejo de fazer confluir algo que pudesse dar conta de algumas exigências. De fazer com que do modo de exposição e manuseio dos apetrechos conceituais, que são os instrumentos essenciais na pesquisa em filosofia, obtivéssemos a exposição de um pensamento em trânsito. Por pensamento em trânsito consideramos primordialmente, um complexo de relações que envolve o corpo em suas relações

com o mundo na ambiência da leitura e da escrita. Algo que parece exigir de nós, que nos inserimos na prática do manejo dos conceitos desejando pensar e escrever alguma coisa que tenha a ver com a vida que se leva ou que se deseja levar, uma disposição existencial diferente: a abertura de uma fenda vital frente ao confronto contínuo dos corpos e dos discursos no desenrolar da experimentação radical que pode ser a vida e o pensamento. Dis-cursos, que no seu sentido original é ação de correr em suas idas e vindas, de lá para cá. A emblemática asserção feita pela figura de Sócrates ainda ressoa até nós: “(...) *uma vida sem exame não é digna de ser vivida.*”<sup>1</sup>

Esses trânsitos que percorrem uma subjetividade afirmada em sua construção incessante, tendo a escrita como uma peça essencial que testemunha e integra o funcionamento de uma reiterada maquinação de si, ganha com Paul Beatriz Preciado, uma formulação exemplar. Paul, torna explícito em seus livros o uso que faz da potência da escrita como um mecanismo inteiramente voltado para uma invenção si.

Na introdução de “*Testo Junkie*” (2008), Preciado aponta, que durante o processo de escrita do livro, transformações ocorreram no seu corpo experimental aderindo-se a sua escrita. Mais adiante é relata: “*Não falo com ninguém, só escrevo. Como se a escrita pudesse ser a única testemunha confiável desse processo. Todos os outros vão me trair.*” Se esses trânsitos escriturais estão referidos ao uso do que ele chama de uma “*intoxicação voluntária à base de testosterona sintética*”, traduzi-los no suporte da escrita assume um papel decisivo. (Preciado, 2018, pp. 32 – 37). Sem entrarmos nos detalhes da discussão por ele promovida, ressaltamos que este procedimento de uma certa transversalidade com relação ao papel da escrita nas elaborações daquilo se produzir no registro do pensar, obtém sua melhor descrição nos termos de uma radical experimentação do pensamento.

Em um texto que procura destacar os fios que enlaçam os livros, “*Manifesto Contrassexual*” (2000), “*Testo Junkie*”(2008) e “*Un apartamento en Urano: Crónicas del cruce* (2019), Cíntia Vieira da Silva apresenta com rigor e leveza, as sinuosidades dessas linhas, indicando que o trânsito em questão não se define por um objetivo almejado, mas toma a força de um verbo – transicionar – adquirindo valor pela experimentação estética e micropolítica que realiza.<sup>2</sup>

*“A transição, portanto, não é vista como um processo que resulta numa identidade fixa, mas como experiência que configura uma subjetividade em*

---

<sup>1</sup> Platão. *Apologia de Sócrates*. s/ed, Pará de Minas, Ed. Virtual Books Online M&M. parte XVI. p. 26. Disponível em: <<http://www.revistaliteraria.com.br/plataoapologia.pdf>>

<sup>2</sup> SILVA, C. V. *Estética e contrassexualidade: trânsitos de Preciado*. 2019. (no prelo)

*trânsito, que não se acomoda às categorias do binarismo. Transicionar é também uma experimentação micropolítica e estética. ” (Silva, 2019)*

Se alguns mergulhos teóricos são mais profundos ao demandarem uma maior dedicação argumentativa e investidas teóricas específicas, concernentes a certas temáticas (no caso de Preciado em relação as questões de gênero, política e sexualidade), isso não se dá sem uma necessária recorrência das bordas e superfícies. De algo que antes de ser palavra é o efeito de uma intensidade no corpo, um grau de potência que excede o vivido e o vivível, ali onde a vida, a escrita e o pensamento se tocam, tornando-se indiscerníveis.

Algo que alcança nas palavras de Clarice um tonalidade poética e sublime, que o descreveu e nomeou como sendo “*um estado de graça*”, onde “*o corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, numa fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente.*”<sup>3</sup>

Iniciar as considerações que faremos aqui pela escrita está em estreita relação com a prática que nos caberá. Nada mais óbvio visto que a exposição desse ensaio se dá por meio de um suporte textual. No entanto, nos desvinculamos dessa obviedade quando, pelo termo processos-de-escrita, procuramos explicitar e compreender algo que é sim um modo de expressão verbal do pensamento, mas, para além disso, num nível mais elementar, diríamos molecular, é antes uma prática que joga com processos que não são meramente linguísticos, colocando em comunicação direta um conjunto heterogêneo de signos, que numa definição de Deleuze são “*(...) os estados livres e selvagens da diferença em si mesma.*” (Deleuze, 2006, p. 209).

O que pretendemos esboçar em torno dessa noção de processos-de-escrita, começou a adquirir seus contornos, seu ponto de germinação e consistência, a partir de uma circunstância concreta de leitura: nosso contato efetivo com a literatura da escritora brasileira Hilda Hilst (1930 - 2004), mais especificamente com sua prosa.

Fomos levados com isso, a pensar a filosofia a partir de uma de suas exterioridades, a literatura, e nos vimos imersos numa experimentação própria. Hilda nos fascinou com seu procedimento singular de escrita. Um crescente incômodo se instaurou em nós à medida que a líamos. Ler os seus textos forçou nosso pensamento efetuando uma torção em nossas expectativas cognitivas de leitor comum, eriçando e ativando nosso corpo e entendimento.

---

<sup>3</sup> LISPECTOR, C. *Estado de Graça* in *A descoberta do mundo*. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2013/05/24/jornal/6-de-abril-de-1968-estado-de-graca--trecho-26545056>>

Vimo-nos incapazes de acompanhar de forma apaziguada o jorro frasístico do que ela cria com sua literatura.

Em uma entrevista de 1975, intitulada “*O sofrido caminho da criação artística*”<sup>4</sup>, concedida a Delmiro Gonçalves para O Estado de S. Paulo – publicada em um livro que reúne várias entrevistas que cobrem um período significativo de sua produção e que levou o título de uma de suas expressões mais icônicas, “*Fico besta quando me entendem*”, – é possível antever a clareza da autora em relação ao funcionamento do seu procedimento de escrita. Quando perguntada sobre as gestações de sua obra, Hilda descreve o modo como opera no seu processo de criativo. Sua resposta a Delmiro é de um frescor inigualável, trazendo-nos um pouco do ar que recobre a densa atmosfera de sua prosa “*que se compõe ao ritmo de uma nervosa quebradeira de ondas frásicas.*” (Orlandi, 2018, p. 158)

*“Apenas você vai falando como se a vida ficasse jorrando dentro de você, e sem se segurar em nada, é isso. Então, claro que depois que você lê aquilo tudo e diz: aqui tem um ponto muito bom que eu posso desenvolver de uma maneira... eu me coloco numa postura absolutamente livre, solta, para despertar em mim alguma coisa que eu ainda não sei... eu jamais seria capaz de me desligar deste tipo de comportamento que, de repente, os analistas, os médicos podem até considerar um comportamento dissociado, entende? Aliás, isso é até um assunto que eu gostaria de discutir... sobre o conceito de dissociação que normalmente existe, não é? E as vantagens que de repente podem surgir de uma pretensa dissociação, por uma descoberta vital dentro de você” (Hilst, 2013)*

Ler Hilst abriu os caminhos de novas formas de sentir e pensar. Deparamo-nos com os desafios perceptivos de uma escrita dissociada, de corpo aberto. Das visões e audições que nos foram doadas, regressamos “*com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados*”. Hilda gozou dos benefícios “*que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis*” decorridos do “*fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes*”, – e que talvez os médicos e analistas não compreenderiam. (Deleuze, 1997, p. 14).

Parece-nos que sua escrita atinge a desterritorialização propiciada por aqueles devires imperceptíveis, dissociados dos contornos fixos de uma identidade dada de antemão. Se não há modo de ficarmos indiferentes a isso, é porque a experiência de leitura de sua obra arrasta neste mesmo movimento – desterritorializado – os seus leitores.

---

<sup>4</sup> DINIZ, Cristiano. *Fico besta quando me entendem: Entrevistas com Hilda Hilst*. 1. ed. São Paulo. Ed Globo, 2013

Defrontar-se com a singularidade formal dos escritos de Hilda Hilst, nos destronou do assento do leitor comum. Os mapas se rasgaram e com eles os roteiros pré-estabelecidos de compreensão. Entretanto, essa espécie de falibilidade, tornou o processo de leitura um desafio de estranho prazer. Tomados por um susto, fomos impulsionados em direção a criação de nossos próprios protocolos de experimentação, que se encarnaram na forma da escrita. Uma pergunta, já enunciada por Orlandi (2018) em um delicado texto que dedica à autora, intitulado “*Vagas de sol e lua*” ressoou:<sup>5</sup> “*Como promover os primeiros passos de uma leitura experimental?*” Ler a *Obscena Senhora H*, foi e tem sido, desfrutar de um afeto que não coube e transbordou. Exigindo de nós vazão através da escrita deste ensaio.

No espetáculo “*A Obscena Senhora H – Paixão e obra de Hilda Hilst*”, protagonizado pela atriz Luciana Veloso, com autoria e direção de Juarez Guimarães Dias apresentado na programação do Festival de Inverno de Ouro Preto (2019), vimos dramatizado no palco a literatura e alguns relatos biográficos de Hilda sofrendo uma espécie de fusão que duplicou as vozes. O que inicialmente parecia ser um monólogo, tornou-se um jogo híbrido de ficção e biografia. No palco, a Senhora H (referência ao nome de Hilda) e a Senhora D, (Personagem central do seu livro “*A Obscena Senhora D*”) tornam-se outra coisa que não elas mesmas.

Essas vozes receberam da atriz nítidas alternâncias sonoras, que incorporam drasticamente um movimento de trânsito entre a escritora e as suas personagens. A dramaturgia encenada parte de uma questão que acreditamos ter sido algo explorado por Hilda em vida: uma autocriação constante que Hilst fazia de si através de suas Ficções, borrando as fronteiras entre sua realidade e sua ficção. Em outra entrevista, Hilda declara que:

*“É o meu próprio processo dificultoso de existir que faz com que venha essa avalanche de palavras, umas assim barrocas demais, e que tudo seja misturado. Porque eu acho que a vida transborda, não existe uma xícara arrumada para conter a vida! De repente, você vai encher um cálice e tudo se esparrama, cai em você, você se suja, e não dá para fazer um esquema bonito, agradável, simpático. É só através do livro e de personagens que você pode mostrar até onde você conseguiu nadar, até onde você conseguiu mergulhar. Então eu imagino que existam também gradações de emoções e talvez eu seja uma pessoa com uma intensidade meio desesperada, uma lucidez também desesperada. O escritor está sempre se dizendo, se revelando de várias formas múltiplas através dos personagens. Cada personagem faz parte de você e você se conta através de cada um” (Hilst, 2013)*

---

<sup>5</sup> ORLANDI, L. B. *Arrastões na imanência: vagas entre solo e lua*. 1. ed. Campinas: São Paulo. Ed. Phi, 2018

Ademais, e para nosso auxílio, como já sugerido acima, passamos a habitar esse entremeio entre Filosofia e Literatura, junto da companhia de pensadores que consideram como fecundas as alianças que podem se constituir entre estes dois registros do pensamento. Essa perspectiva filosófica é aquela da Filosofia da Diferença,<sup>6</sup> tal como proposto por Deleuze (1925 - 1995) e Guattari (1930 – 1992).

Muitas foram as luminescências deleuzoguattarianas que reluziram à medida que nos envolvíamos com a literatura de Hilda Hilst, guiando-nos a uma certa aproximação entre eles e convocando-nos a uma cartografia possível. Usamos aqui a noção de cartografia entendida como um método que nos instrumentalizou – para “acompanhar os processos” – desta leitura investigativa e experimental.

Cabe dizer que os fios que procuraremos entrelaçar no empreendimento desta discussão, não são aqueles do tipo que se servem da iniciativa filosófica – em seu conjunto teórico-conceitual – motivados pelo objetivo de capturar o fato literário a fim de legitimar, categorizar ou explicar sua expressão como fenômeno. Mas, partindo da orientação de uma Estética da Diferença<sup>7</sup>, adotaremos o pressuposto filosófico desta perspectiva, que considera que as Artes, e no caso, a Literatura, por seus próprios meios já está inteiramente imersa numa problemática que concerne ao pensamento. “*A exclusividade da criação de conceitos assegura à filosofia uma função, mas não lhe dá nenhuma proeminência, nenhum privilégio, pois há outras maneiras de pensar e criar.*”<sup>8</sup> (Deleuze & Guattari, 1991.)

Isso significa assumir compromisso com esta perspectiva que compreende o ato de pensar como uma tarefa exercida também no território da arte. Segundo essa abordagem, quando a filosofia se alia ao que está no seu fora, é apenas com o intuito de produzir um

---

<sup>6</sup> Segundo a tese de Peters Michael, no livro “*Pós-estruturalismo e Filosofia da Diferença*” o termo Filosofia da Diferença designa um conjunto de pensadores do séc. XX que exploraram às consequências de um conjunto nuclear de conceitos que tem origem em Nietzsche. PETERS, M. *Pós-estruturalismo e Filosofia da Diferença*; tradução de Tomaz Tadeu Silva. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica: (Coleções de estudos culturais). 2000 p. 45-54

<sup>7</sup> Sobre essa questão de uma Estética em Deleuze, Cíntia Vieira diz: “(...) há os partidários da posição de que em Deleuze há uma estética — que são os estudiosos que dão ênfase ao quanto o trato com produções artísticas em várias áreas, como cinema, literatura, pintura, é importante para o pensamento filosófico de Deleuze, ao quanto ele cria junto com essas produções. A partir disso, esses estudiosos defendem a ideia de que há uma estética deleuziana, de que não só Deleuze cria conceitos junto com essas produções em arte (os deleuzianos não gostam de dizer “a partir de”), como também dá, ao mesmo tempo, alguma contribuição para elas”. SILVA, C. V. *Intensidade e individuação: Deleuze e os dois sentidos de estética*. Rev. Filos., Aurora, Curitiba, v. 29, n. 46, p. 17-34, jan/abr. 2017

<sup>8</sup> Deleuze e Guattari em “*O que é a filosofia?*” (1991) dialogam em favor da arte como sendo um modo de pensar outro, que não à maneira da Filosofia e da Ciência. Os três registros de pensamento (Arte, Ciência e Filosofia), cada um a seu modo, operam pela via da criação, sendo a filosofia a produtora de conceitos, a ciência, de funções, e a arte, seres de sensações, blocos de sensações, compostos por afectos e perceptos. DELEUZE, G. FÉLIX, G. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo. Ed. 34, 1992

entremeio que reconhece a possibilidade de trilhas não conceituais do pensamento, na produção de algo que só surge sob o signo da aliança efetuada na companhia de quem dá a pensar.

A abundância de referências às artes nos livros tanto de Deleuze, quanto em sua parceria com Guattari<sup>9</sup>, sinalizam para nós que: ao se associarem a literatos, pintores, músicos e cineastas e as suas respectivas produções no território artístico, estes e estas, são tomados em um uso imanente e compreendidos como portadores, em seu *métier*, de uma potência de pensar que tem o poder de despertar nos encontros com a filosofia uma potência sensível do pensamento.

## 2. Uma maquinaria desejante da escrita

*Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada.*

*Gilles Deleuze*

Antes de adentrarmos nas regiões dos pátios interiores solares e labirínticos da prosa de Hilst, teceremos alguns breves comentários que pretendem demarcar ainda que sumariamente (pois não visamos enunciar nenhuma conclusão definitiva) a problemática de um *corpo-escrita*. Para tanto, vamos partir do conceito de *máquina desejante*, proposto por Guattari e Deleuze em “*O Anti-Édipo*” (2010), considerando-o como uma entrada possível.

Acreditamos que este conceito juntamente com sua abrangência teórico-prática, pode fornecer os esteios necessários para pensarmos esse *afecto* que nos mobilizou por inteiro na leitura de Hilda. Uma das grandes lições que aprendemos com Gilles Deleuze é que “*no caminho que leva ao que existe para ser pensado, tudo parte da sensibilidade*” (Deleuze, 2006, p. 210).

Em linhas gerais, Deleuze e Guattari em “*O Anti-Édipo*” produzem uma nova imagem do inconsciente e do desejo não mais restrita e devedora da tematização clássica psicanalítica.

---

<sup>9</sup> Seja nos livros dedicados apenas a um autor da literatura como Kafka e Proust ou nos livros temáticos como “*Imagem-Movimento*” e “*Imagem-Tempo*” (onde uma robusta reflexão sobre o cinema é realizada) ou nos livros onde Deleuze e Guattari procuram desenvolver outros temas centrados no núcleo de sua própria filosofia, como é o caso dos dois tomos de “*Capitalismo e Esquizofrenia*”, essas referências do território da arte proliferam.

Segundo a velha imagem, o inconsciente estaria referido a uma instância constituída individualmente mediante uma repressão individual, decorrente da resolução do complexo edípico universal. A crítica empreendida se dá ao mesmo tempo em que os autores se servem dos temas psicanalíticos para ultrapassá-los em direção a uma nova concepção do desejo posto em relação direta com o corpo social.

“*O Anti-Édipo*” mobiliza um programa filosófico que busca pensar a natureza produtiva no desejo, num combate acirrado contra os esquemas interpretativos e representativos, tão caros à teoria psicanalítica. O que que ganha relevo na apresentação deste programa é o contorno de uma teoria do desejo em total consonância com uma Filosofia da Diferença. Já não há mais razão alguma para se crer que o motor que moveria a atividade desejante esteja alhures, em um nascedouro transcendente habitado por uma falta idealizada.

Colocar-se no lugar de um suposto saber – como fazem os psicanalistas dogmáticos – para traduzir e interpretar o conteúdo do inconsciente atribuindo-lhe uma significação ideal, supõe já de antemão que as formações do inconsciente manifestam-se a partir de unidades de expressão, quando na verdade, o que melhor descreve o funcionamento do inconsciente é a processualidade de sua produção: Maquinaria (usina de forças) ao invés de teatralidade (representação).

*“Por que foi concedido este privilégio insensato à representação mítica e trágica? Por que ter instalado formas expressivas, e todo um teatro, onde havia campos, oficinas, fábricas, unidades de produção? O psicanalista monta seu circo no inconsciente estupefato.” (Deleuze & Guattari, 2010, p. 393)*

A consequência mais nociva deste equívoco, que subjugou o aspecto da expressão sobre a produção, resultou na história do movimento psicanalítico na criação de um dispositivo de escuta e controle, que censurou a potência singular do desejo e do funcionamento dinâmico de suas máquinas.

*“Dizemos que o campo social é imediatamente percorrido pelo desejo, que é o seu produto historicamente determinado, e que a libido não tem necessidade de mediação ou sublimação alguma, de operação psíquica alguma, e de transformação alguma, para investir as forças produtivas e as relações de produção. Há tão somente o desejo e o social, e nada mais.” (Deleuze & Guattari, 2010, p. 46).*

O livro expõe de modo entusiasmado o funcionamento real do desejo, à medida que desmonta, com rigor lógico, as engrenagens psicanalíticas e seus avatares fantasmagóricos, inviabilizando as determinações do falso problema que representa o complexo de Édipo.<sup>10</sup>

Nesse sentido, se a experiência do desejo em nossa formação social conformou-se em função deste falso problema, é porque historicamente a produtividade genética do desejo foi coagida por um regime sociocultural repressor. *“Sabemos bem donde vem a falta — e o seu correlato subjetivo, o fantasma. A falta é arrumada, organizada, na produção social.”* (Id, *Ibid.*, p. 45)

Aquilo que melhor contempla o funcionamento do desejo em sua gênese passa ser definido pelos autores pelo conceito de *“máquinas desejantes”*, que são emissoras de fluxos que são cortados por outras máquinas, num encadeamento que vai ao infinito e que atravessa todo o campo social. Tais máquinas e a fluidez de suas maquinações estão, portanto, em perpétua linha de conexão. Produtoras de diferenças, fundadas na positividade de um desequilíbrio, elas deixam de pressupor a ideia de uma teleologia no funcionamento do desejo dando lugar à passagem de sua natureza inteiramente afirmativa.

Fazemos coro com o que é enunciado por Cíntia Vieira da Silva (2000) – em sua dissertação que versa sobre o conceito de desejo, rastreando nos livros anteriores a *“Anti-Édipo”* os indícios de formação do conceito, e nos livros posteriores, suas repercussões e atualizações – sobre a filosofia deleuzeana de modo mais geral, e que nos soa como um ritornelo que sintetiza um sobrevoo por toda obra do filósofo, tanto em solo, quanto na companhia de Guattari.

*“Há na filosofia deleuzeana todo um esforço para fazer do pensamento um poder de afirmar, para destituir o negativo de toda potência, tornando o múltiplo com o qual o pensamento tem que se haver objeto de afirmação e do diverso que assalta a sensibilidade objeto de alegria.”* (Silva, 2000. p. 4)

Se tudo compõe máquinas sob um plano de imanência do diverso e do múltiplo, é esta a noção *“que permite essa passagem sem mediação”* do desejo em direção as múltiplas conexões que estabelece com uma infinidade de corpos e outras máquinas. Trazendo novamente a questão para uma proximidade com o fenômeno literário, a literatura aliada ao desejo, pode

---

<sup>10</sup> Formula-se em *“O Anti-Édipo”*, *“uma crítica do inconsciente no sentido kantiano”*, que remonta a Kant na medida em que busca reativar os critérios imanentes das sínteses do inconsciente, denunciando o uso ilegítimo edipiano efetuado pela psicanálise em sua condição de possibilidade. Com isso, há na nova teoria do desejo construída em *“O Anti-Édipo”*, *“a realização de uma tarefa crítica, que é de analisar as condições de instauração e de reprodução de Édipo como complexo psicanalítico.”* SILVIA, Cíntia Vieira da. *O conceito de desejo na filosofia de Gilles Deleuze*. Campinas, SP [s.n], 2000. p. 78

ser compreendida como uma “*potência de transformação e não de reprodução das relações sociais estabelecidas*”. O que entra em jogo aí, é “*a busca de uma vitalidade na política, na filosofia e nas artes*”. Segundo Paulo Germano, “*quando Deleuze se pergunta o que é escrever, a resposta ressurgiu mais próxima da Vida mesma.*” (Albuquerque, 2015, pp. 7, 11)

Com o que argumentamos até aqui, estamos em condições de dizer, que muitas são as afinidades das máquinas desejanter com a atividade literária e com a arte em geral. Ressaltamos que uma variedade de literatos (e também de pintores, músicos e etc.) como Miller, Lawrence, Kerouac e Rimbaud,<sup>11</sup> aparecem em “*O Anti-Édipo*”, com o intuito de demonstrarem que, em se tratando da criação artística, a força produtiva do desejo está tanto em sua gênese criadora, quanto naquilo que é criado. Deleuze e Guattari chegam mesmo a dizer que “*a própria obra de arte é uma máquina desejanter*”. (Deleuze & Guattari, 2010, p. 50) Radicalizando essa definição as suas últimas consequências, dizemos que não há literatura sem libido pois “*a libido a tudo engloba*”, seja na literatura ou na vida. (Deleuze & Guattari, 1995, p. 62)

Essas correspondências operativas entre literatura e as máquinas desejanter, recebe no pensamento deleuzoguattariano um tratamento revigorado no livro sobre Kafka, onde este acoplamento tomará a força de uma defesa por uma literatura menor.

*“Acreditamos apenas em uma política de Kafka, que não é nem imaginária nem simbólica. Acreditamos apenas em uma ou mais máquinas de Kafka, que não são nem estrutura nem fantasia. Acreditamos apenas em uma experimentação de Kafka, sem interpretação ou significância, mas somente protocolos de experiência (...) um escritor não é um homem escritor, é um homem político, e é um homem máquina, e é um homem experimental.”*  
(Deleuze & Guattari, 1997, p. 13)

Ainda numa discussão em torno do procedimento literário de Kafka, outro conceito que passa a ter as *máquinas desejanter* como um dos seus elementos de constituição é o de *agenciamento*. Sem nos determos nos inúmeros problemas que se desdobram aí, diremos que, a literatura promove um agenciamento artístico que maquina um regime de corpos (seu componente de conteúdo) e de signos (seu componente de expressão).<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> “*Acreditamos que Lawrence e Miller tem uma avaliação mais justa da sexualidade do que Freud, inclusive do ponto de vista da famosa cientificidade*”. (Deleuze & Guattari, 2010, p. 385). Essa relação que a arte mantém com as máquinas desejanter é exposta não sem uma menção aos riscos que espreitam todo escritor. O de se cair no polo paranoico do delírio, e com isso, perder a potência de liberá-lo de uma imagem demasiadamente antropomórfica do desejo, da sexualidade, e da arte.

<sup>12</sup> Sobre isso: “*Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos, um de conteúdo, outro de expressão. De um lado ele é agenciamento maquínico de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos*

Entrando mais ainda nos territórios da literatura, dizemos que tanto os processos de escrita, quanto sua recepção na experiência de leitura sob a forma do livro, correspondem a esses mesmos mecanismos, que criam “cadeias de descodificação e de desterritorialização” fazendo “funcionar máquinas desejanter” muito diversas. (*Id, Ibid., p. 489*)

Do lado do leitor residem seus encontros com os livros, nas suas múltiplas entradas e diferentes modos de se afetar por eles, acionando maquinação de corpos que tornam a experiência de leitura uma atividade transformadora pelas vias do desejo. Do lado do autor um agenciamento maquínico de escrita se institui, oferecendo-lhe como efeito dos acoplamentos diversos de suas máquinas, matérias não formadas de expressão que passam a exigir encarnações na escrita.

Hilda dirá que o trabalho literário é “antes de tudo a procura de uma expressão para o já sentido e apreendido”. (*Hilst, 2013*)<sup>13</sup> Identificamos aqui mais um entrelaçamento com o que propõe Deleuze e Guattari, pois, percorrer essas linhas de conexões das máquinas do desejo acaba por conduzir a descoberta de novos mundos, por ora apenas pressentidos mas em vias de tornarem-se objeto da sensibilidade, despertando em nós um inconformismo com as formas dominantes do pensar e do sentir do presente. Tornamo-nos afeitos à busca de criação desses novos mundos, na reinvenção de uma sensibilidade que deseja “apertar nos braços a beleza que ainda não surgiu” neste mundo.<sup>14</sup>

A linguagem literária tem a potência de ser, mediante os recursos estilísticos específicos a cada escritor<sup>15</sup> a efetivação dessas linhas na criação desses mundos, oferecendo aos leitores um convite para o traçado de linhas de vida. Se algumas dessas linhas nos são impostas de fora, outras nascem do imprevisto. Nas palavras de Deleuze e Guattari “outras devem ser inventadas, traçadas, sem nenhum modelo nem acaso: devemos inventar nossas linhas de fuga se somos capazes disso, e só podemos inventá-las traçando-as efetivamente, na vida. ” (*Deleuze & Guattari, 1996.*)

---

reagindo uns sobre os outros; de outro, agenciamento coletivo de enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas atribuindo-se aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem ao mesmo tempo lados territoriais ou reterritorializados, que o estabilizam, e pontas de desterritorialização que o impelem.” DELEUZE, G. FÉLIX. G apud ZOURABICHVILI. In “O vocabulário de Deleuze”. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro. Digitalização e disponibilização na versão eletrônica: IFCH UNICAMP, 2004 p. 8

<sup>13</sup> DINIZ, Cristiano. *Fico besta quando me entendem: Entrevistas com Hilda Hilst*. 1. ed. São Paulo: Globo, 2013

<sup>14</sup> Segundo a fala do personagem, Stephen Dedalus, alter ego de Joyce. JOYCE, J. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Penguin, 1996.

<sup>15</sup> Segundo Roberto Machado, o estilo em cada escritor, é “uma variação de variáveis, uma variação contínua que diz respeito principalmente à sintaxe – é o que permite que o escritor crie uma língua estrangeira em sua própria língua, escreva em sua própria língua, como se ela fosse uma espécie de língua estrangeira. ” (*MACHADO, 2009, p. 207*)

Os corpos-textuais que se efetivam no fazer artístico literário não se definem apenas por um aglomerado de palavras encadeadas ao longo das linhas do que se deseja dizer, exprimindo tão somente a unidade de um sentido unívoco que se oferta às interpretações do leitor. O acontecimento que pede voz na literatura antes se define pela composição de linhas que se esquivam à medida que se conectam, abrindo-se a fugas imprevisíveis e irresistíveis.

São, portanto, insuficientes todas as “*tentativas para interpretar uma obra que apenas se propõe, de fato, à experimentação.*”<sup>16</sup> (Deleuze & Guattari, 2014, p. 10) Se entendemos o autor como uma máquina que traça linhas é antes de tudo no sentido dessa experimentação que realiza na construção dos blocos de sensações das linhas de um texto. Quer se queira ou não, é sempre em nome dessa “*matéria não formada de expressão*” que se escreve.

Seja na literatura ou na vida, o desejo flui e se agencia. E é na arte que se pode “*perceber mais facilmente com o desejo flui e circula em ambientes muito diversos, não se restringindo ao pequeno e abafado reino de Édipo.*” (Silva, 2000, p. 92)

### 3. O Fluxo em transe

*Devem ter notado que me fragmento, que interrompo a linha melódica e sopro num trombone.*

*Hilda Hilst*

Nosso encontro com o livro “*Da Prosa*” (2018)<sup>17</sup> de Hilda Hilst tornou-se ocasião para um mergulho sem precedentes, maquinando nosso desejo e seu correspondente no pensamento.

---

<sup>16</sup> DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução: Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014 p. 10

<sup>17</sup> “*Da Prosa*” (2018) é uma reunião completa dos textos em prosa de Hilda Hilst, publicado pela editora Companhia das Letras na versão ebook. “*Da prosa*” reúne os respectivos títulos: “*Fluxo-floema*” (1970), “*Kadosh*” (1973), “*Pequenos discursos. E um grande*” (1977), “*Tu não te moves de ti*” (1980), “*A obscena senhora D*” (1982), “*Com meus olhos de cão*” (1986), “*O caderno rosa de Lori Lamby*” (1990), “*Contos d'escárnio — Textos grotescos*” (1990), “*Cartas de um sedutor*” (1991), “*Rútilo nada*” (1993) e “*Estar sendo. Ter sido*” (1997)

Muitas foram as perguntas que se colocaram: como ler a prosa de Hilda? O que seu procedimento de escrita instaura de novo no uso que faz da linguagem? O que sua escrita estaria nos provocando a pensar? O que fazer após o atravessamento que compreende a leitura de sua prosa? Como uma Filosofia da Diferença poderia vir em nosso auxílio na iminência desse encontro entre Literatura e Filosofia?

Ler sobre a biografia de Hilda, ouvir as histórias dos que com ela dividiram a vida, fez-nos enxergá-la como uma mulher que fez de sua vida um acontecimento poético. Os elementos que povoam essas estórias vão do exótico ao lúdico: infância no colégio de freiras; pai esquizofrênico; juventude boêmia; reclusão no interior de São Paulo; casa do Sol; figueira centenária; numerosos cachorros; bruxa; capturas radiofônicas de vozes do além; criação de uma obra composta por mais de 30 livros entre Poesia, Ficção, Crônica e Teatro, e algumas notáveis premiações.

As repercussões públicas em torno do seu nome aguçaram ainda mais nosso envolvimento com sua vida e obra. Porca histórica, pornográfica, senhora D de Derrelição, indomesticável, vanguardista, dona de uma inteligência incomum, sem papas na língua, ousada, desconcertante, hermética, incompreensível e... “Louca”. Estes, são alguns dos adjetivos que acompanharam Hilda Hilst ao longo de uma vida de devoção a literatura e aos seus cães.

A biografia e a obra de Hilda Hilst, nos dão testemunho de que, literatura e vida, se imbricam nesse emaranhado de relações que não se reduz a uma simples ligação por meio do qual às vivências biográficas serviriam de material para imposição das formas do fenômeno literário. E estes, por sua vez, se contentando-se em ser um representado, onde se buscariam rastrear as inclinações subjetivas do autor, num estéril olhar clínico – no sentido mais desgastado da palavra – de pistas que na obra pudessem explicar sua vida e vice-versa.

A potencialidade do contínuo movimento bilateral que acontece na relação entre vida e obra corresponde ao devir que se inscreve e atua no encontro entre a vida e a produção literária. Nesse movimento, escritor e obra, transformam-se mutuamente em algo que é impossível definir de antemão. O que um autor compõe no que escreve, deriva do agenciamento de suas máquinas desejantes nos devires em que entra. O que dá consistência à obra artística, ao texto literário, são os recursos que o autor inventa no uso das matérias de expressão em trânsito com forças que mobilizam intensidades nas travessias existenciais do seu corpo no mundo.

Nesse sentido o caso de Hilda é exemplar. Sua vida e incisiva dedicação na construção de uma obra literária se mesclam, se fundem e se hibridizam, numa autocriação de si a partir de suas ficções. Entrar em contato com o vertiginoso fluxo de palavras da literatura hilstiana e com

a novidade que ela funda com sua linguagem e estilo, lança ao leitor - que se aventura na recepção de seus escritos – uma questão imperiosa: o que se passa? Ou, o que se passou? No nível dos afetos suscitados pela experiência da leitura vivenciamos uma discrepância de reações, indo do riso incontrolável ao total embaraço.

Caio Fernando Abreu, em uma carta de 29 de Abril de 1969 enviada a Hilda (publicada nos *Cadernos de Literatura* (1999), em um belo volume dedicado a autora, pelo Instituto Moreira Salles)<sup>18</sup>, referindo-se à leitura de seu manuscrito, composto por três dos textos que um ano depois viriam integrar a publicação de *“Fluxo-Floema”* relata sua experiência de leitura:

*“Comecei esticado na cama, despreocupado, mas aos poucos fui me inteirando todo, com um pânico que nascia das pontas das unhas até as pontas tripartidas dos cabelos. Quando terminei, estava todo tenso e trêmulo, dividido em dois: um não querendo admitir o macabro da situação; outro sabendo que não podia ser de outro jeito, compreende? ” (Abreu, 1999)*

O relato de Caio, contempla o que desejamos evidenciar e que tem a ver com uma grande dificuldade de passar por indiferente quando travamos contato com a prosa de Hilda, de ziguezague, atravessamos do desconforto ao fascínio.

Na atmosfera dos seus textos somos arrastados pelo meio, num empuxo que vai se fazendo no próprio encadeamento sonoro da construção narrativa. Utilizamos o termo genérico “texto” para nos referirmos à produção em prosa de Hilda, visto que as categorizações dos gêneros literários dos seus livros se alternam na leitura dos críticos entre contos e novelas e a autora pouco se importou em defini-los. Essa aparente indefinição por parte de Hilda, segundo nossa hipótese, funciona como um fator da maior importância no exercício de experimentalismo radical que ela realiza com seu procedimento de escrita.

Seus corpos-textuais adquirem velocidades sanguíneas, do atletismo de um corpo com batimentos acelerados, *“como se o sangue não ficasse num lago represado, mas corresse em alta velocidade. (Hilst, 2013)*

*“(…) sou isto e aquilo, não sou isto nem nada, em nenhum lugar estou, dentro das águas sou esse que nado à superfície, quero sol na cara, espio o lá de fora, guloso, arquejante, e dentro das águas o ventre raspando a areia procuro procuro, de repente um impulso rápido vertical, pulo fora, estou nos*

---

<sup>18</sup> Disponível em: <[https://issuu.com/ims\\_instituto\\_moreira\\_salles/docs/clb\\_hilda\\_-\\_geral](https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/clb_hilda_-_geral)>

*ares, algum tempo me esqueço, digo que estar aqui me parece melhor que o estar ali, vou sorvendo, engolindo o teu sumo.” (Hilst, in “Fluxo”, 2018)*

Nosso olhar é forçado a seguir sem muita escolha. Nosso corpo desassossegado segue numa apreensão fragmentada e insólita daquilo que vai se mostrando num movimento de transe que posto em trânsito contínuo, atravessa a linguagem no uso intensivo dos seus limites.

Acreditamos valer aqui o que Deleuze diz sobre Sade e Masoch. Nesse uso intensivo da língua, a linguagem serve a nomeação de *“uma espécie de duplo do mundo, capaz de dar acolhida a sua violência e ao seu excesso”*. Duplo intensivo, que nada tem a ver com o reflexo deste mundo ou com sua representação imaginária. Trata-se antes de um maquinismo onde, *“as palavras dessa literatura, por sua vez, formam na linguagem, uma espécie de duplo da linguagem, aptas a fazê-las agir diretamente sobre os sentidos” (Deleuze, 1983, p. 40)*

Paulo Germano Albuquerque, em um estudo esclarecedor sobre as análises deleuzeanas da literatura norte-americana, reitera que, esse uso intensivo, significa *“revolucionar a linguagem, desfazer suas regras e produzir uma nova língua, é maneira de se conquistar uma liberdade em relação ao que somos visando atingir novas maneiras de escrever e de viver.” (Albuquerque, 2012. p. 15)*

Nessa produção de uma nova língua a noção de intensidade compreendida como o elemento central que mobiliza um poder de afetar e de ser afetado, é o meio pelo qual novas maneiras de escrever e de viver incorporam-se ao texto e à vida. Liberdade que não se confunde com a ingenuidade do voluntarismo, mas que se deixa levar pelos devires incutidos (nas palavras de Suely Rolnik) nos *“gêrmens de mundo”* que acionam paradoxalmente no sujeito, uma experiência de mundo que ocorre fora do sujeito e que dispara readequações que desejam se encarnar, ganhando novas formas, em função de numa necessidade vital de transfiguração.<sup>19</sup>

No seguinte trecho de outra entrevista, Hilda reconhece que uma de suas preocupações fundamentais, é fazer com que seus personagens sejam portadores de níveis de intensidades.

*“Talvez o melhor do meu trabalho, quero dizer, o mais satisfatório, seja o nível de intensidade que meus personagens atingem. Não foi por acaso que escolhi como epígrafe para o meu livro anterior – Ficções – a epígrafe do*

---

<sup>19</sup> Os pormenores dessa noção de *“germe de mundo”*, que é um desdobramento de problemas formuladas de inspiração deleuzoguattariano podem ser acessados na conferência de Rolnik no Seminário Novos Povoamentos, organizado pelo núcleo de estudos da subjetividade da PUC de São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3DX65xU5i8o>

*escritor Jose Luís Mora Fuente que disse: Intensidade, era apenas isso tudo o que eu sabia fazer. ” (Hilst, 2013)*

“O primeiro verso surge como um fluxo sanguíneo e é sempre um espanto. A partir dele procuro continuar o trabalho mantendo a coerência das figuras e a mesma intensidade”, diz em outra entrevista publicada no apêndice de “*Da Poesia*” (2017) livro que reúne em um único volume (assim como em “*Da Prosa*”) sua poesia completa.<sup>20</sup>

Reencontramos aqui outro ponto de conexão com Deleuze e Guattari, quando estes afirmam em “*O que é filosofia?*” (2010), que toda obra de arte é um ser de sensação, uma vez que o que ela cria é da ordem dos perceptos e afectos. Ao criar pelas artes “*escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações*” (Deleuze & Guattari, 2010, p. 196).

Sensação que não é da ordem de meras projeções de sentimentos e emoções subjetivas. Mas sensação enquanto conceito filosófico, que corresponde aos devires que se instalam nos afectos e nos perceptos - outros dois conceitos que entram na dança da criação artística - oferecendo as figuras estéticas dos planos de composição da arte uma impessoalidade não representativa, mas individualizante. Nesta escrita das sensações, extrai-se dos blocos de afectos e perceptos “*um puro ser de sensações*”, e “*para isso, é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra: basta comparar Proust e Pessoa, nos quais a pesquisa da sensação, como ser, inventa procedimentos diferentes.*” (Id. Ibidem)

Em “*A literatura e a vida*” (1997), Deleuze afirma que “*escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida*”. Essa constatação quebra com uma velha imagem da autoria que enquadra o autor, como sendo o possuidor de um conjunto de memórias que o auxiliariam, fornecendo materiais para seu exercício de criação. Compreender as estreitas ligações da escrita com o devir e a vida tornam inviável esta imagem. Visto que escrever não equivale ao relato de si mesmo, “*escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas.*” (Deleuze, 1997, pp. 11 – 12).

O que se opera nessa negação de um suposto eu, que, de posse de si mesmo, se desdobraria no que escreve, é menos compreendido dos termos de um não-eu ou da criação de alteregos manifestos nos personagens literários, do que o acesso a uma zona de individuação que precede a constituição do próprio eu, e que, com Deleuze, chamamos multiplicidades.

---

<sup>20</sup> HILST, Hilda. *Da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Abordando a questão da linguagem em “*Mil Platôs*”, os autores o fazem a partir de uma visada pragmática, que a pensa primordialmente no contexto de seus múltiplos usos no coletivo dos falantes. Ela nunca está fechada sobre si mesma. Se isso chega a acontecer é a serviço de sua mais baixa potência. A partir de uma compreensão desse tipo, que nos permite enxergar a heterogeneidade da língua em sua constante relação com cadeias semióticas de toda natureza, podemos pensar em consequências valiosas quanto aos aspectos políticos e existenciais do agenciamento literário. (Deleuze & Guattari, 2011, pp. 22, 23)

Quando um literato constrói suas narrativas ficcionais, sua escrita tende a exceder sua própria interioridade conectando-se com pontos plurais de um fora. Analogamente, quando um paciente em um set clínico relata suas vivências pessoais, seu dizer tende a esse mesmo excesso e passa adiante dos conteúdos vividos de seu relato.

Retomando “*A literatura e a vida*”, lemos que “*escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor.*” Esta constatação torna ainda mais agudo o ultrapassamento da literatura em direção a um vitalismo da escrita e distancia sua prática do simples ato de contar as histórias que se viveu. Ao contrário, o que ocorre no procedimento literário é uma substituição de um funcionamento binário do tipo forma/conteúdo pelo acoplamento material-forças. O que é dito a propósito da Música em “*Mil Platôs*” (1995), vale aqui para descrever uma certa maneira de fazer e pensar a Literatura:

*“(…) não se pode mais falar de uma forma sonora que viria a organizar uma matéria; nem mesmo se pode falar de um desenvolvimento contínuo da forma. Trata-se, antes, de um material deveras complexo e elaborado, que tornará audíveis forças não sonoras. O par matéria-forma é substituído pelo acoplamento material-forças.” (Deleuze & Guattari, 1995, p. 38)*

Assim como uma composição musical pode fazer soar o inaudível, no atravessamento de forças não sonoras na música, a literatura extrapola suas margens, tornando caducos os modelos e os códigos languageiros dominantes. Escrever, assim, é como criar uma sintaxe de um ritmo produzido por forças que não se restringem ao domínio da linguagem colocando em ato uma escritura intensiva que leve em conta a heterogeneidade dos signos sensíveis do mundo que a afeta.

Nessa abertura para os efeitos das forças do mundo, o autor ao escrever se desvencilha do “*eu*” abrindo espaço para explorações às vezes inumanas de outras formas de vida, sem, no entanto, se sedentarizar em nenhuma delas. Insistimos no que já foi dito: o que ocorre nos

“*processos de escrita*” não é redutível a um modo de expressão verbal do pensamento ou imaginação do autor, mas, em um nível molecular corresponde a uma prática vital que joga com processos que são também extralinguísticos.

Se obra e vida se imbricam, isso só se opera sob o funcionamento do par material-forças. As vivências do autor não se tornam irrelevantes, mas lhe servem como impulso para construir, já em uma terceira pessoa, um devir que o desterritorializa instituindo uma linha de fuga. É na modulação dessa linha que se escreve. Melhor dizendo: há um fulcro de vitalidade que implica existencialmente aquele que se dispõe à escrita; ou ainda, escreve-se em função da necessidade dessa linha de fuga, que enlaça a literatura e a vida fazendo-as vibrar e ressoar numa mútua construção que é tanto de um corpo que devém no texto como do corpo-orgânico daquele que escreve e realiza sua experiência com as forças do mundo.

“*Fluxo*”, que é o primeiro dos cinco textos que compõem “Fluxo-Floema”, inaugura em 1970, as publicações em Prosa de Hilda. O livro é composto por cinco textos distintos: Fluxo, Lázaro, O Unicórnio, Osmo e Floema. Essa sequência de partes não configura no conjunto do livro o enredo de uma única estória, aos moldes de capítulos. No entanto, quando lido por completo passamos a especular sobre afinidades que os amarram. O uso do hífen no título, sugere ainda mais acoplamento. Como se entre o Fluxo e o Floema residisse o espaço onde se passam os demais textos.

É uma tarefa difícil tentar reconstituir sua estória. A primeira dificuldade que se coloca é identificar seu gênero literário: é um conto? Uma novela? A pergunta ressoa sem resposta já que Hilda se recusou a definições desse tipo.

Fluxo é narrado em uma enxurrada de vozes que no texto se efetuam sem pontuações (travessões) que as indique e organize. Podemos destacar como fio condutor da narrativa, o drama do escritor Ruiska as voltas com o ofício da escrita. “Ruiska (o escritor em crise), Ruisis (sua mulher) e Rukáh (filho de ambos) e um anão, são os quatros personagens que em alguns momentos da estória ganham um contorno, que é no entanto, provisório e circunstancial. Uma existência por vezes independente, mas sempre vacilante. A medida que seguimos na leitura, percebemos que eles se sustentam apenas a partir de uma tensa relação de fusões que é criada entre eles. “*O meu de dentro é turvo, o meu de dentro quer se contar inteiro, quer dizer que Ruisis, Ruiska, Rukah, são três coisas que se juntaram aqui com um propósito definido, elas caminham para algum lugar, elas serão alguém, elas não podem estar aqui por nada...*” (Hilst, 2018)

Jogos metanarrativos dos mais inusitados são abundantes no decorrer do “Fluxo”:

*“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. Seria bom colocar nesse relato, Ruiska, mais imagens, usar e abusar da imagística, principalmente quando não se tem nenhuma imagem. Uma imagem bonita seria: o cão vermelho passeia suas patinhas no gramado molhado. Ou então: o cão verde passeia as suas patinhas no gramado vermelho.” (Id. Ibidem))*

O trecho acima evidencia quando diz “*Seria bom colocar nesse relato Ruiska*”, uma operação de *contraefetuação* exercida na voz do personagem-narrador Ruiska que direcionava até então a narrativa. Essa nova voz se insere no enredo sem que possamos identificar ao certo sua procedência. É o narrador que se dobra ou duplica-se, ausentando-se do personagem? É Ruísis, Rukah? Uma interferência inominada? Hilda pensando sobre sua escrita enquanto escreve? No prosseguimento da leitura encontrar respostas para estas questões deixa de fazer qualquer sentido.

Experimentos na literatura de Hilst, na consideração de seus tempos narrativos, aquilo que excede o acontecimento em sua relação com o estado de coisas. Segundo o modelo clássico de organização do tempo, o presente é o mediador de uma transformação que ocorrerá no futuro, e o testemunho atual de uma transformação que ocorreu no passado em um movimento sucessivo de linearidade progressiva. Sobre isso Deleuze sustenta que a noção de *contraefetuação* é imprescindível na caracterização do movimento de um tempo que sai fora dos eixos. Aqui, passado e futuro se acoplam na virtualidade de um presente que tem a força de nos lançar na impessoalidade de um acontecimento em si mesmo, por vezes, grande demais para nós. Deleuze dirá que,

*“Há, por outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo presente porque está livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral nem particular, eventum tantum...; ou antes que não tem outro presente senão o do instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro, formando o que convém chamar de contraefetuação. Em um dos casos, é minha vida que me parece frágil demais para mim, que escapa num ponto tornado presente numa relação determinável comigo. No outro caso, sou eu que sou fraco demais para a vida, a vida é grande demais para mim, lançando*

*por toda a parte suas singularidades, sem relação comigo nem com um momento determinável como presente, salvo com o instante impessoal que se desdobra em ainda-futuro e já-passado." (Deleuze, G. Félix, G. apud Zourabichvili)*

Algo sempre acontece aos personagens de Hilda que os subtraí de uma unidade, transfigurando-os em seres espiralados, por vezes inumanos (como ocorre com o texto “*O Unicórnio*”)<sup>21</sup> lançando-os em um instante impessoal.

Experimentamos na leitura uma espécie de esgotamento. Não nos tornamos capazes de saber se a proliferação de vozes configura declinações dos personagens que vinham se desenvolvendo até ali, e que passam a mostrar uma nova faceta, ou se são existências inteiramente novas, elementos inéditos na composição da estória. E isso se complica ainda mais com as transições reiteradas dos tempos verbais.

Isso se exemplifica de modo desconcertante quando o personagem Ruiska – que exerce as vezes a função de narrador-personagem, depara-se com um Anão com quem passa a estabelecer um diálogo. Vale ressaltar que o surgimento do anão na estória acontece de modo abrupto sem grandes explicações. Nos parece que é sempre desse modo repetido, como dom do estilo, que se dão as construções dos personagens na narrativa hilstiana. Ruiska diz:

*“(…) aí me atrapalho inteiro com essa coisa de precisar contar coisa por coisa, ainda não posso falar do anão, porque primeiro foi a morte do meu filho, depois é que veio o anão. Foi mesmo? Porque o anão não teria surgido se o meu filho não tivesse morrido. Querem que a gente escreva com uma língua dessas. Surgido, morrido. Que porcaria. ” (Id. Ibidem)*

Passamos a perceber que o que predomina na estória é um privilégio das cadências sonoras sobre o conteúdo do que é dito. Se os personagens se desmantelam, complicando os tempos verbais da narração, é porque foram arrastados por uma linguagem que não é mais aquela que pretende dar nome, ordenação e apaziguamento ao sentido. Com Hilda a linguagem é um Gongo Chinês em intermitente vibração. Seus personagens são *figuras estéticas* capazes de arrastar consigo toda narrativa, fazendo-a atingir numa expressão de Clarice “*zonas*

---

<sup>21</sup> “*Recuo e o meu traseiro bate na janela, inclino-me para examinar as minhas patas mas nesse instante fico encalacrado porque alguma coisa que existe na minha cabeça enganchou-se na parede. Meu Deus, um corno. Eu tenho um corno. Espera um pouco, minha cara, depois dessa metamorfose você não pode escrever assim. Ora bolas, mas eu sou um unicórnio, é preciso dizer a verdade, eu sou um unicórnio que está fechado no quarto de um apartamento na cidade.*” (Id. Ibidem)

*assustadoramente inesperadas*”.<sup>22</sup> Figuras estéticas que, na terminologia deleuzoguattariana, correspondem aos blocos de sensação que compõem os planos de composição que a arte cria, extraídos mediante o singular exercício de um estilo.

Um dos elementos centrais que identificamos, na prosa de Hilda, como funcionando na execução desse exercício, é o recorrente uso de aliteraões quando nomeia seus personagens e alguns elementos da cacofonia no modo como soam suas frases na leitura. Considerado pelos gramáticos um vício de linguagem, cacófatos são os sons “*desagradáveis ao ouvido, formados muitas vezes pela combinação do final de uma palavra com o início da seguinte, que ao ser pronunciadas podem dar um sentido ridículo, ou apenas serem indistinguíveis entre si.*”<sup>23</sup>

Esse vício fonético, aparece tanto na escolha do nome dos seus personagens, Ruísis-Rukah-Ruiska, a exemplo de “Fluxo”, como também na construção de frases embotadas por ocorrências rítmicas, rimas e similaridades sonoras alocadas nos vários componentes silábicos das palavras que compõem a construção de períodos gigantescos de pontuações esquizofrênicas. Entendo aqui, junto com Deleuze e Guattari, a noção de esquizofrenia como processo, portanto não nos referimos a uma categoria diagnóstica.

Como seu procedimento de escrita, esses sons assignificantes assumem um caráter extremamente virtuoso, por acentuar os aspectos intensivos da língua, na produção de dobraduras sonoras disruptivas. Para tornar um pouco mais visível, bem como de sinalizar uma hipótese que consideramos produtiva para posteriores discussões, poderíamos dizer que esse recurso fonético no procedimento de escrita de Hilda Hilst, encontraria seu equivalente plástico no barroco, com suas dobras, redobras, dilatações, contrações, vertigens e desmesuras.

A cacofonia e as aliteraões constantes tornam a decifração da narrativa ainda mais intrigante, acentuando a dificuldade de uma interpretação progressivo-linear baseada em uma lógica da semelhança. A pergunta, “é o mesmo?”, no que se refere aos personagens ou ao mote central do enredo deixa de se colocar. O que se passa talvez pudesse ser melhor descrito a partir da importância que assume a voz na encarnação de figuras estéticas esburacadas pelas intensidades inaudíveis que as percorrem, pelo operação material-forças.

---

<sup>22</sup> LISPECTOR, C. *Literatura e Justiça. Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999 p. 29

<sup>23</sup> Essa definição encontra-se disponível em: <  
[25](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cacofonia#:~:targetText=Cacofonia%2C%20cac%C3%B3fatos%20ou%20cac%C3%B3fatos%20s%C3%A3o,apenas%20serem%20ind%C3%ADstinguíveis%20entre%20si.></a></p></div><div data-bbox=)

*“Quero lhes contar do meu ser a três mas é tão difícil, goi goi, é ser de um jeito inteiriço, cheio de realza, é ser casto e despuorado, é um ser que vocês só conheceriam num vir a ser, é como explicar à crisálida que ela é casulo agora e depois alorada, é como explicar o vir a ser de um ser que só se sabe no AGORA, ai como explicar o DEPOIS de um ser que só se sabe no instante?” (Hilst, 2018)*

Esse procedimento não assume o caráter de um fluxo de consciência, recurso amplamente difundido na literatura moderna. A própria senhora H. nos adverte que o que pretende fazer na sua literatura *“não seria a escrita automática, mas seria, assim, um jorro, e daquele jorro intenso você pega um núcleo e desenvolve o núcleo que você acha...”*.

Trata-se de algo sob outro agenciamento, e que não se efetua a partir de uma distinção que assenta suas bases numa perspectiva demasiadamente humana do inconsciente, do desejo e do fazer artístico literário. Hilda faz a linguagem gaguejar: *(...)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.” (Hilst, 2018)*

Em *“Fluxo-Floema”*, o que vai acontecendo no nível do conteúdo do que se passa é esse esgarçar contínuo da prevalência de *“eus”* supostamente bem delimitados de laterais nítidas. Os personagens ali vão sendo progressivamente estilhaçados, no entanto, adquirindo sempre uma nossa consistência provisória, que os reorganiza em função da pergunta: O que se passa?

Acreditamos que o problema tem sua formulação adequada considerando a impossibilidade mesma de enunciar um "eu" que seja fixo e definitivo: *“(...) como explicar o vir a ser de um ser que só se sabe no AGORA, ai como explicar o DEPOIS de um ser que só se sabe no instante? ” (Id. Ibidem)*

Hilst criou condições literárias não só acerca do que vínhamos insistindo: de uma criação de si própria (como autora) a partir de suas Ficções e Poética. Mas, sua obra tornou-se território deslizante para nós, seus leitores. Na experiência que abarca a leitura de seus textos nos tornamos vizinhos do imprevisto. Visitamos zonas nebulosas de incompreensão tateante. Somos seduzidos por uma narrativa que mantém sempre teso o arco, colocando-nos em um estado de profunda hesitação.

*"Há pessoas que me falam: "É preciso ter os pés na terra"; "O seu texto não tem os pés na terra", coisas assim. Ai fico pensando que é melhor ter os pés na superfície esplêndida do cérebro; é estar atento à poesia que existe em tudo e que nem sempre é claramente compreensível." (Hilst, 2013)*

Ter os pés fincados na superfície esplêndida do cérebro. Não ter os pés na terra. Ter a visão de um animal. Como escrever em função do recanto escuro que povoa a química por vezes caótica das comunicações sinápticas da população neuronal que se agita e freme no cérebro?

Sua Prosa atesta e testemunha a complexidade desses fenômenos. Com isso não queremos dizer que ela realizou uma espécie de neuroliteratura. A variedade dos seus motivos ultrapassa em muito a restrição de apenas um domínio. Ela percorreu temas que vão desde uma enfática exploração sobre a finitude humana, passando pela especulação sobre a existência de um deus que goza ancorado no riso, indo até a pornografia de teor pedófilo e amoral dos prazeres infantis de Lori Lamby.

O que se evidencia na forma quase inorgânica com que constrói suas histórias e compõe seus personagens, é a sutileza de processos e micropercepções de uma realidade movente, diferindo de si mesma, sempre prestes a surpreender nosso precário aparato cognitivo. Arrastando-nos de um total pudor ao tesão, de uma clareza imanente à realidade do inexorável abismo do entendimento.

#### 4. Apêndice – Poema para H.

Com meus olhos de cão  
Segui os teus rastros  
Persegui o teu odor  
Grugrunhido de Hilde

Com meus olhos de cão  
Te encontrei com os porcos  
Chafurdada na lama  
Sob um luar Carmesim

Com meus olhos de cão  
Perscrutei suas emissões  
Retornei alucinado  
Gargalha demoníaca

Com meus olhos de cão  
Tive medo do teu incognoscível  
AGARAGÁ de numerosas línguas  
De todos e nenhum nome

Com meus olhos de cão  
Lamby tua prosa  
Frêmito gemido  
Pedi contato

Com meus olhos de cão  
No seu Lázaro morri  
Unicórnio renasci  
Fluxo & Floema

## Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE, P. G. *Literatura e Política em Deleuze: minoria, poder e democracia*. 1. ed. Fortaleza: Bookmaker, 2015.

ALBUQUERQUE, Paulo Germano. *Mulheres Claricianas: imagens amorosas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumar, 2012.

DINIZ, Cristiano. *Fico besta quando me entendem: Entrevistas com Hilda Hilst*. 1. ed. São Paulo: Globo, 2013.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. 2. ed. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

\_\_\_\_\_. *Apresentação de Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Trad. José Bastos. Rio de Janeiro: Taurus. 1983.

\_\_\_\_\_. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pal Pelbárt. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G. FÉLIX, G. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. (Vol. I)*. Tradução. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Cecília Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2011.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. (Vol. 2) Trad. Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. (Vol. 3). Trad. Aurélio. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

HILST, Hilda. *Da Prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

\_\_\_\_\_. *Da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LISPECTOR, C. *Estado de Graça in A descoberta do mundo*.

ORLANDI, L. B. *Arrastões na imanência: vagas entre solo e lua*. 1. ed. Campinas, São Paulo: Ed. Phi, 2018.

PASSOS, E. KASTRUP, V. ESCÓSSIA, L. *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. 4 ed. Porto Alegre: Ed. Meridional, 2015.

Platão. *Apologia de Sócrates*. s/ed, Pará de Minas: Ed. Virtual Books Online M&M. parte XVI. disponível em: <http://www.revistaliteraria.com.br/plataoapologia.pdf>

SILVA, C. V. *Estética e contrassexualidade: trânsitos de Preciado*. 2019. (no prelo)

SILVA, C. V. *Intensidade e individuação: Deleuze e os dois sentidos de estética*. Rev. Filos., Aurora, Curitiba, v. 29, n. 46, p. 17-34, jan./abr. 2017.

PETERS, M. *Pós-estruturalismo e Filosofia da Diferença*. Trad. Tomaz Tadeu Silva. 1. ed. Belo Horizonte. Ed. Autêntica: (Coleções de estudos culturais), 2000.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro