

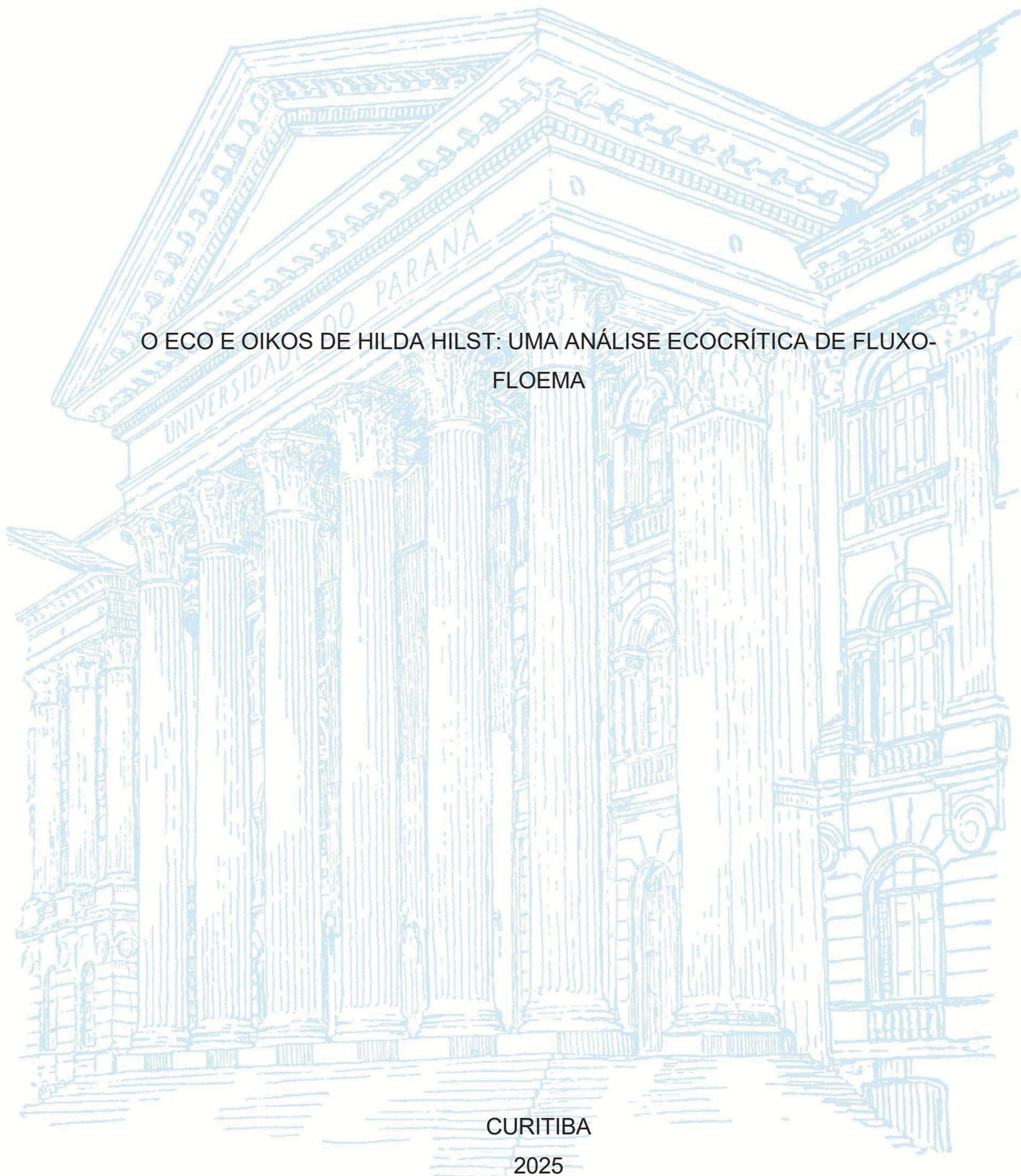
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JULIANA RISTOW CANUTO

O ECO E OIKOS DE HILDA HILST: UMA ANÁLISE ECOCRÍTICA DE FLUXO-  
FLOEMA

CURITIBA

2025



JULIANA RISTOW CANUTO

O ECO E OIKOS DE HILDA HILST: UMA ANÁLISE ECOCRÍTICA DE FLUXO-  
FLOEMA

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras,  
Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do  
Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de  
Doutora em Letras.

Orientador: Klaus Friedrich Wilhelm Eggensperger

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Canuto, Juliana Ristow

O eco e oikos de Hilda Hilst : uma análise crítica de *Fluxo-floema*. /  
Juliana Ristow Canuto. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de  
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Klaus Friedrich Wilhelm Eggensperger.

1. Ecocrítica. 2. Hilst, Hilda, 1930-2004. 3. Fluxo-floema.

I. Eggensperger, Klaus Friedrich Wilhelm, 1957-. II. Universidade Federal  
do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecário: Dênis Junio de Almeida CRB-9/2092



## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **JULIANA RISTOW CANUTO**, intitulada: **O ECO E OIKOS DE HILDA HILST: UMA ANÁLISE ECOCRÍTICA DE FLUXO-FLOEMA**, sob orientação do Prof. Dr. KLAUS FRIEDRICH WILHELM EGGENSPERGER, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 07 de Maio de 2025.

Assinatura Eletrônica

08/05/2025 17:22:26.0

KLAUS FRIEDRICH WILHELM EGGENSPERGER

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

19/05/2025 16:14:09.0

SILVANA OLIVEIRA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA)

Assinatura Eletrônica

07/05/2025 18:09:34.0

MÁRCIO MATIASSI CANTARIN

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO  
PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

26/05/2025 16:46:41.0

ROSANNE BEZERRA DE ARAUJO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO  
NORTE)

Para Ícaro,  
com quem aprendo, dia após dia, o verdadeiro significado de liberdade e amor.  
Para você, meu filho, que carrega em seu nome a essência do sonho e da aventura,  
que me ensina a alçar voos altos e a desafiar os limites,  
na esperança de que você sempre busque a luz do sol,  
mas que nunca esqueça das lições do caminho.  
Que sua jornada seja uma bela epopeia,  
e que você seja sempre um herói em sua própria história.

## AGRADECIMENTOS

Ao concluir esta importante etapa de minha vida, não posso deixar de reconhecer o apoio daqueles que foram de fundamental importância para que eu o conseguisse.

À Universidade Federal do Paraná e à Universidade Estadual de Ponta Grossa, minha gratidão. Por serem públicas, gratuitas e de qualidade. Por suas histórias, seus professores e funcionários, pela grandeza dessas instituições. Foi na UEPG, instituição na qual fui estudante durante a graduação e depois no mestrado o primeiro lugar onde escutei o termo ecocrítica. Foi a UFPR que me oportunizou fazer desse interesse minha tese de doutorado. Conservação ambiental, justiça ecológica, proteção dos direitos da natureza, foram saberes desenvolvidos nas salas e nos corredores dessas casas.

Agradeço também ao Grupo de Estudos Ecocríticos (GECO), porque a seriedade e a dedicação acadêmica desse grupo, que traz afetividade e acolhimento aos que nele se agregam, é uma marca inconfundível.

Aos meus colegas de percurso do doutorado, com quem a afinidade cresceu, tornando-se apoio à solidão que o pensar muitas vezes provoca: agradeço.

À senhora **Olga Bilenky**, amiga de Hilda e guardiã da Casa do Sol, agradeço pela atenção e boa vontade com que oportunizou a minha visita a casa, cerne de minha pesquisa.

Aos professores da banca de defesa de tese, meu agradecimento pleno de admiração e reconhecimento. Ao **Prof. Dr. Márcio Matiassi Cantarin**, agradeço pela sua disponibilidade e pelo pensamento crítico, que sempre me impulsionaram a ir além. À **Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvana de Oliveira**, de quem sou profunda admiradora, cujas clareza de pensamento, visão ampla e postura profissional sempre admirei, meu agradecimento especial por ajudar a amadurecer questões fundamentais da tese e por aceitar a tarefa de integrar a banca. À **Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosanne Bezerra de Araújo**, não tenho palavras para expressar a satisfação em contar com sua presença tanto na etapa de qualificação quanto na defesa da tese. Levo como um presente cada reflexão que me proporcionaram para aprimorar e qualificar meu trabalho.

Agradeço ao meu orientador, **Prof. Dr. Klaus Friedrich Wilhelm Eggensperger**, pela segurança transmitida, pelo direcionamento, pela liberdade proporcionada para desenvolver meu trabalho de forma autônoma e, principalmente, pela compreensão diante de minhas questões pessoais. A confiança depositada em mim, encorajou-me nos momentos em que me encolhia e deu forma ao turbilhão de pensamentos que a autoria cuja escrita tão singular produz. Todos os frutos do pensamento que aqui estão cresceram com o seu cuidado.

Agradeço a minha família por sempre me encorajar e ser compreensiva quanto ao tempo que dediquei aos estudos. Em especial a minha mãe **Maria Teresa Ristow** e a meu filho **Ícaro Fernando Ristow Weisz**, meus dois amores mais próximos, eternos incentivadores, agradeço por terem compreendido que esse trabalho era importante e que a realização dele foi uma parceria de família.

Aos meus irmãos **Daniele Ristow Canuto Xavier** e **Antonio Dirceu Canuto Junior**.  
À minha prima **Isabel dos Santos Ristow**.

Aos meus avôs **Elvio Socela Ristow** e **Amantino Canuto** (*in memoriam*) que visitaram meu pensamento em vários momentos durante o processo de escrita. Eles, como Hilda Hilst não panfletaram em prol da ecologia, mas cultivaram atitudes intuitivamente ecológicas. De meu avô Elvio, cito as alfaces hidropônicas, a preocupação com o bem-estar de suas vacas, o reaproveitamento de materiais desprezados pelas empresas de telefonia que se instalavam em sua cidade na década de 1990; gosto de acreditar que se ele tivesse tido mais tempo entre nós teria tido acesso às discussões das quais eu participo e teria sido capaz de transformar seu pequeno mundo em um refúgio protegido. De meu avô Amantino, lembro-me dos morangos, das abóboras e dos vários outros alimentos orgânicos plantados em poucos metros de terra em Curitiba, costume legado ao meu pai e que devo sem dúvidas incorporar em minha vida.

Ao meu pai **Antonio Dirceu Canuto**, novamente ao meu avô **Amantino** e a minha avó **Edenir Rebelo Ristow** que com suas partidas em meio ao período de escrita dessa tese afloraram em mim uma sensibilidade que ainda era semente, lembraram-me que somos visitantes por aqui e que independentemente do que fazemos, pensamos, falamos ou escrevemos, nossas marcas ficarão.

Ao meu amigo e eterno revisor, não apenas dessa tese, mas dos meus pensamentos, **Darcio Rundvalt**. Agradeço à **Marília**, que chegou na vida do Darcio e, conseqüentemente, na minha ocupando os espaços de forma gentil, prestativa e amorosa, tornando-se assim também minha amiga.

Às amigas queridas **Bruna da Silva Sassi** e **Valeska Gracioso Carlos** que nesse período sempre estiveram por perto, mesmo que por vezes em outro continente.

Ao **Fernando Michelis** que tem fortalecido a minha crença na importância das boas relações, que tem sido c(ASA) e que tem meu coração.

Aos meus alunos que entenderam as minhas ausências e que me permitiram a dedicação adequada ao projeto.

Agradeço à Força Divina, em qualquer forma que tenha.

À vida, que tanto me sorri e pelo que sou tão grata.

Embaçadas vias de Ilusão.  
Não cantei cotidianos. Só te cantei a ti Pássaro-  
Poesia  
E a paisagem-limite: o fosso, o extremo  
A convulsão do Homem.  
Carrega-me contigo. No Amanhã.  
(HILST, 2017, p. 440-441)

## RESUMO

Esta tese investiga as interações entre literatura e meio ambiente, especialmente em relação à obra *Fluxo-Foema* de Hilda Hilst. O estudo enfatiza a necessidade de um engajamento da produção e da crítica literária na reflexão ecológica, promovendo uma leitura atualizada da obra de Hilda Hilst. A pesquisa focaliza o impacto da Casa do Sol no processo criativo da autora, considerando a influência do ambiente natural e sua representação como espaço de reclusão e liberdade criativa. A análise concentra-se na prosa de Hilst, especialmente *Fluxo-Floema* (1970), destacando como o espaço se entrelaça à experiência e à estética da escritora. O estudo recorre à ecocrítica anglófona, mas expande sua abordagem por meio da teoria ecosófica de Félix Guattari, integrando dimensões ambiental, social e mental. Dessa forma, a pesquisa examina a relação entre literatura, subjetividade e meio ambiente, explorando como Hilst constrói sentidos que desafiam fronteiras entre humano e não-humano, sagrado e profano. A análise revela uma obra densa em simbolismos, diálogos intertextuais e reflexões filosóficas que se comunicam com a ecologia.

Palavras-chave: ecocrítica; Hilda Hilst; *Fluxo-Floema*.

## ABSTRACT

This thesis investigates the interactions between literature and the environment, analyzing how narratives reflect and influence ecological issues. The study emphasizes the need for both literary production and criticism to engage with ecological reflection, promoting a renewed reading of Hilda Hilst's work. The research focuses on the impact of the Casa do Sol on the author's creative process, considering the influence of the natural environment and its representation as a space of both seclusion and creative freedom. The analysis concentrates on Hilst's prose, particularly *Fluxo-Floema* (1970), highlighting how space intertwines with the writer's experience and aesthetics. The study draws on Anglophone ecocriticism but expands its approach through Félix Guattari's ecosophical theory, integrating environmental, social, and mental dimensions. Thus, the research examines the relationship between literature, subjectivity, and the environment, exploring how Hilst constructs meanings that challenge the boundaries between human and non-human, sacred and profane. The analysis reveals a work rich in symbolism, intertextual dialogues, and philosophical reflections that engage with ecology.

Keywords: ecocriticism; Hilda Hilst; *Fluxo-Floema*.

## RÉSUMÉ

Cette thèse étudie les interactions entre littérature et environnement, en analysant comment les récits reflètent et influencent les enjeux écologiques. L'étude souligne la nécessité d'un engagement de la production et de la critique littéraire dans la réflexion écologique, en proposant une lecture actualisée de l'œuvre de Hilda Hilst. La recherche se concentre sur l'impact de la Casa do Sol dans le processus créatif de l'auteure, en considérant l'influence de l'environnement naturel et sa représentation comme un espace à la fois de réclusion et de liberté créatrice. L'analyse porte sur la prose de Hilst, en particulier *Fluxo-Floema* (1970), en mettant en évidence la manière dont l'espace s'entrelace avec l'expérience et l'esthétique de l'écrivaine. L'étude s'appuie sur l'écocritique anglophone mais élargit son approche à la théorie écosophique de Félix Guattari, intégrant les dimensions environnementale, sociale et mentale. Ainsi, la recherche examine la relation entre littérature, subjectivité et environnement, en explorant comment Hilst construit des significations qui remettent en question les frontières entre humain et non-humain, sacré et profane. L'analyse révèle une œuvre dense en symbolismes, dialogues intertextuels et réflexions philosophiques qui entrent en résonance avec l'écologie.

Mots-clés : écocritique; Hilda Hilst; *Fluxo-Floema*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 — PÁTIO CENTRAL DA CASA DO SOL .....	43
FIGURA 2 — JARDIM DA CASA DO SOL .....	43
FIGURA 3 — HILDA HILST NA FIGUEIRA DA CASA DO SOL DA CASA DO SOL COM SEUS CÃES .....	44
FIGURA 4 — VISTA DO PÁTIO PARA O INTERIOR DA CASA.....	53
FIGURA 6 — ENTRADA ATUAL DA CASA DO SOL .....	56
FIGURA 7 — JARDIM DA CASA DO SOL .....	57
FIGURA 8 — PÁGINAS 64 E 65 DE FLUXO-FLOEMA EDIÇÃO DE 1970 .....	70
FIGURA 9 — SALA DE JANTAR DA CASA DO SOL .....	95
FIGURA 10 — BIBLIOTECA DA CASA DO SOL.....	100
FIGURA 11 — PÁTIO E POÇO DA CASA DO SOL .....	105
FIGURA 12 — FIGUEIRA DA CASA DO SOL.....	126
FIGURA 13 — ELEMENTOS RELIGIOSOS NA CASA DO SOL .....	132
FIGURA 14 — PÁGINA 174 DE FLUXO-FLOEMA EDIÇÃO DE 1970 .....	154

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO — RAÍZES E RAMAS</b> .....	13
<b>2 XILEMA</b> .....	28
<b>2.1 GERMINANDO CONCEITOS: O SOLO TEÓRICO DA PESQUISA</b> .....	28
2.2 Arquitetura da Casa e do Texto: Confinamento e Liberdade .....	39
2.2.1 Excursão.....	55
<b>3 O OIKOS E O ECO</b> .....	64
3.1 OIKOS E O PROCESSO CRIATIVO .....	64
3.2 ECO: A LINGUAGEM COMO ATO POLÍTICO.....	67
<b>4 DECIFRANDO O ENIGMA DE <i>FLUXO-FLOEMA</i></b> .....	75
4.1 O LABIRINTO DA EXISTÊNCIA E DA LINGUAGEM.....	75
4.2 FLUXO .....	85
4.3 OSMO.....	108
4.4 LÁZARO .....	124
4.5 O UNICÓRNIO .....	134
4.6 FLOEMA .....	153
<b>5. CONCLUSÃO – c(ASA)</b> .....	166
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	176

## 1 INTRODUÇÃO — RAÍZES E RAMAS

Esse estudo surge de inquietações que começaram durante o mestrado, quando eu cursava a disciplina de Ecocrítica, ministrada pelo professor Vinícius Silva de Lima na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Nesse processo de aprendizado, as discussões foram além dos muros acadêmicos, levando-me a reconsiderar os contornos da existência e a natureza das relações entre seres humanos e não-humanos. Como raízes que se entrelaçam com a terra, a ecocrítica foi o que me fez encontrar um novo chão, essa jornada despertou em mim a necessidade de adotar uma postura mais consciente e respeitosa em relação ao meio ambiente, reconhecendo a interconexão entre todas as formas de vida e a importância de uma ética que valorize a diversidade e promova a sustentabilidade.

A ecocrítica é um campo de estudos que investiga como narrativas literárias e culturais moldam nossa compreensão do meio ambiente e das relações ecológicas. Essa postura crítica propõe a análise das representações da natureza na literatura, examinando a linguagem empregada para descrever o mundo natural e compreender como tais representações podem influenciar atitudes e comportamentos em relação à conservação e à justiça ambiental. Mais ainda: estimula reflexões críticas sobre os desafios ambientais contemporâneos e sobre a necessidade de uma ética que reconheça a interdependência entre todos os seres. Minha escolha pela ecocrítica como enfoque analítico surgiu de uma identificação com seus princípios. A partir desse viés, decidi examinar a prosa de Hilda Hilst após sua mudança para a Casa do Sol. Recém-formada em Direito e com livros publicados, Hilst afastou-se da vida agitada de São Paulo em 1964, mudando-se para a sede da fazenda de sua mãe, nos arredores de Campinas, enquanto aguardava a construção de sua própria casa no local. Em 1966, estabeleceu-se definitivamente na Casa do Sol.

A primeira lembrança que tenho de Hilda Hilst remonta à minha infância, quando a vi na televisão. Era um domingo à noite e o programa Fantástico exibia uma reportagem na qual Hilda declarava comunicar-se com o sobrenatural. Essa afirmação me impressionou. Lembro-me de não ter assistido a reportagem até o final, pois fui interrompida pela ordem de ir dormir, acompanhada do comentário da minha mãe: “Que bobagem!”. Essa breve cena permaneceu vívida em minha memória.

Anos depois, em 2001, assisti a uma peça baseada em *O Caderno Rosa de Lori Lamby* de Hilda Hilst (publicado originalmente em 1990), durante o Festival de Teatro de Curitiba. Saí intrigada, especialmente pelo fato de acreditar nunca ter ouvido falar dela antes. Essa experiência despertou minha curiosidade, levando-me a adquirir seus livros e a buscar mais

informações sobre sua trajetória. Foi assim que reencontrei, anos depois, o vídeo exibido no programa dominical na década de 1990 e que ainda habitava minha memória.

Ao ingressar na graduação em Letras, eu já esperava em algum momento aprofundar meus estudos sobre Hilda Hilst. Quando sugeri trabalhar com sua obra no Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), a proposta não foi aceita. Durante o mestrado, eu optei por não insistir nessa direção. Contudo, no doutorado, ao ser questionada, durante a arguição, sobre a possibilidade de mudar meu projeto inicial, prontamente respondi: “Desde que eu possa trabalhar com Hilda Hilst e *Ecocrítica*.” E foi assim que este trabalho ganhou forma.

Embora, ao final, *Fluxo-Floema* seja o *corpus* escolhido para essa tese, *Gestalt* (conto publicado em 1977 em uma coletânea) foi o que me despertou para a possibilidade de unir meus dois grandes pontos de interesse: ecocrítica e Hilda Hilst. No entanto, toda sua obra — por que não a sua vida? — é fonte inesgotável para o estudo pretendido.

Em diversas entrevistas, Hilda expressou seu desejo de ser lida. Ao iniciar minha pesquisa sobre a autora, uma das minhas preocupações foi garantir que, embora houvesse admiração por sua figura, essa fascinação não desviasse a atenção da análise de sua obra. Inicialmente, concentrei-me na análise de sua produção ficcional. Com o tempo, passei a perceber Hilda como uma personagem que ela mesma construiu e a Casa do Sol como o cenário escolhido para ambientar essa delicada obra chamada vida. Portanto, observar a narrativa que Hilda criou sobre si mesma se configura também como uma maneira de lê-la.

Hilda Hilst, embora não seja uma figura amplamente conhecida por todos os brasileiros, é uma escritora reconhecida entre leitores ávidos e aqueles que mantêm uma proximidade com o mundo literário. O esforço para promover seu legado tem sido grande, especialmente por meio do trabalho do Instituto Hilda Hilst, representado por Daniel Mora Fuentes e Olga Bilenky. Parte de sua produção foi reeditada nos anos 2000 pela Editora Globo, com curadoria de Alcir Pécora e, mais recentemente, pela Companhia das Letras. Esse esforço culminou em sua escolha como homenageada da FLIP (Feira Literária Internacional de Parati) em 2018. Contudo, surge a questão de se essa intensa divulgação, que resultou em uma maior popularização de sua obra, conduziu também a estudos acadêmicos que a aprofundam. Para investigar essa questão, realizei uma análise das pesquisas acadêmicas sobre Hilda Hilst, com o objetivo de entender as discussões em torno de sua obra e identificar a originalidade e a relevância deste estudo.

Com base na escolha do *corpus* e na intenção de realizar uma leitura ecocrítica, busquei nas plataformas BDTD (Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações) e no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes utilizando as palavras-chave “Hilda Hilst Fluxo-Floema”, “Hilda

Hilst Casa do Sol” e “Hilda Hilst Ecocrítica”. Encontrei doze trabalhos relacionados a “Hilda Hilst Fluxo-Floema”, realizados entre 2005 e 2018, sendo cinco teses e sete dissertações. Para a busca “Hilda Hilst Casa do Sol”, contabilizei seis trabalhos realizados entre 2011 e 2022, igualmente distribuídos entre teses e dissertações. Não descobri pesquisas relacionadas com “Hilda Hilst Ecocrítica”.

Em minha tese, procuro compreender o significado do período em que a escritora viveu na Casa do Sol para sua produção literária como um todo, enfatizando a integração desse ambiente à narrativa de seu primeiro livro em prosa, *Fluxo-Floema*. Ao analisar os trabalhos que dialogam com a pesquisa em questão, notei algumas semelhanças como a visita<sup>1</sup> de algumas pesquisadoras à Casa do Sol e a utilização de informações da biografia da autora. Por exemplo, Ludmilla Zago Andrade (2011) classifica a obra de Hilst como ficção autobiográfica; Fernanda Shcholnik (2016) aborda aspectos pessoais sem vinculá-los necessariamente à escrita ficcional. Embora haja similaridade em alguns pontos, as pesquisas diferem da presente investigação, especialmente em relação ao procedimento ecocrítico.

Com a intenção estabelecida e a originalidade do trabalho confirmada, surgiram algumas questões sobre como inserir os elementos biográficos, fundidos na pesquisa, sem que esses elementos se tornassem o ponto focal da tese. Para evitar desviar da materialidade da escrita, optei por observar aspectos formais recorrentes nas obras. Assim, o procedimento adotado partiu do texto, utilizando a biografia sempre que necessário para enriquecer a interpretação, e não o contrário. Um exemplo disso foi a investigação dos rastros de citações não referenciadas no texto, uma prática frequente em *Fluxo-Floema*: as aproximações com autores se transformavam em hipóteses rastreáveis uma vez que em entrevistas, em documentários e no acervo da Casa do Sol, eu pude confirmar que Hilda Hilst teve acesso a determinados livros e autores.

Ao me aprofundar nas camadas de significados presentes nas narrativas de Hilda Hilst, busquei compreender tanto os temas abordados quanto as técnicas de escrita que a autora utilizou para construir sua visão de mundo. A análise detalhada dos textos permite explorar como suas experiências de vida, especialmente o tempo passado na Casa do Sol, influenciaram a criação de suas tramas e personagens. Nesse processo, também foi possível identificar conexões com a ecocrítica. Assim, a leitura das novelas serve como ponto de partida e como guia para toda a investigação.

---

<sup>1</sup> Visitei a Casa do Sol em novembro de 2022, a experiência está descrita no subcapítulo “Excursão”.

Para garantir uma análise objetiva da aproximação entre Hilda Hilst e suas personagens, eu foquei em fontes primárias — entrevistas da autora, imagens da Casa do Sol e seu acervo literário.

A interdependência entre Hilda Hilst e a Casa do Sol vai além do espaço físico, envolvendo pessoas, animais, seres místicos e, naturalmente, a prática da escrita e da leitura. Essas interações influenciaram sua produção, ampliando nossa compreensão sobre seu estilo e suas influências. A mudança residencial da autora foi influenciada pela leitura de *Cartas a El Greco*<sup>2</sup>, de Nikos Kazantzákis, considerada pela autora um divisor de águas em sua vida, levando-a a refletir sobre suas conexões com o mundo e a reafirmar sua literatura como uma forma de resistência. Nesse contexto, sua obra critica a individualidade em seu diálogo com o coletivo.

Em *Le Contrat Naturel* (1990), Michel Serres propõe uma reflexão filosófica e ecológica que sugere uma nova compatibilidade funcional entre a humanidade e a natureza. Ele argumenta que a crise ambiental exige uma reestruturação das esferas sociais, políticas e éticas, propondo um “contrato natural” inspirado no contrato social de Rousseau. Nesse pacto, a Terra é reconhecida como um parceiro de coexistência, dotado de direitos próprios, em vez de ser vista apenas como um recurso a ser explorado. Serres identifica a Revolução Industrial e o avanço técnico-científico como marcos que intensificaram a exploração destrutiva da natureza, ressaltando que essa inflexão predatória não afeta apenas o presente, mas compromete também as gerações futuras. Serres defende que a sustentabilidade deve ser central nas decisões políticas e sociais: apenas um acordo ético e jurídico entre os seres humanos e o meio ambiente pode transformar essa dinâmica de exploração em uma convivência equilibrada.

Ambos buscam uma reconexão entre o ser humano e o ambiente, reconhecendo a natureza como um parceiro vital na experiência criativa, existencial e ética. Serres propõe um pacto para garantir os direitos da Terra; Hilst, ao escolher a Casa do Sol como seu lar, materializou essa visão, integrando-a ao seu modo de vida e a sua prática literária.

A Casa do Sol resistiu à lógica industrial e, por alguns anos, à alienação urbana, sendo para a autora um ponto de encontro entre introspecção, convivência e criação. De maneira

---

<sup>2</sup> *Cartas a El Greco*, de Nikos Kazantzákis, é uma autobiografia espiritual e filosófica em forma epistolar destinada ao pintor El Greco, símbolo de transcendência artística. Enredando memórias pessoais e reflexões sobre a arte e a condição humana, o autor narra sua busca por significado e reconciliação entre o material e o divino. Ambientado em sua herança cretense e viagens pelo mundo, o livro explora identidade, espiritualidade e a arte como redenção. Com estilo poético e introspectivo, *Cartas* é um testamento literário que revela os dilemas existenciais e inquietações do autor.

semelhante, a obra de Hilst—notavelmente em *Fluxo-Floema*—explora relações metafísicas e simbólicas entre o homem, a natureza e o cosmos, ampliando a noção de ecologia para além do material.

A arquitetura e o entorno da Casa do Sol funcionavam enquanto mediadores entre a subjetividade de Hilst e o mundo ao seu redor, refletindo a ideia de Serres de que o ambiente molda a ética, a imaginação e as escolhas humanas.

Ao sair do meio urbano e construir um refúgio para si e para os seus, com o claro intuito de encontrar um ambiente propício para a escrita, Hilda Hilst indica que deslocar-se em direção à natureza é um caminho para o mais profundo do próprio ser. Essa ideia se aproxima do conceito de *fugere urbem* — ou a fuga da cidade — discutido de várias formas nas tradições filosóficas e literárias, com diferentes autores e em contextos variados. A mudança para a Casa do Sol também evoca o tópos pastoral, conceito ecocrítico. Segundo Greg Garrard (2006), o pastoral representa uma idealização da vida rural como espaço de refúgio e autenticidade, frequentemente em oposição ao caos e à artificialidade da cidade. No entanto, Garrard destaca que essa oposição raramente é inocente, pois pode tanto expressar um desejo legítimo de conexão com a natureza quanto esconder uma nostalgia construída.

Hilst, ao criar um espaço afastado do urbano para produzir sua literatura, parece dialogar com essa tradição pastoral, mas de maneira complexa. Diferentemente de uma visão idílica da natureza, sua obra questiona as fronteiras entre o humano e o não-humano, o sagrado e o profano, o físico e o metafísico. Em *Fluxo-Floema*, esse trânsito entre esferas sugere que o afastamento da cidade não significa um retorno a um paraíso perdido, mas sim uma reconfiguração das formas de habitar o mundo e de experimentar a existência.

A fuga da cidade envolve uma busca por liberdade, autenticidade, simplicidade e uma crítica ao que é visto como o excessivo controle ou ao fracasso social da vida urbana. Jean-Jacques Rousseau é um dos primeiros filósofos a articular de maneira clara essa crítica à vida urbana. Em obras como *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade Entre os Homens* (2016), Rousseau argumenta que a civilização, representada pela cidade, corrompe o ser humano e distancia-o de sua liberdade natural. Para ele, a vida simples e em contato com a natureza é a forma ideal de existência, um contraste com os males impostos pela urbanização e pela sociedade moderna. A cidade é vista como o lugar onde o homem perde sua verdadeira essência, um pensamento que retumba em várias críticas sociais ao longo dos séculos. Henry David Thoreau, na sua famosa obra *Walden* (2021), segue uma linha de pensamento semelhante, mas de forma mais prática. Thoreau se retira para uma cabana à beira de um lago, buscando uma vida de simplicidade e autossuficiência. Para ele, a fuga da cidade é uma forma de

reconexão com a natureza e com a essência humana. Thoreau critica a industrialização e a vida urbana como fontes de desilusão, defendendo que, ao se afastar dessas influências, o indivíduo poderia alcançar uma vida mais plena e verdadeira. Esse movimento de afastamento, portanto, é também uma forma de busca espiritual e filosófica. Outros pensadores contemporâneos, como Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985), em suas análises da cultura urbana e da racionalidade instrumental, também discutem o impacto desumanizador das cidades. Embora não tratem diretamente de uma fuga física da cidade, suas críticas indicam que a verdadeira liberdade pode ser encontrada apenas ao se distanciar dessas pressões sociais. A ideia de *fugere urbem* também ressurgiu nas literaturas utópicas e distópicas. Um exemplo é *News from Nowhere* (1890), de William Morris, que propõe uma sociedade pós-industrial baseada na cooperação e na harmonia com a natureza, em oposição à mecanização e à alienação da cidade. Esse romance utópico reflete um anseio por uma existência mais integrada ao meio natural, uma visão que ressoa em movimentos reformistas como o *Lebensreform*, surgido na Alemanha no final do século XIX. Esse movimento defendia uma volta à natureza, práticas de vida mais saudáveis e a rejeição dos efeitos negativos da industrialização e da urbanização acelerada, alternativas de vida mais simples ou em contato com a natureza, longe da corrupção dos centros urbanos.

O afastamento, portanto, é também uma forma de busca espiritual e filosófica. Outros pensadores contemporâneos, como Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985), em suas análises da cultura urbana e da racionalidade instrumental, também discutem o impacto desumanizador das cidades. Embora não tratem diretamente de uma fuga física da cidade, suas críticas indicam que a verdadeira liberdade pode ser encontrada apenas ao se distanciar dessas pressões sociais.

A ideia de *fugere urbem* também é apresentada nas literaturas utópicas e distópicas, onde autores como Thomas More, em *Utopia*, ou Aldous Huxley, em *Admirável Mundo Novo*, questionam as sociedades excessivamente organizadas e controladas, sugerindo, muitas vezes, alternativas de vida mais simples ou em contato com a natureza, longe da corrupção dos centros urbanos. Essas narrativas exploram os limites do que a vida urbana pode oferecer e propõem novas formas de existir, muitas vezes em contraste com as cidades que são vistas como lugares de desumanização.

A fuga da cidade, seja como uma crítica filosófica ou uma prática literária, representa um desejo de retornar a um estado mais puro e autêntico da existência humana, longe das convenções e pressões que as grandes cidades impõem ao indivíduo.

Hilda Hilst, ao se mudar para a Casa do Sol, encontra na escrita um meio de resgatar a sua profundidade; longe da superficialidade das grandes cidades. A autora, assim como os pensadores mencionados, vê na fuga da cidade uma forma de questionamento das normas impostas, buscando um novo significado para a vida. A Casa do Sol conjuntamente está presente em seus textos de forma imagética e não é apenas enquanto um cenário físico, mas um espaço psicológico, onde a autora explora questões existenciais, espirituais e filosóficas. Essa associação entre a fuga da cidade e a produção literária de Hilst nos leva a refletir sobre como, para ela, a escrita era um espaço de liberdade, tanto na forma quanto no conteúdo, permitindo-lhe reconfigurar as fronteiras entre o humano e o não-humano, o sagrado e o profano, o físico e o metafísico.

A Casa do Sol funcionou como um (inter)lugar. Construída ao pé de uma figueira, numa zona rural de natureza já radicalmente antropizada, era naquele momento um pasto que fazia parte de uma extensa fazenda. Essa não era a natureza que Hilst buscava: o seu interesse ainda era, em alguma medida, a visão idealizada da natureza, e o jardim criado por ela inspirado no paisagismo de Burle Marx<sup>3</sup> expressa esse desejo. A nostalgia pela natureza perdida, a fabricação de um ambiente que tenta imitar a natureza selvagem sem renunciar ao controle, é entendida como uma tentativa de reconciliação com um mundo em rápida mudança, criando uma imagem imprecisa do impacto mútuo entre a humanidade e o ambiente natural.

Peter Singer, filósofo e bioeticista conhecido por suas contribuições à ética animal e ao utilitarismo, aborda a questão dos jardins em seus escritos, principalmente no contexto da ética ambiental e do cuidado com o meio ambiente. Em sua obra, especialmente no livro *Ética Prática*, ele discute como as ações humanas afetam o mundo natural e o que é moralmente correto em relação ao meio ambiente. No que se refere aos jardins, o autor sugere que o cultivo de jardins pode ser um exemplo prático de como podemos aplicar princípios éticos em nossas interações com a natureza. Singer discute a importância de criar jardins que possam ser ecologicamente sustentáveis e oferecer um habitat para diversas espécies, promovendo a harmonia entre o ambiente humano e os seres não-humanos. Ele levanta questões sobre as escolhas feitas ao cultivar um jardim. Por exemplo: ele sugere que podemos ser mais conscientes sobre o uso de pesticidas e fertilizantes, que podem prejudicar os seres vivos, incluindo insetos e outros organismos que habitam o solo. Singer, como utilitarista, argumenta que deveríamos tomar decisões que minimizem o sofrimento de todos os seres sencientes, seja

---

<sup>3</sup> Os jardins inspirados em Burle Marx combinam formas curvilíneas com plantas nativas brasileiras, criando espaços artísticos e sustentáveis. Sua obra integra arte modernista, como mosaicos e esculturas, com a natureza. Isso reflete uma busca por harmonia entre ecologia e estética.

em um jardim ou em qualquer outro contexto. Essa perspectiva se alinha com a criação de um jardim sustentável e ecologicamente responsável, como o de Hilda Hilst inspirado por Burle Marx, defensor da integração harmônica entre arte, arquitetura e natureza. Hilda, ao cultivar um jardim na Casa do Sol, envolve uma ética que, mesmo que não explicitamente formulada, alinha-se com a ideia de Singer de uma convivência respeitosa e sustentável com a natureza. Peter Singer argumenta que os seres humanos têm a obrigação moral de cuidar e proteger os animais, especialmente aqueles que são vulneráveis ou que sofrem devido ao abandono, a exploração ou a negligência. A decisão de Hilda Hilst de acolher mais de uma centena de animais abandonados em sua propriedade pode ser vista como uma prática de respeito aos direitos dos animais e uma forma concreta de aplicar essa ética. Ela proporcionou um refúgio para esses seres descartados pela sociedade, oferecendo-lhes uma vida mais digna e protegida. Hilda Hilst, ao criar esse ambiente, mesmo que de forma intuitiva e não intencional, conectava-se com a natureza e os animais, praticando uma forma de resistência às lógicas de exploração e descaso com o meio ambiente e os seres não-humanos.

A Casa do Sol e o jardim de Hilda Hilst podem ser vistos como expressões de uma pastoral moderna ou “complexa”. Eles proclamam a nostalgia por uma “natureza perdida” e o desejo de recriar um espaço bucólico que, embora inspirado na natureza selvagem, é moldado pelo controle humano. Essa aparente contradição evidencia o caráter construído da pastoral: um ideal que busca a harmonia com a natureza, mas que também carrega os limites impostos pela intervenção humana.

Na teoria ecocrítica, a pastoral adquire novos significados. Greg Garrard (2006), em *Ecocriticism*, analisa a pastoral como uma das metáforas centrais do pensamento ambiental, destacando como ela oscila entre a idealização da vida rural e a crítica às intervenções humanas na natureza. Raymond Williams, em *O Campo e a Cidade* (1988), analisou como a pastoral emana as mudanças nas relações humanas com o meio ambiente, problematizando a idealização da vida rural. Lawrence Buell (2007), por sua vez, forjou o conceito de “pastoral complexa”, reconhecendo a tensão entre a idealização da natureza e os impactos das ações humanas, ao mesmo tempo o autor questiona as representações humanas da natureza.

Ao longo dos séculos, o conceito de pastoral foi constantemente debatido e interpretado. No Renascimento, escritores como Edmund Spenser (2000) e Philip Sidney (2001) exploraram temas pastorais para celebrar uma vida simples e harmoniosa. Com a Revolução Industrial, a pastoral tornou-se uma ferramenta crítica para refletir sobre as transformações da modernidade e a crescente desconexão com a natureza.

O termo “pastoral” vem do latim *pastor*, que significa “aquele que cuida de rebanhos”. Suas raízes estão na poesia greco-romana, como os *Idílios* de Teócrito (1981) e as *Éclogas* de Virgílio (2004), que celebravam a vida tranquila dos pastores em cenários bucólicos. Esse ideal, atualizado ao longo do tempo, continua a influenciar a maneira como pensamos nossa aliança estratégica com a natureza.

A partir de uma pesquisa exploratória na Casa do Sol, a proposta inicial de uma análise ecocrítica ganhou um novo significado, especialmente à luz do que Félix Guattari nomeia, em seu ensaio *As três ecologias* (2012), como ecosofia: uma “articulação ético-política entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana)” (Guattari, 2012, p. 8). Assim, propõe-se uma leitura ecocrítica das cinco novelas<sup>4</sup> que compõem *Fluxo-Floema* (1970), explorando a natureza como um elemento indispensável. Realizar uma análise de um livro completo de Hilda Hilst sob a perspectiva da ecocrítica é uma abordagem inédita. No entanto, Marcelo Pereira Machado (2017), em sua tese, já aproxima a produção da autora da corrente ecofeminista.

Hilst, portanto, ao trazer esses elementos em destaques para seus textos, experiencia uma escrita pluralista e aberta às diferenças. Tal postura se une ao processo intenso de reelaborar o ficcional da vida, constituindo um projeto altamente criativo. Além disso, aproxima-se de uma corrente de pensamento que se preocupa com a relação entre humano e natureza, conhecida como ecofeminismo (Machado, 2017, p. 92)

Enquanto o autor lançou as primeiras sementes ao estabelecer essa conexão, o presente trabalho, por sua vez, visa cultivar essas ideias, enriquecendo-as com uma perspectiva ecocrítica que permita desenvolver uma nova compreensão.

Ao ler uma obra através do prisma da ecocrítica, o engajamento torna-se imperativo, evidenciando que a literatura pode construir registros imagéticos que favorecem o sentimento de pertencimento e o desenvolvimento da maturidade no exercício da cidadania, ainda que a manipulação do texto pelo autor não tenha uma intencionalidade clara nesse sentido. Assim, a pesquisa concentrou-se em demonstrar a importância de uma leitura atualizada e a difusão de obras que apresentam potencial ecocrítico, produzidas em um momento em que essa vertente de análise ainda não estava em voga.

A obra de Hilda Hilst, embora repleta de potência reflexiva e ecológica, não se caracteriza como uma literatura engajada no sentido convencional, especialmente em relação à ecocrítica contemporânea, que tende a adotar um discurso mais direto sobre questões ambientais. Apesar de não ser uma autora com um compromisso político explícito, sua obra

---

<sup>4</sup> Os textos serão tratados como novelas porque foi assim que Hilda Hilst se referiu a eles em entrevistas na época de sua publicação e divulgação.

pode ser lida sob uma ótica ecocrítica, através de uma abordagem que valoriza a reflexão engajada.

O objetivo desta pesquisa é mostrar que, mesmo sem uma defesa clara da ecologia, o conteúdo dos textos de Hilda Hilst, o espaço escolhido para a criação literária, a sua dedicação à disseminação da obra e seu posicionamento ideológico podem ser interpretados como uma forma de engajamento. Ao longo dos capítulos seguintes será relevante associar ao texto recursos visuais, como imagens da Casa que abrigou o projeto literário da autora, além de apresentar os textos em sua forma original de publicação. A pesquisa também destaca a influência da Casa do Sol na produção literária, particularmente em *Fluxo-Floema*, obra que desafia tanto as premissas de verossimilhança<sup>5</sup> quanto a ilusão referencial<sup>6</sup>. Hilst não busca imitar a realidade, ao contrário: ela transgride a linguagem, cria espaços de reflexão inéditos.

Em acordo com Guattari, que afirma que a resposta à crise ecológica virá da operação de uma autêntica revolução política, social e cultural, compreende-se que “Essa revolução deverá concernir, portanto, não só às relações de forças visíveis em grande escala, mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo” (Guattari, 2012, p. 09). Nesse sentido, meu interesse recai sobre uma crítica literária que, cada vez mais, se alimenta de outras áreas do conhecimento, ampliando as discussões presentes no texto literário.

Esse movimento interdisciplinar também tem sido tema da sociologia da literatura. No entanto, como apontam Botelho e Hoelz (2015), essa busca por uma ampliação das abordagens literárias tem gerado um paradoxo:

De um lado, os esforços mobilizados em ir além do texto acabam implicando na reiteração de uma visão dicotômica sobre literatura e sociedade; de outro, abrem possibilidades de novas compreensões de que a própria formulação comumente empregada de modo dicotômico — literatura e sociedade — alimenta uma oposição entre textos e instituições, entre estudos literários e práticas sociológicas, constituindo limites que cabem à sociologia da literatura superar (p. 267).

Embora o movimento interdisciplinar ofereça novas possibilidades, ele também requer um esforço para superar essas dicotomias, visando uma compreensão mais integrada das relações entre literatura e sociedade.

---

<sup>5</sup> Verossimilhança é a qualidade de uma obra literária ou artística de parecer plausível, criando situações e personagens que, mesmo fictícios, sejam coerentes com as regras internas do texto ou com a realidade. O conceito, amplamente discutido por Aristóteles em *Poética* (2003), é essencial para estabelecer a credibilidade narrativa, permitindo que o leitor aceite o universo ficcional como possível ou crível.

<sup>6</sup> A ilusão referencial é o efeito pelo qual um texto literário cria a impressão de estar diretamente ligado à realidade, como se descrevesse fatos concretos e objetivos. Barthes, em *O Efeito de Real* (1984), explora como elementos descritivos aparentemente irrelevantes reforçam essa ilusão, sugerindo autenticidade ao leitor. É um recurso que confere verossimilhança e naturalidade ao discurso narrativo.

Apesar das dificuldades que surgem ao tentar superar as abordagens tradicionais que separam a literatura da sociedade, é essencial integrar de forma mais coesa as análises literárias e sociológicas: textos literários não existem isoladamente, estão conectados às estruturas sociais, políticas e culturais ao seu redor. Nesse sentido, quando a literatura é analisada sob a ótica ecocrítica, ela pode se tornar um espaço de resistência e transformação, promovendo a conscientização ecológica e o engajamento social.

Com base nessa reflexão, a construção deste estudo foi organizada para fundamentar questões relacionadas à produção de sentidos, tanto individuais quanto sociais, e conectá-los ao ambiente. A escolha de um livro em prosa para essa análise se justifica pela capacidade dessa forma narrativa de proporcionar uma exploração mais detalhada e expansiva dos personagens e temas.

Jean-Paul Sartre (1948), em sua reflexão sobre o papel do escritor, destaca que a prosa é engajada, pois o escritor, ao representar o mundo, busca transformá-lo. Mesmo que Hilda Hilst não tenha como objetivo explícito engajamento social — o que não se pode afirmar com certeza — a prosa oferece a ela o espaço necessário para explorar e questionar as convenções sociais, políticas e filosóficas.

Aristóteles em seu tratado sobre a arte trágica, *Arte Poética* (2003), enxergava a representação ficcional como *mimesis* (imitação), tentativa da arte de refletir a realidade. A escrita de Hilda Hilst subverte esse modelo. Em vez de buscar uma imitação ordenada da realidade, sua obra se aproxima da *poesis* — o ato criativo que transforma a reprodução do mundo, inovando-o. Hilst cria universos próprios, carregados de linguagens e estruturas que desafiam as convenções literárias e provocam no leitor uma reavaliação de sua percepção da realidade.

Nas novelas de *Fluxo-Floema*, por exemplo, ela constrói um universo denso e multifacetado, onde o caos e a complexidade são centrais. O objetivo não é exatamente representar, mas gerar novas experiências. Sua literatura se torna, portanto, um espaço de invenção, no qual novas realidades são concebidas, expandindo os limites da experiência humana e da interpretação literária.

Em *Fluxo-Floema*, a natureza emerge enquanto elemento que interage com a interioridade das personagens compondo suas angústias, desejos e processos de transformação. Termos botânicos e descrições minuciosas dos ambientes circundantes funcionam como comparações implícitas para os estados emocionais vividos por elas. Em *O Unicórnio*, por exemplo, a personagem, ao recordar sua infância no colégio interno e mencionar que o pai está internado em um hospital psiquiátrico, observa:

O muro do hospital é muito alto, é diferente do muro lá de casa porque lá em casa no muro tem uma trepadeira que se chama primavera e o muro do hospital é liso, branco, tem uma porção de contas de vidro nas beiradas e é sem flor. (Hilst, 1970, p. 156).

Essa contraposição entre o muro florido de sua casa e o muro frio e estéril do hospital traduz suas inquietações e desejos. Assim, o ciclo natural de crescimento e decadência, constantemente evocado no texto, espelha as transformações internas das personagens, conectando o exterior e o íntimo em uma dinâmica de correspondências. Ao examinar essa passagem, é possível observar que Hilst faz uso do ambiente como uma extensão das subjetividades das personagens expondo sutis correlações entre o ambiente e a psique de suas criações literárias.

Em *Fluxo-Floema*, Hilda Hilst evoca a imagem do “fluxo”, o movimento constante, uma corrente que atravessa a obra; “floema”, por sua vez, simboliza a estrutura que conecta e integra essas correntes, criando uma totalidade orgânica. O floema une os fluxos individuais e transporta significados, nutrindo a compreensão global do texto. Analogamente ao xilema<sup>7</sup> nas plantas, a fundamentação teórica conduz os elementos críticos e conceituais, promovendo a interpretação crítica da obra. Essa base permite que o fluxo textual se ramifique, revelando novos sentidos e ampliando as conexões com os enigmas da condição humana que permeiam a literatura de Hilst.

Partindo dessa lógica de conexão e expansão, a estrutura da tese tenta refletir esse mesmo dinamismo orgânico. Composta por três capítulos que se desdobram como ramos, a análise explora distintos aspectos das influências poéticas e das paisagens, reais e imaginárias, presentes na obra de Hilda Hilst. Cada capítulo aprofunda, de maneira interligada, a correspondência entre seu processo criativo, as imagens da natureza e a introspecção, revelando novos caminhos de leitura e reflexão.

O primeiro capítulo, Xilema, explora as vivências que alimentaram a criação literária de Hilda Hilst, analisando como sua criatividade foi marcada por imagens poéticas e inspirações provenientes da Casa do Sol. Investiga-se a imagem como um meio de revelação simbólica, destacando a conexão entre a produção poética de Hilst e a natureza que circunda sua residência. No subcapítulo nomeado Germinando Conceitos: O Solo Teórico da Pesquisa, apresento as fundamentações teóricas que sustentam as interpretações realizadas ao longo deste estudo. As teorias selecionadas foram escolhidas em conformidade com os objetivos da pesquisa e são

---

<sup>7</sup> Xilema é o tecido vascular das plantas responsável pelo transporte de água e nutrientes minerais das raízes até as demais partes do vegetal, como folhas, caule e flores. Ele também confere suporte estrutural à planta, graças à presença de células lignificadas. É um componente essencial no sistema de condução das plantas vasculares que trabalha em conjunto com o floema e transporta seiva elaborada.

introduzidas aqui para evitar interrupções conceituais nas análises subsequentes. Em subcapítulo intitulado Arquitetura da Casa e do Texto: Confinamento e Liberdade, discuto como a Casa do Sol configura o antagonismo entre reclusão e liberdade criativa. A casa é interpretada como um refúgio e, ao mesmo tempo, um espaço de interação entre o universo psicológico das personagens e o mundo externo; nesta seção intercalo observações sobre a vida e a obra de Hilda Hilst, contextualizando sua formação intelectual e literária dentro do cenário cultural brasileiro; por fim, apresento a autora como uma figura que absorveu e respondeu à efervescência cultural do seu tempo, buscando sempre o novo, o experimental e o questionador em sua escrita, destacando a evolução da sua obra, especialmente a transição que ela fez para uma literatura mais introspectiva e filosófica a partir de sua mudança para a Casa do Sol.

O segundo capítulo, O Oikos e o Eco, explora o gesto criativo de Hilda Hilst com o objetivo de desvendar como sua concepção artística se põem em contato com a ecocrítica. Esse capítulo analisa como a crítica literária de inspiração ecológica enriquece a compreensão da ligação entre natureza e os dilemas existenciais presentes na obra da autora. A narrativa de Hilst se revela marcada por imagens da natureza que, mais do que simples cenários, são metáforas para questões de identidade, introspecção e pertencimento. No subcapítulo Oikos e o Processo Criativo, aprofundo o entendimento daquilo que Hilst construiu com o conceito de casa (*oikos*), especialmente através de sua vivência na Casa do Sol. Esse espaço extrapola sua dimensão física: transforma-se em um símbolo de identidade, liberdade criativa e reflexão. A Casa do Sol, isolada das distrações externas, é o palco de um encontro com a interioridade da autora, funcionando como um microcosmo que reflete, em última instância, a universalidade da literatura e da experiência humana. Ao situar a Casa do Sol dentro de um contexto literário mais amplo, este capítulo revela como o espaço é também um eco das tensões entre humanidade e natureza, entre o lar e o mundo. Em subtítulo denominado Eco: A Linguagem como Ato Político, destaco a sobreposição entre a literatura de Hilst, seu contexto social e as questões existenciais presentes em sua obra. Exploro como sua busca por sentido pessoal se entrelaça com reflexões sobre a sociedade, a natureza e as interações humanas com o mundo social e ambiental. Também analiso como sua escrita reflete o contexto social, político e econômico de sua época. Nesse sentido, enfatizo a luta das mulheres em uma sociedade patriarcal.

O terceiro capítulo, Decifrando o Enigma de *Fluxo-Floema*, foca na análise literária da obra, com destaque para o subcapítulo O Labirinto da Existência e da Linguagem que apresenta um panorama geral do livro. Na sequência, aprofunda-se o estudo das cinco novelas — Fluxo, Osmo, Lázaro, O Unicórnio e Floema —, propondo-se uma leitura ecocrítica que explora as temáticas de identidade, linguagem e existencialismo.

Durante uma visita à Casa do Sol, capturei imagens que integro à análise teórica como forma de materializar os conceitos de ecocrítica e o imaginário da natureza presentes na obra de Hilda Hilst. Elas servem também para ilustrar como o ambiente natural e arquitetônico do espaço se alinham à temática da temporalidade, da finitude humana e da introspecção. Essas fotografias destacam o contraste entre a vastidão do horizonte<sup>8</sup> e a densidade da vegetação ao redor da Casa do Sol, refletindo as dualidades entre isolamento e conexão, entre vida e morte. A ecocrítica é tomada como chave para interpretar esse espaço enquanto um mediador entre o humano e o não-humano, onde a natureza é cenário e força ativa que participa do processo criativo e da reflexão existencial. Assim, as imagens ilustram, mas também ampliam a compreensão do modo como o espaço físico moldou o imaginário poético da autora, oferecendo uma ponte entre a materialidade da Casa do Sol e os temas de sua obra.

Do mesmo modo que o floema nas plantas transporta nutrientes essenciais para sustentar a vida, a Casa do Sol pode ser vista como um canal que alimentava a criatividade da autora, funcionando simultaneamente como refúgio físico e espaço de introspecção e produção artística. No contexto da obra de Hilst, penso existir um “floema criativo” manifestado na capacidade da Casa do Sol de catalisar uma comunicação entre a natureza ao redor, os dilemas existenciais e as inquietações espirituais que interpenetram sua escrita. As árvores, a vegetação densa e os vastos horizontes evocam uma temporalidade cíclica, entre vida e morte, que repercute o processo literário de Hilst regularmente marcado por fluxos de inspiração, contemplação e renovação. Esse conceito também pode ser aplicado para interpretar como a integração entre o espaço físico e o universo interior da autora gerava uma sinergia criativa. O “floema” representaria, nesse caso, o fio que liga o palpável (a Casa do Sol e sua paisagem) ao intangível (as imagens poéticas e os emblemas presentes na obra).

A arquitetura e o desenho interior da Casa do Sol são simbólicos em relação à introspecção e aos dilemas existenciais que se instalam na obra de Hilda Hilst. Os corredores longos e os espaços interconectados evocam um labirinto, sugerindo as jornadas interiores que caracterizam a busca incessante da autora por respostas às grandes questões da existência. Essa fluidez espacial entre os cômodos faz pensar na criação de um ambiente que estimula tanto o recolhimento quanto o movimento reflexivo, como se a própria casa funcionasse como um espelho das inquietações filosóficas e espirituais que atravessam sua escrita. As grandes janelas, estrategicamente posicionadas para emoldurar a paisagem ao redor, estabelecem uma constante interação entre o interior da casa e a natureza externa. Essa conexão evidencia um entendimento

---

<sup>8</sup> A Casa do Sol atualmente está cercada por uma vizinhança de classe média alta, uma vez que o local foi loteado e, posteriormente, foi criado um condomínio fechado.

entre o ser humano e o Cosmos, tema recorrente em sua obra, onde o confronto com o infinito muitas vezes desencadeia uma angústia existencial, mas também serve como impulso para a criação poética. A simplicidade rústica da construção, com o uso de madeira, pedra e acabamentos naturais, reforça a conexão com o essencial e a terra, em contraste com a profundidade das reflexões espirituais e filosóficas que Hilst explorava. Junto a isso, os espaços abertos, como a sala principal e o jardim, equilibram a introspecção com a convivência. Embora a Casa do Sol fosse um lugar de isolamento, esses ambientes promoviam tanto o desprendimento necessário para a criação quanto a troca intelectual com amigos e artistas que visitavam Hilst. A presença de objetos pessoais, livros e manuscritos em sua decoração transforma o espaço em uma extensão física de seu universo literário e emocional. Cada detalhe, do design à organização, parece ecoar os dilemas existenciais da autora, transformando a casa em um microcosmo de sua obra, um espaço onde vida, criação e espiritualidade convergem.

A experiência sensorial proporcionada pela visita à Casa do Sol foi relevante para o desenvolvimento da minha análise teórica e imagética, pois ofereceu uma imersão direta nos espaços que conformaram a vivência e o imaginário de Hilda Hilst. Estar fisicamente presente nesse ambiente permitiu não apenas observar, mas sentir as texturas, os sons, os cheiros e as nuances de luz que caracterizam o lugar, aprofundando a compreensão da associação entre a autora e seu espaço criativo. Por exemplo, o som do vento atravessando as árvores, o peso do silêncio nos corredores, a mudança da luz ao longo do dia e o toque rústico dos materiais naturais como madeira e pedra reforçam a ambivalência entre acolhimento e isolamento que define a Casa do Sol. Em adição, a experiência física de caminhar pelos espaços da Casa, de olhar pela janela proporciona um entendimento mais visceral da interação entre o interior e o exterior, tanto no sentido arquitetônico quanto simbólico. A experiência do próprio corpo em contato com os ambientes informou a análise teórica ao oferecer uma base sensorial concreta e inspirou a criação de novas interpretações imagéticas.

## 2 XILEMA

### 2.1 GERMINANDO CONCEITOS: O SOLO TEÓRICO DA PESQUISA

O rigor teórico sustenta a análise dos textos desta pesquisa. As teorias selecionadas, alinhadas aos objetivos do estudo, oferecem suporte para uma leitura crítica da obra de Hilda Hilst, evitando a repetição de conceitos e concentrando o foco diretamente nos textos.

A ecocrítica posiciona-se no núcleo das análises, com seu direcionamento interdisciplinar, permite que obras literárias que não abordam explicitamente questões ambientais sejam lidas sob sua luz, evidenciando dimensões ocultas ou implícitas do contato entre cultura e natureza, ou seja, mesmo em textos onde o meio ambiente não é o centro das preocupações narrativas, a ecocrítica permite explorar como a paisagem, os recursos naturais e as interações entre seres humanos e não-humanos contribuem para a construção simbólica e ética da obra. Esse enfoque amplia o campo de interpretação, destacando como elementos aparentemente marginais podem carregar significados ecológicos ou refletir dilemas sobre a crise ambiental. A ecocrítica ainda nos oferece ferramentas para analisar estruturas de poder relacionadas ao ambiente, como o patriarcado, o colonialismo e o capitalismo, que habitualmente estão subjacentes.

A ecocrítica assume uma relevância política, exigindo um equilíbrio entre análise literária e consideração de questões ambientais, evitando transformar o texto literário em um debate puramente conceitual. Desde seu surgimento até a atualidade, a ecocrítica passou por três fases principais: inicialmente, focou no levantamento de um *corpus* literário onde a natureza é um tema recorrente; depois, destacou e resgatou textos marginalizados que tratavam sobre a natureza; finalmente, na fase atual, tornou-se mais detalhada, analisando as interações entre literatura, ecologia e sociedade.

Os trabalhos de Greg Garrard (2006) e Cheryll Glotfelty (2009), cada um de maneira distinta, oferecem contribuições essenciais para a análise ecocrítica dos textos aqui abordados. Glotfelty, uma das pioneiras da ecocrítica, afirma a literatura como um campo interdisciplinar, onde questões ecológicas, muitas vezes periféricas na narrativa, ganham relevância. Ela propõe que a integração de conhecimentos das ciências naturais e sociais nos permite perceber como os textos literários debatem preocupações ambientais, refletindo atitudes sociais em relação à natureza. Essa perspectiva nos permite apreender que obras que não tratam diretamente de questões ambientais estão implicadas em questões ecológicas, políticas e culturais. Glotfelty destaca ainda o poder da ficção para imaginar futuros alternativos mais sustentáveis, sugerindo

que a literatura pode apresentar utopias ecológicas que, ao refletirem sobre a crise ambiental, oferecem soluções e visões de um futuro melhor. Em suas palavras, a ecocrítica “questiona os pressupostos humanos sobre o ambiente, expondo as complexas interações entre humanos e o não-humano” (Glotfelty, 2009, p. xx).

Greg Garrard (2006) problematiza a noção de natureza como uma entidade fixa e universal; ele destaca que a natureza, na verdade, é uma construção cultural moldada por contextos históricos e sociais. Essa abordagem desconstrói a dicotomia tradicional entre natureza e cultura que tem sustentado práticas de exploração ambiental amplamente refletidas em narrativas literárias. O autor propõe uma análise crítica fundamentada em tropos estruturantes, extraídas de diversas tradições culturais ocidentais. Dois desses tropos, a Pastoral e a Habitação da Terra, são particularmente relevantes para uma leitura ecocrítica da obra de Hilda Hilst. A Pastoral, com sua idealização da natureza, e a Habitação da Terra, que explora modos de pertencimento humano ao ambiente, oferecem ferramentas para compreender como Hilst articula questões ecológicas e existenciais em sua escrita. Além disso, Garrard investiga por meio desses tropos temas como a violência ecológica e a exploração de recursos naturais, utilizando-os para examinar as interações entre sociedade e meio ambiente. No capítulo dedicado à Pastoral, Garrard apresenta esse tropo como uma representação idealizada da natureza, constantemente concebida como um espaço bucólico e harmonioso em contraste com a agitação da vida urbana. Traçando a evolução histórica desse conceito, desde as obras clássicas de Virgílio até as ressignificações contemporâneas, o autor identifica três formas principais: a Arcádia tradicional, que retrata a natureza como um refúgio mítico onde seres humanos e o ambiente coexistem em perfeita harmonia; a pastoral complexa, que aborda a interação entre homem e natureza de maneira mais crítica e ambígua; e a contra-pastoral, que questiona e desmantela a idealização bucólica ao expor os conflitos e desigualdades associados à exploração ambiental. Garrard examina ainda a pastoral na literatura moderna e no cinema, destacando seu duplo papel: por um lado, ela reflete o desejo humano de simplicidade e reconexão com a natureza; por outro lado, pode mascarar problemas ecológicos mais profundos, como desigualdades sociais e destruição ambiental.

Em capítulo sobre a noção de “Habitação da Terra”, Garrard analisa o conceito de habitar enquanto uma interação ética e sustentável entre os seres humanos e o ambiente natural. A partir da fenomenologia heideggeriana, argumenta o autor que habitar vai além de ocupar um espaço: trata-se de viver de maneira integrada e respeitosa, reconhecendo tanto a interdependência com o ecossistema quanto os limites dos recursos naturais. Garrard destaca como a modernidade e a urbanização fragmentaram a conexão humana com o mundo natural,

levando à alienação ambiental, e sugere que a literatura pode reimaginar esse vínculo ao propor práticas mais conscientes de habitação.

A sensibilidade ao mundo natural se manifesta na obra de Hilda Hilst tanto em seus textos ficcionais quanto em suas reflexões pessoais, como na citação retirada de uma entrevista a Sonia Mascaro no jornal *O Estado de São Paulo* em 1986, intitulada “Hilda Hilst, uma conversa emocionada sobre a vida, a morte, o amor e o ato de escrever”, vemos uma similaridade com o conceito de habitação da Terra, em que enfatiza a transitoriedade das coisas e a conexão com o ambiente:

É uma sensação de debilidade mais do que de força o ato de escrever. É uma necessidade tão grande que você tem que se espelhar em alguma coisa, de que alguém seja parecido com você, de dizer, assim, bem, eu estou escrevendo, será que aquela pessoa sentiu o que sinto alguma vez também? Necessidade de não se sentir muito isolada, porque desde menina eu sempre senti em mim alguma coisa diferente dos outros. Uma compaixão muito grande que eu sentia pelas pessoas, pelos animais, pelo mundo, pela vida. Eu olhava as coisas e já me vinha esse pensamento: que pena, tudo tão impressionante, tão bonito, e depois, parece que essa árvore vai emurcheçar, a folha vai cair, o cachorro que está vivo e bonito daqui a pouco vai ficar velhinho então vai morrer, e eu também, com tudo o que eu imagino, penso e sinto, também vou acabar. E não tinha um vigor suficiente, vamos dizer, para ouvir notícias, doenças, mortes desgrças, com dignidade. Eu imediatamente desabava, ficava mal, ao ver que as coisas não eram mais, não estavam mais ali. Tinha uma pedra ali e não está mais, mas o que aconteceu com a pedra? (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 85).

Assim como propõe Garrard, Hilst reflete sobre a aliança entre o humano e o meio ambiente, incorporando sentimentos de empatia e preocupação com a natureza em sua escrita. Para aprofundar o entendimento teórico recorreremos, ainda, aos estudos de William Rueckert em seu artigo *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism* (1996). O autor introduziu o conceito de “literatura de energia” para compreender a articulação entre literatura e sistemas naturais. Para Rueckert, a literatura funciona como um meio simbólico capaz de preservar, interpretar e refletir sobre os sistemas ecológicos e as interações humanas com a natureza. Ele sugere que a literatura atua como um “ecossistema de energia”, no qual palavras e ideias circulam de forma análoga à energia nos ambientes naturais: “a função mais simples e fundamental da literatura (especialmente da poesia) é preservar a energia, as informações e os valores que a humanidade extrai de suas experiências e reflexões sobre a vida”<sup>9</sup> (Rueckert, 1996, p. 112). A literatura, portanto, organiza e conserva a energia emocional e intelectual das vivências humanas, criando um espaço para que essa energia seja transferida e transformada.

A proposta de Rueckert nos convida a considerar a literatura como um ciclo ecológico, no qual a energia flui do autor para o texto e deste para o leitor. Assim como na natureza, a

---

<sup>9</sup> Em inglês no original, tradução da autora.

literatura se apresenta como um sistema de trocas e transformações energéticas, permitindo que experiências pessoais e emocionais sejam compartilhadas e reinterpretadas. A leitura se torna uma experiência de conexão, onde o leitor participa ativamente desse fluxo, entrelaçando suas vivências com as perspectivas do autor. Nesse contexto, a literatura proporciona um espaço simbólico para a reflexão sobre as relações humanas e com a natureza, promovendo uma consciência ecológica poética e intuitiva.

A noção de “literatura de energia” proposta por Rueckert enfatiza a capacidade dos textos literários de canalizar e redistribuir emoções, culturas e preocupações ambientais. Dessa forma, os textos literários desempenham um papel fundamental na sustentabilidade do pensamento humano, incentivando uma perspectiva mais integrada e consciente das interações entre o ser humano e o meio ambiente. No entanto, é importante reconhecer que essa dinâmica está sujeita às complexas relações de poder que moldam tanto indivíduos quanto sociedades, influenciando como essas energias são experimentadas e interpretadas.

Simon Estok (2018) discute como as relações de poder e as estruturas tecnocráticas fragmentam as relações humanas e contribuem para a destruição do meio ambiente, promovendo uma “não-aceitação” da natureza. Para o autor, as estruturas tecnocráticas promovem uma visão utilitarista e instrumental da natureza ao priorizar interesses econômicos, tecnológicos e políticos sobre a preservação ambiental e as relações ecológicas. Essas estruturas tratam a natureza como um recurso passível de controle, exploração e maximização de benefícios para o ser humano, desconsiderando sua interdependência com a vida humana e não humana, reduzindo-a a uma série de “inputs” e “outputs” no processo de produção e consumo. Essa lógica, porém, não é exclusiva das estruturas modernas. Boa parte da literatura anterior ao século XX também reflete essa visão utilitária.

O romance *Robinson Crusoe*<sup>10</sup>, de Daniel Defoe, rotineiramente considerado o primeiro romance moderno em inglês é um exemplo notável dessa percepção. A obra ilustra uma dependência instrumental com a natureza, representada pelo protagonista que, ao se estabelecer na ilha, transforma o ambiente ao seu redor em um recurso a ser explorado para garantir sua sobrevivência e conforto. Crusoe exerce um controle quase absoluto do espaço natural, exemplificando o domínio humano sobre a natureza, sem reconhecer sua complexidade

---

<sup>10</sup> Robinson Crusoe, de Daniel Defoe (originalmente intitulado *A vida e as estranhas e surpreendentes aventuras de Robinson Crusoe*) foi o progenitor de uma voz autobiográfica ficcional. Várias outras personagens notáveis do século XVIII e XIX seguiram Crusoe, incluindo o Gulliver de Jonathan Swift, o Tom Jones de Henry Fielding e o David Copperfield de Charles Dickens. A página de rosto da primeira edição de Robinson Crusoe não citava Defoe como autor; em vez disso, as palavras “escrita pelo próprio” apareciam sob o título e, assim, inúmeros leitores podem muito bem ter pensado que a história fosse verdadeira. (Canton, 2016, p. 94)

ou interdependência. Essa visão contribui para a consolidação de narrativas que tratam o ambiente como um objeto de apropriação, uma perspectiva que se perpetuou e evoluiu nas sociedades tecnocráticas contemporâneas discutidas por Estok.

Hilda Hilst, em entrevista concedida a Nelly Novaes Coelho em 1989, discute de forma bastante pessimista essa percepção:

Acho que este momento especial da humanidade talvez seja o mais terrível, porque o homem tem, hoje, a capacidade de destruir todo o planeta. Devia haver uma ciência dos limites, uma possibilidade de não invenção, de chegarmos a um determinado momento e não podermos inventar mais. Porque se pode chegar às coisas mais absurdas, as mais esdrúxulas, as mais terríveis. Parece que o homem está no momento em que não conhece a ciência dos limites, não sabe mais como parar. Então ele está inventando sem cessar, até no momento em que a engenharia genética irá chegar a absurdos enormes, porque não haverá mais critérios. O homem chegou a um ponto culminante de desespero de busca de si mesmo, mas sem conseguir nada. Não acredito que, daqui pra frente, exista esperança, ou seja, um caminho real de verdade. Não acredito mesmo. (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 115)

Essa perspectiva revela práticas destrutivas como a monocultura, o desmatamento e a poluição, ao mesmo tempo em que marginaliza abordagens alternativas que reconhecem o valor dos ecossistemas. Ao desconsiderar os impactos cumulativos dessas ações, as estruturas tecnocráticas reforçam um modelo de desenvolvimento insustentável, intensificando as crises ambientais globais. A resistência a essas relações de poder tecnocráticas pode ser expressa por diversos mecanismos que favorecem uma reconexão mais harmônica com a natureza. Um desses mecanismos é a educação ecológica, que busca sensibilizar e conscientizar as pessoas sobre a interdependência entre os seres humanos e o meio ambiente. Outro mecanismo é o fortalecimento de movimentos decoloniais e indígenas que oferecem saberes tradicionais e práticas sustentáveis, propondo formas de convivência que reconhecem a natureza como parte essencial da existência humana. Esses saberes, articulados com práticas sociais efetivas, confrontam a ideia de uma estética desvinculada da ação social. E, no centro desta tese, a literatura, por meio de suas narrativas, imagens e metáforas, cria espaços para empatia, reflexão crítica e a imaginação de futuros mais sustentáveis. Como afirma Simon Estok (2018, p. 208): “a literatura tem o poder de confrontar os pressupostos tecnocráticos e explorar formas mais profundas de conexão com o mundo natural, desafiando ideologias que separam humanos e natureza”<sup>11</sup>. Além disso, no âmbito das políticas públicas, é fundamental o fortalecimento de legislações ambientais que reconheçam os direitos da natureza, limitem os impactos das práticas tecnocráticas e incentivem a transição para modelos econômicos regenerativos e

---

<sup>11</sup> Em inglês no original, tradução da autora.

ecologicamente equilibrados. Contudo, é no sujeito, na formação de uma rede de resistência, que se encontra o maior potencial transformador.

Para fundamentar a tese, a filosofia de Félix Guattari e Michel Serres se mostram importantes. Entre as diversas razões para incluir o pensamento de Félix Guattari, destaca-se sua definição de Ecosofia, neologismo resultante da fusão das palavras ecologia e filosofia. Esse conceito propõe a integração de atitudes ecológicas com o pensamento abstrato humano, estabelecendo uma conexão entre a prática ambiental e a reflexão filosófica. Michel Serres, por sua vez, apresenta em seu percurso filosófico similitudes com o de Hilda Hilst, se essa dizia “fico besta quando me entendem”, aquele dizia ter feito seu percurso intelectual “fora das autoestradas”. Ambos tinham consciência de que não trilhavam caminhos pré-estabelecidos, ambos distanciaram-se propositalmente — ele da filosofia, ela da literatura de sua época — para a construção de um pensamento inédito, estabelecendo, cada um a sua maneira uma conversa entre o pensamento filosófico e as formas de comunicação a partir de um caminhar entre as ciências, as artes e as humanidades. Hilda fez seu contrato com a natureza em 1964 quando decidiu morar na Casa do Sol; Serres escreveu, quase 30 anos depois, em 1990, provavelmente sem nunca ter conhecido Hilda Hilst, um de seus livros de maior sucesso *O contrato natural*.

O conceito de formação do sujeito, conforme apresentado por Guattari, sugere que a consciência surge a partir de uma percepção contextualizada. Afirma o autor que o sujeito “aparece no momento em que o pensamento se empenha em compreender a si mesmo” e se encontra sem ancoragem “nos territórios reais da existência” (Guattari, 2012, p. 17), apontando para uma prática interdependente, onde forças culturais e ecológicas moldam as subjetividades. Do mesmo modo que “placas tectônicas” em movimento contínuo, a literatura reflete conexões sociais e ambientais, atuando como uma expressão transformadora.

Sobre o papel da literatura, Guattari observa que alguns escritores são “os melhores cartógrafos da psique”, questionando retoricamente: “as melhores psicanálises não foram elas, à maneira de Goethe, Proust, Joyce, Artaud e Beckett, mais do que de Freud, Jung, Lacan?” (Guattari, 2012, p. 18). De maneira análoga, assim como a literatura amplia a compreensão de questões psíquicas, ela também pode aprofundar a compreensão de temas ambientais ao incentivar o leitor a refletir sobre suas relações com o mundo.

Ainda no pensamento de Guattari (2012), outro conceito importante para a análise é o da ecosofia. Conceito que propõe uma conexão entre ecologia, sociedade e subjetividade, integrando questões culturais e ambientais. Na análise literária, essa abordagem crítica destaca as interdependências e os impactos ambientais, culturais e sociais nas narrativas. Guattari divide

a ecosofia teórica em três dimensões: social, ambiental e mental, sendo esta última inspirada pelas ideias de Gregory Bateson (2000). Bateson desenvolvera o conceito de Ecologia da Mente como uma resposta crítica à visão que ele considerava fragmentada e predominante na ciência e na cultura do século XX. Para este autor, a mente não era algo confinado ao cérebro ou à consciência individual, mas um processo emergente que dependia de interações contínuas entre sistemas — humanos, sociais e ecológicos.

Bateson argumentava ainda que a mente está enraizada em padrões de conexão e comunicação, e que o pensamento humano não pode ser dissociado das estruturas e processos do mundo natural. A Ecologia da Mente, ao propor uma visão sistêmica em que todos os elementos estão interligados em um fluxo dinâmico de *feedback*, rejeita o dualismo cartesiano que separa mente e corpo, ou humanidade e natureza. A fragmentação do pensamento moderno — que compartimentaliza disciplinas e separa o homem do resto da biosfera — é uma das causas principais dos problemas ambientais e sociais (1979). Essa dissociação impede que percebamos como nossas ações individuais impactam o sistema maior. Por exemplo, ele relacionava a destruição ambiental à incapacidade de reconhecer a interdependência entre as atividades humanas e os processos ecológicos. Da mesma forma, crises como a distensão social e os conflitos culturais eram vistas por ele como reflexos de uma ruptura nos “padrões que conectam” mente e mundo.

Bateson atribuía grande importância aos processos de aprendizado e comunicação dentro dessa ecologia. No entanto, ele também alertava que ciclos de *feedback* positivo, quando não controlados, poderiam amplificar desequilíbrios e levar a consequências desastrosas — como a exploração excessiva dos recursos naturais ou o crescimento de ideologias destrutivas. A sua visão era ética, incentivando uma abordagem que respeitasse a complexidade e a interconexão da vida. Ele defendia uma mudança no modo de pensar e aprender, enfatizando que a solução para problemas globais exige uma compreensão holística, capaz de integrar ciência, arte, filosofia e espiritualidade.

Em parágrafos anteriores, enfatizou-se a interdependência entre ambiente, sociedade e mente. Para aprofundar essa discussão, é mister recorrer a teóricos que tratam de questões práticas e concretas, como Gilles Clément — paisagista, botânico, escritor e pensador. Autor de obras como *O Jardim em Movimento* (2007) e *Planète Jardin* (1997), Clément integrou conceitos ecológicos, culturais e filosóficos em suas ideias e projetos, defendendo o respeito aos processos naturais e a promoção da biodiversidade. No conceito de Jardim em Movimento, o autor propõe que os jardins sejam projetados em sintonia com os movimentos naturais, permitindo o crescimento espontâneo das plantas e respeitando seus ciclos. Para ele, a beleza

de um jardim reside na constante mudança e na interação entre as espécies. Já o conceito de Planeta Jardim amplia a noção de jardinagem, sugerindo que os humanos atuem como “jardineiros planetários” e cuidem da Terra de forma ética e sustentável para preservar o meio ambiente. Nesse contexto, o jardineiro é um mediador entre o homem e a natureza, alguém que trabalha em harmonia com os processos naturais, não contra eles. Clément é responsável por projetos notáveis como o Parque André Citroën, em Paris e o Jardim de Berlim, na Alemanha. Esse pensamento de Clément ajuda a refletir sobre os jardins da Casa do Sol.

Em sua aula inaugural nº 222 no *Collège de France*, intitulada “Jardins, paysage et génie naturel” (2011), Gilles Clément explora o papel dos lugares humanamente habitados como espaços que delimitam nossa correspondência com o mundo — comparáveis a cosmologias, ou jardins. Para ele, “se na paisagem o vivo pode ser dispensável, no jardim isso é impensável.<sup>12</sup>” O jardineiro, segundo Clément, é um “mágico” que interpreta e trabalha com a vitalidade do ambiente.

Clément distingue ainda os conceitos de jardim, paisagem e ambiente. A paisagem é o que percebemos com nossos sentidos; o ambiente, uma leitura objetiva do que nos cerca; o jardim remete ao Paraíso — espaço que demonstra harmonia e equilíbrio. Essa visão encontra eco nas ideias de Hilda Hilst, que integrou em sua obra uma relação simbólica entre o ser humano, o espaço natural e o processo criativo.

Ao propor uma jardinagem fluida e dinâmica, Clément rejeita a visão do espaço como algo puramente controlado ou ornamental. Para ele, o jardim é um sistema interativo e transformador, onde o ser humano e a natureza se encontram em constante troca, refletindo os princípios de adaptação e evolução. É possível aproximar essa perspectiva à literatura de Hilst que questiona formas estáticas de percepção, promovendo uma vivência integrada e ética do mundo natural.

Ao incorporar o jardim e a Casa do Sol como elementos essenciais da obra de Hilda Hilst e analisá-los sob uma perspectiva ecocrítica, a leitura vai além da apreciação estética dos espaços físicos e narrativos. Essa abordagem explora as interações entre cultura, sociedade e meio ambiente, investigando como as imagens e atmosferas criadas por Hilst evocam questões ecológicas, mesmo de maneira implícita.

O ambiente natural, reiteradamente descrito em *Fluxo-Floema* enquanto uma extensão simbólica da interioridade das personagens, contribui para a criação de atmosferas carregadas de emoção, aprofundando os dilemas existenciais. Por meio de uma linguagem rica em texturas

---

<sup>12</sup> Em francês no original, tradução da autora.

sensoriais, Hilst conduz o leitor a um universo onde as nuances emocionais e espirituais estão ligadas às aparências e significados do ambiente.

Essa abordagem crítica estabelece um tratado constante entre o indivíduo e o coletivo, demonstrando como cada detalhe imagético intensifica as tensões existenciais e amplia a experiência literária. A obra de Hilst, ao mesmo tempo que narra, convida o leitor a vivenciar emocionalmente os estados interiores das personagens, criando um vínculo entre os dilemas universais e as particularidades do mundo ao seu redor. Assim, a autora propõe uma reflexão sobre formas de integrar o individual e o coletivo e explora alternativas não dicotômicas de compreensão e interação com o ambiente.

A Casa do Sol na obra de Hilda Hilst emerge como um “Oikos” paradigmático, integrando natureza, interioridade e criação literária de maneira orgânica e conectada. Como espaço físico, a casa é cercada por uma natureza viva e vibrante que ouve e responde o mundo interno da autora e de suas personagens. No plano simbólico, ela excede a materialidade para se tornar um *locus* de reflexão, introspecção e experimentação criativa. A Casa do Sol é um cenário e um espaço de encontro entre o humano e o natural, onde a natureza não é passiva, mas ativa na formação da subjetividade e da poética de Hilst. O ambiente natural que cerca a residência se reflete nos dilemas existenciais e nas atmosferas emocionais presentes em seus textos, funcionando como um espelho e uma extensão da interioridade das personagens e da própria autora. A Casa do Sol se apresenta como um laboratório criativo, onde a materialidade do espaço — desde a arquitetura até a vegetação — influencia o fluxo da criação literária. Essa interação constante entre espaço e escrita mostra o papel da casa como uma entidade viva, que conecta o interior do ser humano à vastidão do ambiente natural, promovendo um equilíbrio dinâmico entre solitude, contemplação e engajamento com o mundo. Essa relação torna a Casa do Sol um refúgio, mas também uma fonte de inspiração e produção, onde a literatura de Hilst se enraíza e floresce. O que as personagens experimentam em seu interior é continuamente projetado na paisagem, enquanto esta, por sua vez, responde com uma carga simbólica que amplifica os dilemas vividos. Assim, o ambiente natural em *Fluxo-Floema* atua como um catalisador, intensifica os conflitos ao criar um cenário de comunhão e confronto entre os mundos interno e externo. Portanto, a natureza na literatura hilstiana é um espaço que provoca questionamentos, onde a busca por sentido, identidade e transcendência se mistura com o imponderável e o desconhecido, ampliando o alcance da criação literária e da experiência humana. Ela é uma parte integrante do processo de introspecção e transformação das personagens.

O afastamento da urbanização na vida e nas narrativas de Hilda Hilst não representa uma simples rejeição da modernidade, mas uma crítica reflexiva às relações humanas com o espaço e às questões existenciais. Hilst não busca um retorno ao passado ou um desajuste total da contemporaneidade, mas utiliza o distanciamento da vida urbana para questionar e reavaliar as formas modernas de existência e seus impactos na experiência humana. Hilst, assim, propõe uma reorientação da coexistência.

Incorporo também reflexões sobre o conceito de autoficção proposto pelo escritor francês Serge Doubrovsky (1987). Esse ponto de vista instiga o leitor a questionar onde terminam os registros pessoais e onde começa a criação imaginária. Em seu livro *Filho*, Doubrovsky explora essa subtileza ao afirmar: “Eu, por exemplo, já não sei se só me invento; se sou um amontoado de personagens; ou se, por trás ou no fundo dos meus disfarces, existe realmente um indivíduo chamado Serge Doubrovsky, nascido em Paris em maio de 1928.” (Doubrovsky, 1987, p. 99). Assim, a vida do autor torna-se matéria-prima, mas não na forma de um registro fiel: suas experiências são reinterpretadas e transformadas artisticamente. A autoficção se manifesta em estilos variados, desde romances com forte teor autobiográfico até composições experimentais e fragmentadas. Alguns autores optam por expor suas experiências diretamente, enquanto outros preferem abordá-las com mais ficcionalização, usando episódios pessoais para investigar temas amplos, como sociedade, política e identidade cultural. Hilda Hilst faz uso desse modelo ao criar narrativas que se aproximam de sua vivência pessoal, mas que transitam por um universo ficcional. Em *O Unicórnio*, Hilst utiliza experiências e memórias pessoais como base para questionar temas existenciais, espirituais e sociais. A passagem em que a personagem relembra um episódio no colégio interno ilustra essa técnica:

Um dia veio a inspetora: vamos fazer um teste muito importante, desenhem um boneco. [...] Elas se entreolham. A irmã C puxa a boca para baixo: mas que decepção, menina, você não desenhou os olhos, o nariz, a boca, as orelhas do boneco? E as mãos do boneco onde estão? [...] A freira levanta a voz: sim senhora, uma menina cheia de amor-próprio, sim senhora! (Hilst, 1970, p. 157).

Hilst transforma uma lembrança pessoal — com frequência mencionada em entrevistas — em uma narrativa que ultrapassa a autobiografia e convida o leitor a pensar sobre questões de identidade, julgamento social e subjetividade. A vivência real é moldada de forma artística, expandindo-se para além de um simples relato. Hilst também problematiza a própria ideia de ficção, conforme exemplificado na seguinte passagem:

[...] olha, neste trecho eu podia me estender, falar mais do olhar, falar que na verdade eu sabia que eles riam de nós, [...] ah, mas este não é o meu tom, eu sei que poderia escrever ficção... Mas isso não é bem ficção... Isso que eu estou contando... Mas

você tem uma ideia antiga de ficção, ficção é assim mesmo, com mais enxertos, enxertos de melhor qualidade, você compreende? (Hilst, 1970, p. 120).

A metalinguagem evidencia a ruptura da autora com narrativas tradicionais, abrindo espaço para uma correspondência direta com o leitor sobre os limites e as possibilidades do ato criativo. Assim, Hilst escreve histórias ao mesmo tempo que discorre sobre o que é escrever, problematizando a relação entre realidade e imaginação. Ao adotar uma linguagem fragmentada e experimental, rompe com a narrativa linear, permite ao leitor perceber o processo de criação como um reflexo da vida do autor, repleta de dúvidas e uma busca incessante por sentido. Ela explora estados mentais extremos e transforma suas narrativas em uma travessia pelo território incerto entre sanidade e loucura, verdade e invenção. A autoficção em Hilst vai além de simplesmente representar eventos reais, ela os transfigura em uma meditação artística e existencial sobre a própria natureza da identidade, desvelando as intrincadas relações entre corpo, alma, desejo e finitude. Novamente em *O Unicórnio*, novela na qual os devires estão amplamente presentes, um trecho destaca essas inquietações:

Todo isso, todo esse grande amor me estufando as vísceras, todo esse silêncio feito de alfinetes, essa contração dolorosa no meu estômago, esse encolher-se e depois largar-se como um existir de anêmona, essa língua que devora e que ao mesmo tempo repele o mais delicado alimento, esse olho liquefeito, esse olho de vidro, esse olho de areia, esse olho esgarçado sobre as coisas, tudo isso em mim é simultaneidade, é infinitude, é existência pulsando e convergindo para Deus não se sabe onde, para o mais absoluto, ou o mais vazio, ou o mais crueldade, o mais amor, ai de mim expulsando as palavras como quem tem um fio de cabelo na garganta, ai ai ai. (HILST, 1970, p. 159)

Essa passagem exemplifica a intensidade das inquietações existenciais de Hilst, onde as palavras se interligam em um fluxo visceral que cria uma experiência sensorial e contemplativa, utilizando uma linguagem carregada de sensações físicas e emocionais que buscam transitar entre a experiência corpórea e a reflexão filosófica. A fragmentação da linguagem, com imagens de uma corporeidade dilacerada serve para expressar um estado emocional e refletir uma experiência de existência fluida e paradoxal. Ao empregar imagens que evocam a dor e a intensidade física, Hilst insere o corpo como um campo de forças que reflete o estado mental e emocional do sujeito. A corporeidade é simultaneamente resistência e transitoriedade, sugerindo que o corpo humano é um *locus* de tensão, de transformação e de busca. Além disso, o olho, símbolo da visão, da percepção, da racionalidade, se dilui aqui, sugerindo uma experiência de percepção fragmentada, onde a linha entre realidade e imaginação se dissolve. Essa transformação do olhar pode ser lida como o processo criativo em si, no qual o autor busca enxergar além das convenções da realidade, transfigurando o mundo sensível. O conceito de simultaneidade e infinitude, surge como uma tentativa de abarcar o inefável, o indizível, algo

que escapa ao entendimento racional. Essa busca de um sentido absoluto, impreciso e, talvez, inalcançável, também pode ser vista como uma tentativa de confrontar o mistério da existência humana, uma busca por algo que se mistura com a própria finitude do ser.

Outros filósofos e teóricos que não foram mencionados nesta seção poderão ser incorporados ao longo do estudo. No entanto, é importante destacar que a análise dos textos de *Fluxo-Floema* será, essencialmente, ecocrítica. Considerando as premissas de Estok (2009) e Gifford (2009) sobre a ausência de uma metodologia de trabalho definida nos estudos ecocríticos, esta investigação se baseará principalmente nas abordagens ecocríticas já estabelecidas por Greg Garrard em *Ecocrítica* (2006). Além disso, a pesquisa será orientada por uma perspectiva filosófica, interdisciplinar e híbrida, que reflète as características presentes nas produções literárias de Hilda Hilst.

## 2.2 Arquitetura da Casa e do Texto: Confinamento e Liberdade

*Fluxo-Floema* inaugura um caminho distinto em relação à produção poética anterior de Hilda Hilst. A obra introduz elementos narrativos em prosa nos quais a casa emerge enquanto um tema coordenador. Nesse novo momento, a casa integra os espaços físico e psíquico para explorar a tensão entre confinamento e liberdade criativa.

A Casa do Sol, residência da autora, é uma representação concreta dessa prática. Projetada para se harmonizar com o ambiente natural, mostra o desejo de Hilst por uma conexão com a natureza. O espaço carrega valor cultural e simbólico, representando o espírito de reclusão e contemplação que caracteriza sua produção literária.

Mariana Cerqueira Rodriguez (2015) destaca que a arquitetura da Casa foi pensada para favorecer tanto a introspecção quanto a criatividade, consolidando-se como um refúgio inspirador para Hilst:

A arquitetura da Casa do Sol foi pensada para ser um local propício para a reflexão e para a produção intelectual, mas, sobretudo, foi construída para ser uma residência: sua função primeira era habitar. A edificação principal é uma casa térrea, de base retangular, com seis cômodos, caracterizada pela cobertura em telhas de barro e beiral sustentados por pilares em alvenaria, conformando alpendres que contornam a construção. A descrição usual costuma defini-la como uma casa em estilo colonial mineiro, por apresentar recursos arquitetônicos bastante simples, típicos de áreas rurais do Brasil. (p. 54)

O isolamento físico foi crucial para o processo criativo de Hilst, permitindo-lhe distanciar-se do ritmo da vida urbana de São Paulo e “imersar” na introspecção. As paredes da Casa, enquanto limitam a entrada do mundo externo, criam, paradoxalmente, um espaço seguro

que facilita a exploração intelectual e a reflexão sobre a condição humana. A Casa do Sol se torna permeável à natureza, com janelas amplas, jardins ao redor e materiais que comungam com a paisagem natural, permitindo que sons, aromas e cores se infiltrem no interior. Rodriguez (2015) destaca ainda a composição arquitetônica da Casa do Sol, projetada para promover essa convivência entre introspecção e tratativa com o ambiente. Essa estrutura organiza os cômodos em torno de um claustro interno, com um pátio central que resgata elementos típicos de mosteiros religiosos:

A construção de alvenaria situa-se em torno de um claustro central, uma espécie de pátio interno, no estilo dos mosteiros religiosos, para onde convergem os demais cômodos da residência. Desse local, podemos acessar a parte social da edificação — a sala; a parte íntima — os dormitórios e o escritório; além das áreas de serviço, como a cozinha e a lavanderia. Os corredores que conformam os alpendres internos possuem dez arcos que contornam o pátio em chão de pedras, onde no centro há um poço, semelhante a uma pequena fonte, feita do mesmo material. (p. 55)

Em *Fluxo-Floema*, a presença da Casa do Sol é sensível na ambientação introspectiva e na forma como a natureza participa da criação literária. Assim como a estrutura arquitetônica da casa foi projetada para o equilíbrio entre isolamento e conexão com o exterior, o texto de Hilst alterna momentos de contenção e liberdade, permitindo que o universo interno dos personagens e suas reflexões dialoguem com o ambiente natural de forma alegórica.

*O Unicórnio* é um exemplo desse proceder. Nela a natureza serve como um espelho dos estados de espírito, oscilando entre a tranquilidade contemplativa e a preocupação emocional. Já no início do texto a narradora profere: “quando ela me falava de sexo, debaixo da figueira, eu começava a rir inevitavelmente.” (Hilst, 1970, p. 115). A árvore, aqui, sugere a intimidade e a vulnerabilidade, pois a figueira, como espaço de encontro e fala, está impregnada de um caráter simbólico relacionado ao universo interior da personagem ao refletir suas inseguranças ou contradições, servindo como um elemento que realça a interconexão entre o ambiente físico e os estados internos, oferecendo uma espécie de “campo” onde os conflitos emocionais e existenciais são expressos e explorados. Foi sob uma figueira que a pedra fundamental da Casa do Sol foi posta; ao redor da árvore uma mesa e bancos em granito bruto foram arranjados e o lugar foi palco das mais diversas confraternizações entre Hilst e seus amigos.

Hilda Hilst utiliza o cenário natural de forma ativa, integrando-o à narrativa como um elemento para intensificar as experiências subjetivas das personagens. A paisagem<sup>13</sup> é um agente que molda vivências, provoca introspecção e acentua os conflitos internos. Seu estilo

---

<sup>13</sup> Refiro-me ao conceito de paisagem de Gilles Clément, no qual paisagem é o que percebemos com nossos sentidos

narrativo, marcado pela fragmentação, lirismo e densidade, cria um equilíbrio entre contenção e liberdade, refletindo uma tensão constante entre o íntimo e o expansivo.

A escrita de Hilst é polifônica, permitindo a coexistência de diversas vozes e perspectivas em uma mesma narrativa. Essa multiplicidade amplia o alcance de suas reflexões, abordando dilemas existenciais e tensões entre individualidade e coletividade. Além disso, a autora combina a descrição de eventos com um tom poético e performático, explorando oralidades que transformam a narrativa em uma experiência multissensorial. Suas paisagens sonoras, gestos e movimentos conferem vitalidade à narração. O caráter onírico e alegórico que permeia sua obra favorece uma atmosfera emocional e psicológica carregada de ambiguidades.

A presença de elementos botânicos em *Fluxo-Floema* está ligada à configuração da Casa do Sol, cujas amplas janelas e pátio interno permitem que a natureza invada e dialogue com o espaço interior. Na obra, a vegetação, o som do vento e a passagem do tempo tornam-se extensões do fluxo de pensamento das personagens. Essa interação contínua entre o interior e o exterior simboliza a permeabilidade entre o mundo interno das escritas e o mundo que as rodeia. A escrita, nesse contexto, é mediada pelas imagens naturais, transformando-se em uma ponte entre o isolamento criativo e a conexão com o universo exterior.

A Casa do Sol, com sua arquitetura que equilibra reclusão e abertura, é mais do que um refúgio: é um catalisador do processo criativo. Ela transforma a solidão em matéria-prima para a criação literária, reflete a relação de Hilst com o espaço e a escrita. Esse vínculo é também uma expressão de sua visão da literatura como um meio de autoconhecimento e, simultaneamente, de compreensão do outro, em entrevista Hilst afirmou:

Existem determinados caminhos que podem reposicionar o homem. Um desses é da pesquisa científica. Outro da filosofia metafísica, e o meu é, sobretudo, a literatura — meu meio de expressão (não sou pianista e nem pintora), porque é através dela que você pode se conhecer a si mesmo. Ora, só se conhecendo a si mesmo é que você pode conhecer e reconhecer o próximo, o Outro. (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 53).

A Casa do Sol, portanto, converte-se em um espaço simbólico onde o “eu” encontra o mundo. A integração da natureza ao ambiente não é apenas literal (na casa), mas também metafórica (nos textos), ecoando o movimento da escrita de Hilst: do íntimo ao universal, rompendo fronteiras entre individualidade e coletividade. A harmonia entre espaço, natureza e criação revela uma literatura que aparece do interior e alcança o Outro, unindo o particular ao universal de maneira orgânica e reflexiva.

A frase retirada de *Floema* — “Tenho o comprimento da minha casa, não hei de crescer mais” (Hilst, 1970, p. 170) — reflete o relacionamento da personagem com o espaço em que se encontra, sugerindo a sensação de confinamento, como se ela estivesse limitada ao espaço físico

da casa. No entanto, essa limitação também alude a liberdade criativa encontrada dentro do isolamento. O “comprimento” da casa pode ser interpretado como os limites autoimpostos, seja na busca pessoal por significado ou pela necessidade de se afastar do mundo externo. A frase “não hei de crescer mais” demonstra uma escolha consciente de envolver-se no próprio mundo interior transformando essa sensação de confinamento em um processo criativo intenso. O espaço que parece restritivo na verdade abre caminho para um fluxo contínuo de criatividade, permitindo que questões sobre existência, natureza e a condição humana sejam exploradas.

O entrecruzamento de espaço físico e espiritual na Casa do Sol remete ao simbolismo presente nas construções religiosas, particularmente em torno dos claustros, como destaca Rodriguez (2015):

Em construções religiosas, das mais diversas ordens, há uma simbologia importante em torno desse elemento arquitetônico. O papel dos claustros nessas edificações, ainda que tenham assumido diferentes funcionalidades ao longo da história, apresenta uma forte conexão entre os aspectos físicos e espirituais desses locais. Como um contraponto à clausura e à separação física do mundo, os religiosos precisam, simultaneamente, manter-se intimamente unidos à humanidade e aos seus respectivos problemas. Esses elementos são interessantes para pensarmos as relações entre Hilda e a Casa, pois sua construção simbólica entrelaça de forma inseparável vida, obra e profissão. O sacrifício que Hilda teria feito em nome de seu projeto literário reflete a dimensão incomum de sua obra e a especificidade de seu processo de criação. (p. 56)

Hilst fez de sua residência um microcosmo para investigar questões existenciais, transformando as paredes da casa em alegorias<sup>14</sup> para os desafios criativos que enfrentava. A busca por liberdade, mesmo em um ambiente de reclusão, é um traço contínuo de sua obra desde os anos 1960.

---

<sup>14</sup> Alegoria: obra de arte ou literatura que contém sentido ou mensagem oculta, em geral transmitida simbolicamente. Por exemplo, um conto sobre animais conflitantes em uma fazenda pode ser uma alegoria para os líderes políticos corruptos de um país (Canton, 2016, p. 340)

FIGURA 1 — PÁTIO CENTRAL DA CASA DO SOL



Fonte: fotografia da autora

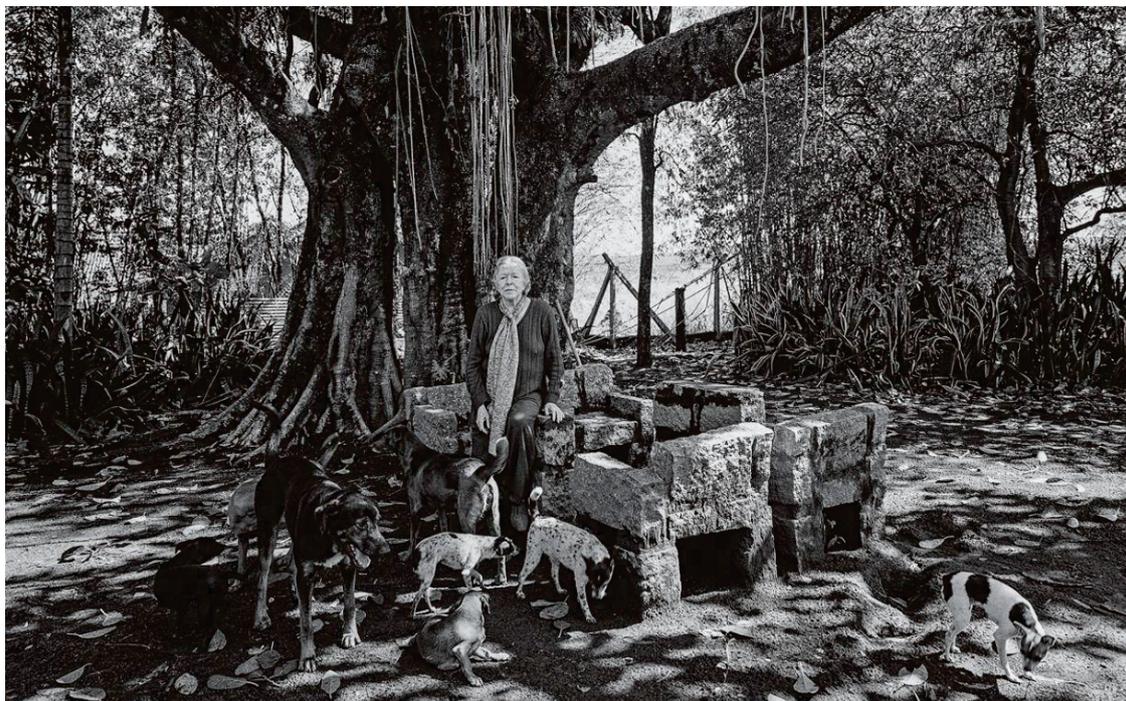
FIGURA 2 — JARDIM DA CASA DO SOL



Fonte: fotografia da autora

Dentro do paradigma dos estudos literários e culturais que investigam a relação entre humanos e natureza, Hilst exemplifica um comprometimento singular, ancorado em um compromisso existencial. Embora não tenha se associado diretamente ao ativismo ambiental institucional, a autora se destacou como defensora da causa animal, abrigando mais de cem cães em sua residência, o que demonstra uma integração entre sua biografia e literatura.

FIGURA 3 — HILDA HILST NA FIGUEIRA DA CASA DO SOL COM SEUS CÃES



Fonte: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/232/hilda-hilst--90-anos-da-mulher-da-casa-do-sol>. Acesso em 28/03/2025.

No campo literário, como destaca Karyne Pimenta de Moura Costa (2020), Hilst utiliza a animalidade para expressar a busca pela palavra e pelo tempo. A autora criou poemas que materializam, na animalidade, uma via tanto da expressividade do eu em busca da palavra, bem como da maneira como o eu traveste-se para alcançar, pela poesia, a ruptura com o tempo. Esse aspecto de sua obra indica uma conexão com o não-humano, demonstrando um compromisso ético com a causa animal.

Um exemplo emblemático da manifestação da animalidade na ficção de Hilda Hilst é o conto *Gestalt*, publicado inicialmente em 1977 e, trinta anos depois, incluído na coletânea *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizada por Ítalo Moriconi. Cabem aqui breves considerações sobre esse texto, com o objetivo de demonstrar que não apenas *Fluxo-Floema* — corpus central deste estudo —, mas também outros escritos de Hilst foram concebidos a partir de uma mesma matriz criativa. Esses textos compartilham similaridades nos materiais que os estruturam, ao mesmo tempo em que apresentam arquiteturas únicas e singulares.

Assim como em *Fluxo-Floema*, os títulos das obras de Hilda Hilst desempenham um papel importante no entendimento do texto anunciado. Em *Gestalt*, essa característica se sobressai. De acordo com o dicionário de psicologia, Gestalt — ou Psicologia da Forma — é

uma doutrina que enfatiza a compreensão da totalidade como requisito para a percepção das partes. O termo, de origem germânica, pode ser traduzido como “forma” ou “figura”.

Em *Gestalt*, o personagem Isaiha se encontra em uma casa isolada, em contato com um porco que, ao longo da narrativa, assume diferentes formas. O conto descreve a relação entre Isaiha e o porco, que transita entre ser um animal selvagem, um animal doméstico e, finalmente, um animal destinado ao consumo.

O conto começa descrevendo Isaiha:

Absorto, centrado no nó das trigonometrias, meditando múltiplos quadriláteros, centrado ele mesmo no quadrado do quarto, as superfícies de cal, os triângulos de acrílico, suspensos no espaço por uns fios finos, os polígonos, Isaiha o matemático, sobrolho peluginoso, inquietou-se quando descobriu o porco. (HILST *apud* Moriconi, 2000, p. 332).

A partir desse momento, acompanhamos a convivência entre o matemático e o porco, ora por meio de suas ações físicas, ora por seu fluxo de consciência, em um desequilíbrio inicial que gradualmente se transforma em um espaço harmonioso de coexistência. Esse processo remete à visão de Félix Guattari, que afirma que o desequilíbrio em que o ser humano se encontra é constituído por três registros ecológicos: “[...] o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana” (2012, p. 8). De acordo com Guattari, esses registros estão intimamente conectados e é apenas por meio do equilíbrio e da harmonia entre eles que o ser humano seria capaz de superar o intenso conflito socioecológico-existencial. Esse processo de superação só seria possível com uma reorganização “das práxis humanas nos mais variados domínios [da existência]” (Guattari, 2012, p. 15).

Isaiha, imerso em seus cálculos, encontra na aproximação com o porco uma possibilidade de manter sua rotina de trabalho. Ele busca um contato semelhante ao que teria com um animal de companhia, mas o porco rejeita inicialmente esse contato e foge. O animal é descrito como “Escuro, mole, seu liso, nas coxas diminutos enrugados, existindo aos roncões, e em curtas corridas gordas, desajeitadas, o ser do porco estava ali” (Hilst *apud* Moriconi, 2000, p. 332). Aos poucos, o porco também procura seu equilíbrio, ensaia estabelecer uma convivência possível com Isaiha que, então, oferece ao animal “Milho, batatas, uma lata de água, e sinto muito o não haver terra para o teu mergulho mais fundo, de focinhez.” (p. 332). Em resposta, “veio, o porco, a anca tremulosa roçou as canelas” (p. 332), como um animal que se adapta à convivência, tornando-se mais domesticado. Até esse ponto do conto, a observação e o respeito às necessidades e vontades de ambos os seres são equivalentes, refletindo a descrição do homem e do porco de forma similar. Não há uma relação de hierarquia ou dominação, o que nos aproxima da afirmação de John Muir: “[...] que os jacarés, os leões, os

venenos e as doenças, tudo isso é uma ampla prova de que a criação não foi pré-fabricada para o uso e a comodidade humanos, e que todos os seres vivos, até ‘a mais ínfima criatura transmicroscópica’, têm um valor intrínseco” (*apud* Garrard, 2006, p. 100).

O narrador revela que Isaiha, ao observar o porco, chega a se comparar a ele: “muito sóbrio, humilde, sóbrio agora também o porco um pouco triste esfregando-se nos cantos, um aguado-ternura nos dois olhos, e por isso Isaiha lembrou-se de si mesmo, menino, e do lamento do pai olhando-o” (Hilst *apud* Moriconi, 2000, p. 332). Ao reconhecer o outro como um igual, Isaiha decide dar-lhe um nome:

[...] foi adoçando a voz, vou te dar um nome, vem aqui, não te farei mais perguntas, vem, e ele veio, o porco, a anca tremulosa roçou as canelas de Isaiha, Isaiha agachou-se, redondo de afago foi amornando a lisura do couro, e mimos e falas, e então descobriu que era uma porca o porco. (2000, p. 332).

Essa aceitação mútua com os animais serve como uma fuga da sua realidade, um movimento em direção à particularização, o que Michel Serres descreve como um “contrato natural” — um pacto de simbiose e reciprocidade, onde a relação com as coisas deixa de ser marcada pelo domínio e posse, passando a ser fundamentada na escuta admirativa, na reciprocidade, na contemplação e no respeito. Segundo Serres, “o conhecimento não mais suporia a propriedade, nem a ação a dominação” (SERRES, 1990, p. 51) <sup>15</sup>.

O conto, entretanto, chama-se *Gestalt* e, paradoxalmente, espera-se que o desfecho considere o todo, incluindo os aspectos culturais que vão além da interação entre os dois personagens: “E na manhã de um domingo celebrou esponsais. Um parêntese devo me permitir antes de terminar: Isaiha foi plena, visceral, lindamente feliz. Hilde também.” (Hilst *apud* Moriconi, 2000, p. 332). Minha suposição sobre esse final é de que Hilde [o porco-porca] tenha sido servida no banquete do casamento de Isaiha. Todo o percurso do conto nos leva a imaginar um final de “felizes para sempre” para Isaiha e Hilde, o que é sugerido pela frase: “Devo dizer-lhes que em contentamento conviveu com Hilde a vida inteira. Deu-lhe o nome da mãe em homenagem àquela frase remota: sempre de alguma coisa temos medo.” (p. 332). No entanto, essa expectativa é rompida nas linhas finais. A ideia de que “não há separação dualista entre os seres humanos e a natureza” (Garrard, 2006, p. 39) é completamente desfeita, revelando uma postura claramente antropocêntrica.

A complexidade da relação entre Isaiha e Hilde é apresentada por Hilda Hilst de várias maneiras, seja pela tessitura rítmica do texto ou pela escolha lexical. O início do conto é marcado por uma aceleração e angústia, criando um desconforto que reflete a tensão na relação

<sup>15</sup> Em francês no original, tradução da autora.

das personagens. À medida que a convivência entre elas se torna mais harmoniosa, a narrativa se acalma, e a escolha das palavras é simplificada. No entanto, nas linhas finais, surgem termos incomuns, como “esponsais”, que nos convidam a revisitar o título “Gestalt” e a perceber a inversão da lógica apresentada até então. Essa escolha lexical também abre espaço para reflexões sobre o matrimônio como um destino para Isaiha e Hilde. A frase “Isaiah foi plena, visceral, lindamente feliz. Hilde também” provoca questionamentos filosóficos, levando-nos a ponderar se, no final das contas, o que realmente importa é como se morre ou como se vive.

Voltando à Fluxo-Floema, sobre a forma, ou seja, a arquitetura do texto, ainda é possível dizer tratar-se de um embaralhamento de gêneros em uma prosa nimbosa, com fartas doses de dramaturgia, filosofia e poesia. Em seu prefácio, Anatol Rosenfeld (1970) salienta algumas particularidades inerentes da prosa hilstiana:

É apenas por conveniência que os textos do presente volume [...] foram chamados de “ficção” ou “prosa narrativa” [...] Semelhante diferenciação [entre os gêneros literários] perde o sentido em face dos textos em prosa de Hilda Hilst, já que neles todos os gêneros se fundem. Eles são épicos no seu fluxo narrativo que às vezes parece ter a objetividade de um protocolo, de um registro de fala jorrando, associativa, e transcrita do gravador; mas são, ao mesmo tempo, nas cinco partes — Fluxo, Osmo, O unicórnio, Lázaro e Floema — a manifestação subjetiva, expressiva, torturada, amorosa, venenosa, ácida, humorística e licenciosa de um Eu lírico que extravasa avassaladoramente os seus “adentros” ... (ROSENFELD, 1970, p. 14)

Artifícios reconhecidos por arquitetar uma narrativa tradicional como linearidade, objetividade, encadeamento lógico, marcação de tempo e espaço, caracterização das personagens, são quase irrelevantes nas novelas de *Fluxo- Floema* e são substituídos por um experimento audacioso e desaforado da linguagem e do gênero, cuja consequência é a ruína dos padrões na perseguição de uma enunciação legítima que de fato corresponda às sensações e sentimentos que atravessam suas personagens. Cabe aqui observar o quão comum é na literatura hilstiana que os comportamentos humanos e não humanos se confundam.

O ambiente cultural que moldou a escrita hilstiana está conectado ao legado do modernismo brasileiro, particularmente à Semana de 1922, que marcou uma revolução artística e literária no país. Esse movimento gerou uma reação em cadeia, em que parte da elite paulistana reconheceu São Paulo como um centro cultural emergente. Esse impulso renovador se manteve nas décadas seguintes com a criação de instituições fundamentais para a cultura paulista, como a USP (Universidade de São Paulo), nos anos 1930, e o MASP (Museu de Arte de São Paulo), nos anos 1940, entre outros equipamentos culturais. Famílias da elite, como os Matarazzo, entenderam que, para garantir prestígio, era necessário ir além da riqueza, investindo na infraestrutura cultural da cidade, financiando museus, bienais e outras iniciativas. A biblioteca hoje conhecida como Mário de Andrade foi uma das ações mais emblemáticas

desse período, idealizada por Fábio da Silva Prado, prefeito de São Paulo e com Mário de Andrade como primeiro Secretário de Cultura. Foi nesse contexto dinâmico e inovador que, aos 15 anos, Hilda Hilst começou a participar de ambientes literários como a livraria Jaraguá e o Clube de Poesia. Sua trajetória literária, embora incipiente, já era fruto das transformações iniciadas em 1922, amadurecendo até 1945, quando os círculos literários e os encontros culturais proporcionaram o ambiente fértil para o desenvolvimento de sua obra. Esse cenário, voltado para a experimentação e a busca por novas formas de expressão, ofereceu a Hilst uma herança cultural fundamental: o direito à pesquisa estética, a atualização do pensamento brasileiro e a consciência criadora, conforme destacado por Mário de Andrade como premissas do movimento.

A inquietação e a recusa ao conformismo destacam-se na obra de Hilda Hilst. Influenciada pelos desdobramentos do modernismo e pelas ideias do Manifesto Antropofágico, a autora assimilou a essência da antropofagia cultural que articula questões sociais e políticas às formas poéticas que as expressam. Em sua produção literária, a interação entre forma e conteúdo é complexa, exigindo uma leitura ativa e reflexiva. A interação que Hilda Hilst cultivou com livros, pessoas e experiências culturais esboçaram sua estética literária. Nessa perspectiva, é possível identificar ecos do movimento antropofágico em seus textos, particularmente nas recorrentes evocações do “pensamento selvagem”, expressão poética presente em muitos de seus escritos.

O “pensamento selvagem” não é o pensamento dos “selvagens” ou dos “primitivos” (em oposição ao “pensamento ocidental”), mas o pensamento em estado selvagem, isto é, o pensamento humano em seu livre exercício, um exercício ainda não-domesticado em vista da obtenção de um rendimento”. (CASTRO *apud* AZEVEDO, 2012, p. 19)

Extraímos um trecho de *A Obscena Senhora D.* (2001) para ilustrar uma de suas passagens emblemáticas. Nela, durante uma discussão — real ou não —, é considerada a ideia de que o ato sexual seria a forma de restabelecer a normalidade após o luto:

[...] olhe, esse teu fechamento tem muito a ver com o corpo, as pessoas precisam foder, ouviu Hillé? te amo, ouviu? antes de você escolher esse maldito vão da escada, nós fodíamos, não fodíamos Senhora D? (HILST, 2001, p. 14)

A obra de Hilda Hilst evoca a imagem poética de um pensamento selvagem, onde as palavras emergem sem filtro, diretamente do fluxo criativo. Seu vocabulário rejeita a domesticação, sendo articulado tal como pensado, criando uma instabilidade poética que marca sua produção, especialmente após sua mudança para a Casa do Sol. Essa voz em constante devir

lembra a economia linguística oswaldiana, na qual há uma exploração do idioma como tema e material de criação. Um exemplo desse recurso aparece em *O caderno rosa de Lori Lamby*:

[...] que ele papi vai morar em Londres LONDRES! E aprender vinte anos o inglês e só escrever em inglês porque a fedida da puta da língua que ele escreve não pode ser lida porque são todos ANARFA, Cora, ANARFA.” (Hilst, 2005, p. 20).

Durante uma entrevista à TV Cultura, ao divulgar o mesmo livro, Hilda afirmou: “Você não pode pensar em português. É bom pensar em inglês, em alemão. As pessoas aceitam. Em português, você... pensar é uma coisa horrível. Os editores odeiam, te cospem na cara.” (1990). Essas declarações, ao lado de seus experimentos linguísticos, podem ser lidas como ecos do “Tupi or not tupi” de Oswald de Andrade, suscitando tanto uma defesa da língua mãe quanto uma reflexão filosófica sobre a própria linguagem.

A aproximação de Hilst ao movimento antropofágico e ao modernismo é amplamente reconhecida. Gutemberg Medeiros (2022) destaca essa relação e identifica que Hilst faz parte de uma linhagem de autores que exploram a linguagem como matéria manipulável.

Oswald de Andrade (1992), em sua palestra “Novas dimensões da poesia”, também reconheceu a singularidade de Hilda Hilst, destacando-a como uma autora que havia superado os modelos literários dominantes de seu tempo. Mesmo comunicando-se com tradições globais, Hilda manteve-se em sua abordagem. Sua decisão de se retirar para a Casa do Sol, longe do mundanismo literário, constitui não apenas um contexto para a criação, mas parte integral de sua obra. Assim como *Abaporu*<sup>16</sup> não é apenas uma ilustração do manifesto antropofágico e sim parte dele, a Casa do Sol é uma extensão do projeto literário de Hilda Hilst, um espaço que exige ser lido e compreendido como parte do conjunto de sua produção.

No entanto, é relevante considerar o contraponto levantado por Alcir Pécora (2018) que, em entrevista ao Jornal da Unicamp, argumenta que a obra de Hilda Hilst vai além dos valores típicos do modernismo paulista, como a informalidade da linguagem, o laicismo, o racionalismo e a forte conotação política. Ele destaca que, em muitas de suas obras, Hilda adota uma abordagem elevada, com preocupações metafísicas e até místicas, que se distanciam do racionalismo predominante no movimento.

Hilst publicou seus dois primeiros livros, *Presságio* (1950) e *Balada de Alzira* (1951)<sup>17</sup>, enquanto cursava a Faculdade de Direito em São Paulo. Anos depois, na década de

<sup>16</sup> Abaporu é uma pintura de Tarsila do Amaral, realizada em 1928. A obra é icônica para o movimento modernista brasileiro e um dos maiores símbolos da Semana de 1922, sendo também a principal inspiração para a formulação do Manifesto Antropofágico, escrito por Oswald de Andrade.

<sup>17</sup> Em 2004 esses textos foram republicados em edição que reúne os três primeiros livros de poesia de Hilda Hilst (*Presságio*, *Balada de Alzira* e *Balada do Festival*), acompanhados de ilustrações de Darcy Penteadó e Clóvis Graciano sob o título *Baladas*.

1960, decidiu se afastar da vida boêmia entre festas e eventos da alta sociedade. Motivada pela leitura de *Carta à El Greco* do escritor Níkos Kazantzákis, a literata optou por um distanciamento que a reconectasse com sua essência. Em suas palavras:

Eu morava em São Paulo e escrevia poesias e tudo, mas eu sentia que toda aquela minha vida não queria dizer absolutamente nada, que eu tinha muita vontade de conhecer alguma outra coisa, de me perguntar em profundidade. O acúmulo de invasões, quer dizer, várias pessoas que eu sabia que me procuravam não porque eu era eu, mas porque eu tinha uma casa gostosa, bonita, porque era agradável estar lá, mas era assim uma coisa fútil, banal. Fui sentindo isso, até que um dia eu li esse homem, que acho até colocaram num prefácio, que é o Nikos Kazantzakis, um livro chamado *Carta a El Greco*, e esse livro me deixou absolutamente perturbada. Ele escreve de forma tradicional, mas o que tem a dizer é tão importante que eu preferi, então, sair de lá para começar a aprender outras coisas. Resolvi vir morar aqui. E aqui foi um começo de bastante solidão. Eu tinha uma vida bastante agitada e aqui eu fiquei numa vida mais concentrada, mas dentro de mim. Fui percebendo a inutilidade do ser aparência, de várias coisas que não tinham mais sentido e, de repente, resolvi começar a escrever exatamente como eu tinha vontade de dizer." (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 78)

A mudança de cenário no final dos anos 1960, impulsionada tanto por fatores externos quanto pela transformação interna da autora, reordenou toda sua produção literária. Depois de estabelecida na Casa do Sol, Hilda Hilst adotou uma rotina de leitura e escrita, resultando em mais de quarenta títulos, entre poesia, crônicas, ficção e teatro, que consolidaram sua vasta produção literária, entre elas a trilogia pornográfica: *O Caderno Rosa de Lori Lamby* ([1990] 2005), narrado pela personagem Lori Lamby, uma criança que descreve suas experiências sexuais e fantasias; *Contos d'escárnio. Textos grotescos* ([1990] 2001), que reúne relatos eróticos e grotescos, explorando temas como desejo, violência e decadência moral; e *Bufólicas* ([1992] 2001), que apresenta poemas que discutem a sexualidade humana, a relação entre corpo e alma e a busca pelo prazer. Além disso, Hilst publicou coleções poéticas como *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos e Da Morte. Odes Mínimas* ([1984] 2018), que investigam a passagem do tempo.

Segundo Félix Guattari (2012), em sua teoria da ecologia mental, a mente humana se conecta com o ambiente em diversos níveis sociais, culturais e naturais. A Casa do Sol tornou-se, para Hilda, um espaço privilegiado onde essas dimensões se encontravam, favorecendo sua introspecção e moldando sua percepção do mundo e de si mesma. Ali, Hilda produziu narrativas que iam além da linearidade do tempo, criando uma ligação com o sagrado.

Hilda desenvolveu uma linguagem rica em referências filosóficas e eruditas, expressa em textos que fluíam como pensamentos poéticos. Embora não se considerasse uma filósofa nem buscasse a verdade em suas criações, sua escrita era permeada por ideias filosóficas. Para

ela, o valor dessas ideias não residia em sua veracidade, mas em sua capacidade de estimular a imaginação e explorar a potencialidade ficcional, característica de sua poética.

Embora Hilda Hilst não estivesse diretamente comprometida com as questões políticas que faziam frente à ditadura vivida no país (1964-1985), o clima de tensão e as transformações sociais das décadas de 1960 e 1970 influenciaram sua sensibilidade artística. Ela buscava escapar do imediatismo do cotidiano e da finitude temporal, explorando temas existenciais e metafísicos. Essa busca refletia-se tanto em sua obra quanto na arquitetura da Casa do Sol, concebida como um espaço que unia opostos — sagrado e profano, luz e sombra, espiritualidade e sensualidade — e promovia uma conexão com o atemporal.

Apesar da forte censura do período, sua produção literária evitou a militância direta, preferindo uma linguagem modernista marcada pela abstração e pelo caráter hermético e filosófico. Essa escolha estética dificultava a identificação de elementos subversivos por parte da censura, mas distanciava sua obra das abordagens ativistas de autores assiduamente reprimidos por sua crítica política explícita.

A frase “Fico besta quando me entendem”, diversas vezes proferida pela autora, sintetiza sua poética introspectiva e filosófica, mais interessada em provocações reflexivas do que em denúncias explícitas. Ainda assim, sua obra não se isenta de leituras engajadas, no caso específico desta tese, ecocríticas. Ao contrário, ela afronta ao abordar questões ambientais e existenciais de forma simbólica e indireta. Em vez de adotar uma perspectiva programática, sua escrita explora a interconexão entre humanidade e natureza por vias alternativas, destacando-se pela estética e pela crítica implícita.

A escrita de Hilst é, em si mesma, uma forma de resistência. Ao subverter convenções literárias e sociais, abordando temas tabus como a sexualidade e explorando os limites entre o sagrado e o profano, ela questiona valores autoritários e reducionistas. Sua marginalidade, tanto geográfica quanto literária, serviu como uma proteção contra o controle ideológico, mas também se tornou um obstáculo para alcançar um público mais amplo.

Hilda enfrentava a frustração de não ver sua obra reconhecida em vida na dimensão que desejava.<sup>18</sup> Em uma entrevista ao *Estado de São Paulo* (1975), revelou seu desejo de que sua literatura existisse “fora de si” nos leitores:

---

<sup>18</sup> Digo na “dimensão que desejava”, pois na década de 1970 Hilst teve textos publicados, traduzidos, peças montadas. Em entrevista à *O Estado de São Paulo*, datada de 1975, Hilda revela: “tenho um texto meu, inédito, *Jozu, o encantador de ratos*, quem está sendo traduzido por Eloah Giacomelli e deverá ser publicado, proximamente, na *The Literary Review*, publicação de uma universidade Americana cujo nome no momento não me lembro. Também alguns poemas meus foram editados ultimamente em duas revistas literárias canadenses: a *Branching Out* e a *The Antigonish Review*. Tenho em preparação um livro, *Os Antepassados*, aquele que me referi quando falei de minhas experiências com gravadores. E o mais importante: minha peça *As Aves da Noite*, que

Penso que escrever serve mais para perdurar, para existir fora de nós mesmos, nos outros. Então me lembro de um poema de Edna St. Vincent Millay, onde ela diz: 'Read me, do not let me die' [Leiam-me, não me deixem morrer]" (HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 29).

Em 1990, com *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, Hilst obteve maior atenção midiática, concedendo entrevistas, muitas delas compiladas por Cristiano Diniz no livro *Fico Besta Quando me Entendem* (2013). No entanto, como Diniz observa, as entrevistas corriqueiramente negligenciavam a profundidade de seu projeto literário, privilegiando aspectos superficiais de sua obra. Apesar disso, Hilda persistia, acreditando na importância de sua produção como legado.

Alcir Pécora, em entrevista ao Jornal da Unicamp (2018), ressaltou o contraste entre a rejeição que Hilda enfrentou das grandes editoras em vida e a valorização póstuma de sua obra, ilustrando o drama da comercialização tardia de seu trabalho. Esse paradoxo sublinha o impacto duradouro de sua literatura, mesmo frente às dificuldades enfrentadas em sua trajetória.

Hilda se afastou da vida urbana, mas manteve os amigos por perto, transformando a Casa do Sol em um ponto de encontro para artistas plásticos, poetas, físicos e personalidades públicas como Lygia Fagundes Telles, Caio Fernando Abreu e Olga Savary, seus grandes amigos. Afinal, a distância das pessoas fez com que ela percebesse a riqueza da convivência, a beleza de viver em sociedade e de pertencer a um grupo.

Embora tenha sido uma grande leitora de filosofia, Hilda nunca se considerou filósofa. Se o fosse, provavelmente seria uma pensadora de intuições muito pessoais, que se encantava com as múltiplas facetas da realidade e não se preocupava com as fronteiras entre ciência, religião, magia e mito. É nesse contexto que a influência dessas relações se reflete em seus textos, o que me leva a afirmar, muitas vezes, que *Fluxo-Floema* é uma obra metalinguística e autoficcional.

Para Hilda Hilst não parecia existir uma separação clara entre o eu e o outro, entre o eu e o exterior: tudo intregava um sistema poroso, uma espécie de membrana meio aberta, constantemente trocando com o ambiente ao redor. Essa visão permeia sua obra e reflete a arquitetura da Casa do Sol.

---

escrevi há tempos, está sendo ensaiado e vai ser montada em Campinas com o apoio do secretário de cultura daquela cidade, José Alexandre dos Santos Ribeiro. A estreia está marcada possivelmente para outubro com o grupo Repertório, dirigido pelo encenador Rofran Fernandes" (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 35)

FIGURA 4 — VISTA DO PÁTIO PARA O INTERIOR DA CASA



Fonte: fotografia da autora

FIGURA 5 — VISTA DO INTERIOR DA CASA PARA O PÁTIO



Fonte: fotografia da autora

Envolta por um exuberante jardim e marcada por um pátio central ao qual todos os cômodos se integram, a Casa do Sol foi projetada para diluir os limites entre interior e exterior. As amplas janelas voltadas para o jardim e os espaços internos interligados criam uma sensação de continuidade, integrando organicamente os ambientes.

Entre os nomes que deixaram sua marca na história da Casa do Sol está o escritor José Mora Fuentes, que viveu uma intensa relação amorosa e criativa com Hilda Hilst. Mora Fuentes permaneceu na Casa por mais de duas décadas, contribuindo para o ambiente de efervescência intelectual que a caracterizava. Posteriormente, ele se casou com a artista plástica Olga Bilenky, que passou a residir na Casa em 1976. Olga rapidamente desenvolveu uma amizade com Hilda, tornando-se uma figura essencial em sua vida pessoal e criativa. Dessa união entre Mora Fuentes e Olga nasceu Daniel, fortalecendo ainda mais os laços familiares e comunitários na Casa do Sol.

Ao longo de sua convivência com Hilda, Olga contribuiu de maneira significativa para seus projetos, criando ilustrações para diversas obras da escritora. Após o falecimento de Hilda em 2004, Olga desempenhou um papel fundamental na preservação de seu legado, ajudando a fundar o Instituto Hilda Hilst. Como guardiã da memória da Casa, foi ela quem me recebeu em visita, compartilhando histórias e curiosidades.

A influência da Casa do Sol e de seus moradores é perceptível em obras como *Fluxo-Floema*, na qual a experimentação literária de Hilda alcança um ponto alto. Nesse livro de prosa híbrida, que transita entre narrativa, ensaio e lirismo, as personagens se destacam menos como figuras tradicionais da ficção e mais como representações vivas de ideias filosóficas e existenciais. São figuras que questionam limites, transitam entre heresias e mitos, refletem os dilemas da própria autora. A recorrência de conceitos protagonizados por diferentes personagens sugere que eles surgem a partir das ideias e não o contrário, tornando-se ferramentas para explorar questões universais.

*Fluxo-Floema* exemplifica a capacidade de Hilst de transformar a escrita em um terreno de experimentação, onde o tradicional dá lugar ao inovador. As personagens da obra funcionam como extensões de sua inquietação filosófica, encarnando ideias em movimento. Para a autora, a vida, tal como a natureza ao redor da Casa do Sol, era um fluxo contínuo, um processo criativo interminável que atravessava o íntimo e o universal, o real e o imaginário. Essa fusão entre espaço, vida e literatura revela a essência de sua produção: uma escrita que, ao mesmo tempo em que é pessoal, se abre para o outro, para o mundo e para o infinito das ideias.

Daniel Fuentes foi meu primeiro contato para agendar uma possível visita à Casa do Sol. Ele passou grande parte de sua infância no local; era a família eletiva da escritora, como ela mesma gostava de chamar. Hoje, é o próprio Daniel quem gerencia o Instituto Hilda Hilst, mantendo sob seus cuidados os direitos autorais da escritora e o acervo presente na Casa do Sol. O Instituto Hilda Hilst tem como missão disseminar a obra e a memória da autora, além de preservar a Casa do Sol, patrimônio histórico e cultural da cidade de Campinas. Esse espaço é um legado físico da escritora, além disso é possível afirmar que é um porto seguro para a produção cultural inovadora e democrática. O IHH se propõe a compartilhar, segundo Daniel Fuentes, o espírito de Hilda, a alma de uma pessoa que buscava radicalmente o conhecimento. Como observa Mariana Cerqueira Rodriguez (2015), “a história cultural se renova com os estudos sobre a relação dos indivíduos com a cultura material.” (p. 21) Nesse contexto, ela destaca que “os vários aspectos de uma vida não são suscetíveis a uma narração linear, não se esgotam em uma única representação ou na ideia de uma única identidade.” (p. 21). No caso de Hilda Hilst, essa afirmação se torna particularmente evidente: sua relação com a Casa do Sol envolve diferentes temporalidades e indica sua trajetória de vida de maneira singular. Sua biografia e cotidiano, longe de serem exemplares ou estáticos, devem ser compreendidos através de seus movimentos essenciais, ambíguos e profundamente humanos.

### 2.2.1 Excursão

A ideia de *excursão* pode ser entendida como um movimento que envolve tanto uma partida quanto um retorno, mas com a experiência de algo transformador durante o percurso. Em um contexto filosófico ou literário, a excursão pode ser vista como um processo de exploração, de imersão em um novo ambiente ou experiência, que leva a um retorno ao ponto de partida, mas com uma nova percepção ou compreensão.

O retorno, nesse caso, não implica simplesmente em voltar ao estado anterior, mas sim retornar após um processo de aprendizado ou transformação. A excursão, então, é uma jornada de descoberta, onde o sujeito, ao retornar, traz consigo um novo entendimento ou nova visão sobre si mesmo, o mundo ou o que foi explorado.

Conto, aqui, sobre a minha excursão à Casa do Sol ao mesmo tempo em que textualmente entro em outra, uma vez que o hiato para esse relato é temporário e o retorno é certo para o gênero acadêmico e para os textos de Hilst.

Ao visitar a Casa do Sol, fui recebida por Olga em um ambiente ainda carregado de memória e criatividade. Cada objeto e cada história compartilhada por ela pareciam evocar a presença de Hilda. Nesse relato, opto por não incluir os detalhes técnicos e biográficos, já bem documentados nos canais oficiais do Instituto Hilda Hilst, escolho compartilhar minhas impressões e sentimentos de maneira pessoal.

O que mais me impressiona na obra de Hilda Hilst é seu poder intelectual. Sua escrita funciona como uma verdadeira academia para o leitor, que se vê enriquecido e estimulado por suas filosofias e sofismas. Inspirada por essa ousadia intelectual, permito a mim mesma, assim como Hilda desafiou os limites dos gêneros textuais, afastar-me das convenções da escrita acadêmica. Compartilho, então, minhas vivências e emoções na Casa do Sol, como se fosse um relato de viagem.

Assim que entrei em contato com Daniel para organizar minha visita à Casa do Sol, tomei uma decisão peculiar: decidi me blindar ao máximo das imagens e descrições do local disponíveis na internet. Meu objetivo era garantir que minha experiência não fosse influenciada por fotos e relatos de outras pessoas. Queria preservar minha própria memória, sem a interferência de imagens mediadas por outros. Por isso, quando viajei para Campinas, nem mesmo tinha o endereço em mãos, confiando apenas no contato de Olga que me forneceria as informações necessárias ao chegar.

Ao adentrar a cidade de Campinas, estacionei o carro e busquei nas mensagens em meu celular as coordenadas que me levariam à Casa. A primeira surpresa veio ao perceber que

o bairro se chamava Parque Xangrilá. Essa denominação evocou, imediatamente em minha mente, as páginas do livro *Horizonte Perdido* (2015) de James Hilton, onde Xangrilá é descrito como um refúgio paradisíaco nos picos do Himalaia, lugar onde o tempo paira em felicidade e saúde, abrigando uma comunidade harmoniosa de almas diversas. Conduzi pelas ruas, carregando essa imagem na cabeça, até alcançar o portal de um condomínio de classe média alta, quase limítrofe ao Alphaville/Campinas.

Uma mistura de desilusão e melancolia me envolvia enquanto seguia pelas ruas planejadas, observando as casas sem identidade, até divisar os imponentes portões de ferro.

FIGURA 5 — ENTRADA ATUAL DA CASA DO SOL



**Fonte:** fotografia da autora

Antes mesmo da chegada de Olga para me receber, minha mente pregou uma peça, fazendo-me ouvir o som dos portões se abrindo, como se estivessem prontos para me acolher. Meus ouvidos se aguçaram, tentando captar os sons que surgiam dos sentimentos. Nesse momento, lembrei-me do texto de Hilda Hilst que havia lido na noite anterior: *Osmo*. De alguma forma, o que eu via me transportava para o cenário da morte de Mirtza. Embora o assassinato tenha ocorrido em um bosque de bétulas na Finlândia, na minha imaginação, Osmo poderia ter cometido o crime no jardim tropical da Casa do Sol.

FIGURA 6 — JARDIM DA CASA DO SOL



**Fonte:** fotografia da autora

Um sol radiante molda figuras curiosas entre as árvores e meus olhos se estreitam, buscando desvendar cada imagem que as sombras revelam. Alguém se aproxima... é Olga, seguida por Flávia Herédia Miotto, outra pesquisadora que, talvez, estivesse ali por motivos semelhantes aos meus. Os passos sobre as folhas secas criam uma melodia suave, enquanto as primeiras palavras desse encontro inaugural se espalham como versos ao vento.

Ao fundo do jardim, a figueira centenária balança suas folhas suavemente. No epicentro desse cenário, como o encontro do sol com o amanhecer, vejo a Casa do Sol: o universo de Hilda Hilst. O caminho, cercado por árvores de diversas espécies, conduz aos alpendres de uma casa com paredes alaranjadas, tingidas por matizes de um eterno amanhecer. Na porta, viro-me para o jardim e, ao olhar para fora, avisto outro caminho ladeado por palmeiras imperiais, levando a um portão de ferro, sinalizando que a entrada principal da casa não é mais a mesma de antes. Contudo, o tempo parece fluir de maneira distinta aqui; finalmente, encontro o Xangrilá que imaginei, onde passado e presente se enlaçam em um fluxo poético.

Essas são as imagens que guardo da minha chegada à Casa do Sol, por volta das dezesseis horas do dia treze de novembro de dois mil e vinte e dois, em Campinas, estado de São Paulo. Ao registrar essas memórias, sou transportada a esse passeio por um universo místico: a morada de Hilda Hilst. Concluo que a casa, de certa forma, respira por si mesma. Sua arquitetura, lembrando um monastério, possui um pátio central interno sustentado por dez arcos e envolto por um alpendre, seguindo o estilo das antigas casas rurais. As janelas se abrem para um vasto jardim, inspirado nas paisagens projetadas por Burle Marx, um verdadeiro oásis verde no coração desse moderno Xangrilá, no sentido mais desprovido de romantismo que a palavra “moderno” pode ter.

Olga e Flávia me conduzem à cozinha. Indago sobre a pesquisa da Flávia. Perguntam-me sobre a viagem. Lembro de querer acelerar esse rito das apresentações iniciais, eu ansiava por informações sobre a Casa. Olhava intensamente Olga, tentando desvendar algo que ela nunca tivesse revelado a ninguém, o que não aconteceu. Um vinho foi servido, a conversa fluiu mais solta. Senti-me grata pela presença dessas duas mulheres naquele lugar, naquele momento. Tornei-me receptáculo, absorvi as palavras de Olga sem expectativas, apenas prestando atenção, passei a escutá-la no mesmo ritmo da degustação do vinho. Olga também se interessou por nós, perguntou sobre nossos sonhos noturnos, signo, leituras recentes. Refletindo agora, eu poderia ter sido mais cativante para ela, ter compartilhado algumas histórias, talvez tê-la feito rir, ou até mesmo emocioná-la, mas eu estava em êxtase, deslumbrada com o jardim, com a Casa, com ela: a amiga de Hilda Hilst. Nesse estado de encantamento, explorei cada cômodo, cada parede, cada janela, cada porta.

A espiritualidade ali se desdobra em sua diversidade. Entre os inúmeros livros, imagens de santos, budas e outras divindades povoam a casa, quadros e esculturas, muitos presentes de amigos queridos. Aqui, lobrigo um vislumbre da representação da casa em sua literatura; em sua obra, a escritora convocava Deus de inúmeras maneiras: Sem Nome, Sutilíssimo Amado, Relincho do Infinito, Cara Escura, Pássaro-Poesia, Brusco Inamovível, O Grande Rosto Vivo, Cão de Pedra, Grande Inocentável, O Mudo-Sempre, Porco-Poeta, Grande Corpo Rajado, O Sumidouro, O Inteiro Desejado, Tríplice Acrobata, Sorvete Almiscarado, entre tantos outros nomes. Na parede do escritório, uma placa de acrílico exhibe todos esses nomes, presente de uma curadora que organizou uma exposição póstuma. Como acontece com muitos artistas, a maioria das homenagens prestadas a Hilda Hilst ocorreram após sua morte. Contudo, algo mágico ocorre naquela casa; há uma espécie de transformação contínua. Eu, que me considero cética, encontro-me acreditando em suas crenças; assim, sei que ela alcançou todas essas honrarias em algum outro plano. Penso que Alcir Pécora (2018)

tem razão ao observar que a personalidade de Hilda Hilst, marcada por uma postura muitas vezes considerada inconveniente e indigesta, influenciou a recepção de sua obra. Ele sugere que a morte da autora facilitou essa recepção, uma vez que, em vida, sua figura era percebida como difícil de acessar. Na mesma linha, Pécora destaca que o falecimento de Hilda coincidiu com a maior disponibilização de sua obra em circuitos literários mais amplos, o que contribuiu para o reconhecimento póstumo de seu legado no cenário literário nacional.

Olga, ao mesmo tempo em que expressava tristeza pelo estado da casa e pela falta de cuidados, falava com entusiasmo sobre os planos para a reforma. Fomos as últimas visitantes antes do fechamento para obras futuras. Havia uma certa desconexão entre nós sempre que ela percebia meu encantamento e minha gratidão por estar ali, antes da Casa se transformar em um hotel/museu. Pude notar-lhe um leve desconforto toda vez que perguntava sobre o que ainda permanecia do jeito que Hilda a havia deixado. Para essas questões, a artista plástica respondia com cautela: “É uma casa normal, algumas coisas mudaram, mas não muito. Nem o encantamento foi mexido. Tudo está como seria. Muita coisa também teria mudado se Hilda ainda estivesse aqui.”. Enquanto Olga compartilhava suas preocupações e visões para o futuro da Casa do Sol, eu refletia sobre o que ainda poderia ser preservado da essência do lugar, mesmo com as mudanças inevitáveis à vista.

Ao cair da noite, quando o sol começa a se esconder no horizonte, a Casa do Sol se reveste de uma aura ainda mais encantadora e misteriosa. Os sons do jardim se transformam: os pássaros, retornando de suas jornadas diárias, cantam suas músicas de despedida, celebrando o fim de mais um dia vivido com intensidade. O vento fresco e revigorante traz consigo fragrâncias suaves e ecos de tempos passados. Com a chegada da noite, os ruídos do jardim se transmutam em uma verdadeira sinfonia noturna. Grilos e cigarras iniciam sua serenata, preenchendo o ar com um coro vibrante de cantos e trinados. O som distante das folhas ao vento e dos galhos que se movem cria a sensação de que o próprio jardim espia a intimidade da Casa sob a luz suave da lua cheia.

Ao amanhecer, enquanto timidamente surge o sol, os sons do jardim na Casa do Sol desabrocham como suaves notas de uma composição matinal. Os pássaros, os primeiros a acolher o novo dia, entoam melodias alegres e vibrantes, celebrando a renovação da vida. Seus cantos, ora delicados, ora exuberantes, cortam o ar fresco da manhã, despertando os sentidos para a beleza que se revela lentamente.

Fui a primeira a acordar na manhã seguinte à minha chegada. Lembro-me de ter atravessado o pátio, passado pela cozinha e, ao me dirigir ao jardim, os cães se aproximaram silenciosamente, como se também me pedissem para manter o silêncio. Olhei para o jardim, abri

os braços e respirei fundo. Senti uma energia diferente. Os cães me observavam com uma expressão de aprovação. Naquele momento, parecia algo tão natural e simples, mas ao lembrar agora para escrever essas linhas, percebo que essa troca silenciosa, essa conversa matutina sem palavras com os cães, foi um dos momentos mais contra-antropocêntricos que vivi nos últimos anos.

Esse exercício de troca silenciosa me fez pensar no que Nietzsche escreveu sobre a percepção dos animais em relação ao ser humano: “Receio que os animais tomem o homem por um ser como eles, mas que, por infelicidade, perdeu o seu bom senso de animal...” (2020, p. 155). Talvez, naquele momento, os cães tenham me reconhecido como um igual, não pelo meu riso ou choro, mas por algo mais primitivo.

Outra reflexão, tardia, trouxe-me ao pensamento Jacques Derrida e sua aula *O Animal que Logo Sou* (2006): relação primal com o mundo animal, o quanto essa relação influencia nossa maneira de pensar e agir. Muitas vezes, atribuímos aos animais um papel submisso ou inferior, ao mesmo tempo em que ocultamos a reciprocidade e a complexidade dessas interações. A nossa maneira de pensar e agir, muitas vezes centrada no antropocentrismo, pode ser influenciada por uma desconexão com as demais formas de vida e ao reconhecermos esse vínculo com os animais, talvez possamos repensar nossa própria humanidade e a ética que rege nossas relações com o mundo.

Hilda Hilst experimentou uma transformação em sua escrita a partir do momento em que escolheu estabelecer-se na Casa do Sol. É possível perceber que sua escrita foi, de alguma forma, afetada pelas interações com o mundo não-humano ao seu redor, especialmente com os animais, como os mais de cem cães abandonados que ela acolheu em sua casa. Nesse ambiente, Hilda se envolveu em uma troca silenciosa com esses seres, criando uma relação que refletia uma busca por uma compreensão mais ampla e holística da existência. Nesse processo, os limites entre o humano e o não-humano se tornaram cada vez mais tênues e fluídos, ampliando a percepção da autora sobre a vida, a natureza e as relações interespecies.

À medida que o dia avançava e o sol alcançava seu ponto mais alto, os sons do jardim na Casa do Sol transformavam-se sutilmente. O canto dos pássaros, antes vibrante e animado, suavizava-se, como se os pequenos músicos da natureza se entregassem ao calor do meio-dia, em um merecido descanso. A brisa, agora mais quente e preguiçosa, dançava entre as folhas, criando uma atmosfera de serenidade e introspecção.

Durante o dia, do amanhecer ao entardecer, os sons do jardim seguem o ritmo natural, uma sinfonia em constante evolução que reflete a beleza e a paz desse lugar único. Embora eu saiba que esses ajustes sonoros são comuns em qualquer ambiente natural, nunca antes tinha

percebido essa sincronia de maneira tão evidente. Algo inexplicável aconteceu quando atravessei aqueles portões; minha sensibilidade se aguçou de forma extraordinária. Lembro-me de sentir uma pontada de tristeza por não ter permanecido mais tempo, por não ter tido a chance de escrever minha tese ali, na Casa do Sol.

No primeiro dia de minha excursão, quando a noite tomou seu devido lugar, estávamos mais próximas e afetuosas umas com as outras. Pedimos uma pizza para o jantar e comemos na varanda. Olga nos contou várias histórias, a maioria das quais eu já tinha lido, mas agora elas tinham personagens extras, detalhes que apenas uma testemunha ocular poderia fornecer. Foi um momento encantador, de uma alegria e uma plenitude que poucas vezes na vida eu experimentei, meus olhos lacrimejavam; eu acreditava que elas não tinham notado, meses mais tarde li o apêndice da dissertação de mestrado da Flávia<sup>19</sup> e então eu soube que não disfarcei tão bem.

O local escolhido para a chácara não foi por acaso. Ali, uma imensa figueira, que sempre habitou o imaginário de Hilda, erguia-se como uma guardiã silenciosa, com seus galhos entrelaçados e sua sombra acolhedora. Para a escritora, essa árvore possuía o poder de realizar desejos de quem se abraçasse ao seu tronco durante as noites de lua cheia. A figueira, símbolo ancestral de sabedoria e de conexão com o divino, carrega consigo uma rica tradição de significados espirituais em várias culturas e religiões. Para muitos, ela representa prosperidade, abundância, fecundidade, imortalidade e paz. No budismo, por exemplo, é a árvore sob a qual Buda atingiu a iluminação, simbolizando o caminho para a sabedoria e a libertação do sofrimento. Para os povos indígenas, a figueira é vista como um espírito protetor, ente sagrado de comunhão entre o humano e o divino. No entanto, no cristianismo, seu simbolismo é mais ambíguo, até mesmo maldito. No Novo Testamento, a figueira estéril que Jesus amaldiçoa representa o julgamento pela ausência de frutos espirituais. Para Hilda Hilst, no entanto, essa árvore era uma presença vibrante e viva, capaz de nutrir suas aspirações. Na Casa do Sol, a figueira era a fusão do sagrado e do profano, uma intersecção que permeia a literatura hilstiana, onde o esperado e o não-dito se conectam em um pacto contínuo. Em um impulso místico, e aproveitando a coincidência de minha visita ter ocorrido em um final de semana de lua cheia, abracei a figueira e, com fé, fiz meu pedido, que, com o passar do tempo, vi se realizar.

Aprimeira caminhada até a figueira foi antes do jantar. Não lembro qual de nós percebeu que os chuveiros estavam sem água e precisávamos ligar uma bomba que impulsionava a água do poço até a casa. Foi nesse momento que comecei a tomar nota dos aspectos que considere

---

<sup>19</sup> “Entre tantos assuntos que havia, Juliana e eu sempre intercalávamos com alguma pergunta curiosa sobre Hilda e por vezes via os olhos dela lacrimejarem, assim como sentia os meus.” (Miotto, 2022, p. 112)

importantes para a pesquisa: os detalhes do jardim. Fiz perguntas mais objetivas sobre o que eu tinha lido previamente. Na volta para o interior da casa, fui outra vez ao escritório, observei as fotos nas paredes e tratei de garantir uma lista com a catalogação de todos os livros no acervo da Casa e fiz boa parte das imagens que compõem o meu trabalho. Considero que essas informações encaminharam de fato a pesquisa.

Para simbolizar o início da construção da Casa do Sol, na sombra daquela enorme figueira, Hilda Hilst ergueu uma mesa de pedra, a pedra fundamental da primeira parte de sua casa-obra-corpo. Foi neste lugar que a literata iniciou o trânsito de ideias que culminou em *Fluxo-Floema*, refletindo e reorganizando seus discursos literários, religiosos, teológicos, mitológicos, filosóficos, metafísicos etc., tornando-os o próprio *leitmotiv* de seus textos, convertendo-os na finalidade da ação dos personagens que existem não apenas com as ideias, mas por elas.

Visitar a Casa do Sol acompanhada por Olga Bilenky, que compartilhou fatos, curiosidades e memórias de sua intensa convivência com Hilda, foi, sem dúvida, uma das experiências mais marcantes na construção desta tese. Olga me contou histórias de sua intimidade com Hilda e me revelou como muitas dessas experiências estão refletidas nas obras da autora. As pessoas que viveram, frequentaram ou fizeram parte da história da Casa do Sol serviram de inspiração para a criação literária de Hilda. Essa estadia me proporcionou uma nova leitura de *Fluxo-Floema*. Relendo o livro com a perspectiva de como Hilst o construiu, sinto estar cumprindo o propósito exposto nas primeiras linhas desta tese: lê-la e tentar compreender o que está escrito além da figura de Hilda, embora reconheça as inúmeras referências a quem ela foi e como desejava ser lembrada.

Na obra de Hilst, a inspiração eleva os limites da literatura, abrangendo teatro, cinema e música. Um exemplo é o álbum *Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio* (2005), onde canções musicadas por Zeca Baleiro brotam dos escritos da autora. Na Canção III, interpretada por Maria Bethânia, a Casa se destaca como uma marca que expõe as experiências e emoções de Hilda. Ao explorar a Casa em sua escrita, a autora nos convida a refletir sobre identidade, memória, solidão:

A minha Casa é guardiã do meu corpo  
 E protetora de todas minhas ardências.  
 E transmuta em palavra  
 Paixão e veemência  
 E minha boca se faz fonte de prata  
 Ainda que eu grite à Casa que só existo  
 Para sorver a água da tua boca.  
 A minha Casa, Dionísio, te lamenta  
 E manda que eu te pergunte assim de frente:

À uma mulher que canta ensolarada  
 E que é sonora, múltipla, argonauta  
 Por que recusas amor e permanência?  
 (Hilst *apud* Baleiro, 2005)

Versos que são um convite para refletir sobre a relação de Hilda com a Casa enquanto um espaço de acolhimento e transformação, além de confirmar que sua escrita está repleta de menções à Casa. Em um documentário de 2002<sup>20</sup>, a autora afirmou que *Kadosh* (2002) é a obra que expressa a essência de seu pensamento, revelando as nuances e a profundidade de sua visão do mundo e da escrita. Por essa razão recorreremos a um trecho desse livro, que sintetiza o cerne de suas inquietações e sua relação íntima com o espaço da Casa.

Que a casa é como gente e traiçoeira, que se encolhe ou se estende, se adensa ou se adelgaça dependendo da alma de quem nela habita, que dá poderes à carne, luxúria e largueza se a alma é luxuriosa e larga, e solidão e abismo se o que a alma pretende não couber na mão espalmada de um Senhor que ao mesmo tempo é humano, divino, e quase tigre. (Hilst, 2002. p. 161)

Essa passagem destaca a relação entre a casa e a alma humana, personificando a casa como uma entidade viva que se transforma de acordo com seus habitantes. Sob a ótica ecocrítica, busco não só articular a consciência ecológica de Hilda, mas também examinar a estrutura de sua escrita. Com um lirismo refinado, *Fluxo-Floema* aborda as implicações políticas e éticas, além de explorar as relações entre humanos e não-humanos, em associação com questões sociais e culturais mais amplas.

---

<sup>20</sup> Thomé, M., Thomé, R., Carvalho, C. L. (Produtores), & Thomé, M. (Diretor). (2002). Hilda Humana Hilst [Filme Cinematográfico]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4sxAJkIgg8>. Acesso em: 27/01/2025.

### 3 O OIKOS E O ECO

#### 3.1 OIKOS E O PROCESSO CRIATIVO

Hilda Hilst, embora tenha enfrentado desafios financeiros ao longo de sua vida, jamais conheceu a pobreza. As questões econômicas presentes em suas obras refletem, sobretudo, a realidade da classe média ou emergem de sua percepção aguçada das desigualdades sociais, tecendo críticas às disparidades que permeiam a vida no Brasil. O sonho da casa própria nunca foi uma preocupação para Hilst; em contrapartida, a casa-corpo, como espaço de criação e introspecção, configurou-se como uma realização existencial. Nesse sentido, é pertinente fazer um paralelo ao pensamento de Nietzsche:

Um dia alcançamos nosso objetivo — a partir de então indicamos com orgulho o longo caminho que percorremos para chegar a isso. Na realidade, não tínhamos percebido que estávamos percorrendo esse caminho. Ocorria que em cada local tínhamos a ilusão de estar em nossa casa. (Nietzsche, 2020, p. 160).

A Casa do Sol tornou-se para Hilst a materialização de um percurso existencial, refúgio físico e morada de sua produção literária. Afinal, o que buscamos em uma casa — física ou simbólica — periodicamente se relaciona a um ideal ou à projeção de nossas esperanças, e não a um lugar fixo no espaço. Habitar uma casa é um percurso contínuo, um caminho em constante construção, enquanto o estar em casa representa o próprio viver, a experiência essencial da vida. De todo modo, a materialidade dessas casas influencia no experienciado.

Amemória é, em grande parte, uma construção fundamentada em interpretações e sensações, organizadas por meio de imagens ou, no caso de Hilda Hilst, por processos narrativos. Explorar as memórias da escritora nos permite compreender seu vínculo com as casas que habitou ao longo de sua vida. Esses espaços não são meros cenários, mas territórios simbólicos carregados de afetos, conflitos e transformações que moldaram sua identidade e sua arte.

Uma das lembranças mais afetivas de Hilda Hilst remete a um período da infância vivido em uma pensão com sua mãe. Esse ambiente doméstico, cheio de emoções e experiências, nasce como um espaço de formação, onde as delicadezas das relações humanas e os processos iniciais de construção da identidade se interconectam. A casa na infância, portanto, ultrapassa os limites do espaço físico e torna-se um elemento importante na compreensão do impacto emocional do lar no desenvolvimento e nas memórias individuais.

Outro importante recorte das memórias de Hilda envolve a casa de sua avó paterna, local que contrastava fortemente com as recordações da pensão. Em entrevista para o projeto

*Brasileiras: Vozes, Escritos do Brasil* (2013), a escritora relata a austeridade da matriarca e os conflitos familiares decorrentes das diferenças de classe social entre seus pais. Segundo Hilda, a avó jamais aprovou o casamento de seus pais e chegou a desejar que sua mãe estivesse morta, uma expressão extrema do preconceito e das tensões sociais da época:

A mãe do meu pai fazia parte de uma família muito grande e muito tradicional, ao contrário da minha mãe, e isso foi motivo para um conflito horroroso. Ela nunca concordou que meus pais se casassem, pior, ela teria preferido ver minha mãe morta, pois eles moravam juntos sem que tivessem se casado, mesmo assim eu passava a maior parte das minhas férias na casa da minha avó que era uma mulher dura, muito austera e eu sofria muito com aquela situação. (HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 37).

Essa convivência com a figura severa da avó paterna marcou a vida de Hilda Hilst. A casa, com sua atmosfera opressiva, era como um microcosmo de um mundo hierárquico e conservador que a escritora parece ter rejeitado em sua vida e em sua arte. Ao mesmo tempo, essas experiências dolorosas contribuíram para esculpir sua sensibilidade e seu olhar crítico sobre as convenções sociais e os papéis de gênero, elementos que aparecem de forma recorrente em sua obra.

Sua juventude, no entanto, marcada por viagens e um estilo de vida cosmopolita contrasta com essas lembranças de rigidez e de dor. A questão da moradia, por exemplo, não era uma preocupação. Hilda frequentou salões de baile em Londres, Paris e Nova York, viveu intensamente os ambientes culturais e conviveu com personalidades de renome internacional, como o ator Marlon Brando, a soprano Maria Callas e o magnata Howard Hughes. Entre as austeridades da infância e o glamour da juventude, Hilda Hilst construiu um percurso singular. Suas vivências, sejam elas marcadas pela dor ou pelo deslumbramento, foram continuamente transformadas em combustível para sua criatividade e podem ser vistas como um dos pilares que sustentam a originalidade de sua obra.

As casas da infância da autora eram predominantemente femininas, compartilhadas ora com sua mãe, ora com sua avó e, ora com colegas e freiras no colégio interno. No contexto das relações femininas, a conexão entre mulheres vai além do âmbito pessoal, abrangendo também dimensões culturais e econômicas que constituem essas vivências. Essas interações formam uma teia, deixando marcas que superam obstáculos, abrem caminhos ou, por vezes, os fecham. Aspectos culturais ajudam a formar identidades e trajetórias femininas, enquanto condições econômicas determinam os contextos em que as mulheres desenvolvem suas vidas e carreiras. Para Hilst, a casa era um sinal de identidade, de superação e de conquistas pessoais. Em sua obra em prosa, a casa (*oikos*) surge como um tema implícito e a Casa do Sol aparece de forma imagética.

Ao transformar a Casa do Sol em um local de liberdade criativa, Hilda Hilst concretiza o ideal proposto por Virginia Woolf em *Um Teto Todo Seu* (2014). Woolf argumenta que, para uma mulher se dedicar à escrita, são essenciais “dinheiro e um teto todo seu” (p. 7), destacando as barreiras econômicas e sociais que historicamente limitaram o acesso feminino à criação artística. Ter um espaço que oferecesse privacidade e autonomia era fundamental, e Hilda incorporou essa ideia em sua própria vida e obra. Assim como Woolf via o “teto” como designação de independência e autossuficiência, Hilda encontrou na Casa do Sol a oportunidade de se reinventar e explorar os limites de sua arte.

Tanto para Woolf quanto para Hilst, a casa representa um símbolo de liberdade e realização pessoal para aquelas que desafiam os papéis tradicionais atribuídos às mulheres, como o de esposa ou dona de casa. Hilda trilhou um caminho que expressava sua autonomia e compromisso com a criação artística. A Casa do Sol, cuidadosamente planejada, foi concebida como um refúgio afastado das distrações da cidade, tornando-se o cenário ideal para a concretização de seu projeto literário.

Essa ressignificação do espaço doméstico — historicamente associado à opressão feminina — em um lugar de força criativa e intelectual desafia as normas impostas às mulheres. Tal como Woolf, Hilst reconceitualizou a casa como um território de autonomia. Contudo, é essencial lembrar que, no século XX, a independência feminina era um privilégio restrito às mulheres de classes mais favorecidas, vinculadas a um contexto de estabilidade financeira. Hilda, distante da classe trabalhadora, viveu de forma autônoma, sustentando-se com o auxílio de uma herança familiar.

Sob o teto da Casa do Sol convergiam suas aspirações e desejos em um espaço que abrigou o que a própria autora considerou a parte mais importante de toda a sua obra. Assim, Hilda reconfigurou a noção de lar como um lugar de liberdade, arte e reinvenção.

A ecosofia de Guattari (2012) ajuda a interpretar a relação de Hilda com a Casa do Sol e sua escrita ao propor uma perspectiva que valoriza a conexão entre o indivíduo, o ambiente e a criação artística. Guattari define a ecosofia como uma filosofia que integra as dimensões social, ambiental e subjetiva, promovendo a autonomia individual e uma percepção integrada do mundo. No caso de Hilda Hilst, o isolamento na Casa do Sol demonstra essa lógica ecosófica: ao se afastar da cidade e se cercar da natureza, ela cria um espaço para sua introspecção e busca por uma escrita genuína e autêntica. Embora Guattari sugira que a criação deve manter uma conexão com objetivos coletivos, ele também enfatiza que a autonomia individual e a autenticidade devem ser preservadas. A escrita de Hilda, em diversos momentos, transmite essa busca pela verdade interior e pela exploração do inconsciente, alinhando-se aos princípios

ecosóficos de Guattari, que ressaltam a importância do equilíbrio entre a subjetividade e o ambiente.

De modo similar Bruno Latour (2020) aponta: “Assim que abandonamos as fronteiras entre o exterior e o interior de um agente, seguindo essas ondas de ação, começamos a modificar a escala dos fenômenos considerados.” (p. 188) Essa ideia complementa a lógica ecosófica, sugerindo que o ambiente natural e o espaço pessoal de Hilda se tornam canais de transformação e compreensão, promovendo uma experiência integrada.

Depois de se estabelecer na Casa do Sol, Hilda consegue se afastar das questões práticas da vida para se dedicar ao que é mais urgente: a intimidade do ser humano. Em entrevista, a autora fala sobre a transformação em sua escrita, admitindo que ela se tornou hermética:

O hermético para mim é aquele conceito do [filósofo religioso existencialista] Kierkegaard, que define o hermético como sendo o escudo, a carapaça, a repressão que os homens (e o escritor também, por que não?) usam ou precisam para se fecharem dentro de si mesmos e defenderem-se do exterior. (Hilst *apud* DINIZ, p. 56).

Esse aspecto hermético de sua escrita, portanto, pode ser visto como um reflexo de sua tentativa de se proteger de um mundo externo que muitas vezes parecia sufocante, e de uma necessidade de aprofundamento na própria subjetividade e nas questões universais que a literatura poderia explorar. Na Casa do Sol, Hilda finalmente encontrou o espaço necessário para esse mergulho interior, onde a reflexão sobre a condição humana e a busca por respostas existenciais se tornaram os pilares de sua produção literária.

Em sua essência grega, o *oikos* é mais que casa: é origem, núcleo. Para Hilda, era casa e mundo, território existencial, onde cada verso cavava raízes na terra e aspirava ao infinito.

### 3.2 ECO: A LINGUAGEM COMO ATO POLÍTICO

“[...] e as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o começo dos tempos” (WOOLF<sup>21</sup>, 2014, p. 141).

A trajetória de Hilda Hilst, como de tantas escritoras, foi marcada pelos desafios impostos por uma sociedade estruturada em desigualdades de gênero. No Brasil, desde o período colonial, perpetuou-se um sistema patriarcal que limitava o papel das mulheres,

---

<sup>21</sup> Virgínia Woolf discutiu as questões do lugar da mulher na sociedade não apenas em seus ensaios, mas também em suas obras ficcionais, como por exemplo em *Mrs. Dalloway* (1995) na qual os pensamentos de Clarissa Dalloway se concentram em uma festa que ela dará naquela noite, mas também voltam ao passado, para a sua juventude e a experiência de seu casamento com um homem confiável, porém insatisfatório. Dadas as devidas proporções, a originalidade do romance conversa com o estilo de Hilda Hilst, uma vez que Woolf alterna entre o discurso direto e indireto, variando entre narrador onisciente, fluxo de consciência e soliloquio.

desvalorizando suas contribuições econômicas e culturais. Embora Hilst contasse com certa segurança financeira, sua obra enfrentou a subvalorização característica de uma realidade em que a criação literária, historicamente associada aos homens, exigia tempo, recursos e acesso a espaços de produção, privilégios muitas vezes negados às mulheres. As normas de gênero e as desigualdades estruturais restringiram a inserção feminina no campo literário por séculos. Mesmo atividades econômicas desempenhadas por mulheres, como o preparo de alimentos ou o artesanato, foram seguidamente invisibilizadas. Hilda Hilst reconhecia essas limitações e refletia sobre os entraves econômicos e sociais que atravessavam a literatura. Em uma entrevista de 1977 à publicação *Brasileiras: Vozes, Escritos do Brasil*, afirmou:

Começo a pensar na validade mesmo da literatura dentro de toda uma estrutura em que o fator econômico é o fator mais importante, em que dificilmente a palavra terá acesso. Eu acho que aí a importância do escritor vai ficando cada vez menor, e aí, por decorrência, a importância da crítica (HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 45).

Essa perspectiva expressa a visão de Hilst sobre como a predominância dos valores econômicos limitava a valorização da literatura e o reconhecimento de escritores e, por consequência, principalmente das escritoras, em um ambiente que não privilegiava a arte. A leitura da obra hilstiana a partir do contexto econômico-social se relaciona com o apagamento histórico das mulheres na literatura. O trecho abaixo, extraído de um manifesto de Nísia Floresta (1994), também marginalizada nos manuais de literatura brasileira, destaca a subjugação feminina, que limitava as mulheres ao papel de serviçais dos homens:

Se cada homem, em particular, fosse obrigado a declarar o que sente a respeito de nosso sexo, encontraríamos todos de acordo em dizer que nós nascemos para seu uso, que não somos próprias senão para procriar e nutrir nossos filhos na infância, reger uma casa, servir, obedecer e aprazer aos nossos amos, isto é, a eles homens” (Floresta *apud* Lessa, 1994, p.35).

Esse pensamento ilustra a visão culturalmente enraizada que limitava as oportunidades e liberdades das mulheres, promovendo uma sociedade patriarcal onde as mulheres deveriam submeter-se aos padrões impostos por normas sociais. Tal contexto explica, em parte, o apagamento enfrentado por Hilst, cujo estilo literário e questionamentos não se enquadravam nas expectativas sociais da época. Ao contrário, outras mulheres conseguiram conquistar reconhecimento, sendo editadas e apreciadas em vida, o que leva a uma questão essencial: por que algumas mulheres foram celebradas e outras, como Hilst, relegadas ao ostracismo? Para entender esse fenômeno, é essencial examinar a biografia de Hilst, admitindo que a falta de reconhecimento não se deve à qualidade de sua obra, mas sim às particularidades de sua trajetória e às barreiras culturais enfrentadas. De maneira complementar, as desigualdades

sociais do Brasil, marcadas por altos índices de analfabetismo e pobreza, criaram um público reduzido para textos literários, sobretudo os mais complexos, dificultando ainda mais a disseminação de sua obra. Hilst reconhecia essa realidade. Em uma carta ao amigo Caio Fernando Abreu, apontou:

São trinta milhões de analfabetos, mais ou menos setenta milhões de pessoas com uma vida miserável. Isso é o nosso país. Não há por que a minha literatura ter prioridade, existem coisas mais imediatas. (HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 67).

Essas palavras revelam sua sensibilidade para os dilemas sociais e econômicos que marginalizam tanto a literatura quanto grande parte da população. Apesar disso, Hilst também sugere que a arte, mesmo considerada secundária em situações de crise, pode desempenhar um papel transformador. Sua reflexão amplia o debate sobre o papel social da literatura, destacando seu potencial de resistência e mudança ao questionar como a arte pode dialogar com as demandas sociais e permanecer significativa.

A linguagem hermética e contestadora de Hilda Hilst — que, em certa medida, pode ter contribuído para a pouca difusão de seus livros — reflete um compromisso ético com sua escrita, exigindo do leitor um engajamento ativo e reflexivo. Esse estilo não convencional permite explorar questões sociais e ecológicas, tecendo uma interseção entre o espaço doméstico e o ambiente. A Casa do Sol, longe de ser um lar tradicional, desenvolve-se como um espaço dedicado à criação literária e à busca por dignidade e respeito através do trabalho intelectual. Hilst testa convenções ao expandir sua atuação do espaço privado para o público, promovendo uma liberdade radical de escolha. Apesar de seu foco na introspecção e na busca por transcendência, Hilst nunca separa o eu do outro, nem o indivíduo do ambiente. Obras como *Fluxo-Floema* exploram a solidão e o isolamento ao mesmo tempo em que criticam a sociedade e suas estruturas, refletindo tensões entre o privado e o coletivo.

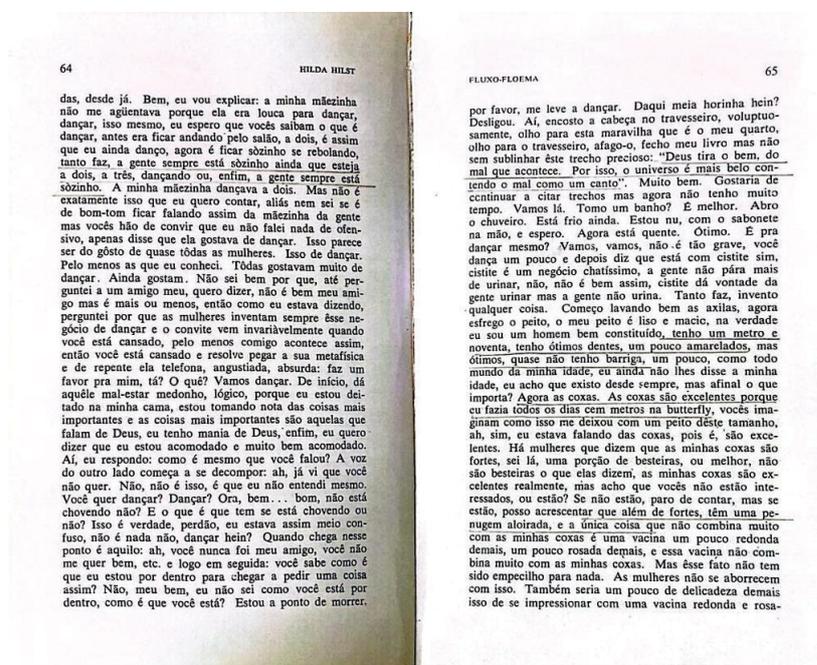
Hilda Hilst, ao adotar uma escrita que explora a fragmentação, a descontinuidade e o fluxo ininterrupto de pensamentos e emoções, oferece uma crítica implícita à aceleração do ritmo de vida e à homogeneização da experiência humana na sociedade contemporânea. A teoria da dromologia, proposta por Paul Virilio (1997), argumenta que os avanços nas tecnologias de transporte e comunicação transformaram a percepção de tempo e espaço, acelerando a vida moderna a tal ponto que as experiências individuais se tornam fragmentadas e diluídas. Segundo Virilio, essa aceleração contínua impacta diretamente as relações sociais, tornando-as mais efêmeras e superficiais.

Ao criar uma linguagem que não segue uma estrutura linear ou lógica, Hilst traduz a impossibilidade de conter o ritmo avassalador da experiência humana, que se desdobra em

fragmentos e imagens desconexas. Sua escrita caracteriza-se por uma aceleração perceptível — com temas e ideias sobrepostos, ausência de pontuação e a falta de divisões claras como parágrafos — que paradoxalmente exige pausas, oferecendo rupturas abruptas. Essa forma de escrita pode ser vista como uma resistência à imposição da rapidez e da eficiência exigidas pela sociedade moderna, sacrificando a profundidade e o significado das experiências humanas em favor da produtividade.

Para exemplificar esse traço, trago uma imagem de duas páginas do segundo texto: Osmo, nas quais observa-se a ausência de parágrafos recorrente em todo o livro.

FIGURA 7 — PÁGINAS 64 E 65 DE FLUXO-FLOEMA EDIÇÃO DE 1970



Fonte: fotografia da autora

*Fluxo-Floema* exige do leitor atenção e dedicação. Embora os textos sejam curtos (Fluxo: 41 páginas, Osmo: 22 páginas, Lázaro: 25 páginas, O Unicórnio: 54 páginas e Floema: 21 páginas), sua densidade demanda um envolvimento ativo, pois cada frase carrega múltiplas possibilidades interpretativas.

A linguagem fragmentada e caótica de Hilst é uma estratégia para desacelerar a leitura e confrontar o leitor a refletir sobre o impacto dessa aceleração nas relações e na percepção de si mesmo. Em consonância com essa reflexão, recorremos ao pensamento de Bruno Latour (2020):

Já estávamos tremendo diante da aceleração da história, mas como nos comportar diante da grande aceleração? Por meio de uma reversão completa do tropo favorito da filosofia ocidental, as sociedades humanas parecem se resignar a agir no papel de objeto estúpido, ao passo que é a natureza que assume inesperadamente o papel de sujeito ativo! (p. 125)

Ao fragmentar sua escrita e colocar em questão o tempo e o espaço como construções lineares e controláveis, Hilst critica o domínio da lógica e da racionalidade impostas pela aceleração. A autora, portanto, se posiciona como uma crítica direta à submissão da subjetividade humana às forças impessoais que regem a modernidade, algo semelhante a inversão proposta por Latour, na qual a natureza assume um papel ativo e as sociedades humanas se tornam objetos passivos diante da grande aceleração.

Durante as décadas de 1960 e 1970, o Brasil passava por um intenso processo de industrialização e urbanização, com a crescente indiferença social nas grandes cidades. Hilst, ao se retirar para um ambiente mais isolado e tranquilo, buscou uma vida reservada, em sintonia com o natural e afastada da pressa das metrópoles. Essa foi uma postura consciente contra a aceleração que caracteriza a moderna sociedade industrial e seu coração pulsante: a cidade. Ao contrário da dinâmica de velocidade e produtividade que dominava as grandes cidades, Hilst procurou desacelerar, priorizando a introspecção e a experiência pessoal, como resposta ao ritmo frenético e desumanizador das transformações tecnológicas. A reflexão de Bruno Latour (2020) nos oferece uma compreensão dessa dinâmica, ao destacar que:

Nenhum agente na Terra é simplesmente sobreposto ao outro como um tijolo que se justapõe ao outro. Em um planeta morto, as peças seriam colocadas partes extra partes; não na Terra. Cada potência de agir modifica seus vizinhos, ainda que ligeiramente, para tornar a própria sobrevivência um pouco menos improvável. (p. 162)

Assim como Latour sugere que cada agente modifica ligeiramente seus vizinhos, Hilst, ao adotar uma linguagem disruptiva, questiona a ordem estabelecida, provocando uma reflexão sobre as implicações dessa aceleração e sobre as alternativas possíveis para a convivência e a experiência humana no contexto contemporâneo.

Dessa forma, a crítica de Hilst não se limita apenas ao campo da linguagem, mas se estende também à própria estrutura social que promove a aceleração e a superficialidade das relações. Em sua escrita, ela reconfigura a relação entre o humano e o mundo, questionando a lógica da modernidade. Sobretudo em *Fluxo-Floema*, a escrita fragmentada e não linear, carregada de rupturas e ausências, projeta essa resistência filosófica à imposição da velocidade e da eficiência exigidas pela sociedade. Essa argumentação encontra ressonância na observação de Bruno Latour (2020), que afirma:

No entanto, por meio de uma abordagem filosófica apropriada, é possível proceder como se fosse possível inverter a inversão e deduzir todas as consequências da causa. Ao agir dessa maneira, consegue-se desdramatizar o curso dramático do tempo, a ponto de se comportar como se o mundo fluísse do passado para o presente. (p. 118)

Habitar a Casa do Sol foi, de certa forma, um retorno dramático ao passado, onde os tempos se misturam. A escrita da autora reflete essa fusão temporal. A escrita veloz de Hilst, com seus fluxos interrompidos, exige paciência do leitor (desdramatiza). Cada palavra e pausa se tornam momentos que desestabilizam a pressa com que a vida moderna nos impõe a vivência. Hilst cria um espaço para explorar e questionar a condição humana em um ritmo próprio, que incomoda a uniformidade e superficialidade das experiências contemporâneas.

Para alcançar um efeito acelerado — que paradoxalmente exige uma leitura lenta — e sobreposição de assuntos e ideias, os textos de Hilda Hilst não seguem a norma padrão de pontuação. Dessa forma, os parágrafos se estendem, sem divisões claras. A ausência de delimitação entre as vozes das personagens e até mesmo dos narradores faz com que elas se fundam, criando uma fluidez constante no fluxo de pensamentos e emoções. O estilo da autora funciona como um convite para que o texto seja lido em um só sopro, mais uma vez exigindo uma pausa que o modo de vida atual raramente nos permite.

Este paradoxo, em que a leitura requer concentração total enquanto deve ser realizada sem interrupções, é emblemático do estilo hilstiano. Em tempos atuais, com o advento da internet e dos vídeos de 30 segundos, aos quais somos constantemente expostos a estímulos rápidos e interrupções constantes, essa estratégia textual se torna ainda mais complicada e meditativa. A leitura de seus textos exige um espaço de introspecção e silêncio, convidando o leitor a penetrar em sua própria mente.

Assim, Hilst traz à tona a ideia de que a comunicação é uma busca interna por respostas às nossas próprias questões. Ao mesmo tempo em que a conversa com o outro amplia a percepção de mundo, também revela camadas de si mesmo, promovendo uma experiência de autoconhecimento.

A fluidez da comunicação é levada às últimas consequências. Por essa característica Hilda Hilst foi considerada uma escritora hermética e inacessível. Contudo, ela encarava essa percepção como reflexo de uma escolha ética e política, declarando:

Uma transformação ética que leva ao político: a linguagem e a sintaxe passam a ser intrinsecamente atos políticos de não atuação com o que nos circunda e que tenta nos enredar com seu embuste, a sua mentira artilosa sedutora e bem armada. (HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 56).

Essa postura evidencia que sua escrita supera a estética, sendo uma forma de resistência ao uso convencional e manipulador da linguagem, superando padrões estabelecidos. Hilst desenvolve uma estética literária que é, portanto, uma forma de resistência, criando espaços para a reflexão crítica e a exploração de novas possibilidades discursivas. Tal abordagem ecoa ao pensamento de Félix Guattari (2012), que propõe uma nova lógica orientada pela autonomia e ressingularização, rompendo com lógicas dialéticas tradicionais. Guattari compara essa ressingularização ao trabalho do artista, que ajusta sua criação a partir de eventos imprevistos (acontecimento-incidente), permitindo a bifurcação de seu projeto inicial.

Para Hilda, o “acontecimento-incidente” que transformou sua vida e escrita foi a já mencionada leitura de *Cartas a El Greco*, de Kazantzakis. Segundo a autora:

Eu senti que em São Paulo não iria mais poder trabalhar. [...] Li *Carta a El Greco*, do escritor grego Kazantzakis, e esse homem e esse livro modificaram a minha vida totalmente. [...] Não foi, portanto, uma fuga. Foi só uma volta à minha verdade, à minha realidade (HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 26).

Essa experiência marcou o início de uma mudança em sua relação com o mundo e sua expressão artística. Em sua obra, o *Oikos* (casa) e o *Eco* (reverberação) alinham-se para explorar a interação entre a vida cotidiana e o processo criativo.

A Casa do Sol é ícone e cenário dessa transformação. Hilst sugere que as esferas física, emocional e espiritual são interligadas e em constante interação, refletindo sua visão de mundo e seu compromisso literário. Essa fusão entre o ambiente e o eu criativo permite que o cotidiano se transfigure em arte, evidenciando que a realidade não é apenas representada, mas recriada e transformada pela literatura.

Nossa abordagem interpretativa tem em conta não apenas o período de produção da obra estudada, mas a nossa posição no tempo, não estamos indiferentes às alterações sociais e políticas, nem tão pouco desconsideramos as agendas impreteríveis, pertinentes e de apreensão na esfera local e global. Como enfatizam Pinto e Magalhães (2015), é fundamental que nossa leitura do texto literário não se limite apenas ao contexto de sua produção, mas também se conecte com as realidades contemporâneas:

São necessários, hoje em dia, não somente suportes teóricos adequados à leitura do texto literário, de modo a respeitar sua natureza estética, mas que sejam também capazes de encampar leituras que atualizem o texto em conexão com as realidades próprias do tempo em que vivemos. (Pinto; Magalhães, 2015, p. 37)

Assim, entende-se, que além da ênfase na forma, o estudo literário deve também ocupar-se com o conjunto de conceitos e ideias presente em uma obra, analisando, inclusivamente, sua postura política, o que engloba, aquela relativa as questões ecológicas.

Desse modo, não apenas a literatura hilstiana apresenta-se com um ato- político, a análise pelo viés por nós escolhido é também um eco dessa linguagem.

## 4 DECIFRANDO O ENIGMA DE *FLUXO-FLOEMA*

### 4.1 O LABIRINTO DA EXISTÊNCIA E DA LINGUAGEM

*Fluxo-Floema*, primeiro livro em prosa de Hilda Hilst, foi lançado em 1970; reúne cinco textos distintos: Fluxo, Osmo, Lázaro, O Unicórnio e Floema. A obra mergulha no universo interior da autora, desafiando convenções da linguagem e explorando temas como a condição humana, a espiritualidade e a multiplicidade da existência. Seu universo literário confronta o leitor com o absurdo e estabelece uma intertextualidade que evoca obras fundamentais para sua visão de mundo.

Foi n'A Casa do Sol que Hilst consolidou sua ficção, abordando temas-tabus, criticando a indústria editorial e admitindo a complexidade de sua linguagem. No entanto, evocava a natureza com a simplicidade das banalidades, aquilo que parece ser compreendido universalmente. O título Fluxo-Floema já sugere essa conexão:

Fluxo — transbordamento, preamar, Floema — uma palavra da botânica designando o conjunto dos vasos liberianos, condutores da seiva elaborada: *Fluxo-Floema* é, pois, expansão, tentativa de autoconhecimento, porque só através de nós mesmos é que se torna possível o conhecimento do outro. Conhece-se não para tomar posse de si mesmo, mas para libertar-se. (HILST *apud* SCALZO, 1990, p. 22).

O livro explora diferentes perspectivas sobre a realidade humana, abordando identidade, morte e busca por significado. A obra também se estrutura em torno da ideia de tríade e inicialmente foi planejado como um conjunto de três novelas (Osmo, Lázaro e O Unicórnio). A tríade reflete a interligação dessas questões: a morte (Lázaro), a introspecção (Osmo) e o idealismo (O Unicórnio). Essa divisão traduz a fluidez da consciência humana e a interdependência entre os temas, compondo um ciclo contínuo que articula fragmentação e unidade. O fluxo, representação da vida e da consciência, e o floema, ligado ao transporte de nutrientes, sintetizam a comunicação entre os elementos narrativos e a essência da obra.

Uma importante questão para que se possa compreender o texto literário em sua dimensão histórica e receptiva é tratada por Julia Kristeva em *Introdução à Semanálise* (2009). A autora sugere que os textos literários se constituem como redes de citações e referências, conscientes e inconscientes, que se entrecruzam na criação de significados. Nesse sentido, Hilst constrói sua prosa por meio de alusões, recriações e diálogos conceituais, exigindo uma leitura ativa e interpretativa. Suas reflexões metalinguísticas orientam o leitor sobre a recepção do texto, enquanto a inserção de citações sem fontes explícitas, como em *Osmo*, convida a refletir

sobre o próprio ato de leitura. Esse recurso estimula uma interação criativa, na qual a interpretação é moldada pelas experiências individuais de quem lê.

Aí, encosto a cabeça no travesseiro, voluptuosamente, olho para esta maravilha que é o meu quarto, olho para o travesseiro, afago-o, fecho o meu livro mas não sem sublinhar este trecho precioso: ‘Deus tira o bem, do mal que acontece. Por isso, ou o universo é mais Belo contendo o mal como um canto’. (Hilst, 1970, p. 65)

Nesse trecho, a ausência de referência à origem da citação amplia as possibilidades interpretativas. O reconhecimento da frase pode direcionar a leitura para um contexto específico, enquanto sua obscuridade leva o leitor a especular sobre a natureza do livro citado e a situação do personagem. Assim, Hilst transforma a citação em ferramenta narrativa para engajar o leitor na construção de seus próprios sentidos.

Outro traço marcante das cinco novelas é a diluição das fronteiras entre os gêneros literários, combinando prosa, poesia e teatro. Essa abordagem híbrida reflete o conceito de “anarquia literária”, descrito por Alcir Pécora (2002), que organizou diversas edições da obra de Hilst. Para Pécora, essa “anarquia” consiste na subversão de estruturas tradicionais, promovendo experimentação radical na forma e na linguagem. Mais do que uma postura política, trata-se de um rompimento com normas estabelecidas em busca de liberdade criativa.

O trecho a seguir, extraído de *Fluxo*, ilustra essa característica:

[...] Anão, eu gostaria de matar todos os loucos, entrar no hospício, chamar todo mundo no pátio, e dizer com voz vozeirona: tomem toda a sopinha do jantar, minha gente, senão não tem cinema. Não entendi. Assim: a sopinha está envenenada e com a ameaça de cortar o cinema todo mundo toma a sopinha esverdeada envenenada. Cinema, é? Velho louco, Ruiska, diz aquele teu poema. Digo:  
Resis, ruídos vãos  
vertigem sobre as pastagens  
ai que dor, que dor tamanha  
de ter plumagens, de ser bifronte  
ai que reverses, que solidões  
ai minha garganta de antanho  
minha garganta de estanho  
garganta de barbatanas e humana  
ai que triste garganta agônica  
(Hilst, 1970, p. 38)

Aqui, diálogos absurdos e cenas de forte teatralidade se mesclam a uma poesia intensa e imagética. O humor ácido permeia a interação entre os personagens, enquanto a musicalidade do poema amplia a expressividade do texto. Essa fusão desconstrói a linearidade da prosa convencional e propõe uma leitura fragmentada, ressignificando os gêneros narrativos e exemplificando a liberdade criativa que Pécora associa à “anarquia literária”. A metáfora da “garganta agônica” pode ser interpretada como um canal através do qual emoções e ideias fluem

incessantemente, acompanhadas de sofrimento e angústia, impulsionando a verbalização do inefável.

Em *Passos para uma ecologia da mente* (2000), Bateson argumenta que a mente humana é interdependente de seu contexto e dos sistemas ao seu redor. Retomando a expressão “garganta agônica”, pode-se afirmar que ela reflete essa dinâmica, capturando o processo fluido entre ideias e emoções que, embora enraizadas na experiência interna, se trançam com sistemas externos — sociais, culturais e ambientais. É uma expressão tanto fisiológica quanto alegórica, que evoca a transitoriedade e a agonia da comunicação muitas vezes marcada pela incompreensão ou pela falta de ressonância. Essa tensão constante entre o interno e o externo, entre o individual e o coletivo, revela um sistema mental em busca de expressão, mas confrontado por barreiras internas ou externas. À medida que essas ideias e angústias se propagam, elas têm o potencial de desestabilizar ou transformar não apenas o sistema mental individual, mas também os sistemas culturais e sociais ao seu redor.

Ao folhear a obra de Hilda Hilst, torna-se evidente a relação entre sua bagagem pessoal (seus medos, suas preocupações) e sua produção literária. A experiência com a doença mental de seu pai teve um impacto significativo na construção de seus personagens e na abordagem da loucura, tema recorrente em sua obra. Em *Fluxo-Floema*, a loucura aparece de forma ambígua, contrastada com a “sanidade”. A ironia e a inversão de papéis, como no trecho onde a ameaça de cortar o cinema força pacientes a tomarem uma sopa envenenada, testemunham os limites da racionalidade e a percepção social da loucura.

O sofrimento psíquico e as relações entre mente e corpo são explorados através de personagens que enfrentam crises existenciais. Hilst desconstrói o conceito de “normalidade”, expondo as contradições da sociedade ao lidar com o que é considerado um desvio, configurando um verdadeiro labirinto existencial, no qual a linguagem atua simultaneamente como instrumento de compreensão e de confusão. A palavra, em sua obra, conduz por um percurso de descobertas e enigmas, onde as respostas são tão evasivas quanto as perguntas. O sofrimento e a busca por sentido permanecem essenciais, destacando o desacordo entre o desejo de iluminar a experiência humana e os limites impostos pela comunicação. Esse universo de angústia e questionamento é amplamente discutido por estudiosos como Pécora (2002) e Mello (2009) que sublinham como a literatura de Hilst funciona tanto como espelho de suas inquietações quanto como espaço de reflexão sobre a condição humana.

Outro ponto comum aos textos é a ausência de um aprofundamento das personagens — excetuando Osmo, precisamente descrito em suas características físicas —, o que sugere uma fragmentação da experiência humana. Ao evitar detalhar excessivamente suas figuras, Hilda

Hilst enfatiza o isolamento entre os indivíduos e suas próprias narrativas, refletindo a fragmentação da identidade característica da modernidade. Assim, as personagens assumem um papel mais simbólico, representando estados emocionais ou existenciais, em vez de aparecerem como figuras plenamente desenvolvidas. Essa escolha reforça a impossibilidade de compreender plenamente o ser humano.

A visão de Hilst sobre a escrita como uma busca contínua e inacabada alinha-se à comparação que a própria autora faz entre o ato de escrever e o comportamento de um neutrino:

Outro dia estava lendo um livro de Arthur Koestler, *As razões da coincidência*, em que ele fala do neutrino. Explica que esse elemento demorou para ser detectado porque não tem propriedades físicas, nem massa, nem carga elétrica, nem campo magnético e só pode ser detectado quando colide com outro elemento. Depois, o neutrino, por suas propriedades, é capaz de atravessar qualquer corpo até que encontre outro elemento que se anteponha a ele. Penso que o ato de escrever tem muita coisa do neutrino. A gente escreve e vai atravessando os corpos mais densos e opacos possíveis, até encontrar o elemento de colisão. Então, para esse elemento, tudo o que dissemos e que pareceu incompreensível, obscuro, torna-se claro, rutilante. (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 32).

Essa analogia descreve o efeito da escrita de Hilst: atravessar a densidade da experiência humana até encontrar alguém capaz de ressoar com o que foi escrito. Do mesmo modo, suas personagens fragmentadas e arquetípicas exploram a universalidade da condição humana. Embora múltiplas, compartilham traços que remetem à própria autora, revelando uma tentativa de expor as crises e emoções comuns a todos.

No texto hilstiano, a individualidade se dissolve na turbulência do cotidiano, aproximando-se da visão de Deleuze e Guattari sobre os “agenciamentos” e a fluidez das identidades humanas. Em *Mil Platôs* (1995), os filósofos propõem que a identidade não é fixa, mas um processo em constante transformação. Assim, as personagens de Hilst não são entidades fechadas, mas manifestações da complexidade do ser humano, sugerindo que a ênfase moderna na singularidade e autonomia pessoal é ilusória. Em *Fluxo-Floema*, essa perspectiva emerge na interconexão das experiências e sentimentos, questionando o isolamento e a autenticidade em um mundo cada vez mais despersonalizado.

A multiplicidade de vozes contrastantes na obra dificulta retomadas após pausas na leitura. A fluidez rítmica, marcada por aliteraões e sonoridades, sugere que a leitura em voz alta pode facilitar a apreensão do texto, destacando sua musicalidade e reforçando a experiência sensorial da linguagem, um exemplo é o exerto abaixo, retirado da novela *Osmo*:

O canto de ninar finlandês é assim: tuu, tuu, tupakarulla, tuu, tuu, tupakarulla, e eu não sei o que quer dizer mas era belo aquele tuu, tuu, tupakarulla, experimentem dizer, dá vontade de ficar dizendo sem parar, e o primeiro assoviei e depois cantei tuu, tuu, tupakarulla, cada vez mais depressa tupakarulla, tupakarulla como se estivesse montado num cavalo, um cavalo vermelho a galope no bosque de bétulas, tupakarulla,

bétulas, ah, tupakarulla, bé-tulas, mais depressa, agalopeagalopeagalope, que perfume, que lago, eu poderia ter jogado o corpo de Mirtza no lago, mas não, o corpo de Mirtza não era amigo de muita água, aquele corpo tinha o seu próprio cheiro, um cheiro singular e não era ali sido despojá-lo daquele cheiro-perfume-singular, cada corpo tem direito ao seu lugar, cada corpo pertence a um lugar, o meu ainda não sei, talvez ao fogo, porque o fogo na verdade não consome, o fogo... (Hilst, 1970, p. 78)

Hilda Hilst desfruta das palavras, cria palavras com uma conformação anedótica, burlesca, é exatamente por essa composição que o ritmo é criado e o texto transfigura-se em uma escrita performática, por isso, talvez, muitas de suas obras transformaram-se em peças teatrais e obras do audiovisual<sup>22</sup>, uma vez que seu estilo abre imensas possibilidades de interpretações.

Nada na escrita da Hilda parece ser ao acaso, muitas coisas partem da intenção e outras tantas da intuição, mas nada sem razão. A ideia de uma redação performática surge já na epígrafe do livro:

Havia em suma três, não, quatro Molloyes.  
O das minhas entranhas, a caricatura que eu fazia  
desse, o de Gaber e o que, em carne e osso, em algum  
lugar esperava por mim.

.....  
Havia outros evidentemente. Mas fiquemos por aqui,  
se não se importam, no nosso circulozinho de iniciados.  
(Beckett *apud* Hilst, 1970, s.p.)

*Fluxo-Floema* vibra com uma essência que evoca o Teatro do Absurdo<sup>23</sup>, cujo estilo influenciou a arte dramática do século XX. Hilst conduz seus personagens por um labirinto existencial, onde a linha entre o real e o absurdo está borrada, em um universo onde a razão é confrontada e o significado se dissolve. Assim como nas peças do Teatro do Absurdo, a falta de comunicação entre os personagens em *Fluxo-Floema* é uma constante. Os diálogos se perdem em meio a monólogos interiores e reflexões desconexas, destacando a dificuldade inerente de se articular verdadeiramente com o outro e de encontrar um significado claro na existência.

Esse universo de desolação e vazio é intensificado pela estética minimalista e pelos cenários escassos empregados por Hilda Hilst, que retomam o estilo de Beckett. A ausência de elementos supérfluos enfatiza a crueza das experiências das personagens, expondo suas angústias e solidões de maneira ainda mais penetrante. Hilst, no entanto, não se limita à estética

<sup>22</sup> Alguns exemplos são as peças com direção de Zé Celso Martinez Corrêa, disponíveis no Youtube.

<sup>23</sup> “O teatro do absurdo, para o qual o escritor irlandês Samuel Beckett (1906- 1989) desempenhou um papel importante, subverteu normas da arte e da vida ao acalantar a ideia de que qualquer significado no universo sempre escapa às nossas tentativas de descobri-lo. [...] Tanto em suas peças como em sua ficção, Beckett deu voz ao inarticulado: almas perturbadas, sem esperança, contando apenas com patéticas consolações, encarando as verdades brutais da existência.” (Canton, 2016, p. 262)

beckettiana, mas a expande com um desejo de abarcar todas as vozes possíveis e dar vazão a uma multiplicidade de existências. Em entrevista, a escritora explicita sua postura diante da literatura e a forma como sua escrita se distancia e, ao mesmo tempo, dialoga com a estética beckettiana:

Há pessoas que tratam a carne como outros tratam o ouro, às escondidas. Escolhi para meus textos o tratamento oposto. Samuel Beckett na sua peça *Dias Felizes* escreve: ‘eu não posso dizer mais; diz-se o que se pode’. Prefiro dizer: quero falar tudo nos meus textos e posso dizer ainda mais. Faz perguntas possíveis a mim mesma: se eu falasse com a voz do mundo, como falaria? Se eu falasse com a voz dos ancestrais (que representa o sangue e o sêmen dentro de mim) haveria a refulgência de uma nova voz? (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 34).

Com essa perspectiva, Hilst ultrapassa o silêncio e o vazio que caracterizam o Teatro do Absurdo, propondo uma busca pela totalidade da expressão. Ao fazer isso, transforma suas narrativas em espaços de experimentação, onde o simbólico, o ancestral e o performático se amalgamam. Assim, *Fluxo-Floema* se estabelece como um espelho das incertezas e contradições da existência, mas também como uma tentativa de falar o indizível, de explorar o que a voz humana, em toda a sua multiplicidade, pode alcançar.

Além da epígrafe, quatro dos cinco textos são dedicados a pessoas distintas, e é possível identificar elementos que conectam cada texto à pessoa a quem ele foi dedicado. Em *Fluxo*, dedicado à Lygia Fagundes Telles, há a presença de um anão, uma figura frequente nos contos de Lygia; *Lázaro* é dedicado a Caio Fernando Abreu; *O Unicórnio* é dedicado a Dante Casarini, figura importante na vida de Hilda Hilst, com quem se relacionou intensamente; *Floema* foi dedicado a José Antonio de Almeida Prado e a José Luiz Mora Fuentes. *Osmo* é o único texto sem dedicatória, no qual o narrador está ensaiando a escrita da confissão dos assassinatos por ele cometidos.

Os paratextos oferecem informações adicionais sobre o contexto e as intenções, além de moldar as expectativas do leitor e influenciar sua interpretação da obra. Eles destacam a relação entre autor, obra e leitor na construção de sentido e expressam aquilo que Genette (2005) analisou: os paratextos são elementos textuais que circundam o texto principal e ajudam a orientar sua leitura e interpretação, estabelecendo um contexto mais amplo para sua compreensão. Esses elementos (prefácios, introduções, títulos, subtítulos, epígrafes, posfácios e notas do autor) têm um papel fundamental na recepção de uma obra. Além de fornecerem informações sobre o autor e o contexto histórico, também contribuem para legitimar o texto e construir sua autoridade. Genette ressalta ainda que os paratextos dissolvem as fronteiras entre o texto e o mundo externo, questionando a natureza da obra literária e sua interação com a realidade.

Nas obras de Hilda Hilst, os paratextos também podem oferecer chaves de leitura para um dos temas centrais de sua escrita: a morte. A morte se apresenta como um enigma, faz-se uma porta de entrada para reflexões existenciais. Em *Fluxo*, a morte do filho se configura como uma experiência de separação, onde a ausência gera uma dor pungente e silenciosa. Em *Osmo*, a morte ganha um caráter físico e violento, explorando o assassinato das mulheres e o mistério sombrio que envolve suas mortes. Já em *Lázaro*, a morte se apresenta como uma transformação espiritual, um limiar entre mundos que propicia questionamentos sobre a existência e o além. Em *O Unicórnio* a morte aparece como uma experiência subjetiva, que se manifesta através da fragmentação da identidade. Em *Floema* a morte é um estado de questionamento e tensão, onde o desejo de transcendência esbarra nos limites da comunicação e na incerteza da presença divina.

A reflexão de Hilst sobre a morte se afasta da visão comum da imortalidade como uma bênção ou objetivo a ser alcançado. Na obra *Lázaro*, há a expressão de uma perspectiva cética em relação à ideia de transcendência. Através de uma fala que emana dúvida e desencanto, uma das personagens diz:

A morte não é nada, e por isso é sempre melhor a vida, mas como eu ia dizendo, os monges têm esperança de que o homem novo possa lhes trazer a imortalidade, compreendes? Eu pessoalmente acho uma bobagem: imortalidade pra quê? Para viver como nós vivemos? Para viver como os lá de fora? Ver o rosto duro e cruel dos humanos? (Hilst, 1970, p. 108).

Nesse momento, a autora questiona a idealização da imortalidade, sugerindo que viver eternamente, se a existência humana permanecesse como é, seria uma repetição insuportável das dores e limitações da vida. Ao contrário de um alívio, a imortalidade é, em suas palavras, como uma “bobagem”, pois, ao prolongar a vida humana, ela não resolveria os dilemas e sofrimentos que a marcam. Dessa forma, a morte em Hilst não é vista como a cessação da vida, e sim como uma oportunidade. A sua abordagem filosófica sobre a morte convida o leitor a encarar a finitude humana de forma mais honesta, sem recorrer a ilusões de imortalidade que, em última análise, podem não significar uma melhoria da condição humana, mas uma perpetuação de suas dificuldades.

Em *Fluxo-Floema*, além do tom sério e reflexivo sobre a morte, Hilda Hilst incorpora elementos de humor, muitas vezes de maneira pueril, assim como grotescos e escatológicos. Esse humor aparece de forma marcante no primeiro texto que explora a relação conflituosa entre um escritor, possivelmente um poeta ou prosador, e seu editor. Pressionado a produzir textos mais banais e comerciais, adequados ao gosto do grande público, o escritor enfrenta um editor retratado de forma caricatural, pejorativamente chamado de “cornudo”. A sátira dessa

figura autoritária evidencia o conflito entre a criatividade artística e as demandas mercadológicas. O humor funciona enquanto ferramenta para ridicularizar as pressões comerciais impostas ao escritor, ao mesmo tempo em que alivia o peso das questões existenciais abordadas no texto, como a morte e a busca por significado. A relação entre escritor e editor se torna, assim, uma crítica à superficialidade do mercado editorial, em contraste com a profundidade da arte literária. Além disso, Hilst problematiza a utilidade da arte e da literatura, ecoando Jean-Paul Sartre em *Qu'est-ce que la Littérature?* (1948), em que se defende que literatura deve ser um ato salvífico, contribuindo para a libertação política do homem.

Há em *Fluxo-Floema* uma constante tensão entre o trágico e o cômico que remete a uma concepção mais ampla da arte, na qual o riso e a ironia desempenham um papel fundamental na exposição das contradições humanas. O humor suaviza a carga dramática da narrativa ao mesmo tempo em que questiona os valores estabelecidos, subvertendo expectativas e normas. Hilst, ao recorrer ao grotesco e à sátira, cria um jogo literário em que o riso se confunde com o desespero; a irreverência convive com a mais profunda angústia existencial. Esse movimento de alternância entre o sério e o burlesco encontra eco em reflexões filosóficas sobre a natureza da tragédia e da comédia, como as de Nietzsche que, ao discutir a moralidade e a necessidade de um desfecho para a tragédia, lança um olhar provocador sobre os limites da arte e da existência:

Eu mesmo, que fiz com minhas próprias mãos esta tragédia das tragédias, na medida em que ela está feita, eu que fui o primeiro a dar na existência O Nó da moral e que o apertei com tanta força que só um Deus o poderia desatar — pois assim eu queria Horácio! — eu mesmo matei agora todos os deuses no quarto ato — por moralidade! O que deve acontecer agora no quinto ato! — devo começar a pensar num desenlace cômico? (Nietzsche, 2020, p. 143).

Na obra de Hilst, especialmente em *Fluxo-Floema*, onde a escrita não busca fornecer respostas fáceis ou um desfecho definitivo, pelo contrário, o humor e a tragédia coexistem, não como antíteses, mas como facetas de uma mesma realidade. Como Nietzsche propõe, a arte, ao misturar o trágico com o cômico, abre espaço para uma reflexão mais livre e mais verdadeira sobre a vida, a morte e os dilemas existenciais que todos enfrentamos. O riso e a dor, assim como o sublime e o grotesco, tornam-se, portanto, inseparáveis no processo de criação literária, permitindo um entendimento que vai além da superficialidade das expectativas comerciais.

Se pensada em termos mais concretos a arte tem utilidade. Mas seria uma mercadoria? Seria um artigo altamente vendável e lucrativo? Em caso afirmativo, para que as pessoas comprem essa arte o artista não pode criar aquilo que bem entende, fazer suas experimentações. Sendo assim, como viver da arte sem ignorar sua potencialidade como vetor de mudanças sociais, mentais e ambientais? Ao lado dos mistérios que envolvem a morte, foram essas inquietações

que encaminharam o projeto literário desenvolvido por Hilda a partir de sua mudança para a Casa do Sol. Essas questões também se desdobram na reflexão sobre a utilidade da literatura, que, sob a luz da ecocrítica, pode ser compreendida como um meio de problematizar a relação entre seres humanos e natureza, questionando paradigmas antropocêntricos e propondo novas formas de interação com o meio ambiente. É nesse sentido que a análise detalhada de cada um dos cinco textos seguirá.

A inquietação sobre a utilidade da arte e seu papel na transformação social, mental e ambiental se reflete nas palavras de Hilst sobre o ato de escrever, revelando seu desejo profundo de compreender a existência e a complexidade da vida. Ela mesma descreve suas motivações para a criação, ao refletir sobre o que a impulsiona a escrever:

As pessoas perguntam sempre porque a gente escreve e eu fico pensando em todos os motivos que levam de repente uma pessoa a escrever. Pense que a raiz disso em mim está na vontade de ser amada, numa avidez pela vida. Quem sabe também se não é uma necessidade de viver o transitório com intensidade, uma força oculta que nos impele a descobrir o segredo das coisas. Uma necessidade imperiosa de ir ao âmago de nós mesmos, um estado passional diante da existência, uma compaixão pelos seres humanos, pelos animais, pelas plantas. (Hilst *apud* Diniz, p. 89)

O impulso de explorar o transitório e penetrar no âmago da experiência humana encontra expressão em *Fluxo-Floema*, onde o ambiente natural e a arquitetura funcionam como extensões das subjetividades das personagens. O espaço não é meramente descritivo, mas se torna um reflexo das turbulências internas, assumindo um papel ativo na narrativa. Nesse contexto, o ambiente em *Fluxo-Floema* é descrito de forma vívida e sensorial. Ele amplifica os dilemas existenciais, reforça a conexão entre corpo e natureza e traduz, em imagens e sons, o desejo de compreender os mistérios da vida e da criação. Como a autora bem resume, sua escrita nasce de uma avidez pela vida e da compaixão por tudo o que a cerca — sejam seres humanos, animais, plantas ou as paredes da Casa do Sol, que acolhem e fluem os ecos de sua busca criativa.

Nesse sentido, Hilst propõe uma reflexão que ecoa críticas filosóficas sobre a construção de conceitos humanos, como a dignidade e a superioridade sobre os outros seres. O ambiente de *Fluxo-Floema* ilustra a interioridade das personagens e questiona as fronteiras que separam o homem do resto da criação. A escrita de Hilst é, além de uma busca estética, uma indagação sobre o próprio lugar do homem no mundo, um questionamento que remete às considerações de Nietzsche sobre as falácias construídas ao longo da história humana e sua relação ilusória com a natureza. Nietzsche, ao refletir sobre esses erros fundamentais, nos convida a reconsiderar a definição de “humanidade” e seus pressupostos morais:

O homem foi educado por seus erros: em primeiro lugar, ele nunca se viu se não em completamente; em segundo lugar, atribuiu-se qualidades imaginárias; em terceiro, sentiu-se numa relação hierárquica falsa diante dos animais da natureza; em quarto lugar, nunca deixou de inventar tábuas do bem e sempre novas, considerando as durante certo tempo como eternas e absolutas, de tal maneira que ora tal instinto humano ora tal outro ocupava o primeiro lugar, enobrecido em consequência dessa apreciação. Terminar com esses quatro erros seria acabar com as noções de humanidade e de “dignidade do homem” (Nietzsche, 2020, p. 125).

Hilda Hilst, ao explorar a interioridade das suas personagens e o ambiente que as cerca, desconstrói a ideia de uma separação rígida entre o homem e o restante da criação, questionando o próprio conceito de humanidade e de dignidade humana. Em uma perspectiva nietzschiana, ela desafia as normas que exaltam o homem como ser superior e distinto, ao mesmo tempo em que subverte as expectativas sobre a natureza, o que nos leva a uma reflexão sobre a fragilidade das certezas humanas. Assim como Nietzsche, que propõe a desconstrução das tábulas morais e a revisão das crenças universais, Hilst nos incita a questionar as convenções sobre a vida, a morte e o papel do homem na teia da existência, levando a uma compreensão mais complexa e integrada entre os seres humanos e o mundo natural.

A metalinguagem é um fio condutor em várias obras de Hilda Hilst. Em *Fluxo*, acompanhamos um escritor imerso no processo criativo, interagindo com seu interlocutor e expondo seu percurso de escrita. Em *Osmo*, a personagem principal redige uma carta confessional, enquanto em *Lázaro*, a narrativa se entrelaça com referências bíblicas, manipulando conscientemente diferentes narrativas. *O Unicórnio* também compartilha esse aspecto, com a trama se desenvolvendo a partir da tentativa de escrever um livro e as reflexões sobre esse processo. Em *Floema*, a inadequação social se reflete em um narrador que constantemente muda de interlocutor, expressando uma busca desesperada por pertencimento, resultando em uma linguagem caótica e desestruturada que revela a dissonância da condição humana. Assim, a metalinguagem se torna um ponto central na leitura, com Hilst construindo o texto enquanto questiona a própria escrita. Um exemplo disso é o excerto de *Fluxo*:

Goi, goi, estão vendo que esforço faz a minha linguinha para dizer dos mistérios do depois? E ainda assim com esse esforço, a veia engrossando no pescoço, a língua se enrolando líquida, mesmo assim vocês estão dizendo ui ui, que tipo embobinado, que caldeirão de guisado, que merdafestança de linguagem. (Hilst, 1970, p. 46)

Aqui, Hilst expõe o processo de escrita de forma crua, questionando os limites da comunicação e a necessidade humana de se fazer entender. A confusão linguística é uma metáfora para a desordem da condição humana — uma série de tentativas frustradas de conexão a partir das quais por mais que a linguagem se esforce não consegue preencher o abismo entre o eu e o outro.

*Fluxo-Floema*, marca o início de uma produção literária intensa, caracterizada pelas experimentações estilísticas. Influenciada por suas leituras filosóficas e místicas, Hilst incorporou elementos dessas áreas em suas obras. Embora possam ser lidas de forma isolada, é evidente a concepção de um projeto contínuo nesses textos, com correlações entre todos os livros a partir de sua mudança para a Casa do Sol. A notoriedade alcançada pela autora com sua trilogia pornográfica está, de certa forma, prevista em *Fluxo-Floema*, especialmente no primeiro texto que antecipa as temáticas de sua obra subsequente.

Em *Fluxo*, um exemplo de metalinguagem e também dessa antecipação do que viria a ser sua literatura, ocorre em uma troca entre o escritor e seu editor, que não apresenta mudanças de vozes, mas que, para fins didáticos, será apresentado em travessões:

- Soma, toma quinhentos cruzeiros novos e, se não tiver inspiração, faz o seguinte: pega essa folha luminosa e escreve aí no meio da folha aquela palavra às avessas.
  - Uc?
  - Não seja idiota, essa é a primeira possibilidade. Invente novas possibilidades em torno disso. Amanhã pego o primeiro capítulo, tá? Engulo o pirulito. Ele me olha e diz:
  - Você engoliu o pirulito. Eu digo:
  - Não faz mal, Capitão, o uc é uma saída para tudo.
  - Está bem. Ele sai peidando no meu belíssimo pátio de pedras perfeitas e grita:
  - Amanhã, hein? Sorrio.
- (Hilst, 1970, p. 24)

Aqui, *uc* ao contrário forma a palavra *cu*, indicando um interesse precoce de Hilst em tratar da anatomia humana de forma direta, tema que seria explorado com mais intensidade em sua trilogia pornográfica. A correlação entre os livros de Hilst é perceptível, mesmo que eles pareçam bastante distintos uns dos outros. Existe uma interconexão temática, estilística e lexical que atravessa suas obras. Há uma estrutura quase episódica que conecta os textos dentro de *Fluxo-Floema*, o que antecipa o desenvolvimento do projeto literário de Hilst. *Fluxo* oferece um vislumbre das intenções e direções desse projeto, evidenciando a postura ousada e inovadora da autora na literatura brasileira.

## 4.2 FLUXO

Em *Fluxo*, a imersão em temas existenciais e metafísicos revela uma busca constante por sentido e compreensão. A novela, narrada em primeira pessoa, inicia-se com um diálogo entre marido e esposa sobre a construção de um livro. O ambiente doméstico é marcado pela presença do filho do casal, cuja infância e necessidade de atenção interrompem a conversa. Após a morte da criança, novos personagens surgem, alterando a estrutura narrativa e marcando

uma transição significativa no texto. Organizei a obra em dois atos: o primeiro apresenta o escritor tentando atender à demanda de seu editor, com a maior parte da trama se desenrolando no escritório de casa; o segundo acontece após a morte de Rukha, o filho, e explora cenários diversos, saindo da casa para um mundo surreal.

*Fluxo* rende homenagem a Lygia Fagundes Telles, visível na dedicatória e no desenvolvimento da narrativa. Lygia, em contos como *Anão de Jardim* (1969), *As Formigas* (1963) e *A Estrutura da Bolha de Sabão* (1978), utiliza a figura do anão de maneira simbólica, criando atmosferas de fantasia. Essa estratégia simbólica é adotada por Hilst, onde o Anão que surge após a morte de Rukha interage com o protagonista Ruiska. O Anão personifica o desconhecido, o inexplicável e o inconsciente, especialmente durante o processo de luto de Ruiska pela perda de seu filho. Esse luto desencadeia um transe, onde as fronteiras entre loucura e realidade se tornam imprecisas, o Anão, então, acompanha Ruiska nas diferentes etapas emocionais de sua dor.

A relação entre o protagonista e o Anão reflete a ideia de que o luto não é algo a ser superado, mas integrado à experiência de vida, tornando-se parte da jornada contínua do indivíduo. A existência de Ruiska passa a depender da presença do Anão, sendo ambas afetadas pela degradação do ambiente, modificado como resposta à ausência do filho. Esse conceito remete ao *território existencial*, proposto por Guattari (2012), que transcende o espaço físico para incluir uma configuração subjetiva e intersubjetiva, onde o espaço, as relações sociais e os processos mentais se fundem. O território existencial não é apenas um ambiente geográfico, mas um campo em constante transformação, marcado por conflitos internos e externos que moldam a percepção e a vivência do indivíduo.

Guattari propõe que o território existencial é atravessado por linhas de fuga, desterritorialização e reterritorialização, ou seja: está sujeito a transformações e rearranjos contínuos. Esses ciclos podem ser influenciados por fatores sociais, culturais e individuais, como experiências de trauma, conflito ou criatividade. A fluidez desses territórios implica a necessidade de práticas que os tornem habitáveis, como aponta Guattari (2012):

O princípio comum às três ecologias consiste, pois, em que os Territórios existenciais com os quais elas nos põem em confronto não se dão como em-si, fechado sobre si mesmo, mas como um para-si precário, finito, finitizado, singular, singularizado, capaz de bifurcar reiterações estratificadas e mortíferas ou em abertura processual a partir de práxis que permitam torná-lo “habitável” por um projeto humano. (Guattari, 2012, p. 37)

A presença constante do Anão na vida de Ruiska após a morte do filho destaca a necessidade de integrar o luto e suas consequências à experiência contínua. A busca por essa

integração, orientada por uma práxis que visa tornar esse território existencial mais habitável, é essencial para a superação das adversidades e para a construção de uma vida e subjetividade mais ricas e sustentáveis.

Na primeira parte da novela, os personagens parecem reais, mas, após a morte de Rukha, surge a hipótese de que todos são criações da mente insana do protagonista e não necessariamente existem fisicamente. Uma indicação dessa hipótese aparece no início do texto:

Estou pronto. Começo a sair de mim mesmo. É doloroso sair de si mesmo, vem uma piedade enorme do teu corpo, uma piedade sem lágrimas, é, Ruiska, o teu corpo está velho, teus ombros se estreitaram, teu peito afundou, tu, com a tua matéria espessa, eu com a minha matéria escassa, eu atravessando as paredes, que alívio... (Hilst, 1970, p. 28)

A proposta de que todos os personagens são criações da mente de Ruiska levanta questões sobre a natureza da realidade na narrativa, criando uma atmosfera onde a linha entre realidade objetiva e percepção subjetiva se torna tênue. Se os personagens são projeções de Ruiska, cada um pode representar uma faceta de sua psique, refletindo seus impasses internos. Entre essas facetas, destaca-se a dificuldade de Ruiska em escrever algo que reflita sua essência, enquanto tenta agradar seu editor. Essa busca por autenticidade na escrita se transforma em uma jornada de autorreflexão, onde a criação literária se entrelaça com sua própria psique.

A hipótese de que Ruiska vive em um universo mental sugere uma relação intrínseca entre a loucura e a criatividade extrema, a partir da gestação de mundos e personagens imaginários que refletem um potencial criativo desenfreado. Isso é evidenciado na citação:

Eu me alongando como um peixe-espada, eu me tornando todas as árvores, todos os bois, todas as graminhas, as ervinhas, os carrapichos, o Sol doirado no meu corpo sem corpo, sim, no meu Jardim há vários bois, há vacas também, há lagos de água salgada cheia de peixe-espada (Hilst, 1970, p. 28).

Nesse trecho, Ruiska dissolve a si mesmo em uma experiência de fusão com a natureza, eliminando as fronteiras entre o eu e o mundo ao seu redor. A escrita torna-se uma materialização de sua psique, um reflexo da sua aceitação da natureza mutável e ilimitada da subjetividade. As imagens de devir-planta e devir-animal ilustram a relação entre o humano e o não-humano.

O devir planta surge quando Ruiska se torna uma com as árvores e ervas, simbolizando uma conexão com a vitalidade vegetal e com o ecossistema mais amplo. Ele absorve a energia da natureza, rompendo a noção de individualidade fixa e reconhecendo sua identidade fluida e interconectada com o mundo vegetal. Por outro lado, o devir animal é representado pela transformação em bois, vacas e peixe-espada, destacando a dimensão instintiva e selvagem de

sua existência. Esse movimento desafia a lógica racional e enfatiza a necessidade de fluidez, resistência e entrega à imensidão do ato criativo.

Esses devires reforçam a ideia de que a escrita de Ruiska é uma extensão orgânica de sua psique, onde a fusão com a natureza não é apenas fuga da realidade, mas uma forma de recriação dela. A escrita torna-se um espaço de resistência e reconstrução, onde a subjetividade se funde com o mundo natural em fluxo contínuo.

A ideia de devir não é linear; ela se desdobra em um movimento espiralado e complexo, como mostrado no trecho:

Agora escuta outra, o corpo, quero dizer o porco-espinho, comendo um pássaro. O de gerir a dois, sim, porque eu também comi, a perna, uma perninha gorda, devia ser um pássaro desses que voam pouco ou de vida farta, sei lá, quando chegou a hora da cabeça ele cantou assim: por que me devoras, devora-te a ti mesmo, porco-anão. E nós dois, eu e o porco, nos olhamos, afinal, pensamos, éramos um ou dois? (Hilst, 1970, p. 53).

Essa passagem sugere um jogo de identidade e alteridade, no qual a devoração do outro se confunde com a autodevoração, ampliando a questão sobre a unidade e a dissolução do eu. A cena, que ressoa com o imaginário dos contos populares — como os dos irmãos Grimm —, remete à simbologia da transformação, da metamorfose e da fusão entre humano e animal, recorrentes tanto na literatura fabulística quanto na tradição mítica.

A devoração simboliza a superação das fronteiras de um eu fixo, permitindo o ser a atravessar estados de transformação sucessivos. A linguagem expressa essa metamorfose, ao mesmo tempo em que a delimita, como indicado pela figura do porco-espinho — um ser que se protege, mas também está preso a um ciclo de autoabsorção e dissolução ao entrar em contato com o outro.

A imagem do “porco-espinho comendo um pássaro” sugere um processo de assimilação que dissolve as dicotomias entre sujeito e objeto. O devorador não apenas consome, mas também se transforma no ato, questionando os limites entre identidade e alteridade. A fala do pássaro — “por que me devoras, devora-te a ti mesmo, porco-anão” (Hilst, 1970, p. 53) — revela a autorreflexividade do ato, mostrando que, ao se apropriar do outro, o sujeito também

se transforma. A figura do porco-anão é bastante ambígua, representando um ser fraturado e em constante mutação.

Em Hilst, a devoração vai além da aniquilação, instaurando um processo dinâmico de reinvenção e fusão simbólica, onde a identidade se constrói a partir do contato com o outro.

A linguagem intensa e transgressora, aliada à ausência de pontuação definida e à estrutura fragmentada, intensifica a sensação de um fluxo incessante de ideias e reflexões, permitindo ao leitor acompanhar a correnteza mental das personagens.

A densidade da linguagem e a estrutura livre do texto capturam a fluidez da consciência humana, um conceito explorado com notável impacto pelo surrealismo por meio da prática da *Écriture automatique*<sup>24</sup>. Essa técnica, que busca transpor diretamente para o papel o fluxo de pensamentos e associações, sem a interferência do racional, oferece um paralelo importante para compreender como Hilda Hilst trabalha a espontaneidade da mente em sua escrita. No entanto ao ser questionada em uma entrevista se ela utiliza ou não essa técnica, Hilst respondeu:

Não, eu não utilizo isso, mas vamos dizer assim que num certo momento eu posso pegar um papel e começar a dizer tudo naquele momento, começar a dizer todas as coisas que naquele momento estão passando por mim, posso até verbalizar mal, e depois pegar aquele texto, aquilo tudo confuso, e aparece uma frase que eu li e que de lá eu posso tirar todo um caminho para um relato em que o meu próximo possa compreender alguma coisa. [...] 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... (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 76)

Hilst descreve um método de escrita que, embora não automática, envolve um primeiro momento de fluxo desordenado, seguido de uma reelaboração que permite construir um núcleo significativo. Essa abordagem, essencialmente metalinguística e autoficcional em *Fluxo*, demonstra uma busca por capturar as inquietações existenciais sem abrir mão da estruturação do discurso. Essa perspectiva dialoga com a proposta de Félix Guattari em *As três ecologias* (2012), na qual, ao discutir a ecologia do fantasma, propõe que a relação do sujeito com o tempo, o corpo e os mistérios da vida e da morte demanda uma “reinvenção” que ultrapasse os padrões comunicacionais uniformizados. Ele destaca a necessidade de práticas expressivas

---

<sup>24</sup> A técnica consiste em escrever de maneira espontânea e ininterrupta, sem a interferência da censura racional ou de qualquer controle consciente, permitindo que o inconsciente se manifeste diretamente no papel. Esse processo foi amplamente teorizado e aplicado por autores como André Breton, considerado o fundador do surrealismo, que a definiu no *Manifesto do Surrealismo* (1924). Breton descreveu a *Écriture automatique* como uma forma de acessar o funcionamento mais puro do pensamento, livre das limitações impostas pela lógica ou pela moralidade convencional.

singulares que capturem as nuances de cada experiência, evitando soluções generalistas e conformistas. Segundo ele:

[é] inconcebível pretender retornar a fórmulas anteriores, correspondentes a períodos nos quais, ao mesmo tempo, a densidade demográfica era mais fraca e a densidade das relações sociais mais forte que hoje. A questão será literalmente reconstruir o conjunto das modalidades do ser-em grupo. [...] A ecosofia mental, por sua vez, será levada a reinventar a relação do sujeito com o corpo, com o fantasma, com o tempo que passa, com os “mistérios” da vida e da morte. (Guattari, 2012, p. 15)

Essa perspectiva se alinha à busca de Hilst por uma linguagem que exprima as complexidades da subjetividade humana e dos dilemas existenciais. A fluidez da consciência retratada em *Fluxo* torna-se um reflexo dessa experimentação criativa, como se o texto fosse uma busca por ecos expressivos que reinventassem as relações humanas em suas variadas dimensões. Tal busca encontra expressão em trechos como:

Mas pensa, se você é o bicho medonho, você só tem que esperar menininhos nas margens do teu rio e devorá-los, se você é o crisântemo polpudo e amarelo, você só pode esperar ser colhido, se você é o menininho, você tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco. (Hilst, 1970, p. 23)

Ao resistir às forças uniformizadoras da sociedade, Hilst esculpe um espaço onde corpo, mente e mistério se redefinem. Esse movimento não se dá por uma resposta única, mas por uma abertura ao perspectivismo, onde diferentes modos de ser e de perceber o mundo se imbricam. A metamorfose de figuras e identidades em *Fluxo* sugere que a experiência humana não pode ser reduzida a categorias estanques, mas deve ser compreendida num constante jogo de relações entre o visível e o invisível, o racional e o intuitivo.

Os ciclos inevitáveis da vida e da existência revelam uma estrutura onde cada ser ou elemento desempenha um papel moldado por suas condições naturais e pela inevitabilidade de sua função. Essa dinâmica reflete os dilemas da identidade e a maneira como os indivíduos se confrontam com suas próprias limitações e possibilidades no fluxo da existência. Essa dinâmica não se dá apenas em um nível abstrato ou simbólico, mas também material, na medida em que cada organismo está inscrito em fluxos biológicos, energéticos e ecológicos. O conceito de fluxo, presente já no título *Fluxo-Floema*, carrega essa dupla dimensão: por um lado, a fluidez da consciência e da linguagem, explorada por Hilst em suas experimentações formais; por outro, a fluidez da matéria, essencial para a manutenção dos processos vitais.

Nessa circunstância, os seres e suas expressões emergem como manifestações de um "suporte expressivo singular", que, na visão de Guattari (2012), são formas únicas de comunicação que se ajustam a cada situação ou sistema. Assim, a conjectura poética e filosófica de Hilst aborda a inevitabilidade dos papéis que assumimos no decorrer da existência e rejeita

as convenções da linguagem e da narrativa linear, explorando a essência da consciência em um movimento contínuo, onde pensamento e matéria, espírito e corpo, se entrelaçam de forma indissociável. Esse aspecto adquire especial relevância quando aproximado da ecocrítica, para a qual a materialidade da existência — e sua interdependência com os ciclos naturais — constitui o eixo de reflexão.

Essa ideia de que cada ser tem um lugar, uma função de acordo com o seu papel social em determinada interação se apresenta de forma textual na relação entre escritor e leitor. No ato de escrever, o escritor assume múltiplas “identidades” — o estilete, a mão, a tinta, a figura — cada uma desempenhando um papel distinto dentro do processo criativo. No entanto, Hilst vai além ao introduzir uma metáfora biológica que ressoa com essa relação:

Ser leve, tatuado de tudo, tatuado de nada, ser o estilete, a mão, a tinta, a figura, ser o mitocôndrio, e não há dúvida que vocês não sabem o que é o mitocôndrio, o bom da biologia é saber por exemplo o que é o mitocôndrio, pegar o seu micrografo eletrônico e olhar o mitocôndrio<sup>25</sup>, e vejo a propósito o mitocôndrio porque estou no meu Jardim e os plastídeos verdes das plantas parecem aos mitocôndrios. (Hilst, 1970, p. 28).

Nesta passagem, Hilst provoca o leitor ao confrontá-lo com uma aparente lacuna de conhecimento, ironizando seu desconhecimento sobre o que é uma mitocôndria. Esse tom desafiador cria uma relação assimétrica, na qual a autora (ou a voz do narrador) assume uma posição de domínio intelectual, colocando o leitor em um estado de incerteza que o leva a questionar seus próprios saberes e lacunas. Ao instigá-lo dessa maneira, Hilst exige um engajamento mais atento, quase analítico, onde interpretar se torna um exercício minucioso, semelhante ao manuseio de um microscópio para revelar aspectos ocultos do universo literário. A escolha da mitocôndria como referência vai além de seu significado biológico, ampliando a construção narrativa ao inserir um vocabulário científico em um espaço literário marcado pela imagética e subjetividade.

Ao mencionar o Jardim, Hilst pode estar ficcionalizando o espaço da Casa do Sol, convertendo-o em um símbolo onde natureza e ciência se unem. Nele, os plastídeos verdes das plantas evocam as mitocôndrias, estabelecem um vínculo entre estruturas microscópicas do mundo biológico e o macrocosmo de sua criação literária. Essa correlação evidencia sua atenção à interação entre o humano e o não humano, entre o tangível e o imaterial, abrindo caminho para uma percepção que vai além do imediato. Assim, Hilst sugere um novo olhar sobre a realidade — uma postura investigativa que convida à curiosidade e à habilidade de captar o que

---

<sup>25</sup> A mitocôndria é um organóide celular encontrado em quase todas as células eucarióticas, sendo muitas vezes referida como a “usina energética” da célula. Ela desempenha um papel crucial na produção de energia para a célula, principalmente através da respiração celular, processo em que a glicose é convertida em moléculas de energia, como adenosina trifosfato (ATP).

escapa à superfície, como se a própria existência pudesse ser examinada sob um microscópio eletrônico.

Ao mesmo tempo, a mitocôndria e os plastídeos verdes se tornam os processos de criação. A mitocôndria, a “usina de energia” da célula, e os plastídeos, essenciais para a fotossíntese nas plantas, simbolizam a potência e a persistência do ato criativo. Na conjuntura de Hilst, esse gesto pode ser interpretado como uma celebração da força vital inerente à natureza e à escrita.

Em um trecho posterior, o narrador se oferece como guia ao leitor, num convite que mistura humildade e grandiosidade:

Toma as minhas mãos ainda quentes, galopa no meu dorso, tu que me lês, galopa, não é sempre que vais ver alguém que é um, feito de três, assim a tua frente, não é sempre que vais ver alguém contando *trifling things* pensas tu por que vês Ruiska todo de folhas friskas, porque vês Ruisis assim, isis, infinitas arestas, porque vês a mim como adãoeva, dúplice sim, tríplice sim, multifário, multífido, multíflo, multisciente, multívio, multíssono, ai sim, principalmente multíssono, goi goi chin chin roseiral-mirim, e podes me chamar de Verissimos porque há em mim uma avalanche de verdade, há todo um vir a ser inusitado, água lama Pedra rocha perene em mim, e eu sou tão pequenininho, e tão verdadeiro que os pássaros vêm aprender o seu canto em mim e todas as manhãs chio, gorjeio, a minha laringe estremeceu em gois gois chins chins roseirais-mirins e depois adormeço com a fauna boquiaberta sobre o peito, e entro na memória, escalou rochedos, vou de lâmina em lâmina aferindo os pés e depois as mãos e depois o peito e a cabeça, a cabeça é um grande ovo liquefeito (Hilst, 1970, p.46).

A expressão “ainda quentes” transmite uma sensação de urgência, como se o narrador estivesse em constante transformação, oferecendo sua energia criativa ao leitor. Esse gesto de entrega, simultaneamente humilde e grandioso, sugere a tensão entre o individual e o coletivo, o físico e o metafísico, sinalizando que o narrador se entrega ao leitor de maneira plena enquanto afirma sua autoridade criativa. A introdução de palavras em inglês, como *trifling things* [trivialidades], traz uma ironia: nada é trivial na narrativa. Essa escolha destaca a dinâmica da linguagem de Hilst, que transita por fronteiras linguísticas para expressar o fluxo do narrador. Imagens multissensoriais, como “goi goi chin chin roseiral-mirim”, contrastam com cenas de dor, como a cabeça transformada em um “ovo liquefeito”.

A dissolução da forma e da lógica, vista na transformação da cabeça em “ovo liquefeito”, permite ao narrador se libertar das limitações humanas, inserindo-se em um cosmos de criação e destruição. Esse espaço de constante devir, onde a escrita ultrapassa a construção de significados, também reflete uma avaliação sobre a linguagem e seus desdobramentos. A transição da desconstrução para a entrega à língua se manifesta mais tarde, quando o narrador diz: “Qual filho, Gavião, me torci inteiro para essas donas, mães do glossário da gramática” (Hilst, 1970, p. 51). A busca pela compreensão da língua ganha contornos de sacrifício pessoal,

mostra o esforço de se moldar ao legado da língua, como um filho que se submete à autoridade das mães, mas também é forjado por sua própria luta.

O trecho segue afirmando que tudo isso é feito “por amor à língua”, sublinhando que o investimento pessoal, mesmo envolvido com perdas, é justificado pela valorização da língua. A linguagem é vista como um meio de comunicação e um espaço sagrado, quase um campo de batalha onde se encontram amor, renúncia e paixão pelo conhecimento. A discussão sobre a língua vai além do técnico, refletindo as implicações emocionais e sociais que envolvem a tentativa de compreendê-la. Portanto, trata-se de um ato de entrega à arte da palavra, mesmo que isso exija o abandono de outras conexões humanas.

A escrita de Hilst em *Fluxo-Floema* é caracterizada por ritmos e imagens que sugerem uma luta interna contra a opressão do mundo exterior. Em um trecho, o narrador se expressa de forma quase caótica, atravessando territórios de sonho e realidade, onde a fragmentação da linguagem se torna resistência contra a realidade alienante:

Vou pegar minhas asas, pegue aí nesse canto as minhas asas de cobre, de amianto, dá-mas, e tu me seguirás em linha quase reta pelo subsolo, ah, estão velhinhas essas asas minhas, as plumas encardidas, olha aqui um rato, que Fedor, e essa luz batendo no meu rosto, o que é? Deixa me ver, essa é, espera, já vais ver, essas são as cefeidas, muito bem, ando muito bem na astronomia. Ponha o teu rabo, o teu corno, teus pés de morceguinho, e vai descendo enquanto eu vou subindo, sacode as asas para mim, ando cansado, ai que sofreguidão, que vontade de ir a Raba, a Rafat, a Rafeedya, a Ramalla, a Ramin, a Ramoon, a Ranteessa, a Raskaideh, a Rujeeb (Hilst, 1970, p. 50).

A aliteração do “R” cria uma textura sonora marcada por aspereza e intensidade, reforçando a sensação de urgência e exaustão emocional do narrador. O “R” carrega uma sonoridade que sugere força e ruptura, correspondendo ao tom errático da narrativa. A enumeração de topônimos — Raba, Rafat, Rafeedya, Ramalla, Ramin, Ramoon, Ranteessa, Raskaideh, Rujeeb — forma uma sequência quase hipnótica, evocando temas de exílio, perda e pertencimento, além de criar uma conexão simbólica com as personagens cujos nomes também começam com “R”. Essa repetição cria um ritmo litânico, intensificando o fluxo de consciência do narrador.

O texto revela, desde suas primeiras linhas, a presença de três personagens principais: Ruiska, o escritor; Ruisis, sua esposa; e Rukah, o filho. Esses personagens formam uma trindade que destaca suas funções individuais, mesclando-se ao longo da narrativa. Essa trindade combina o sagrado e o profano, suas identidades coexistem e convergem para um propósito comum. A fusão entre Ruiska, Ruisis e Rukah é essencial para a construção do sentido da narrativa, que busca atribuir um propósito à união, recusando a aleatoriedade e enfatizando a inevitabilidade de seus caminhos. A escrita de Hilst tensiona as fronteiras entre identidade e

alteridade, consolidando uma escrita que descreve personagens como forças em movimento, destinadas a uma trajetória que excede a linearidade.

A ambivalência da relação é intensificada na seguinte declaração do narrador: “Eu sou três. Eu amo Ruisis e amo Ruiska, odeio Ruisis eu odeio Ruiska, amodeio Rukah. Amor feito de vísceras, de matérias várias, de mel, amo tudo o que pode ser, amo o que é, amodeio tudo o que pode e é.” (Hilst, 1970, p. 45). Essa citação encapsula a complexidade das emoções e nos revela o jogo entre amor e ódio, destacando a fusão contraditória de sentimentos. O termo “amodeio” surge como uma expressão única da experiência emocional, fundindo em um só sentimento essas forças aparentemente opostas, enquanto o narrador afirma sua própria multiplicidade. Isso reforça a fluidez da identidade, sugerindo que o eu não é uma entidade fixa, mas um jogo constante de tensões e transformações.

A trindade, enquanto conceito, vai além da tradição cristã. Ao explorá-la, Hilst sugere que o sagrado se manifesta de forma plural, abrangendo diversas tradições e crenças. Na Casa do Sol, espaço de grande expressão simbólica, essa pluralidade se evidencia nos altares que não se limitam a um único culto, mas representam uma diversidade de práticas espirituais.

As ideias de trindade nas diversas crenças — como o Cristianismo, o Hinduísmo e a Mitologia Egípcia — compartilham algumas semelhanças, mas também apresentam diferenças em suas concepções e funções. Em todas, há a representação de uma divindade em múltiplas formas, refletindo aspectos complementares do divino. Cada parte da trindade colabora para o equilíbrio e a ordem do universo, seja por meio da criação, preservação ou destruição. No Cristianismo, a trindade é entendida como uma única divindade manifestada em três pessoas distintas (Pai, Filho e Espírito Santo), enquanto no Hinduísmo e na Mitologia Egípcia, as trindades são compostas por deuses específicos que personificam diferentes forças da natureza e do ciclo da vida.

Apesar de sua formação cristã, Hilst ao longo da vida se abriu ao diálogo com diversas tradições espirituais, revelando uma curiosidade e uma prática que superaram uma única fé. De mesmo modo, a trindade em sua obra não se restringe a uma interpretação religiosa específica, mas propõe o sagrado como uma experiência plural e universal.

FIGURA 8 — SALA DE JANTAR DA CASA DO SOL



**Fonte:** fotografia da autora

Em *Fluxo*, as três personagens — Ruiska, Ruisis e Rukah — assumem diferentes representações ligadas a trindades religiosas. A primeira delas é metalinguística: Ruiska representa o escritor, o criador; Ruisis é o processo de escrita, a criação em si; e Rukah é o produto da escrita, a criatura. Essa interpretação remete à tradição cristã da Santíssima Trindade. A segunda interpretação associa as personagens à ideia de tempo físico e espiritual, inspirada na Trindade do hinduísmo, onde cada figura representa uma fase do tempo: passado, presente e futuro, refletindo o ciclo da vida e a força imperativa da natureza. A terceira interpretação aborda a morte como transformação, e não como fim, conectando-se à visão de ciclos naturais de nascimento, de morte e de regeneração. Essa concepção remete à mitologia egípcia, na qual a morte é vista como parte do eterno retorno, com deuses como Osíris garantindo o renascimento. No contexto ecológico, a morte não é um fim, mas uma transição para novos ciclos de vida. O ciclo da vida, como uma verdade inescapável, é reafirmado, convidando o leitor a repensar a morte, a criação literária e a natureza, reconhecendo sua interdependência.

A tríade formada por Ruiska, Ruisis e Rukah, inicialmente rígida e estruturada, reflete a configuração tradicional familiar de provedor, cuidadora e dependente. No entanto, ao longo da narrativa, essas funções começam a ruir. Ruiska, em busca de propósito, enfrenta questões existenciais que levam à transformação. Félix Guattari, em *As Três Ecologias*, descreve como, em um mundo em constante mudança, é necessário romper com padrões rígidos, criando novas práticas ecológicas que permitam expressar as singularidades. Essas práticas aparecem tanto

nas relações entre as personagens quanto na estrutura não linear da narrativa, que se distanciando dos padrões tradicionais, reflete a evolução das interações familiares e a transformação das identidades.

Ruiska, escritor, cria um novo universo por meio da linguagem, também vista como um vocábulo autossuficiente. A troca entre Ruiska e o Anão, com a inserção de “Palavrarara”, revela a natureza da criação literária como um processo dinâmico e quase místico. A linguagem, nesse contexto, é mais do que uma ferramenta; ela é uma força criativa que conecta o ser humano com o cosmos, desafiando as fronteiras do entendimento e da comunicação.

A visão de Hilst sobre o papel do escritor é perturbadora, reflete sobre uma sociedade que valoriza a ação imediata e desconsidera a introspecção e o papel da palavra escrita. Em um diálogo sobre uma manifestação, o narrador sugere que a juventude, ao representar um futuro transformador, também está desconectada da tradição literária. A referência a “esconder as mãos, são mãos de escriba” simboliza a fragilidade do escritor em um mundo que prioriza o concreto e a eficiência. No entanto, esconder as mãos também representa uma forma de resistência silenciosa, preservando o ato de escrever como um espaço de reflexão e subversão.

Hilst, ao criticar a marginalização do escritor, reafirma seu papel essencial: mesmo diante de um futuro em que a literatura parece ameaçada, ela permanece um território de resistência, onde o ser humano pode confrontar suas contradições e redefinir sua existência. A escrita, neste sentido, é um ato de resistência contra a superficialidade de uma sociedade que privilegia a imediata ação sobre a reflexão e a criação.

Hilst critica a desconexão entre a escrita intelectual e as urgências do mundo real, questionando a relevância da literatura em um contexto marcado pela violência e pela luta. Em um diálogo com os manifestantes, a voz narrativa adota um tom ácido e provocativo:

Escrevia, sabem, sobre essa angústia de dentro. Espera 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. (Hilst, 1970, p. 55)

O texto expõe o escritor como um ser ineficaz que, enquanto outros carregam a resistência coletiva, “luta pela própria tripa”, numa crítica à aparente futilidade da produção intelectual em tempos de urgência, quando a ação é vista como o único meio legítimo de transformação.

A frase “morte à palavra desses anêmicos do século” (Hilst, 1970, p. 55) revela o desencanto com uma intelectualidade distante da prática. No entanto, o próprio ato de escrever

essa denúncia subverte a ideia de que a palavra é inútil, pois ainda carrega o poder de refletir e expor as contradições do tempo.

O anão também expressa essa crítica ao futuro da escrita, ao afirmar: “não Ruiska... deves... penso que deves... que nunca mais... quenuncamaisdeveescrever... Há meios mais eficientes de comunicação, a coisa é visual agora, entendes?” (Hilst, 1970, p. 54). Ele denuncia a marginalização da palavra escrita, com a ascensão das mídias visuais, que priorizam a comunicação rápida e o consumo imediato. A escrita, antes o principal veículo de ideias e sentimentos, parece obsoleta diante da prevalência de formas mais instantâneas de interação.

Essa mudança reflete não apenas uma transformação tecnológica, mas cultural, onde a busca por estímulos rápidos substitui o tempo de contemplação e interpretação, elementos essenciais à literatura. Hilst, ao apontar essa mudança, levanta uma preocupação sobre o futuro da escrita como um espaço de reflexão, ambiguidade e diálogo com o desconhecido.

No entanto, essa perda de espaço da escrita diante das tecnologias visuais não significa necessariamente sua obsolescência. Pelo contrário, pode sugerir uma reinvenção da literatura e da própria escrita dentro desse novo quadro. As linguagens visual e literária não precisam ser antagônicas<sup>26</sup>, mas podem dialogar e criar novas formas de expressão híbridas. O digital, com seus múltiplos formatos, pode ser um espaço onde o visual e o textual se complementem, desafiando os limites tradicionais de ambas as linguagens.

Hilst, ao mesmo tempo que lamenta a mudança, reconhece sua inevitabilidade. Sua obra, marcada pela experimentação e pela busca de novas formas de expressão, dialoga com essa tensão ao questionar os limites do texto e da comunicação. Essa postura indica que a literatura pode, sim, continuar a ser relevante em um mundo visual.

O trecho de *Fluxo* nos provoca a refletir sobre a relevância da literatura em um contexto cultural que prioriza o imediato. A questão não é se a literatura pode competir com as novas tecnologias, mas como ela pode se transformar e oferecer um espaço único de reflexão crítica e introspectiva em um mundo dominado pelo fluxo incessante de imagens e informações.

Além das transformações culturais e tecnológicas, a obra também aborda a relação da escrita com o mercado editorial, onde a demanda por textos rápidos e fáceis de consumir se torna predominante. Hilst revela a pressão que o escritor enfrenta para se adaptar a essas exigências, inserindo um narrador que critica essa expectativa de simplificação, como quando

---

<sup>26</sup> Em minha dissertação de mestrado, defendi o conceito de literatura audiovisual, no qual afirmo que a literatura, inicialmente oral, passou por transformações com o advento da escrita. Com as novas tecnologias, que incorporam elementos das mídias visuais e sonoras, surge uma nova forma de expressão literária, ampliando as possibilidades dessa arte.

ele é aconselhado a escrever “coisas de fácil digestão” e abandonar textos “que ninguém entende, que só você entende”. (Hilst, 1970, p. 30).

Ao transformar o editor em uma figura animalizada, com o “rugido”, Hilst retira a linguagem convencional, sugerindo uma imposição brutal que anula a criatividade do escritor. O uso dessa escolha lexical reforça a ideia de um controle impessoal, sem empatia, enfatizando a desumanização do autor diante das forças externas.

Não está claro se a fala repetida por Ruiska vem do editor ou do médico, mas a ambiguidade sobre quem fala acentua a sensação de desconexão e subordinação do autor ao sistema. A figura do “médico do editor”, em vez de um verdadeiro médico, reforça a ideia de que o autor não tem controle sobre sua própria vida, sendo controlado por um sistema que o desumaniza, com o dinheiro como a força limitante.

Dentro desse cenário opressor, a escrita se torna um ato de resistência, embora pressionada a se tornar mais acessível. A úlcera na córnea simboliza a ferida causada pela repressão da expressão autêntica, refletindo as consequências físicas e emocionais desse conflito entre a liberdade criativa e as exigências do mercado.

Ruiska tenta atender, contra sua vontade, a uma demanda do editor, mas o ponto de vista narrativo é limitado, e a encomenda nunca é explicitada, deixando as frases suspensas e abertas à interpretação do leitor. A ausência de pontuação convencional cria uma estrutura de frases interrompidas, o que gera ambiguidade e um efeito de mistério. Essa interrupção frequente das ideias incita o leitor a preencher as lacunas, tornando-o parte ativa na construção do sentido.

A crítica ao capitalismo e à indústria cultural é clara, evidenciando como o sistema reduz a produção literária a um processo impessoal, no qual a criatividade é suprimida em nome da eficiência. O texto denuncia a censura e a falta de liberdade criativa, destacando o impacto humano dessa repressão no escritor, que é afetado tanto em sua prática artística quanto em sua vida pessoal.

Outro momento de crítica ao capitalismo aparece quando Hilst ironiza a lógica da produtividade excessiva e a obsessão pelo capital, ao desdenhar de projetos grandiosos mencionados em um jornal. A limpeza do jornal com escarros simboliza um ato de resistência contra a superficialidade do capital, enquanto os cães podem representar uma conexão com o cotidiano simples e natural, possivelmente influenciada pela Casa do Sol.

Apesar de desdenhar das cifras, Ruiska é constantemente pressionado pelas dificuldades financeiras, que são usadas pelo editor como lembretes das imposições rígidas da indústria editorial. A menção à doença do filho e as imposições familiares adicionam uma

camada de angústia pessoal à luta do escritor para manter sua integridade artística enquanto enfrenta as pressões econômicas e familiares.

Ainda envolvendo os problemas financeiros, outra questão é colocada: o acesso à cultura. Quando Ruiska fala na possibilidade de ganhar dinheiro e assim dar dignidade para família, oferecendo saúde ao filho, ele também fala para esposa que vai comprar “aquele livro lindo” fazendo a citação “*Tous cinq vénérés par leur pitié, leur tolérance, leur savoir et leur amour inébranlable et pur de la patrie et de la liberté*”<sup>27</sup> (Hilst, 1970, p. 25), a qual em minha pesquisa não encontrei na íntegra, mas cuja ideia geral está presente no livro *Tratado sobre a tolerância* (2017) de Voltaire<sup>28</sup>. A esposa afirma que o livreiro guardou este livro para ela por dez anos, porém agora já havia o vendido: “dona, eu estava guardando o livro pra senhora há dez anos mas hoje veio uma velha e comprou. Desculpe, dona.” (Hilst, 1970, p. 25). Outra obra citada neste momento é o disco do compositor italiano Palestrina<sup>29</sup>.

Além de admitir a cultura como artefato acessível apenas para quem tem o capital financeiro, é posta em evidência a ideia da raridade desses objetos tidos como intelectualmente superiores, eruditos, afinal essa discussão deixa claro que não são livros ou discos que se encontram em qualquer livraria ou loja. Ao falar do disco, a esposa comenta que a casa do homem que vendia Palestrina foi incendiada, tendo em vista que Palestrina foi um compositor de música sacra e o livro de Voltaire é um tratado sobre a liberdade religiosa, pode-se inferir que esses elementos, no texto, representam não apenas produtos culturais, mas também ideias e valores fundamentais que, ao longo da história, têm servido como formas de explorar e compreender a condição humana. Segundo Guattari: “Em todos os lugares e em todas as épocas, a arte e a religião foram o refúgio de cartografias existenciais fundadas na Assunção de certas rupturas de sentido existencializante” (Guattari, 2012, p. 30), mas que devido a exacerbação da produção e consumo de bens materiais “assistimos a uma degradação irreversível dos operadores tradicionais de regulação social” (Ibid). Assim, enquanto a arte e a religião continuam a ser fontes de juízo e significado, a saturação do mercado e a ênfase no consumo

---

<sup>27</sup> “Todos venerados por sua piedade, sua tolerância, seu saber e seu amor inabalável e puro pela pátria e pela liberdade.” Tradução da autora.

<sup>28</sup> O *Traité sur la tolérance* (1763), de Voltaire, é uma defesa da tolerância religiosa e da justiça, inspirado no caso Calas, em que Jean Calas, protestante, foi injustamente condenado à morte. Voltaire denuncia o fanatismo religioso, critica a intolerância e defende a liberdade de consciência, argumentando pela imparcialidade das leis e pela harmonia social baseada no respeito mútuo.

<sup>29</sup> Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), destacado compositor do Renascimento tardio, é conhecido como o “Príncipe da Música” por suas contribuições à música sacra, especialmente à polifonia vocal. Seu estilo, marcado por clareza harmônica e contrapontística, influenciou gerações e permanece referência em teoria musical. Obras como a *Missa Papae Marcelli* e o moteto *Sicut cervus* exemplificam sua elegância e equilíbrio litúrgico.

material podem comprometer a capacidade desses refúgios de fornecerem as rupturas necessárias para uma verdadeira compreensão da condição humana.

Para Hilst, a arte e a religiosidade não eram apenas elementos importantes, mas sim fundamentais em sua vida e obra. A Casa do Sol foi muito mais do que um local de moradia; era um santuário, um espaço sagrado onde Hilst buscava uma união desses aspectos essenciais de sua existência.

FIGURA 9 — BIBLIOTECA DA CASA DO SOL



Fonte: fotografia da autora

As preocupações financeiras que aprisionam o escritor e as demandas do mercado editorial, ao lado do desejo de escrever sobre suas inquietações existenciais, configuram-se como um ritornelo existencial do texto, um ponto recorrente. Guattari observa que: “Também encontramos essa eco-lógica operando na vida cotidiana, nos diversos patamares da vida social e, de forma mais geral, a cada vez que está em questão a constituição de um Território existencial.” (Guattari, 2012, p. 29)

A citação de Guattari destaca como as preocupações existenciais transcendem o âmbito literário, permeando as interações sociais e a vida cotidiana. Assim como o escritor em *Fluxo* enfrenta a luta para preservar sua integridade artística diante das pressões comerciais, cada indivíduo lida com seus próprios obstáculos na busca por um território existencial, onde possa expressar sua singularidade e encontrar significado. O ritornelo existencial no texto reflete as experiências do escritor fictício e se projeta na vida de Hilda Hilst, conectando a inquietação de Ruiska e Hilda com a de diversos leitores, estabelecendo uma relação entre o pessoal e o universal. Isso torna a obra uma reflexão sobre a condição do escritor e sobre a desterritorialização humana. A Casa do Sol representa para Hilst uma forma de sustentar sua

singularidade ou resingularizar coletivos, como expressado por Guattari. As narrativas, repletas de ritornelos, pausas expressivas e aliteraões, se dissolvem em fluxos e extensões vocais diferenciadas, ampliando o tónus narrativo, sublinhando situações e entrelaçando detalhes.

Para ilustrar as convergências entre Ruiska e Hilda Hilst, apresento trechos de entrevistas de Hilst e excertos de *Fluxo*. Embora esse método possa parecer repetitivo, a própria autora o reconhece:

Acredito no importante papel revelador da entrevista, que é quase como uma confissão. Porém, no caso de um escritor, tudo o que ele tem a dizer já está expresso no seu trabalho, da melhor forma que ele acredita ser possível traduzir. Não acredito que escritor algum consiga verbalizar com mais verdade do que no seu próprio trabalho. (Hilst *apud* Diniz, 2013)

Hilst, assim como Ruiska, lamenta não ser lida da forma que gostaria, pois, apesar de falarem dela, não conhecem sua escrita. Em entrevista de 1975, ela afirma: “Quero ser lida em profundidade e não como distração, porque não leio os outros para me distrair, mas para compreender, para me comunicar.” (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 30). Ruiska expressa um ressentimento semelhante: “Teatro eu li muito, poesia, poesia eu até fiz poesia, mas ninguém nunca lia.” (Hilst, 1970, p. 25).

Apesar de seu interesse pelas questões interiores e da filosofia, o mercado editorial surge como uma barreira. Hilst nunca escondeu seu desagrado pela indústria editorial, especialmente quando suas limitações conflitavam com sua visão artística. Esse desconforto se tornou evidente após a publicação de *Fluxo-Floema*, quando ela falou sobre a edição do livro pela Perspectiva:

Foi por causa do Anatol Rosenfeld, que gostava muito de mim, mas houve dificuldades porque me pediram um pagamento inicial. Depois, minha mãe morreu e eu não pude pagar, daí eles foram muito agressivos. Eles diziam: “Isso é muito bom, só que ninguém vai ler, porque você escreve como se estivesse drogada o tempo todo.” (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 78).

Em *Fluxo*, o editor de Ruiska expressa a pressão para produzir conteúdo comercial: “E aí vem o cornudo e diz: como é que é, meu velho, anda logo, não começa a fantasiar, não começa a escrever o de dentro das planícies, que isso não interessa nada.” (Hilst, 1970, p. 24).

Essa passagem reflete o conflito entre a busca filosófica de Ruiska e as exigências do mercado editorial. Ele é pressionado a produzir algo que atenda às expectativas comerciais, desconsiderando a profundidade de sua escrita. Em reflexão consigo mesmo, Ruiska diz: “Você não veio ao mundo para escrever cavalhadas, está se esquecendo do incognoscível.” (Hilst, 1970, p. 26).

Outro aspecto importante é a relação entre disciplina e liberdade na escrita. Ruiska afirma: “Agora estou livre, livre dentro do meu escritório.” (Hilst, 1970, p. 25), e Hilst declara: “Quero escrever e só pude escrever tudo isso porque não falei, fiquei em casa escrevendo.” (Hilst *apud* Diniz, p. 106). Essas falas sugerem que, tanto para a autora quanto para sua personagem, o isolamento oferece um espaço propício para a criação. A disciplina da escrita, longe de ser uma imposição, proporciona liberdade interior.

A intersecção entre disciplina e vontade de escrever revela que a escrita não é apenas um ato criativo, mas também um processo de resistência e aprofundamento existencial. Ruiska, como Hilda Hilst, também se interessa por uma visão holística do mundo, como evidenciado quando ele menciona seu amplo campo de estudos: “Estudei história, geografia, física, química, matemática, teologia, botânica, sim senhores, botânica, arqueologia, alquimia, minha paixão, teatro.” (Hilst, 1970, p. 25). Esse vasto espectro de conhecimentos reflete o desejo de Ruiska por uma compreensão ampla da experiência humana, mas também o eco de uma inquietação filosófica que atravessa a tradição literária.

O trecho remete, de maneira evidente, ao famoso monólogo de Fausto, no início da primeira parte da tragédia de Goethe, quando o personagem, enclausurado em seu gabinete de estudo, lamenta sua busca incessante por conhecimento e o reconhecimento de sua própria ignorância:

Ai de mim! da filosofia  
Medicina, jurisprudência, e mísero eu! da teologia,  
O estudo fiz, com máxima insistência.  
Pobre simplório, aqui estou  
E sábio como dantes sou!" (Goethe, 2010)

Assim como Fausto, Ruiska enumera suas áreas de estudo, mas o faz com um tom que oscila entre orgulho e ironia, sugerindo que a acumulação de conhecimento não resulta necessariamente em uma resposta definitiva sobre a existência. Em *Fluxo-Floema*, a intertextualidade com Goethe aponta para um jogo consciente entre tradição e ruptura, no qual a busca pelo saber se desdobra não como um caminho linear de iluminação, mas como um fluxo fragmentário e paradoxal, refletindo o próprio caráter experimental da obra de Hilst.

De maneira semelhante, Hilst também tem um olhar interdisciplinar, interessando-se por "ensaios sobre religiões primitivas, sobre comportamento, textos hebraicos." (Hilst *apud* Diniz, 2012, p. 121).

A obra de Hilst, como *Fluxo*, reflete essa interconexão de saberes. Ruiska, ao dizer: "Irriga a tua cabeça, velho Ruiska, suga a vitalidade da terra, torna-te terra, estende-te no chão

agora..." (Hilst, 1970, p. 26), exemplifica o mergulho no cosmos terrestre e corporal, reconciliando-se com os elementos primordiais da natureza e a finitude humana. Essa busca interdisciplinar se alinha com a ideia de Bruno Latour sobre a animação como fenômeno essencial e a fragmentação como abordagem secundária: "A animação é o fenômeno essencial, e a desanimação é o fenômeno superficial, auxiliar, polêmico e muitas vezes apologético." (Latour, 2020, p. 119). Latour propõe que o dinamismo das relações e da vida é central, enquanto a fragmentação ou o reducionismo são abordagens secundárias. Isso ressoa na narrativa de Hilst, que busca integrar ciências, filosofias e espiritualidades, rejeitando uma visão fragmentada do saber.

A reorientação da relação de Hilda Hilst com o mundo é refletida em seus temas literários, especialmente na forma como ela incorpora a natureza e o ambiente. Em *Fluxo*, a autora explora a transição de um espaço de reclusão e observação interior para um campo de experimentação criativa e espiritual. Esse processo de reorientação, que busca equilíbrio e sentido, manifesta-se por meio de uma relação mais íntima com o espaço ao redor, caracterizada por uma desumanização e uma perspectiva não antropocêntrica. Não há um desejo de dominar o ambiente, mas sim um movimento de *devenir-bicho*, no qual o ser se funde com a natureza. Um exemplo disso é o excerto: "Quem é você, Ruiska? Hein? Está bem, está bem, sou um porco com vontade de ter asas. Quem é que te fez porco? O incognoscível." (Hilst, 1970, p. 27).

Essa imersão na natureza e no ambiente em *Fluxo* dialoga com a concepção de subjetividade proposta por Guattari, na medida em que a experiência do *devenir-bicho* pode ser entendida como um retorno a um estado pré-objetivo da mente. A fusão entre o ser e a natureza na obra de Hilst não se dá apenas como um afastamento do antropocentrismo, mas como um movimento que dissolve as fronteiras entre sujeito e mundo, evocando um estado de indistinção semelhante à lógica pré-objetal descrita por Guattari. Dessa forma, a transformação vivida por Ruiska implica uma modificação em sua percepção e em sua forma de estar no mundo, aproximando-se de uma experiência psíquica primitiva e intuitiva.

Guattari (2012) faz uma distinção ao introduzir o conceito de ecologia mental, destacando sua visada dos Territórios existenciais como dependente de uma lógica pré-objetal e pré-pessoal. Essa ideia está relacionada ao processo primário descrito por Freud no capítulo VII da sua *Interpretação de sonhos*, que se refere aos mecanismos mentais mais básicos e primitivos que operam no inconsciente. Quando Guattari fala em uma lógica pré-objetal, ele se refere a uma fase anterior à formação de objetos mentais distintos e à sua relação com o mundo externo. Nesse estágio, a mente opera de forma mais primitiva, sem diferenciação clara entre o eu e o não-eu, e os processos mentais são dominados por impulsos instintivos e emoções

básicas. Essa fase remonta aos estágios iniciais do desenvolvimento psicológico, onde a mente está imersa em um estado de fusão indiferenciada com o ambiente, ou seja, se refere a uma fase anterior à constituição do eu como entidade distinta e autônoma. Nesse estágio, as experiências não são organizadas em termos de identidade pessoal ou narrativa autobiográfica. Em vez disso, as experiências são vivenciadas de forma mais imediata e intuitiva, sem serem filtradas através de construções individuais de identidade.

Ao enfatizar a importância dessa lógica pré-objetiva e pré-pessoal na ecologia mental, Guattari destaca a necessidade de reconhecer e compreender os processos mentais que operam além dos limites do eu consciente e das estruturas objetivas do pensamento. Isso implica uma interpretação inclusiva da mente, que leva em conta sua dinâmica emaranhada com o ambiente externo e os outros seres. Em ambos os casos, tanto na escrita de Hilst quanto na teoria de Guattari, a linguagem é vista como um meio de expressão e criação que alcança o âmbito puramente humano, estendendo-se para além do indivíduo e influenciando a interação com o mundo ao redor.

A partir de uma análise ecocrítica, é possível perceber os efeitos do que Guattari denominou de *ecosofia* no material literário hilstiano. Isso se traduz no texto por meio de imagens que manifestam o domínio da ecologia mental, presentes no cotidiano individual de Hilda Hilst. Um exemplo disso é o excerto: “Ele sai peidando no meu belíssimo pátio de pedras perfeitas e grita: — Amanhã, hein? Sorrio.” (Hilst, 1970, p. 24), que parece fazer alusão à Casa do Sol, trazendo à tona a complexa relação entre o espaço e as experiências interiores que Hilst busca transmitir em sua escrita.

FIGURA 10 — PÁTIO E POÇO DA CASA DO SOL



Fonte: fotografia da autora

O “belíssimo pátio de pedras perfeitas” em *Fluxo* transcende sua função de cenário físico, adquirindo um caráter simbólico que se associa a momentos de tristeza e melancolia na narrativa. O contraste entre o termo “belíssimo” e os eventos que nele acontecem cria uma dicotomia entre a aparência agradável e a realidade interna, mais sombria. O pátio se torna um espaço de expressão de sentimentos nostálgicos, como se a beleza externa amplificasse a dor emocional. Além disso, o pátio real da Casa do Sol, onde a autora desenvolvia suas manifestações artísticas, sugere que o ambiente físico ressoa com as experiências interiores dos personagens.

Esse simbolismo do pátio está em sintonia com a visão de Guattari sobre a ecologia mental, que propõe uma integração entre o ambiente e a subjetividade humana. Ele afirma que a ecologia deveria transcender uma imagem de especialização e abranger a totalidade da experiência humana, incluindo as emoções e a psique. Hilst, por sua vez, constrói imagens que traduzem essa interconexão, como o poço e a claraboia, que representam uma abertura para a exploração interior e a fusão entre o físico e o espiritual. A claraboia, com sua entrada de luz,

simboliza a conexão entre o interior e o exterior, enquanto o poço evoca introspecção e a necessidade de enfrentar o desconhecido e o reprimido. O processo de descer ao poço, embora doloroso, torna-se uma jornada de autoconhecimento e, à medida que se adentra nele, o caminho se torna mais claro, refletindo o processo de transformação.

No entanto, o mergulho no poço não é sem resistência. A dor e o desprezo pelo processo, ao ser chamado de “grande porcaria”, exemplificam a complexidade de enfrentar as profundezas do inconsciente. No entanto, o poço e a claraboia não só representam espaços físicos, mas também aspectos do tempo e da percepção, em que a luz e a escuridão se intercalam para revelar verdades interiores.

Hilst aborda também o tema da morte — tópico recorrente em sua obra, como já visto — que se inicia com a perda de Rukah. A morte não é apenas uma separação, mas um ponto de reflexão sobre a finitude e o mistério da vida. O questionamento sobre a morte e o além se expressa na dúvida do protagonista sobre o significado do incognoscível e do ato litúrgico de levantar a hóstia. Esse gesto remete à simbologia cristã, em que a hóstia representa o corpo de Cristo, sacrificado na cruz e ressuscitado. Ao levantar a hóstia, o protagonista busca uma conexão com o transcendente, refletindo a tentativa de compreender o que está além da razão.

Esse movimento de busca espiritual, que é também um reconhecimento da transitoriedade da vida, dialoga com a visão de Nietzsche (2020) sobre a santificação do erro, sugerindo que as falhas e perdas humanas podem ser reinterpretadas, tanto pela fé quanto pela arte. A obra de Hilst, ao integrar essa reflexão, propõe uma visão dinâmica de fluxo e transformação, onde a morte e a perda são constantemente reformuladas no contexto da experiência humana e artística.

Essa reflexão também encontra ecos no pensamento de Goethe (2010) e em sua concepção clássica de integração entre opostos. Em *Fausto*, por exemplo, o protagonista se lança em uma busca incessante pelo Absoluto, tentando superar as limitações da condição humana. Esse anseio ressoa na jornada do protagonista de Hilst, que busca um significado que ultrapasse as fronteiras do finito. No classicismo de Goethe<sup>30</sup>, há uma tentativa de reconciliar elementos paradoxais — corpo e espírito, vida e morte, temporal e eterno —, propondo uma

---

<sup>30</sup> “Ao formular suas ideias sobre a boa literatura, Goethe e Schiller concordaram que a perfeição estética era um objetivo impossível. Em vez disso, eles enfatizaram a importância do equilíbrio, da harmonia, argumentando que uma obra literária poderia ser considerada de qualidade se existisse em perfeito equilíbrio com seus próprios elementos imperfeitos. Dessa maneira, uma obra poderia alcançar a unidade e a integridade que os autores dos clássicos gregos buscavam. Esse equilíbrio de acordo com Goethe e Schiller, era atingido por meio da combinação de três elementos essenciais para uma obra de arte. O primeiro, *Gehalt*, a inspiração ou visão primária do autor, combinada ao segundo, *Gestalt*, a forma estética da obra, que poderia ser baseada em estudo detalhado dos modelos clássicos. O terceiro elemento, o *Inhalt* é, portanto, o elemento que deve ser gerenciado cuidadosamente porque pode criar um desequilíbrio, desviando a atenção do *Gehalt* e do *Gestalt*.” (Canton, 2016, p 113)

visão de totalidade e equilíbrio. De maneira semelhante, Hilst trata a morte como um portal, um ponto de convergência entre o físico e o metafísico, o conhecido e o incognoscível.

No contexto da hóstia, essa busca de reconciliação também se manifesta. O ato de erguer a hóstia sugere o desejo de transcendência que Goethe valoriza em sua obra — um impulso de expansão espiritual e intelectual que desafia os limites impostos pela razão. Dessa forma, Hilst não apenas mobiliza o simbolismo religioso, mas o ressignifica, inserindo-o em uma perspectiva mais ampla, que atravessa tanto a espiritualidade quanto a tradição literária ocidental na exploração dos grandes mistérios da existência.

Aqui, no entanto, Deus não surge como uma abstração ou um refúgio transcendental, mas como uma condensação do enfrentamento direto, material e violento da realidade. O divino se manifesta na coragem de agir, de resistir, mesmo quando isso implica um confronto brutal com as condições do presente. “Deus é esse ferro frio agora na tua mão, quente no peito do teu inimigo” (Hilst, 1970, p. 55).

A síntese essencial de *Fluxo*: um tratado de escatologia comparada, um mapeamento literário das finitudes humanas, das degradações físicas e espirituais, e das possibilidades de transcendência também está presente de forma textual: “Não sei mais o que dizer mas pensa, Ruiska, se pensasses num tratado de escatologia comparada?” (Hilst, 1970, p. 48)

Ainda que o personagem rejeite a ideia, Hilda Hilst a incorpora como estrutura subjacente de sua narrativa, em que o fluxo literário se transforma em um raciocínio filosófico sobre a condição humana, suas angústias e limites.

Escatologia, no sentido religioso e filosófico, refere-se ao estudo dos fins últimos: morte, julgamento e destino final da humanidade. Em Hilst, essa noção é desconstruída e expandida para incluir não apenas os aspectos metafísicos da existência, mas também suas manifestações corpóreas, sensuais e absurdas. Em *Fluxo*, o tratamento escatológico é comparativo porque não se limita a um único nível de análise; em vez disso, abrange o corpo em decadência, as relações interpessoais caóticas, e a linguagem enquanto veículo de criação e dissolução.

Hilst opera essa escatologia por meio de sua poética fragmentada e multissensorial, que recusa a linearidade tradicional da narrativa e a lógica estática da racionalidade. A descontinuidade estilística do texto traduz a natureza fluida e caótica do ser humano diante de sua finitude. A linguagem, em sua plasticidade, é ao mesmo tempo instrumento de desconstrução e reconstrução.

A escatologia comparada em *Fluxo* não é meramente teórica; ela é visceral, engloba o corpo em suas múltiplas dimensões. A materialidade do ser — carne, ossos, fluidos.

### 4.3 OSMO

Em *Osmo*, Hilda Hilst mantém seu processo experimental da linguagem e a incursão em temas filosóficos e metafísicos. Caracterizada pelo uso inventivo da linguagem e jogos de palavras, neologismos e uma estrutura textual incomum, a novela destaca-se pelo título e pelo pseudônimo do personagem principal — Osmo — termo que pode sugerir uma ligação com os conceitos de Osmose. Essa escolha, à primeira vista curiosa, revela-se fundamental para compreender a psique do personagem e o trajeto por ele percorrido na busca por sua humanidade e autoperdão, delineado pela escrita de uma confissão.

Osmose, em biologia, é o processo pelo qual a água atravessa membranas celulares, equilibrando concentrações de solutos entre o interior e o exterior das células. Nas plantas, esse fenômeno é essencial para a absorção de água e nutrientes pelas raízes, garantindo a turgidez celular e o transporte de substâncias. Metaforicamente, a confissão de Osmo ratifica esse movimento: não como busca de redenção, mas como forma de extravasar sentimentos que o consomem. A escrita funciona como um mecanismo de regulação emocional, permitindo que o protagonista/autor sobreviva em um ciclo contínuo e repetitivo de crimes e expurgos. Assim, Osmo pode ser interpretado como alguém imerso em um fluxo constante, absorvendo e devolvendo experiências e emoções, com a escrita servindo como elemento regulador desse processo.

Esse movimento interno é evidenciado quando o protagonista afirma: “Deve haver qualquer coisa de admirável em tudo isto que sou.” (Hilst, 1970, p. 63). Essa reflexão sugere um esforço de autovalidação, mesmo em meio ao caos emocional e moral que atravessa sua existência. Ao expressar sua confissão, Osmo busca compreender a si mesmo e justificar, ainda que de forma indireta, sua própria essência, por mais contraditória e fragmentada que seja.

Nesse contexto, é relevante lembrar o pensamento de Nietzsche sobre a moralidade como uma construção coletiva. Segundo ele:

Em toda a parte onde encontramos uma moral, encontramos uma avaliação e uma hierarquia das ações e dos instintos humanos. Essas avaliações, essas classificações, são sempre a expressão das necessidades de uma comunidade ou de um rebanho. O quê, em primeiro lugar, lhes convém — e também em segundo, em terceiro lugares — é também a medida superior para o valor de todos os indivíduos. Pela moral o indivíduo é instruído a ser função do rebanho e a não se atribuir valor se não como função. (Nietzsche, 2020, p. 125)

Enquanto a moral coletiva instrui o indivíduo a se conformar como “função do rebanho”, Osmo desafia essas imposições ao buscar sentido em sua subjetividade, por mais desconfortável ou dissonante que ela seja em relação às normas. A escrita de sua confissão representa um ato de

resistência ao papel subordinado que lhe é imposto pelo coletivo, reafirmando sua individualidade em um mundo marcado por avaliações e hierarquias de valor.

Ao distanciar-se da moral coletiva, Osmo constrói uma lógica própria, na qual o processo de osmose — absorver, processar e devolver experiências e emoções — permite-lhe confrontar suas contradições e, ao mesmo tempo, sobreviver. Sua busca não representa uma negação absoluta das normas, mas um questionamento sobre como elas modelam e limitam o ser.

No enredo, acompanhamos a trajetória de um assassino em série (Osmo) que tenta escrever sobre os crimes que cometeu. A narrativa é fragmentada, sem seguir uma linha do tempo linear; no entanto, o leitor gradualmente descobre detalhes sobre os assassinatos. O primeiro homicídio cometido é o último a ser revelado: o da própria mãe do assassino, morta em um incêndio. Embora o narrador não especifique o número total de vítimas, sabemos que ele também matou duas mulheres com quem teve relações românticas: Mirtza e Kaysa. Esses fatos são apresentados de maneira sutil e espalhados ao longo da narrativa. A revelação de que Osmo é um assassino em série fica clara no final da novela, especialmente pelo uso do advérbio de frequência “sempre” na seguinte passagem:

[...] não quero divagar agora sobre o fogo, talvez um dia, numa outra história eu posso dizer mais coisas a respeito do fogo, por enquanto não posso porque estou a galope, estou no ar, respirando assim, e **sempre depois do grande ato respiro assim**, não é uma sensação de alívio podem crer, é como se eu acabasse de sair do ventre da minha mãezinha, deve ser isso, e sair do ventre da manhãzinha da gente não é uma sensação de Alívio, vocês devem saber porque já saíram do ventre das suas mãezinhas, então não é uma sensação de Alívio, é uma imposição, e você se submeteu a ela, a essa imposição, e respira com notável avidez. (Hilst, 1970, p.82)

Hilst constrói uma imagem do renascimento em que o ato de respirar após o “grande ato” não é um alívio, mas uma imposição inevitável — uma experiência tão fundamental quanto o nascimento. Cada transformação é um rompimento violento, um salto no desconhecido, no qual a individualidade se reafirma enquanto se submete a forças maiores. Essa passagem intensifica a tensão entre o individual e o coletivo, pois, embora o nascimento seja uma imposição comum a todos, a maneira de vivenciá-lo é única para cada um. A escrita de Hilst, confessional e filosófica, traduz essa dualidade, revelando como a existência é marcada por ciclos de ruptura e ressignificação. Assim, cada sujeito carrega sua própria carga, mas também os vestígios deixados por outros.

Um gesto quase instintivo de deixar para trás aquilo que já não tem mais utilidade marca um rito de passagem que perpetua um contínuo de desprendimento e ressignificação.

Hilst traduz essa lógica de transitoriedade em imagens concretas, sugerindo que o peso de nossas ações e escolhas nunca é definitivamente abandonado, mas apenas deslocado:

Afinal, sempre haverá um outro para carregar a lâmina. Você a deixa numa esquina, encostada a um poste, porque numa esquina sempre há um poste. Você deixa a lâmina e disfarça — ou melhor, não disfarça, pois não é necessário. Você a abandona como as crisálidas deixam aquela lasca, e sai por aí. (Hilst, 1970, p. 81).

A lâmina deixada para trás não é apenas um ato de desapego, mas a continuidade de um ciclo inevitável, em que o descartado não desaparece, mas é absorvido por outros. Esse gesto remete ao abandono da casca pela crisálida, evocando transformação e a permanência do que foi deixado. A lâmina, carregada por outros, torna-se símbolo daquilo que persiste, movendo-se entre sujeitos e contextos sem se extinguir.

Embora esse movimento pareça um rito de passagem, a revelação final sobre Osmo ressignifica a metáfora: o que poderia ser um ciclo natural de renovação assume um caráter perturbador. O abandono da lâmina não ocorre de forma inocente, mas dentro de um contexto de violência. A frase “sempre haverá um outro para carregar a lâmina” sugere que a transgressão de Osmo é algo que se propaga, encontrando novos portadores. A narrativa tensiona os limites entre transformação e repetição, liberdade e destino, indicando um fluxo inescapável de culpa, destruição e continuidade.

A história, apresentada em um único parágrafo com ritmo acelerado e denso, reproduz a sensação de urgência e caos interno do personagem. Esse fluxo textual dinâmico reflete a interconexão entre o personagem, a história e o leitor, promovendo uma troca de ideias e emoções. O texto oscila entre o tom confessional e a elaboração artística, criando uma fadiga entre o pessoal e o universal. Em diálogo com Félix Guattari (2012), é possível identificar em *Osmo* uma ecologia mental, ampliando o conceito de ecologia para incluir as interações entre o indivíduo e sua psique, bem como com o ambiente emblemático, cultural e histórico ao seu redor. A história de Osmo explora essa ecologia, equilibrando as dimensões de um relato íntimo e uma reflexão mais ampla sobre a existência. No desfecho, a revelação de que Osmo é um assassino em série — cuja primeira vítima foi sua mãe — transforma a narrativa, conferindo à confissão uma tonalidade ainda mais perturbadora e sombria.

Esse elemento final lança uma nova luz sobre o texto, recontextualizando a busca do personagem e ampliando o impacto da narrativa no leitor:

E agora os meus polegares de aço junto ao seu pescoço, o pescoço delicioso de Kaysa, a, que ternura rouca explode dessa garganta, que ternura, que ternura. A Lua sobre a garganta de Kaysa, o corpo eu vou deixar aqui sob os ramos, que lua, que lua. Ligo a chave de meu carro, depressa, depressa, abro todos os vidros e com este vento batendo na minha cara eu estou pensando: talvez eu deva contar a estória da morte da minha

mãezinha, aquele fogo na casa, aquele fogo na cara e tudo mais, não, ainda não vou falar sobre o fogo, foi bonito sim, depois eu falo mais detalhadamente, essa estória sim é que daria um best-seller, todas as estórias de mãe dão best-sellers, e querem saber? Amanhã, se ninguém me chamar para dançar, eu vou começar a escrevê-la. (Hilst, 1970, p. 83)

A confissão de Osmo se entrelaça com um fluxo de consciência vertiginoso, no qual a tensão entre o horror e a banalidade se intensifica. O tom quase casual com que ele rememora o assassinato de Kaysa — mesclando a violência com imagens de beleza, como a Lua sobre a garganta da vítima — revela uma dissociação inquietante entre a experiência e sua percepção. Esse descompasso evidencia um esgotamento emocional e uma busca incessante por estímulo, como se o crime fosse apenas um meio de escapar da inércia.

O ciclo repetitivo de pensamentos reforça a frustração do narrador, marcado por um tédio existencial que o impede de encontrar sentido além da transgressão. Ao mencionar a possibilidade de escrever sobre a morte da mãe, ele não expressa culpa, mas sim uma avaliação pragmática de seu potencial literário: “todas as histórias de mãe dão best-sellers”. Essa afirmação desconcertante dessensibiliza a violência cometida e reforça o aspecto metanarrativo do texto, no qual o ato de narrar se torna um espaço de manipulação e poder.

Dessa forma, Hilst constrói um jogo complexo entre linguagem, identidade e destruição. A escrita é uma tentativa de organizar o caos interno de Osmo e um instrumento que o permite reviver, controlar e estetizar seus próprios atos. A oscilação entre a confissão e o adiamento — “não, ainda não vou falar sobre o fogo” — aprofunda a fragmentação da narrativa, tornando a revelação final ainda mais inquietante. A hesitação do narrador, longe de indicar arrependimento, prolonga seu próprio prazer na recordação, como se o momento da revelação fosse uma nova forma de domínio sobre o leitor.

Nesse sentido, a prosa de Hilst não expõe a mente do assassino, mas desafia o leitor a lidar com a instabilidade da linguagem e da memória. O relato de Osmo não é uma reconstrução fiel dos fatos, mas uma versão instável e manipuladora da realidade, em que os limites entre verdade e ficção, culpa e indiferença, são constantemente tensionados. O resultado é uma experiência de leitura densa e desconfortável, na qual a repetição de pensamentos e imagens cria um labirinto psicológico que reflete a própria condição do narrador — preso em um ciclo de violência e escrita, sem possibilidade real de redenção.

A banalização da violência e a oscilação entre delírio e indiferença marcam o fluxo de consciência do narrador, que reduz suas próprias frustrações existenciais a imagens desconexas. A confissão não se sustenta na culpa, mas em um tédio que transforma o desejo e a ausência em devaneios triviais, como no momento em que ele lembra de uma menina que começou a gostar

na adolescência: “Desisti porque todas as noites era essa mesma besteira que me vinha e eu olhava as estrelas e pensava numa égua amarela, por que a falta de uma menina sem verruga, só uma égua amarela mesmo” (Hilst, 1970, p. 66).

A evocação da “égua amarela” desloca o desejo para um plano de abstração, substituindo a concretude do feminino por uma imagem animalesca e inatingível. O fato de o narrador desistir de sua fantasia reforça sua relação cíclica com a frustração: ele idealiza, mas inviabiliza qualquer possibilidade de satisfação, pois tanto a menina “sem verruga” quanto a égua amarela são projeções distantes e inconciliáveis.

A referência à “égua amarela” também pode ser vista como uma forma de ironia ou autodepreciação. A escolha inusitada e repetitiva dessa imagem confere um tom absurdo à confissão, como se ele zombasse da falta de sentido de seus pensamentos. Essa oscilação entre o trágico e o grotesco é característica da escrita de Hilst, que desconstrói as pretensões de seus personagens ao expor sua pequenez e vazio existencial.

A passagem destaca a justaposição caótica de ideias no fluxo de consciência, onde elementos banais e filosóficos coexistem sem hierarquia. Esse jogo entre o grandioso e o insignificante reforça a alienação do narrador, incapaz de construir uma narrativa coerente sobre si mesmo. Ele está preso em um ciclo de frustração e desvio, no qual o desejo nunca se concretiza, mas se transforma em pensamento recorrente, até culminar nos “grandes atos”.

No contexto da obra de Hilst, essa fragmentação da consciência e do desejo pode ser lida como uma crítica à impossibilidade de uma experiência genuína no mundo contemporâneo. O narrador falha em estabelecer conexões reais e esvazia suas próprias experiências ao transformá-las em devaneios sem consequência. A “égua amarela” torna-se, assim, um símbolo desse deslocamento: uma imagem que sintetiza o absurdo de tentar preencher o vazio existencial com fantasias que não satisfazem.

No entanto, Osmo conhece suas vítimas e tem com elas alguma troca sentimental. A relação íntima entre o narrador e Kaysa é sugerida em trechos como: “Não vou deixar a cama vazia por muito tempo, ela, quero dizer a Kaysa, não vai querer dançar a noite inteira, ou vai?” (Hilst, 1970, p. 84). Essa frase revela um vínculo emocional que ultrapassa um simples convite para dançar, apontando para a proximidade entre os dois. No entanto, apesar dessa conexão, Osmo se sente isolado, mesmo em meio à presença de outros. Ele reflete sobre a solidão inerente à existência: “Tanto faz, a gente sempre está sozinho ainda que esteja a dois, a três, dançando ou, enfim, a gente sempre está sozinho” (Hilst, 1970, p. 64). Essa percepção da solidão como condição inevitável reforça a alienação de Osmo e sua dificuldade em estabelecer laços significativos. Embora ele se envolva com Kaysa, sua visão de mundo permanece marcada por

uma desconexão essencial, como se qualquer troca humana fosse sempre insuficiente. A dança, mencionada no trecho, torna-se uma metáfora para esse jogo de proximidade e afastamento, onde Osmo experimenta um contato fugaz, mas nunca uma verdadeira entrega.

Esse distanciamento afetivo é agravado pela fragmentação de sua narração, que oscila entre o delírio e a frieza analítica. A incapacidade de fixar-se em uma verdade ou assumir responsabilidade sugere que, para Osmo, as relações humanas são transitórias e carentes de substância. Ele se vê aprisionado em um ciclo de aproximação e repulsa, onde qualquer vínculo afetivo se dissolve em indiferença. O fluxo de consciência de Osmo não busca explicações, mas evidencia a precariedade de sua subjetividade, revelando um sujeito que, mesmo em contato com o outro, permanece irremediavelmente só.

A estrutura do texto não possui parágrafos ou separações claras de vozes narrativas, mas está dividida em dois blocos distintos. O ponto de inflexão ocorre no encontro entre o narrador e Kaysa. No primeiro bloco, o texto é marcado por um monólogo introspectivo, enquanto no segundo, se transforma em um diálogo entre os dois personagens. Essa mudança estilística reforça a dualidade entre solilóquio e interação. Como já apontado, a história não segue uma ordem cronológica linear. No primeiro bloco, o narrador/assassino prepara-se em casa para encontrar sua próxima vítima após atender a ligação dela. A partir dessas ações, o texto conduz o leitor a uma série de flashbacks que iluminam suas relações com cada vítima mencionada. Esses retornos ao passado são evocados de forma sensorial, como a Madeleine de Proust<sup>31</sup>, em que pequenos detalhes cotidianos desencadeiam memórias profundas. Um exemplo claro é o momento do banho, em que cada parte do corpo tocada traz à tona recordações específicas, ampliando a compreensão da história.

Os *flashbacks* não se limitam às memórias pessoais do narrador, mas também revisitam histórias já contadas anteriormente, criando um ciclo narrativo que aprofunda o entendimento do personagem e de seus atos. Um exemplo disso é a retomada de uma história da adolescência, envolvendo a menina com uma verruga, que o narrador revisita em detalhes ao longo da narrativa. Essas repetições ampliam a dimensão psicológica do texto, demonstrando superfícies da mente perturbada do assassino e enriquecendo o impacto emocional do relato:

Olhem, eu também não contei tudo direitinho para vocês, aquela história, por exemplo, da menina com a verruga de nada, da janela aberta, vocês se lembram? Da égua amarela, vocês se lembram? Bem, a menina, a égua amarela, tem alguma coisa a ver com a história, mas não é toda a história. (Hilst, 1970, p. 87)

---

<sup>31</sup> A Madeleine de Proust é uma metáfora usada para descrever como um pequeno estímulo sensorial, como um gosto ou cheiro, pode desencadear uma lembrança intensa e profunda do passado, como acontece no romance *Em Busca do Tempo Perdido*. Esse conceito representa a capacidade da memória de reviver experiências passadas de forma vívida e inesperada.

Essas retomadas revelam conexões entre os eventos e as vítimas. Dessa forma, o enredo se desenvolve alternando entre presente e passado, enquanto o assassino busca escrever sobre seus crimes e reflete sobre suas relações com as vítimas. Essa estrutura narrativa contribui para criar um ambiente de suspense e mistério, enquanto evidencia o conflito interno do protagonista. A dificuldade de romper com o ciclo de violência e escrita é sintetizada na reflexão: “E é difícil acabar com uma coisa pela qual se vive. Isso é.” (Hilst, 1970, p. 66). A frase destaca o paradoxo vivido pelo personagem, que encontra sentido nos atos destrutivos e, ao mesmo tempo, na tentativa de expiá-los, reforçando a complexidade psicológica que envolve a obra.

A identidade do narrador em *Osmo* é progressivamente revelada ao longo da narrativa. No início, percebemos que a narração é em primeira pessoa e o narrador apresenta características associadas ao gênero masculino, como indicado pela frase inicial: “Não se impressionem. Não sou simplesmente asqueroso ou o tolo, podem crer.” (Hilst, 1970, p. 89). Apesar dessa autoconsciência inicial, a verdadeira essência do narrador permanece velada ao leitor. Em diversos momentos, ele manifesta confusão, dúvida e medo. A descrição física do narrador é apresentada somente na terceira das vinte e uma páginas que compõem a narrativa:

Começo lavando bem as axilas, agora esfrego o peito, o meu peito é liso e macio, na verdade eu sou um homem bem constituído, tenho um metro e noventa, tenho ótimos dentes, um pouco amarelados, mas ótimos, quase não tenho barriga, um pouco, como todo mundo da minha idade, eu ainda não lhes disse a minha idade, eu acho que existo desde sempre, mas afinal o que importa? Agora as coxas. As coxas são excelentes porque eu fazia todos os dias cem metros na *butterfly*<sup>32</sup>, vocês imaginam como isso me deixou com um peito deste tamanho, ah, sim, eu estava falando das coxas, pois é, são excelentes. Há mulheres que dizem que as minhas coxas são fortes, sei lá, uma porção de besteiras, ou melhor. Não são besteiras o que elas dizem, as minhas coxas são excelentes realmente, mas acho que vocês não estão interessados, ou estão? Se não estão, paro de contar, mas se estão, posso acrescentar que além de fortes, tem uma penugem alourada, e a única coisa que não combina muito com as minhas coxas é uma vacina um pouco redonda demais, um pouco rosada demais, e essa vacina não combina muito com as minhas coxas. (Hilst, 1970, p. 65)

Essa estratégia narrativa cria uma sensação crescente de expectativa à medida que a história avança. Em determinado momento, o narrador reflete sobre a concordância em “camisa azul clarinho” ou “azul clarinha”, destacando seu apreço pela precisão linguística e levantando uma questão metalinguística sobre o papel da linguagem na construção da narrativa. Ao abordar essa questão gramatical, o narrador também sugere a relevância de pequenos detalhes para a crítica literária. A relação entre narrador e leitor torna-se interativa, enfatizando que a condução

---

<sup>32</sup> Borboleta é um estilo de nado bastante exigente para o praticante. A prática constante desse estilo desenvolve no nadador a musculatura dos ombros, peito e coxas. Esse detalhe indica que possivelmente *Osmo* tem um piscina na própria casa para a prática diária.

da história depende de quem a lê. Ele questiona diretamente o leitor: “Penso: vocês não serão culpados do meu grande ato? A emanção que penetra nos meus órgãos poderosos não é vossa?” (Hilst, 1970, p. 81). Essa interpelação sugere que o leitor não é passivo, mas sim ativo, influenciando a narrativa. O texto, então, estabelece um diálogo entre o narrador e o público, diluindo os limites entre autor, obra e leitor. Esses elementos metalinguísticos e interativos tornam a linguagem e o processo criativo fundamentais para entender o enredo e a psicologia dos personagens.

A classe social do narrador é delineada em diversos momentos. Ao descrever suas cuecas, ele menciona um tecido de pele de ovo, indicando um status confortável, mas ressalta que esse item não é acessível a todos. Em outra passagem, ao relatar um passeio com Kaysa, ele menciona possuir um carro e um empregado: “Tirar o carro da garagem também é chato, se fosse um pouco mais cedo o José tiraria. O José é meu empregado. Ótimo, aliás.” (Hilst, 1970, p. 69). Detalhes que não só caracterizam o narrador e seu ambiente, também introduzem personagens, como José, a quem ele se refere de forma depreciativa.

Embora Hilda Hilst escreva predominantemente em português, há uma preferência por palavras de origem grega em sua obra, o que pode tanto sugerir uma homenagem a Nikos Kazantzakis quanto refletir a influência de suas leituras. O uso do grego antigo, presente em várias línguas, remete à tradição linguística renovada pelo humanismo renascentista, que enriqueceu o vocabulário das línguas modernas e consolidou a base terminológica de áreas como biologia e medicina. Assim, o emprego de termos gregos na obra de Hilst pode ser visto como um gesto estilístico e um vínculo com uma tradição intelectual que valoriza a abstração e o pensamento conceitual.

O trecho “Não blasfemes, Lázaro, não é assim. Depois de tudo, ouve, o amor tomará posse do universo, depois do sacrifício, de um sacrifício que não sabe ainda, os homens serão cordeiros e a terra será um pasto novo, fecundo, inocente” (Hilst, 1970, p. 102) exemplifica o uso de termos de origem grega, como “blasfêmia”, “sacrifício” e “cordeiro”, que são incorporados na obra de Hilst. A palavra “blasfêmia” carrega uma carga filosófica e religiosa que remete a um conceito grego de violação da sacralidade. Esse termo cumpre uma função estética uma vez que se ajusta ao campo semântico bíblico conferindo uma unidade textual, mas também atua como uma ponte que conecta a escrita de Hilst a uma tradição intelectual que valoriza o pensamento abstrato e conceitual. Escolhas como esta ampliam a profundidade da narrativa, através de uma linguagem carregada de simbolismos filosóficos.

A utilização do termo “pederasta” por Hilst levanta dúvidas sobre seu significado. Ele pode se referir ao sentido contemporâneo relacionado à pedofilia, envolvendo meninos menores

de idade, ou remeter a relacionamentos entre homens jovens, sem necessariamente implicar um ato criminoso. No entanto, no contexto de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, que aborda experiências sexuais de uma criança, a primeira interpretação não deve ser descartada.

Como já discutido, considero que *Fluxo-Floema* faz parte de um projeto literário mais amplo de Hilst, abrangendo todas as obras produzidas após sua mudança para a Casa do Sol. Nesse sentido, *Fluxo-Floema* antecipa temas que seriam explorados com maior profundidade em trabalhos posteriores, como *O Caderno Rosa de Lori Lamby*.

Um exemplo disso é quando o narrador menciona o médico que encontrou a fístula em seu ânus e compartilha uma história de consulta. Nesse episódio, um menino, ao se consultar escondido dos pais, apresenta um quadro de abuso sexual, sendo orientado pelo médico: “Meu filho, nunca mais tenha relações anais.” “Nem mais uma vezinha, doutor? Os meninos dessa geração têm a mania do cu.” (Hilst, 1970, p. 70). A resposta da criança sugere uma possível experiência de prazer nas relações sexuais, um tema que será aprofundado mais tarde pela autora em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*.

O narrador também traz à tona questões psicanalíticas, como a busca pelo pai: “Dizem que é a busca do pai, mas por que procurar o pai tão fundo? Não sei. Dizem que é falta de amor em mil histórias, mas ninguém ainda me explicou direito por que esse negócio de dar o cu é tão moderno.” (Hilst, 1970, p. 91). Essas reflexões abrem caminho para temas psicanalíticos que permeiam a obra de Hilst e revelam gradualmente a personalidade do narrador, marcada por padrões de comportamento masculino da década de 1960 e 1970. Ao descrever Kaysa, o narrador expõe preconceitos em relação ao papel da mulher na sociedade, refletindo a visão limitada que ele tem sobre ela. O uso de piadas de duplo sentido e a objetificação de Kaysa, quando ele diz: “E isso foi horrível porque à noite, quando queria pensar na menina para poder gozar, por favor não me interpretem mal, para poder gozar de horas agradáveis, sozinho na cama olhando as estrelas” (Hilst, 1970, p. 66), sublinha sua incapacidade de ver a mulher como um sujeito autônomo e igual.

Além disso, o narrador revela preconceitos em relação à orientação sexual, como quando menciona José e insinua que o empregado recebe meninos em seu quarto, mas finge ignorar: “Bom, nunca mais vou falar de você. Aliás, posso ter todos os defeitos, mas esse negócio de cu nunca me entusiasmou.” (Hilst, 1970, p. 92). Essa atitude reflete a intolerância do narrador, que associa de maneira discriminatória a homossexualidade à pedofilia, reforçando uma visão moralista e hipócrita.

No entanto, o escatológico se destaca, sendo utilizado por Hilst em dois sentidos. O primeiro refere-se ao estudo das “últimas coisas”, como a morte e o juízo final; o segundo, à

abordagem de temas grotescos e ao corpo humano, como excrementos e decomposição. Um exemplo disso é a fala de Osmo: “Afiml isso de cu é para sair e não para entrar. Não sei porque insistem. É uma merda de qualquer jeito” (Hilst, 1970, p. 70), que provoca uma reflexão sobre sexualidade e preconceito.

O uso do termo “cu” subverte a ideia de que o sexo, especialmente o não convencional, deve ser idealizado. Hilst trata o ato sexual de maneira crua, questiona as normas sociais impostas e os padrões de comportamento. A afirmação de Osmo, ao desafiar o julgamento moral sobre práticas sexuais não convencionais, abre um espaço para a reflexão sobre liberdade individual e autonomia do corpo, propondo uma revisão das expectativas sociais.

O humor grotesco, presente em várias passagens, serve como forma de enfrentamento diante de situações embaraçosas ou dolorosas. Quando Osmo relata sua visita ao médico e diz:

Foi muito desagradável e o médico achou que era preciso fazer uma ligeira intervenção cirúrgica, não naquela hora, eu já tinha conseguido relaxar, mas posteriormente. Achei besteira e não fiz coisa alguma porque pensei: antes um ânus apertado do que ficar se cagando por aí (Hilst, 1970, p. 68)

Ele expressa resistência à intervenção médica. Ao rejeitar a sugestão médica com um raciocínio irreverente, Osmo reafirma a autonomia sobre seu corpo, confrontando as normas impostas pela sociedade. O humor grotesco, assim, se torna uma forma de resistência, permitindo ao narrador encarar os tabus sociais com leveza, sem perder a crítica à invasão de sua autonomia.

Paralelamente à construção de sua confissão, o narrador se dirige diretamente ao leitor, como no trecho a seguir:

[...] o meu medo é que vocês não sejam dignos de ouvi-la, por favor não se zanguem, isso de dignidade é uma besteira, lógico que há gente que se importa muito com essas coisas de honra dignidade, eu não, eu nunca me importei, e por isso é que eu estou pensando agora que não tem a menor importância, enfim, que não é nada importante o fato de vocês serem dignos ou não, dignos ou não de ler a minha história, claro (Hilst, 1970, p. 75).

Essa postura do narrador é marcada por soberba e arrogância. Ao observar o Cruzeiro do Sul, ele questiona de forma condescendente se o leitor conhece o fenômeno: “E de repente, tomei consciência de que o que eu estava vendo no céu era aquela Cruz de estrelas que se chama o Cruzeiro do Sul, vocês conhecem pelo menos isso não?” (Hilst, 1970, p. 77). Essa atitude pode ser interpretada como uma defesa contra possíveis julgamentos do leitor, colocando-se acima dele para evitar críticas.

Porém, a soberba também esconde as inseguranças do narrador. Apesar da postura arrogante, ele revela suas dificuldades mentais e psicológicas, como quando afirma: “Já fui a

vários neurologistas, e eles dizem que a minha cabeça é muito boa, e que não podem saber o que se passa nela, aliás, com ela, e me receitam beserol e eu tomo beserol mas não adianta muito.” (Hilst, 1970, p. 66). A referência ao “beserol” expressa a frustração com a busca por ajuda e a sensação de desajuste interno, sugerindo que a soberba é, na verdade, uma máscara para suas vulnerabilidades.

Osmo constrói uma autoimagem complexa, enxergando-se como alguém “muito engraçado” e “bizarro” (Hilst, 1970, p. 83). Essa autoavaliação reflete um senso de alienação, onde ele se coloca à margem da norma social, adotando uma identidade que escapa aos padrões convencionais. Sua estranheza serve como um escudo contra a conformidade, afirmando sua condição de “outro”. Além disso, o humor, com seu caráter absurdo e provocativo, surge como uma estratégia para lidar com os dilemas emocionais e o caos interno. Ao se declarar “bizarro”, o narrador incorpora sua singularidade, desafiando as expectativas da sociedade e ressaltando a multiplicidade da identidade, frequentemente atravessada por conflitos internos e aspectos menos aceitos de si mesmo.

Diferentemente de Ruiskah, o escritor em *Fluxo*, Osmo não é um escritor profissional, mas enfrenta, assim como ele, desafios no processo criativo, bloqueios e incertezas sobre como se expressar da melhor maneira. Ele revela sua dificuldade ao escrever:

[...] para dizer a verdade não tenho a menor vontade de escrevê-la, há três dias que passo as mãos nessas folhas brancas, nessas folhas de papel, há três dias que dou umas cusparadas pelos cantos, a minha mãezinha não aguentava desde pequenininho, não só por causa dessas cusparadas, não me aguentava por tudo, entendem? (Hilst, 1970, p. 63).

A preocupação do narrador não se limita à escrita, mas também se estende a questões mais profundas, como a metafísica e a espiritualidade. Ele utiliza a escrita como ferramenta para explorar esses dilemas, dizendo:

Dei início, daquele mal-estar medonho, lógico, porque eu estou deitado na minha cama, estou tomando nota das coisas mais importantes e as coisas mais importantes são aquelas que falam de Deus, eu tenho mania de Deus, enfim, eu quero dizer que eu estou acomodado e muito bem acomodado (Hilst, 1970, p. 78).

Em *Osmo*, assim como em *Fluxo*, Hilst adota estratégias narrativas que abordam conceitos filosóficos complexos, frequentemente utilizando citações diretas sem especificar suas fontes. Um exemplo é a frase: “Deus tira o bem do mal que acontece. Por isso, o universo é mais belo contendo o mal como um canto.”” (Hilst, 1970, p. 80), que remete à teodiceia de Leibniz (2009).

A teodiceia, apresentada por Leibniz, busca reconciliar a existência do mal com a noção de um Deus todo-poderoso e benevolente. Leibniz argumenta que Deus criou o melhor dos mundos possíveis e que o mal, embora desconcertante, é necessário para um bem maior. Ele utiliza analogias, como a da música, onde dissonâncias e notas sombrias são essenciais para a harmonia da peça, e a do médico, que causa dor ao realizar procedimentos para restaurar a saúde (Leibniz, 2009).

A citação de Hilst sintetiza essa visão ao afirmar que a beleza do universo reside também na presença do mal, como um “canto” essencial para sua harmonia. Essa filosofia também é retomada em outra passagem, onde Hilst repete: “o universo é mais belo, contendo o mal como um canto.” (Hilst, 1970, p. 71). Embora a citação completa de Hilst não tenha sido localizada, ela sugere que o mal não é uma aberração no cosmos, mas uma parte essencial de sua estrutura.

Essa ideia ecoa nas reflexões de Nietzsche sobre as interações entre forças no universo. Ele questiona: “É justo que uma célula se transforme para se tornar função de uma célula mais forte? Se não puder fazer de outra maneira? É justo que uma célula mais forte assimile uma mais fraca? Se ela também não puder fazer de outra maneira?” (Nietzsche, 2020, p. 126). Nietzsche sugere que forças mais fortes e mais fracas interagem de maneira necessária, onde a apropriação e a submissão são papéis complementares no equilíbrio e regeneração.

A visão de Hilst e Leibniz, ao considerar o mal e o bem como partes de um processo contínuo de transformação no Cosmos, se alinha à perspectiva de Nietzsche sobre as forças interagindo para alcançar equilíbrio. Assim, a escrita de Hilst nos convida a reconhecer a beleza do universo em sua complexidade, aceitando que, embora desafiadoras, as forças em tensão são essenciais para a plenitude da existência.

Escrever sobre crimes pode ser uma tentativa de revelar a beleza do mal através da arte literária. As descrições dos assassinatos, de fato, possuem uma qualidade teatral e poética. Quando o autor descreve o assassinato de Mirtza, ele menciona que assobiava uma canção de ninar finlandesa, o que enfatiza a natureza artística do ato, além de destacar a busca pela estética, mesmo em meio a atos de violência. A canção, nesse contexto, torna-se um símbolo dessa tensão entre a violência e a beleza. Trata-se da canção:

Tuu tuu, tupakkarulla,  
Mamman tekemä pikkurulla,  
Ei se mee pesän alla,  
Eikä taita tuulosenkaan.

Tuuli tuudittele,  
Aalto keinuttele,

Meri keinuttele,  
Piika pikkarainen.

Tuu tuu, tuu tuu,  
Tuu tuu, tuu tuu,  
Tuu tuu, tuu tuu,  
Tuu tuu, tuu tuu. (Hilst, 1970, p. 79)

Traduzida para o português<sup>33</sup>:

Tuu tuu, tuu tuu.  
Tuu tuu, pequeno rolo de fumo,  
Feito pela mamãe,  
Ele não vai para debaixo do ninho,  
Nem quebra com o vento.

Vento, embale,  
Onda, balance,  
Mar, balance,  
Pequena criatura.

Tuu tuu, tuu tuu,  
Tuu tuu, tuu tuu,  
Tuu tuu, tuu tuu,  
Tuu tuu, tuu tuu.

A letra da canção em finlandês descreve um pássaro que constrói seu ninho com folhas e gravetos. “Tuu tuu tupakkarulla” é uma frase que não tem um significado específico, é tão somente uma repetição de sons suaves para embalar a criança. Essa música é uma parte importante da cultura finlandesa e é cantada para bebês e crianças como uma forma de acalmá-los e ajudá-los a adormecer. A escolha dessa canção de ninar como trilha sonora para o momento do assassinato de Mirtza é emblemática. A letra suave e reconfortante da canção contrasta com o ato violento que está sendo cometido, criando estranheza e perturbação. Essa dissonância entre a melodia tranquila e a violência da situação resalta a profusão da mente do assassino e a dualidade entre beleza e horror que perpassa sua existência. Ao incorporar essa música à narrativa, Hilst evoca uma sensação de ironia e desconforto. Ironia porque o momento da morte do corpo é momento no qual coração para de bater, no entanto Tuu tuu tu, no português é a onomatopeia para as batidas do coração. A beleza da melodia é subvertida pela brutalidade do ato, sugerindo uma reflexão sobre os contrastes da natureza humana e a presença do mal mesmo nos lugares mais inesperados. Assim, a escolha dessa canção específica ilustra a busca pela estética em contextos sombrios e enfatiza a ambiguidade da condição humana. É um lembrete de que a arte tem o poder de nos confrontar com nossas próprias contradições e explorar os limites da nossa compreensão do mundo.

---

<sup>33</sup> Tradução realizada com o uso de inteligência artificial.

O uso da canção contradiz uma outra afirmação de Osmo: “enfim, quando eu escrever sobre as coisas da morte, de deus, eu vou evitar palavras como azul clarinho ou clarinha etc” (*Osmo*, Hilst, 1970, p. 69). Osmo reflete uma tentativa de evitar a suavização de temas profundos, como a morte e a presença divina, ao rejeitar adjetivos que poderiam reduzir a complexidade e a seriedade desses temas. Ele busca uma linguagem que seja direta, sem adornos, para que a reflexão sobre a morte, o divino e outros aspectos existenciais seja tratada com a gravidade e profundidade que eles merecem.

Porém, a escolha em usar a canção de ninar finlandesa no contexto do assassinato cria uma dissonância entre a suavidade da melodia e a brutalidade do ato. Isso, de certa forma, contraria a busca por uma linguagem “séria” que Osmo deseja, já que a música carrega uma certa “estetização”, uma suavização do horror pela melodia reconfortante.

No entanto, essa escolha estilística pode ser interpretada como uma forma de evocar a ironia da condição humana. A canção de ninar, que em um contexto normal acalma e envolve ternura, aqui contrasta violentamente com o ato de morte, criando uma reflexão sobre a ambiguidade entre o belo e o horrível, o puro e o macabro; por fim, questiona se existe uma maneira de tratar temas existenciais sem recorrer à suavização ou à violência explícita. Nesse caso, Hilst parece abraçar a complexidade dos temas ao utilizá-los não de forma simples, mas através de contrastes.

Há uma agitação sensorial e intelectual expressa pelo narrador em diversos momentos da narrativa, a dança, a música surge em diversas imagens, ao narrar um encontro com Kaysa, Osmo diz:

O meu peito parece um fole, ela está encantada, ela também parece um fole, um fole encantado, resfolegando debaixo do meu corpo, Kaysa, tapetes persas, vasos chineses, aquarelas russas, leninismo, marxismo (oh, que estimulante!) Hanzi guardião de riquezas, oh, como as mulheres têm coordenadas absurdas, como tudo é absurdo, e como tudo o que é absurdo me dá vontade de meter, oh, Deus Deus Deus, eu deveria ter grifado aquela frase “Deus é um nome incomunicável”, e deveria ter trocado Deus pela palavra homem, então ficaria assim: homem é um nome incomunicável. (Hilst, 1970, p. 83).

Osmo revela uma turbulência emocional e intelectual intensa, expressa através de um fluxo quase caótico de imagens, objetos e ideologias que se enredam de maneira desordenada. O uso de termos como “fogo”, “encantamento” e “resfolegamento” no corpo de Kaysa, juntamente com símbolos como tapetes persas, vasos chineses e aquarelas russas, transmite uma sensação de descontrole e exuberância. Essas imagens se acumulam de forma desconexa, sugerindo que o narrador tenta, através dessa agitação, encontrar um significado para um mundo excessivamente complexo e contraditório.

A diversidade de elementos culturais e ideológicos, que vão desde objetos luxuosos até pensamentos políticos, reflete o desejo de integrar diferentes dimensões do ser, mas também evidencia a tensão entre a busca por ordem e a impossibilidade de encontrar uma coerência ou um único sentido. A menção compulsiva a esses conceitos e imagens aponta para uma busca frenética por algo maior, uma experiência transcendental que, no entanto, nunca se concretiza.

A referência ao “nome incomunicável” de Deus é crucial para essa análise. Deus, ou qualquer ideia transcendental, aparece como algo inalcançável, impossível de ser plenamente comunicado ou compreendido. Isso acentua uma sensação de alienação existencial, em que há o anseio de uma conexão com o transcendente, mas essa conexão se revela irrealizável. Assim, o narrador parece estar preso a uma busca incessante por um sentido absoluto que permanece sempre fora de seu alcance, criando um contraste entre a frustração de não o alcançar e o impulso contínuo em procurá-lo.

Ao descrever Deus como “incomunicável”, a ideia de que tudo na vida do narrador é distorcido, inalcançável e irreconciliável é aprofundada, seja pela brutalidade das imagens e referências, seja pela impossibilidade de comunicar-se com algo maior, como Deus ou o próprio significado da existência. O acúmulo de imagens contraditórias aponta para a tentativa de descobrir uma verdade que se dissolve, intensificando a imersão do narrador no caos interno e na impossibilidade de encontrar uma resolução.

A excitação e a frustração que o narrador vivencia diante dessa vasta quantidade de imagens e conceitos podem ser vistas como uma busca pela “verdade” ou uma “experiência transcendental”, mas que, ao mesmo tempo, revela a incapacidade de integrar esses fragmentos em algo coeso. A tensão entre desejo e frustração ilumina a complexidade da condição humana, marcada pela incessante busca por sentido e pela constante decepção diante de suas limitações existenciais.

Outra estratégia narrativa presente nas novelas é o uso de frases curtas e aforismos, que transmitem conceitos complexos de forma simples e memorável, deixando uma reverberação duradoura. Muitas vezes, esses aforismos surgem como morais nas pequenas histórias que decoram a narrativa. Ao descrever Mirtza, por exemplo, surge uma reflexão sobre o valor da vida:

Amiga de série estranha, além de ser um pouco sujinha, seria bom contar um pouco sobre ela. Apesar de que a vida de Myrtza não foi uma vida muito rica, ela não merecia viver por muito tempo. Mas também não foi uma vida muito banal, porque amiúde era uma ladra. (Hilst, 1970, p. 75)

Em outro episódio, envolvendo a mãe, o narrador reflete sobre como as críticas podem influenciar o comportamento:

Devo dizer que não me importa nada com o que vocês pensam de mim, embora já tenha me importado. Uma vez, tive um acesso de fúria quando minha querida mãe, que adorava dançar, me disse que alguém havia comentado o seguinte a meu respeito: “Seu filho, dona, tem algo que não vai bem.” Foi então que quebrei todos os cristais, dei-lhe cusparadas nos tapetes persas, pois as mulheres têm essa mania desses tapetes persas. Além das cusparadas, estraguei as peças da minha mãe e disse: “Espere, ainda vou dar uma surra nesse sujeito. E você, mãe, mande o tapete como presente para o cara que disse isso sobre mim. Aliás, você, mãe, deveria ter feito o mesmo na hora, mas eu entendo, mãe, você não teve presença de espírito, não é?” (Hilst, 1970, p. 76)

Essa passagem ilustra como as críticas podem desencadear reações extremas e destrutivas, além de evidenciar a relação complicada entre o narrador e sua mãe. O desprezo do narrador pelas mulheres fica evidente, como quando se refere a sua mãe e a Mirtza de forma pejorativa.

Questões existenciais também são levantadas, como a dúvida sobre a vida após a morte: “Então, pensei: quando morremos, morremos definitivamente ou é possível que exista uma outra realidade impossível de pensar agora?” (Hilst, 1970, p. 77)

A linguagem também é um tema central em *Osmo*. O narrador reflete sobre o desenvolvimento de seu vocabulário e a escolha das palavras corretas. Por exemplo, no trecho seguinte:

[...] ai, esqueci dos chinelos, não faz mal, vou assim mesmo de pés descalços para o quarto, me sinto na cama e quando sento, ainda sinto, esperem, uma observação, esquisito esse negócio de quando sento ainda sinto, bem, fica assim mesmo, enfim, sinto o calor do meu corpo na cama. (Hilst, 1970, p. 78)

O uso de ironia é uma característica do narrador, que muitas vezes expressa algo diferente ou oposto ao que realmente quer comunicar. Isso cria um tom de humor e crítica, como neste trecho em que ele faz uma alusão ao ato sexual sem mencioná-lo diretamente, mas explicando por que não vai especificar certas partes do corpo, apenas para, em seguida, deixá-las claras de forma irônica:

Eu falo nessas partes e não falo o pênis, e tal, por que acho que sem falar vocês vão entender, afinal todo mundo tem essas partes, ou não? bem, não é por pudores estilísticos que não falo o... Sim, talvez seja por um certo pudor, porque agora nas... eu deveria ter escrito cu e não escrevi, quem sabe deveria ter escrito ânus, mas ânus sempre há a ideia de que a gente tem alguma coisa nele, não sei bem explicar, mas é sempre o médico que pergunta o senhor tem fístulas no ânus? (Hilst, 1970, p. 67)

Ao perder o pudor, o narrador relata um exame de próstata de maneira crua e sem censura, descrevendo o desconforto do ato e a decisão de não fazer a cirurgia, por preferir evitar as consequências indesejadas. Ele conclui com uma frase que resume sua visão sobre o pudor:

“Viram como eu consegui?” (Hilst, 1970, p. 80), e acrescenta: “Aos poucos a gente consegue tudo. Essa coisa de pudor é só no começo, quero dizer, no começo de começar alguma coisa. Depois a gente vai metendo. É assim mesmo.” (p. 81)

Este texto também revela traços de oralidade, como o uso de vícios de linguagem, por exemplo, a repetição de “enfim”. A estrutura sequencial e as interrupções no raciocínio criam uma narrativa dinâmica, que espelha o fluxo de pensamento do narrador, ao mesmo tempo em que organiza suas explicações para o leitor:

[...] olhem, para vocês não se confundirem muito, eu vou explicar que o Hanzhi é um ex amante da Kaysa, um homem muito bonzinho, é meio complicado e chato contar tudo mas é mais ou menos assim: o Hanzhi viveu algum tempo com a Kaysa lá na Finlândia, porque a Kaysa é finlandesa, eu não disse para vocês? (Hilst, 1970, p. 71)

Além da discussão sobre a linguagem, surge a reflexão sobre o papel do escritor, com perguntas sobre a natureza da autoria e da palavra escrita. Questiona-se o que faz alguém ser um autor, se todos podem ser autores, e qual a importância de quem profere a palavra, como evidenciado na dúvida implícita sobre a magia da escrita.

#### 4.4 LÁZARO

Dedicada a Caio Fernando Abreu, a novela *Lázaro* faz referência ao personagem bíblico cuja ressurreição por Jesus no Evangelho de João simboliza a superação da morte, antecedendo a conspiração contra Cristo. Embora o nome também apareça na parábola do Rico e Lázaro (Lucas 16:19-31), que trata de um mendigo e um rico, as narrativas são distintas. Na obra de Hilda Hilst, a referência ao renascimento é explícita: “Por que fica misterioso de repente, e apenas olha Lázaro? Não somos todos seus amigos? Será que é preciso morrer para que Ele nos ressuscite e depois nos ame?” (Hilst, 1970, p. 100). A questão sugere que a transformação e o renascimento exigem uma travessia radical, um processo que remete aos ciclos naturais de destruição e renovação, mas também à experiência de Hilst ao se mudar para a Casa do Sol. *Fluxo-Floema* insere o renascimento no campo da escrita, vinculando a ressurreição à regeneração criativa.

Em *Lázaro*, Hilst reinterpreta o mito bíblico. No relato cristão, Lázaro morre antes de Jesus chegar e, após clamor divino, ressurge dos lençóis fúnebres. Em Hilst, no entanto, Lázaro é o narrador de sua própria morte, enfrentando um dilema existencial ao tentar compreender a vida após a morte, uma experiência que escapa à compreensão humana. Nietzsche observa que “Arranjamos para nosso uso um mundo em que possamos viver — admitindo a existência de corpos, de linhas, de superfícies, de causas e de efeitos, do movimento e do repouso, da forma

e de seu conteúdo: sem esses artigos de fé, ninguém suportaria viver!” (Nietzsche, 2020, p. 128), refletindo a crise do protagonista, que se depara com a insuficiência das categorias tradicionais para traduzir sua experiência.

Essa reflexão filosófica questiona as estruturas que sustentam nossa percepção da realidade, revisitando o mito cristão e adotando uma perspectiva existencialista, onde a incerteza e a desconstrução das verdades absolutas fazem parte da experiência humana. A narrativa também aborda a aceitação dos fluxos naturais e dos limites impostos pela existência, como expresso em frases como: “É inevitável que seja como é.” (Hilst, 1970, p. 101). A inevitabilidade de certos processos implica um desprendimento do controle absoluto e uma adaptação às forças naturais, sugerindo uma postura de respeito à ordem da natureza.

Essa aceitação é vista como um processo de autoconhecimento e transcendência. Ao perceber sua insignificância diante dos ciclos da existência, o indivíduo questiona a visão antropocêntrica da realidade, adotando uma perspectiva mais holística da vida. A conexão com a natureza se manifesta por meio da relação sensorial com a figueira, que remete à atmosfera do Jardim da Casa do Sol. A figueira, elemento essencial na construção simbólica e física da Casa, também desempenha um papel importante nas histórias de amizade entre Hilst e Caio Fernando Abreu.

Caio, que frequentava regularmente a Casa do Sol, atribuía à figueira a conquista de seu primeiro prêmio literário. A crença nos poderes mágicos dessa árvore centenária, especialmente nas noites de lua cheia, fazia parte da tradição da Casa, com a prática de fazer um pedido à árvore. A figueira, portanto, aparece em várias passagens de *Lázaro*, texto dedicado a Caio, evidenciando sua importância simbólica.

FIGURA 11 — FIGUEIRA DA CASA DO SOL



Fonte: fotografia da autora

A figueira — afirma-se — carrega uma forte carga espiritual, sendo reverenciada em diversas culturas ao redor do mundo. Em *Lázaro*, de Hilda Hilst, a figueira é descrita de forma poética e evoca um processo de introspecção profunda. Como ilustrado neste trecho:

Apoio-me na figueira, tateio as artérias grossas desse tronco, essa aspereza, essa vida digna, esse existir calado. Compacto. Aparentemente imóvel. Examino o seu fruto, melhor, sinto-o, primeiro a pele, então ajustada ao seu contexto, tão fina que se torna impossível deslocá-la sem penetrar no de dentro, adentro de maciez, adentro rosado, leve, granuloso. (Hilst, 1970, p. 101)

A figo, com sua casca fina e seu interior delicado, dissolve a distinção entre o exterior e o interior, refletindo a continuidade entre superfície e profundidade. O contraste entre sua aparente imobilidade e os movimentos sutis em seu interior remete aos ciclos naturais e à

resiliência, destacando que a mudança nem sempre é visível, mas se realiza silenciosamente ao longo do tempo.

Na tradição judaico-cristã, a figueira é símbolo de fertilidade, sabedoria e até juízo divino. Sua presença nas narrativas bíblicas sobre Betânia, cidade próxima a Jerusalém, é significativa, especialmente no contexto da ressurreição de Lázaro e da unção de Jesus (Mateus 26:6-13; Marcos 14:3-9; João 12:1-8). Contudo, em *Lázaro*, Hilst subverte o significado tradicional, levando-o a um plano mais íntimo e introspectivo. Ela reconfigura a simbologia da figueira de maneira literária.

A figueira carrega um peso espiritual, sendo associada ao refúgio e ao estudo da alma, elementos presentes no enredo e no espaço da Casa do Sol. Suas raízes densas, seu tronco imponente e sua copa vasta evocam estabilidade e continuidade, refletindo temas recorrentes na obra. Esse vínculo é expresso na fala de Lázaro, em que a figueira surge como uma testemunha silenciosa de sua experiência:

Estende o braço para tocá-lo, mas a minha mão feriu-se no tronco da figueira. Não era ali que ele estava? Ele não estava parado junto ao tronco da figueira? Um tempo fiquei assim: pasmado. Parado. Junto ao tronco da figueira. Depois ouvi a voz de Marta: Lázaro? Estás dormindo? Pobre... Ele dormiu, Maria, ele dormiu... Coitado! (Hilst, 1970, p. 91)

A figueira questiona a relação entre o sagrado e o cotidiano, tornando-se um ponto de convergência entre simbolismo e realidade, espiritualidade e materialidade. Essa dualidade reflete a linguagem literária de Hilst que mescla significados convencionais com novas formas de expressão. Na Casa do Sol, a figueira adquire uma dimensão ainda mais profunda, associando-se à árvore que representa uma ligação com o divino e funcionando como uma homenagem discreta a Caio Fernando Abreu. A Casa do Sol, então, torna-se a Betânia de Hilst: um espaço místico, adornado por figueiras e momentos transformadores, onde ocorre uma ressurreição simbólica, não física, por meio da linguagem literária.

Essa conexão sugere que o ambiente não é apenas um cenário, mas um elemento ativo na construção da subjetividade dos personagens e da autora. A passagem — “E vejo as Figueiras, vejo as Oliveiras. Foi assim mesmo: vi tâmaras, Figueiras, Oliveiras” (Hilst, 1970, p. 90) — evoca a natureza, conectando o espaço narrativo à experiência humana e espiritual, especialmente sob uma ótica ecocrítica.

Sob essa perspectiva, a descrição destaca a relação simbiótica entre o humano e o não-humano, evidenciando o valor da natureza como uma força ativa na narrativa. Ao focar na figueira, Hilst provoca uma reflexão sobre a interdependência entre homem e natureza, afastando-se de uma visão utilitarista e exploratória. Esse enfoque também faz uma crítica

implícita às formas de alienação que separam o ser humano do mundo natural, sublinhando a importância de um olhar contemplativo e integrado.

A referência a espaços geográficos carrega significados históricos, culturais e espirituais, como exemplificado pela passagem: “Escuto: talvez ele esteja longe, nos planaltos do Levante, quem sabe?” (Hilst, 1970, p. 91). O Levante, região do Oriente Médio, é comumente associado à tradição bíblica, sendo também um território concreto com ecossistemas distintos. Ao situar a busca por um “ele” nesse local, Hilst destaca a relação entre a paisagem natural e os questionamentos humanos. A vastidão do Levante pode ser vista como metáfora para a complexidade da existência, com suas ambiguidades e múltiplas possibilidades.

A ideia de “longe” reforça o distanciamento (físico e espiritual) e a busca por algo ou alguém aparentemente inalcançável, cuja presença ainda ressoa no espaço narrativo. Essa busca pode ser interpretada como uma tentativa de reconexão com um sentido perdido, seja ele espiritual, existencial ou ecológico. Nesse contexto, a paisagem se torna uma personagem ativa, refletindo os dilemas e desejos do personagem. A referência ao Levante sublinha a importância de reconhecer a agência do ambiente na formação da subjetividade humana.

O homem está constantemente em diálogo com o ambiente, seja na busca por um sentido para sua existência ou ao enfrentar dilemas internos. O conflito existencial e a relação com o ambiente são evidentes nas palavras de Hilst: “Ah, não é assim, não pode ser assim, eu era um homem, um homem... Digamos... Talvez atônito de paixões, confundido, é isso, atônito, confundido, o olhar voltado para a terra e para a Marta, algumas vezes para o céu espantoso da Betânia.” (Hilst, 1970, p. 95).

A expressão “atônito de paixões” evoca uma experiência intensa e conflituosa, marcada por sentimentos contraditórios e uma busca por entendimento. Esse estado de confusão parece estar ligado a uma interação constante com o ambiente, tanto o terreno — representado pela terra e Marta — quanto o celeste, simbolizado pelo “céu espantoso da Betânia”. O céu simboliza a imensidão do cosmos e a presença do divino, enquanto a terra e Marta representam as paixões humanas e a concretude da experiência cotidiana.

O ambiente natural reflete as tensões internas do personagem, amplia a dicotomia entre o desejo de transcendência e as limitações da experiência humana. Terra, céu e Marta funcionam como aspectos das interações do personagem com o mundo. O olhar que transita entre a terra e o céu reflete a busca por equilíbrio entre as dimensões terrestres e transcendentais da existência.

O uso de “espantoso” para descrever o céu sugere uma reação ao desconhecido, ao mistério e às forças incontroláveis. Esse espanto pode ser visto como uma atitude reverente,

mas também crítica, ao ambiente, sugerindo uma compreensão da interdependência entre o homem e o mundo natural.

A dúvida sobre os termos — “Digamos... talvez atônito” — leva à reflexão sobre o papel da linguagem e da expressão. A palavra emerge como uma força de transformação, conectando o indivíduo ao ambiente e aos seus ritmos. A expressão adquire uma dimensão capaz de refletir a experiência individual e a interconexão com o mundo ao redor, como se vê nesta passagem de Hilst: “Oh, Senhor, as palavras são uma coisa enorme à nossa frente, o exprimir-se é uma coisa enorme à nossa frente, eu sou, apesar de ter amado, Judas, eu sou uma coisa enorme à tua frente, me crês? Agora vou tentar dizer: Judas, eu também sou você.” (Hilst, 1970, p. 101)

Ao afirmar “Judas, eu também sou você”, o personagem dissolve as fronteiras individuais e reconhece a interdependência das experiências humanas. Esse reconhecimento reforça a ideia de que as consequências das ações não recaem apenas sobre um indivíduo, mas reverberam coletivamente, afetando o mundo como um todo.

Além disso, a palavra é descrita como algo “enorme”, ressaltando a responsabilidade ética inerente à linguagem. As palavras têm poder: podem justificar ações destrutivas, mas também desafiar estruturas opressivas e promover práticas sustentáveis. Assim, essa passagem reafirma a linguagem como instrumento de diálogo entre o ser humano e o mundo, tornando-se um caminho para transformação e uma relação mais equilibrada e respeitosa com a natureza.

Se a palavra é poderosa, ela também é perigosa e Hilda ousa ao sugerir que há um romance entre Judas e Jesus. Outra possível homenagem textual ao amigo Caio Fernando Abreu, escritor brasileiro que emergiu como uma figura importante na literatura brasileira nas décadas de 1970 e 1980 e foi uma voz relevante na prospecção de temas sociais e de identidade, incluindo questões relacionadas à comunidade LGBTQIA+<sup>34</sup>. No entanto, é importante observar que a luta pelos direitos LGBTQIA+ na década de 1960 e 1970 não foi tão visível ou organizada como é hoje. A sociedade brasileira, assim como muitas outras ao redor do mundo, era mais conservadora em relação às questões de identidade de gênero e orientação sexual. Caio Fernando Abreu abordou questões de identidade, amor e aceitação, trazendo para a literatura uma voz que, na época, não era tão comum. Suas obras apresentavam personagens marginalizados, *outsiders* e pessoas que estavam em busca de autoaceitação e compreensão.

---

<sup>34</sup> A sigla LGBT começou a ser usada de forma mais sistemática na década de 1980, reunindo lésbicas (L), gays (G), bissexuais (B) e transgêneros (T). Nos anos 1990 e 2000, a sigla foi expandida para LGBTQIA+, incorporando queer (Q), intersexuais (I) e outras identidades, refletindo a crescente diversidade nas questões de sexualidade e identidade de gênero.

Retomando a narrativa de *Lázaro*, ainda hoje, cinquenta anos depois, a maneira como a autora insere personagens bíblicos em um texto repleto de tabus seria considerada ousada, especialmente ao sugerir uma possível homossexualidade de Jesus:

Judas, o Iscariote, é, talvez, alguém que arranha não os joelhos, não, mas o peito de Jesus. Há uma outra coisa difícil de dizer. Digo que é uma outra coisa difícil porque tudo o que estou dizendo aqui é difícil de dizer. Nem sei como eu consegui chegar a esse ponto, mas essa é outra coisa eu também vou dizer: eu acho que o amor do Iscariote tem que ser assim como é. (Hilst, 1970, p. 101)

A escolha de Hilda Hilst de explorar as fronteiras entre o sagrado e o profano, entre a espiritualidade e o desejo, insere sua obra em uma tradição literária que desafia as normativas sobre o corpo e o amor. A relação entre Judas e Jesus em *Lázaro* vai além de um vínculo de proximidade e traição, sugerindo um desejo reprimido.

O amor de Judas, conforme descrito na novela, ultrapassa as convenções do afeto. É, simultaneamente, devoção e rancor, entrega e disputa. Judas segue Jesus não apenas com a fé, mas com o desejo de se tornar Jesus. Esse embate silencioso entre a admiração e o anseio de fusão supera os limites da tradição cristã, ecoando em diversas narrativas sobre amor e sacrifício.

Em *Lázaro*, o amor de Judas pode ser interpretado como uma busca constante por pertencimento — um pertencimento que nunca se concretiza, pois a entrega absoluta exigiria a destruição do outro. Talvez por isso, a relação entre corpo e alma, frequentemente explorada por Hilst, apresenta-se de forma tão fragmentada. Se o corpo anseia, a alma resiste; se a alma ama, o corpo arde. O dilema de Judas é, então, um dilema existencial:

Por favor, é preciso que me compreendam: esse amor de Judas, o Iscariote, não é um amor ideal porque é ciumento e agressivo — não que ele tenha feito alguma violência, não, não fez nada —, mas o olhar que lança ao redor e sobretudo a mim é um olhar que diz: o meu amor é mais forte, é mais sangue, vocês não O possuirão, Ele conta comigo" (Hilst, 1970, p. 100).

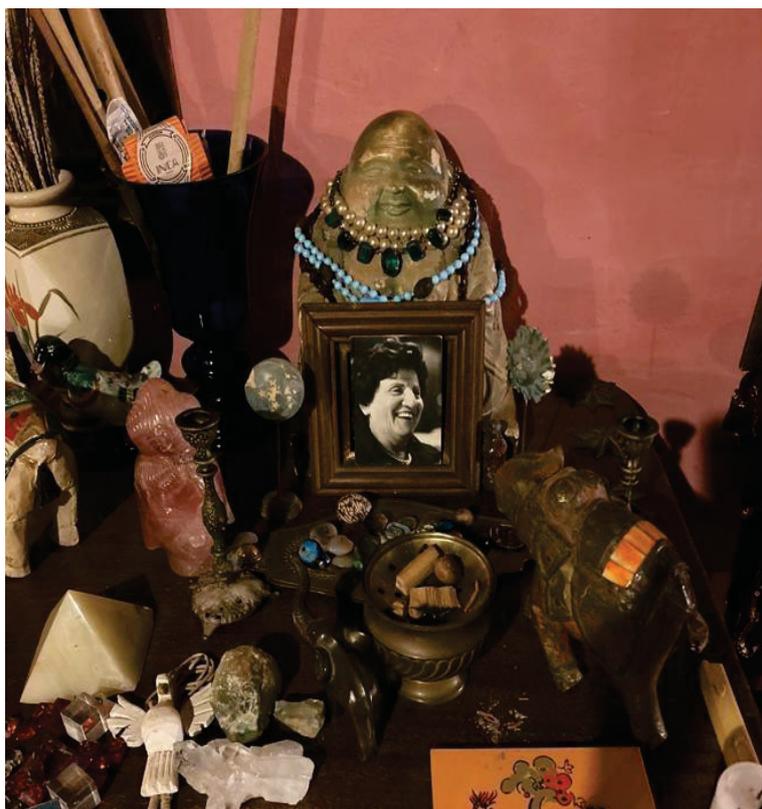
O amor de Judas é marcado pela impossibilidade de divisão, refletindo um dilema profundo: de um lado, ele se sente impelido a tentar se fundir com o amado, mas, de outro, sabe que essa fusão resultaria na destruição de sua própria identidade. Em *Lázaro*, a relação entre o sagrado e o profano se torna transgressora, onde o desejo de posse e a busca por identidade se entremeiam. O amor de Judas por Jesus não é apenas uma paixão carnal ou espiritual, mas um anseio pela totalidade, uma tentativa de preencher uma lacuna existencial que nunca poderá ser preenchida. Essa busca é fútil, pois o que Judas deseja jamais pode ser dado ou recebido, transformando seu amor em um sacrifício e uma condenação.

Essa busca por totalidade se estende a uma visão mais ampla da existência humana, dissolvendo as fronteiras entre sujeito e objeto, humano e divino. A frase — “Ele Era Eu mesmo num espaço indescritível” (Hilst, 1970, p. 90) — ilustra a dissolução do eu fixo, sublinhando a fluidez da identidade e a possibilidade de se tornar outro. Sob uma ótica ecocrítica, essa frase sugere a interconexão entre o eu e o outro, humano e não-humano, em um processo contínuo de transformação. O “Eu” do narrador não está isolado, mas em constante troca com o “Ele”, refletindo a ideia de devir, como proposta por filósofos como Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), onde as identidades se sobrepõem e se recriam.

*Lázaro* apresenta um tom de dessacralização, caracterizado pelo embate entre o oficial e o não oficial, o sagrado e o profano, o erudito e o popular. Recorrendo ao conceito de sistema carnalizado de Mikhail Bakhtin (1987), que representa uma quebra com os princípios tradicionais da história literária, a obra subverte as normas sociais e hierarquias. Elementos religiosos, como as referências à Bíblia, são transformados e desestabilizados. Um exemplo disso ocorre na página 89, quando a frase “Maria, cheia de...” remete à oração “Ave Maria”, mas é subvertida para “cheia de lentidão”, criando uma confusão de personagens, pois essa Maria não é a mãe de Cristo, mas outra figura bíblica.

Essa subversão das estruturas religiosas reflete a habilidade de Hilst em desconstruir e reinventar elementos tradicionais. Assim como em sua literatura, em sua vida, a autora desenvolveu uma crença própria, especialmente durante o período em que viveu na Casa do Sol, explorando temas metafísicos e esotéricos em suas obras, entrevistas, diários e na própria Casa do Sol.

FIGURA 12 — ELEMENTOS RELIGIOSOS NA CASA DO SOL



Fonte: fotografia da autora

Hilda Hilst, criada em uma família católica, afastou-se dessa doutrina ao longo dos anos. Em vez disso, ela se envolveu em uma exploração espiritual íntima, buscando compreender sua própria espiritualidade de forma eclética. Durante o período de 1974 a 1978, aproximadamente, Hilst, então na casa dos 40 anos, dedicou-se a uma atividade diferente: a busca por contato com entidades espirituais. Equipada com um gravador e fones de ouvido volumosos, ela caminhava pelo pátio de sua residência, formulando perguntas a esses seres. Essa parte da biografia de Hilst interage com sua escrita ficcional, especialmente em *Lázaro*. A novela é um reflexo das inquietações existenciais e das reflexões sobre a vida, a morte e a espiritualidade que permearam a vida da autora.

Essa dessacralização — ou talvez uma supersacralização — se alinha à crítica de Friedrich Nietzsche às práticas religiosas institucionalizadas, particularmente ao papel mecânico das orações. Segundo o filósofo:

A oração foi inventada pelos homens que nunca tiveram pensamentos próprios e que não conhecem ou deixam escapar sem perceber a elevação da alma: que fariam nos lugares santos e em todas as situações importantes da vida que exigem tranquilidade e uma espécie de dignidade? Para impedir pelo menos que incomodem, a sabedoria de todos os fundadores de religiões, grandes ou pequenos, recomendou a fórmula da oração, longo trabalho mecânico dos lábios, aliado a um esforço de memória e uma

posição uniforme determinada das mãos, dos pés e dos olhos! (Nietzsche, 2020, p. 133).

Ao evidenciar o caráter mecânico e repetitivo da oração, Nietzsche questiona a autenticidade da espiritualidade institucionalizada. Esse pensamento dialoga diretamente com a obra de Hilst, que, ao subverter estruturas religiosas tradicionais, como orações e personagens bíblicos, não apenas provoca a reflexão sobre o poder normativo da religião, mas também cria um espaço para explorar uma espiritualidade mais livre, pessoal e criativa. Em *Lázaro*, esse rompimento com as convenções religiosas tradicionais integra-se ao sistema carnavalizado, promovendo a inversão e a recriação de ideogramas sagrados para expor os dilemas e contradições do homem diante do divino e do profano.

O trecho extraído de *Lázaro*: “Traz nas mãos o vaso de alabastro, ajoelha-se, derrama sobre os pés de Jesus um nardo precioso e enxuga os sagrados pés com seus cabelos” (Hilst, 1970, p. 101), pode ser visto como uma reverência à tradição, mas ao mesmo tempo uma provocação que subverte o ritual sagrado. A cena que remete a um gesto de devoção tradicional é investida de uma intensidade emocional que desloca o significado do ato, propondo uma espiritualidade que é ao mesmo tempo sublime e transgressora.

O ato de “ajoelhar-se” e “derramar” sugere a postura humilde e respeitosa que remete a uma veneração tradicional ao sagrado, mas essa atitude de submissão também pode ser lida como um gesto de entrega absoluta ao divino, um desejo de se fundir com o que é superior. Ao mesmo tempo, essa cena, dentro do contexto de *Lázaro*, carrega uma ambiguidade que subverte a ideia de pureza e sacralidade. O ato de enxugar os pés de Jesus com os cabelos, por exemplo, ressignifica o simbolismo da pureza, transformando-o em uma manifestação do desejo de intimidade, sem as limitações impostas pela reverência convencional.

A subversão da tradição em *Lázaro* critica a rigidez das práticas religiosas e o distanciamento entre o humano e o divino. Ao transformar o ato de devoção em um gesto visceral e delicado, Hilst propõe uma espiritualidade onde a vulnerabilidade e o desejo não são negados, mas incorporados à experiência do sagrado. Isso nos leva a questionar as convenções religiosas que muitas vezes substituem a autenticidade da fé por rituais vazios.

A ideia de uma trindade essencial ao ser humano, presente em *Fluxo* e *Osmo*, também se manifesta em *Lázaro*. Nela, o eu, o outro e a terceira entidade, Rouha, formam um elo entre o indivíduo, a alteridade e o ambiente. Hilst revela: “Mas é verdade: além de mim mesmo e do Outro, há no Homem mais alguém. E esse alguém chama-se Rouha” (Hilst, 1970, p. 91). O nome “Rouha” provém do árabe “روح” (*rūḥ*), que significa “espírito” ou “alma”. Nas tradições religiosas e filosóficas, o espírito é visto como a essência vital que une o ser humano ao divino

e ao mundo exterior. Em *Lázaro*, Rouha simboliza a dimensão espiritual que cria um vínculo com algo superior, como a natureza ou o cosmos.

Sob a ótica ecocrítica, Rouha representa a ligação entre o humano e o não-humano, desafiando a visão antropocêntrica que separa o ser humano da natureza. Ao afirmar que Rouha está presente “no Homem”, Hilst sugere que a conexão com o espírito do mundo não é algo externo, mas parte essencial da experiência humana. Essa perspectiva ecoa uma visão ecocêntrica, onde o ser humano é compreendido como parte de uma rede interligada, que envolve o ambiente natural e suas forças vitais.

Nesse ponto, a reflexão de Michel Serres (1990) ilumina essa abordagem ao propor uma filosofia que integra natureza e cultura, desafiando a separação cartesiana entre sujeito e objeto. Serres enfatiza a interconexão dos seres e do ambiente, defendendo um novo contrato com a natureza baseado na reciprocidade e não na dominação. Essa perspectiva ressoa com a noção de *Rouha*, que não é um ente subordinado ao “eu” ou ao “outro”, mas um elo que sustenta a interdependência entre identidade, alteridade e ambiente.

Além disso, a subversão religiosa em *Lázaro* pode ser analisada à luz do conceito de parasitismo em Serres. Ele argumenta que toda relação envolve um jogo de troca e apropriação, sendo que o parasita não é necessariamente destrutivo, mas um intermediário que gera novos significados. Assim como Hilst reconfigura orações e símbolos religiosos, a cena do vaso de alabastro em *Lázaro* age como um gesto parasitário dentro do cânone religioso, reapropriando-se de elementos tradicionais para instaurar uma nova forma de sacralidade.

Por fim, a filosofia da polifonia de Serres ajuda a compreender *Lázaro* como um espaço literário onde o humano, o não-humano e o espiritual coexistem sem hierarquias fixas. Ao colocar Rouha como um princípio mediador, Hilst sugere, assim como Serres, que a experiência humana é inseparável do ambiente e das forças que o compõem. Dessa forma, sua obra propõe uma espiritualidade que não se encerra no humano, mas se abre para o mundo como um todo, reforçando a interdependência entre literatura, ecologia e transcendência.

#### 4.5 O UNICÓRNIO

*O Unicórnio* é uma narrativa na qual temas como o embate entre a exploração econômica e a preservação da vida em todas as suas formas, refletindo a luta contra a desumanização imposta pela tecnocracia também são explorados. A novela inicia com uma conversa entre duas figuras: uma escritora que trabalha em seu livro e compartilha histórias que alimentam sua criação, e um interlocutor que questiona e comenta essa narrativa que está sendo

construída. A escritora relata episódios de convivência com dois irmãos — um pederasta e a outra lésbica. A troca de reflexões e relatos sobre a vida dos irmãos constitui o fio condutor da novela, com o objetivo de transformar essas vivências em material ficcional. Desde o início, a narrativa apresenta uma estrutura propositalmente abissal, marcada pela alternância de narradores em primeira pessoa. Os personagens ora discutem entre si, ora assumem o papel de narradores. A sobreposição de vozes é tamanha que dissolve as fronteiras entre as personagens. A voz predominante é a da escritora que, em determinado momento, se transforma no unicórnio que dá título à novela. Esse narrador-unicórnio busca se expressar em um contexto de violência e dificuldades existenciais.

Três estratégias são recorrentes na construção do texto: 1) Sobreposição de vozes narrativas, as falas da escritora e de seus interlocutores alternam-se sem o auxílio de sinais gráficos como aspas ou travessões, fragmentando a leitura e interrompendo a linearidade da narrativa. A ausência de marcadores visuais desorienta o leitor, dissolvendo a hierarquia entre narrador e personagens; 2) Metanarrativa e transições textuais, trechos do livro que a escritora está elaborando são inseridos no texto principal, provocando mudanças de perspectiva narrativa. Essas transições reforçam a multiplicidade de vozes e tornam a figura do narrador ainda mais fluida; 3) Conjugação entre narrativa e inconsciente, a narrativa pode ser elucidada como um diálogo interno da escritora com seu próprio inconsciente. A quebra do discurso, a fusão de perspectivas e a indefinição das vozes sugerem uma construção simbólica, na qual o interlocutor indica aspectos ocultos ou reprimidos da psique da narradora, expressando como a escritora confronta suas contradições internas durante o processo criativo.

Para facilitar a análise dessa dinâmica fragmentária, apresentarei, em alguns momentos, os elementos narrativos com as seguintes denominações: Escritora (E); Interlocutor (I), figura que debate inicialmente com a Escritora, exercendo o papel de questionador; e TEXTO, o livro que a Escritora está escrevendo, inserido na narrativa principal. Abaixo, apresento um exemplo reorganizado em formato dialogado, extraído da página 117 de *Fluxo-Floema*:

**E:** Eles fingiam que não sabiam que o pai deles era louco, faziam a família perfeita, e era tão triste ver aquelas quatro pessoas numa mesma casa, sempre posando como se fossem tirar fotografias. Quando eu disse para os dois irmãos que o pai deles era louco, os olhinhos ficaram ferozes a princípio, depois encheram-se de lágrimas, e eu me desculpei várias vezes. Falei do meu pai: “Perdão, meus amigos, o meu pai, vocês podem crer, era muito mais louco, muito mais, lógico, lógico.”

**TEXTO:** Nós líamos bastante, tínhamos enormes propósitos, queríamos fazer uma comunidade, abrir o coração dos outros, dizer sempre a verdade. Chegamos a fazer alguns estatutos para essa comunidade, mas a coisa mais importante era ter Deus dentro do coração. As lágrimas explodiam, eu ficava muito comovida de conviver, de conviver assim com pessoas tão...

E: Você sabe que os Maritain também desejaram fazer uma comunidade, viver com os amigos que tivessem os mesmos interesses espirituais. Você compreende?

I: É, eu sei, parece muito bonito.

E: Mas não é que é bonito, é amor, é amor. Você dá risada?

I: É que você parece ingênua.

E: Eu me sentia limpa.

I: Agora você não se sente mais?

E: É estranho, mas aquilo tudo que me parecia limpeza de alma, agora me parece imundície. Era tudo vaidade. No fundo, nós nos achávamos excepcionais. Eu sei que sou diferente de muitos — todos aqueles que escrevem são diferentes de muitos —, mas agora é preciso ser homem-massa, senão não há salvação.

(HILST, 1970, P. 117)

A desinência de gênero, em muitos casos, é um marcador gramatical que ajuda a identificar a pessoa que fala. No diálogo em questão, a frase “Você parece ingênua”, proferida pelo interlocutor (I), questiona a visão da Escritora sobre o amor, a pureza e seus ideais espirituais. Esse comentário sugere que a Escritora, ao longo da obra, se vê imersa em uma autopercepção de ingenuidade, mas ao mesmo tempo busca compreender as ambiguidades e os dilemas da experiência humana. A resposta da Escritora a esse julgamento revela sua transformação interna. Ao afirmar “Eu me sentia limpa” e logo depois “agora me parece imundície”, ela narra sua mudança de uma visão de pureza para uma de desilusão, mostrando o amadurecimento de suas concepções e o questionamento dos ideais que antes parecia possuir. A utilização dessa desinência também denota uma ruptura, indicando que a Escritora já não se vê como a mesma pessoa que possuía aquelas crenças ingênuas.

A polifonia narrativa traz diversas perspectivas e interpretações sobre identidade, transformação e a relação com o mundo. O interlocutor (I) adota uma postura mais crítica, questionando a ingenuidade da Escritora, enquanto ela, por sua vez, reflete sobre essa visão e reconhece a fragilidade de suas certezas passadas. Essa dinâmica entre as vozes expande a percepção de que a narrativa é marcada por um fluxo de pensamentos contraditórios. Ao final, a Escritora se afasta de seus ideais anteriores, percebendo que o que antes considerava “limpeza de alma” não passava de uma ilusão, um reflexo da vaidade e da busca por uma perfeição inatingível. Nesse processo de autodescoberta, ela se aproxima da ideia de Nietzsche de que “nossos pensamentos são as sombras de nossos sentimentos — sempre mais obscuros, mais vazios, mais simples.” (Nietzsche, 2020, p. 148), como uma maneira de refletir sobre as limitações do raciocínio e a profundidade das emoções que guiam suas escolhas. Assim, a Escritora reconhece que seus pensamentos anteriores, embora parecessem claros e lógicos, eram apenas ecos superficiais de uma busca mais complexa e inconsciente por sentido.

A estratégia de inserir o próprio texto que está sendo escrito dentro da narrativa é uma característica distintiva do estilo de Hilda Hilst, presente desde a primeira novela, *Fluxo*, e que

se mantém nas subsequentes, como em *O Unicórnio*. Esse recurso metadiscursivo permite uma fusão entre o ato de escrever e as reflexões sobre o processo criativo e a identidade da personagem/escritora. Um exemplo dessa estratégia em *Fluxo* pode ser visto no seguinte trecho:

Agora escreve: dentro de mim, este o que se faz agora, dentro de mim o que já se fez, dentro de mim a multidão que se fará. Alguns eu os conheço bem. Mostram a cara, assim é que eu gosto, me enfrentam, assim é que eu gosto, qual sim algumas vezes na minha boca, assim é que eu gosto. Gosto de enfrentar quem se mostra. (Hilst, 1970, p. 26)

Aqui, a escritora se posiciona como uma criadora que observa o movimento interno das suas ideias e da sua escrita, permitindo que a narração transite entre o vivido e o imaginado, entre o presente e o futuro. Essa perspectiva, que em *Fluxo* se configura como um primeiro ensaio, é desenvolvida e ampliada em *O Unicórnio*, onde a autora continua a explorar o ato de escrever como uma experiência imersiva, em que o próprio texto se insere na trama e afirma a dinâmica interna da personagem/escritora. Ao adotar essa técnica, Hilst inverte a hierarquia entre narrativa e autor e subverte as fronteiras entre o real e o fictício, criando uma metanarrativa que questiona as formas tradicionais de contar histórias. Assim, a escrita se torna um reflexo da construção da identidade, uma dinâmica fluida e fragmentada que se coloca como o cerne da obra.

A ruptura com a estrutura tradicional da narrativa em primeira pessoa em *O Unicórnio* foi discutida por Santos (2019), para a estudiosa o deslocamento da voz narrativa rebelava-se contra a linearidade do enredo e subverte as expectativas de identidade e representação dentro do texto. Conforme afirma:

No texto hilstiano, o movimento de ruptura com o tradicional envolve o descentramento da narração em primeira pessoa. Deslocando-se a voz entre as personagens, desloca-se também a “identidade” do narrador, de modo a dar voz a personagens como a lésbica, a escritora e o unicórnio, por exemplo, configurados como narradores fora do centro heteronormativo (Santos, 2019, p. 37).

A ruptura narrativa em *O Unicórnio*, assim como já ocorria em *Fluxo*, é uma das estratégias de Hilda Hilst para questionar convenções literárias e sociais. Ao “deslocar” a voz da narradora principal, a escritora rompe com a noção de uma identidade fixa que conduz a história, abrindo espaço para a multiplicidade de perspectivas. Esse campo fluido de identidades se relaciona e se tensiona, subvertendo as convenções de gênero e sexualidade, além do próprio papel da narradora, que se vê simultaneamente envolvida e questionada no processo criativo. Nesse processo, a Escritora (E) assume uma voz que vai além da mediação dos acontecimentos. Sua fala oscila entre narrar, refletir e se questionar, como podemos observar no seguinte diálogo, em que ela se insere em uma discussão sobre moralidade e sexualidade:

- E: Ele era um jesuíta?  
 I: Quem?  
 E: Esse que maltratou a Teresa D'Ávila?  
 I: Sim, ele era um jesuíta.  
 E: Vontade de falar a cada hora daqueles Dois Irmãos.  
 I: Este dá prazer?  
 E: Não, nenhum prazer. Eles eram malignos. Ela amava as mulheres.  
 I: Mas isso não tem importância e talvez não dê malignidade a ninguém. Dizem que todos os perversos sexuais têm mau caráter.  
 E: Dizem, eu sei. Você acredita?  
 I: Acredito sim. (Hilst, 1970, p. 115)

Aqui, a Escritora, ao confrontar os valores morais do interlocutor (I), questiona diretamente as concepções de sexualidade e caráter, revelando suas próprias crenças. A troca de falas é emblemática de como a autora utiliza as personagens para pugnar a normatividade, evidenciando a pluralidade de vozes e a fluidez de identidade que se infiltram em sua obra. Em vez de assumir uma posição única ou dogmática, a Escritora se desvia de certezas, convidando o leitor a também questionar as noções de moralidade e desejo que, muitas vezes, são impostas pela sociedade.

*O Unicórnio* é dedicado a Dante Casarini, escultor que se casou com Hilda Hilst em 1968. A relação do casal perdurou até 1985, quando se separaram oficialmente, embora Casarini continuasse residindo na Casa do Sol até 1991. Mesmo após o divórcio, manteve-se próximo a Hilda, tornando-se amigo e colaborador. Durante sua permanência na Casa do Sol, Casarini foi uma figura fundamental na construção do ambiente criativo idealizado por Hilst, participando do círculo de intelectuais e artistas que frequentavam o local. Ele também se envolveu em projetos artísticos compartilhados com a escritora, traços da dinâmica intensa e colaborativa que marcava as relações de Hilst. A homenagem a Casarini em *O Unicórnio* vai além da dedicatória, influenciando aspectos do texto. A repetição da palavra “companheiro” em várias passagens reforça a coesão com o homenageado, como no diálogo abaixo:

- E: Eu tinha vontade de dar tudo o que eu tinha para eles, eu dizia para o meu companheiro...  
 I: O seu companheiro? Você ainda não falou dele.  
 E: Ele é o rosto que eu jamais terei. É limpo. Ele gosta da terra, dos animais.  
 I: Olha, já sei a história toda: vamos cruzar todos os personagens e depois um desfecho impressionante.  
 E: Qual o desfecho?  
 I: A tua morte, a morte do companheiro seria a vitória da malignidade. Não, não, não mate o rosto limpo do companheiro. (Hilst, 1970, p. 117)

*O Unicórnio* se destaca como a novela mais autoficcional entre as cinco que compõem *Fluxo-Floema*. Em alguns momentos, a narrativa parece confrontar uma mulher, possivelmente uma representação da própria autora; em outros, sugere a interação com um homem, o que poderia remeter a Dante Casarini. Vale ressaltar que, na época em que o livro foi escrito, José

Luiz Mora Fuentes também residia na Casa do Sol. Fuentes, que foi o primeiro leitor de *Fluxo-Floema*, aparece como um interlocutor relevante para Hilst, com quem compartilhava muitas reflexões e ideias. Portanto, é plausível que as conversas entre os dois tenham influenciado parte dos diálogos da obra, tornando o interlocutor mais presente uma fusão das figuras masculinas que desempenharam papéis importantes na vida de Hilst. Conhecer a biografia da autora e sua relação com esses homens permite perceber, em certos momentos, uma multiplicidade de vozes na narrativa.

A construção do espaço na obra, conforme observa Rosanne Bezerra de Araújo em *Nilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: Fim e recomeço da narrativa* (2013), evoca a imagem de uma “caixa” ou “cilindro de vidro” (p. 186), refletindo um ambiente de confinamento, tanto físico quanto psicológico. Sob uma perspectiva ecocrítica, esse espaço pode ser interpretado como um local de aprisionamento emocional, onde a protagonista se vê limitada pela sua percepção do corpo e do ambiente, criando uma atmosfera de isolamento e introspecção. Essa transparência e imobilidade do espaço, ao sugerirem um controle sobre a natureza, também funcionam como uma metáfora para a separação ecológica da personagem, que se vê em um “ecossistema” isolado. Dentro desse ambiente, o unicórnio surge como uma figura mítica, representando a intersecção entre imaginação, pureza e desespero, além do ideal de liberdade que, no entanto, é irreconciliável com o aprisionamento físico e espiritual imposto pelo espaço e pela condição humana. A metamorfose em unicórnio, em um contexto de isolamento, evidencia a dicotomia entre a liberdade idealizada e o aprisionamento real, funcionando como uma crítica às culturas humanas que “domesticam” forças naturais e espirituais. Assim, a relação da personagem com o espaço evidencia uma ruptura ecológica, apresentando o isolamento como barreira física e distanciamento ontológico e espiritual.

A obra sugere uma desintegração que expressa a ruptura entre os seres humanos e o fluxo natural da vida, exemplificada em uma das cenas mais marcantes:

E ele se apaixonou por uma mulher que sabia tudo sobre o mundo. [...] Ele deitou-se sobre a terra, respirou, respirou e de manhã encontraram o corpo e vários cães ao redor. Os cães estavam comendo o corpo? Não, os cães não entendiam como era possível que um cão não tivesse pelos, nem corpo de cão. Depois os cães se deitaram em cima dele e ficaram ali até que o corpo apodrecesse. (Hilst, 1970, p. 122)

Essa passagem sugere um retorno à natureza de forma ambígua e desconfortável. O ato de “deitar-se sobre a terra” pode ser lido como uma tentativa de reconexão com um ecossistema maior. No entanto, a estranheza dos cães em relação ao corpo humano destaca o distanciamento entre o homem e o ciclo natural, até que, em um gesto final de aceitação, eles se deitam sobre o corpo, reconhecendo a morte como parte da vida. Esse momento aponta para

a crise ecológica figurativa: o humano moderno, isolado da natureza, torna-se um estranho no ambiente que deveria habitar.

Além disso, a falta de pertencimento das personagens é evidenciada em suas reflexões sobre o mundo físico, como no trecho: “Ah, Senhor, a vida é intensa, o meu olhar é intenso sobre as coisas, olha esse armário, esse armário me comove, eu posso chorar olhando esse armário, sabe por quê? Dentro dele, a solidão das coisas inúteis.” (Hilst, 1970, p. 124)

O armário, com sua “solidão das coisas inúteis,” traz o vazio e a imersão mental que invadem a vida moderna. Essa solidão, no entanto, pode ser lida como um convite à reflexão e à busca de uma nova ecologia que integre o espírito e o ambiente. A obra sugere que a reconexão com o ambiente natural não é apenas externa, mas também interna, exigindo uma ecologia mental e emocional. A dissolução dos limites entre corpo, espaço e imaginação surge como caminho para uma coexistência mais harmoniosa com o mundo e consigo mesmo. A escrita se apresenta como um percurso renovador, apontando para a possibilidade de integração espiritual e ecológica em um mundo fragmentado.

Esse movimento de reconexão com o ambiente natural e espiritual pode ser relacionado à ideia de Nietzsche, quando ele observa: “Aqueles que alcançam o topo de seu caráter quando o seu espírito não está à altura desse topo — e há outros com quem ocorre o contrário.” (Nietzsche, 2020, p. 157)

Essa frase ecoa a desconexão entre o ser humano e a natureza, sugerindo que o homem, muitas vezes, não está à altura de sua própria busca por transformação ou ideal. A narradora, ao refletir sobre a solidão das coisas e o vazio que a acompanha, exemplifica essa falha em atingir um equilíbrio entre o desejo de reconexão e a capacidade interna de realizá-la. O isolamento humano não é apenas externo, mas também resultante de uma dissonância interna que, como Nietzsche sugere, precisa ser superada para que ocorra uma verdadeira transformação. Esse distanciamento também é refletido na citação em que Nietzsche afirma: “Quando se vive só, não se fala muito alto, não se escreve também muito alto: pois se receia o vazio do eco, a crítica da ninfa Eco. Todas as vozes têm outro timbre na solidão.” (Nietzsche, 2020, p. 149)

A solidão, nesse sentido, impede a voz autêntica e a verdadeira reconexão, criando um eco vazio que ressoa na consciência humana, agravando o distanciamento da natureza e da própria essência. O temor do “eco” é exatamente o que impede a verdadeira transformação e integração, sugerindo que a busca por um novo equilíbrio exige superar esse medo de enfrentar o vazio interno e se reconectar genuinamente com o mundo.

Certas falas da escritora, que exploram o peso da vida, do sofrimento e da consciência da mortalidade, além da presença da natureza como um espaço de dor e transformação, dialogam

com as ideias de William Rueckert (1996) sobre literatura de energia. A escritora entrelaça reflexões sobre a condição humana, energia vital, vulnerabilidade e interconexão entre humanos e natureza. Hilst insere-se no ciclo de energia descrito por Rueckert, em que o corpo humano é parte de um ecossistema maior. A fusão entre o amor desmedido e a energia vital ressalta o vínculo inescapável com o mundo natural. A figueira, com sua fertilidade contrastada pelo veneno, simboliza um ecossistema distorcido pela intervenção humana. O prego no tronco é uma ferida no organismo natural, criticando a violência antropocêntrica e a manipulação da natureza.

A fala “Os vegetais sentem dor, você sabia?” (Hilst, 1970, p.130) amplia a vulnerabilidade para incluir o não-humano, questionando visões antropocêntricas e humanizando a dor da figueira. Essa provocação visa expandir a percepção das conexões entre humanos e o mundo natural, promovendo uma compreensão ética das inter-relações entre todos os seres vivos. Assim, *O Unicórnio* explora a relação entre corpo, emoção e natureza, construindo um retrato do ser humano como parte de um ecossistema “contaminado” e em conflito consigo mesmo e com o ambiente. O unicórnio, símbolo de pureza e transcendência, e a “caixa de vidro”, que denuncia a tentativa de domesticar o que é selvagem e natural, representam esse drama entre harmonia e desequilíbrio.

Ao introduzir os temas de amor e morte, Hilst aproxima o ciclo da vida e da morte à questão ecológica. As narrativas criam tessituras que se complementam, refletindo uma morte que é não apenas o fim, mas um portal para a continuidade, como sugerido por Derrida (1989). A morte da protagonista é antecipada e aceita, refletindo uma visão de morte como parte do ciclo natural, embora dramatizada pelo confinamento e ruptura social. A narrativa propõe que o afastamento da natureza cria uma relação doentia com a morte, que se torna o único escape para um mundo que não acolhe a totalidade do ser. A morte, portanto, não é apenas um evento biológico, mas uma experiência simbólica e espiritual.

Esse enfoque sobre a morte é evidenciado no seguinte diálogo, onde a escritora articula sua percepção sobre os mortos:

E: Escute, você não está ouvindo umas vozes?

I: Não.

E: São as vozes dos mortos. Eles estão dizendo: não há nada a fazer, deixa cair a chuva sobre a carne, chora, chora.

I: Fale mais da morte e dos mortos que você carrega.

E: São tantos, rostos quadrados, lisos, boca escura, mãos enfeitadas de anéis.

I: Os mortos?

E: Chacoalham as mãos assim na minha frente. As pedras que eles usam nos anéis são falsas. O irmão pederasta também tinha um anel: uma pedra roxa. Ele passava o anel na minha testa e eu pensava em todos os Jesuítas.

I: Por quê? Por que os Jesuítas?

E: Ah, você não sabe?

I: O quê?

E: Você não sabe que dois Jesuítas na inquisição se reencarnaram neste século para uma nova missão e que vão acontecer coisas horríveis? (Hilst, 1970, p. 128)

Esse trecho revela como a escritora transforma os mortos em um passado que molda e oprime o presente, conectando a inquisição e a reencarnação à crítica ao exílio interno. Essa alienação, expressa pelas imagens de confinamento e distanciamento ontológico, culmina na transformação da protagonista em unicórnio, simbolizando a tentativa de transcendência e libertação do mundo opressor em que vive. A metamorfose denuncia as contradições entre o desejo de pureza e liberdade e as limitações impostas pela condição humana e social.

O surgimento do unicórnio em um espaço urbano funciona como uma metáfora para o distanciamento da natureza, refletindo as tensões entre o ser humano e o mundo natural. Deslocado de seu habitat, o unicórnio é tratado como uma anomalia, uma figura que não pertence ao espaço fechado e artificial que o acolhe, evidenciando o isolamento ecológico. Esse conflito pode ser analisado à luz de Cheryll Glotfelty (2009), que destaca a importância de se considerar a relação entre seres humanos e ambiente nas narrativas literárias. Para ela, a literatura expõe as tensões entre a cultura humana e a natureza. Nesse contexto, o unicórnio representa a natureza selvagem e indomada, aprisionada e forçada a viver em um ambiente que desrespeita sua essência, assim como a escritora descreve o impacto das escolhas que afastam o indivíduo de sua verdadeira natureza. A fala sobre uma personagem que, ocupando um cargo em uma refinaria de petróleo, sente que perdeu sua autenticidade como poeta, ilustra como as imposições sociais desviam os indivíduos de sua verdadeira essência: “E ela dirá: meus amigos, esta era minha irmã que arranhou para mim um emprego numa refinaria de petróleo, mas eu era poeta e apesar de ser hoje superintendente da companhia, nunca mais pude escrever com honestidade.” (Hilst, 1970, p. 137). O aprisionamento do unicórnio é uma representação do afastamento ecológico e espiritual, refletindo o conflito entre a vida pragmática e a autenticidade perdida.

Esse distanciamento da natureza pode resultar em uma relação doentia com a morte, sugerindo que, ao tentar dominar e isolar a natureza, o ser humano se afasta de seu ciclo vital, especialmente em um contexto urbano moderno, onde a natureza é marginalizada. O desconforto do unicórnio ao ser forçado a coexistir em um ambiente que ignora suas necessidades expõe essas tensões ecológicas. O espaço urbano, simbolizado pela superintendência e pelas instituições de controle, impõe uma força de dominação sobre o unicórnio, refletindo como a natureza, quando retirada de seu habitat, se torna objeto de curiosidade e desconforto. A tentativa de “domesticar” o unicórnio sublinha uma sociedade que,

como sugere Glotfelty, busca “controlar a natureza ao invés de compreender seu valor intrínseco e respeitá-la” (2009, p. 19). A reação dos personagens ao unicórnio — desde a curiosidade até a tentativa de controlá-lo — ilustra a visão antropocêntrica predominante. A insistência em deslocá-lo para o parque e tentar domesticá-lo revela a tendência humana de subordinar o não-humano às suas necessidades.

O tratamento do unicórnio como espetáculo remete à ideia de "zoológico cultural" proposta por Glotfelty, onde a natureza é exibida como algo exótico e ornamental, sem consideração pelas implicações dessa disjunção, o que agrava ainda mais o isolamento. O unicórnio, tratado como um ser a ser controlado, é retirado do ambiente urbano e levado ao parque, um espaço isolado onde não perturbaria a ordem social. Isso reflete a crítica de Glotfelty sobre como as sociedades modernas tratam a natureza como algo “à parte” e controlável. Nesse contexto, Lawrence Buell, em *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (1995), sugere que a literatura ambiental deve incentivar os leitores a reconhecerem a vida não-humana como merecedora de valor moral e considerações éticas (Buell, 1995, p. 4). Esse conceito pode ser ampliado na obra de Hilst, onde o unicórnio representa a natureza selvagem que, ao ser submetido ao controle humano e à humilhação, busca se ajustar aos padrões culturais, mas é incompreendido. Sua marginalização é uma metáfora para a forma como a natureza é tratada nas sociedades modernas, alinhando-se com as preocupações de Buell sobre a necessidade de uma mudança ética na relação com o mundo natural.

O mau cheiro e os comportamentos involuntários do unicórnio traduzem as consequências inevitáveis da tentativa de confinar a natureza em espaços artificiais. Buell argumenta que a verdadeira literatura ambiental deve despertar uma compreensão do “não-humano” como algo que não precisa ser moldado para atender às expectativas humanas, mas que possui valor e dignidade próprios. A “saída” do unicórnio para o parque sugere uma busca por libertação e reconexão com um espaço onde ele poderia expressar sua verdadeira essência. No entanto, o desejo do unicórnio de se adaptar, fazer “amigos” e conformar-se para ser amado indica uma natureza oprimida que internaliza a marginalização imposta a ela. Essa dinâmica critica a forma como a sociedade moderna manipula e controla o ambiente natural, até mesmo nos espaços destinados a ele, como o parque. A súplica do unicórnio por aceitação aponta para a desvinculação ecológica e o descompasso entre o humano e o natural, refletindo um processo de dissociação ambiental, onde a natureza se torna algo exótico e estranho, em vez de algo com o qual os seres humanos coexistem harmonicamente. Assim, o tratamento do unicórnio nesta narrativa critica o sistema de valores humanos que segrega e controla a natureza, reforçando

uma visão ecocrítica que denuncia o papel da cultura urbana no estranhamento do ambiente natural e na criação de um abismo entre o humano e o não-humano. Por fim, sob uma perspectiva ecocrítica, *O Unicórnio* expõe a interdependência e o isolamento do ser humano em relação ao seu ecossistema, ressaltando tanto a beleza quanto o sofrimento que emergem de uma existência dividida entre confinamento e o desejo de se integrar ao fluxo natural da vida e da morte.

A novela de Hilst questiona não apenas as convenções religiosas, mas também a natureza de Deus e do mal, através de um diálogo entre a Escritora e seu interlocutor. Nesse diálogo, os personagens discutem a relação entre Deus e o mal, colocando em confronto duas visões: uma cética e outra idealista. A Escritora, em uma reflexão filosófica e espiritual, tenta entender o paradoxo da bondade divina diante da presença do mal, ao que o interlocutor provoca:

I: Você sabe que os seres demoníacos têm um fascínio que os anjélicos não têm? Escute, por que a será que associam a bondade com Deus?  
 E: Os teólogos já escreveram muito sobre isso. Deus é o bem e a bondade.  
 I: É, mas não dá certo, quando falam de Deus e do bem e que todo o bem vem de Deus mas o mal não vem porque... É sempre uma grande cagada metafísica.  
 E: Então você acredita que Deus é o mal? E o Sol, o mar, o verde, as estrelinhas?  
 I: Olha, é assim: os homens não colocam as cobaias em caixas limpas, transparentes, cheias de comidinhas e de brinquedinhos? Há um sinal as cobaias tocam os brinquedinhos, as luzinhas se acendem e as cobaias comem as comidinhas.  
 E: É, isso é.  
 I: Mas não é só isso. Não. Os homens injetam todas as doenças do mundo nas cobaias. Para salvar o homem. Então, minha velha, Deus também faz assim conosco, só que as cobaias somos nós e existimos e estamos aqui para salvar esse Deus que nos faz de cobaias.  
 E: Não, não. Se ele fosse esse que você diz, ele teria mais fascínio e mais prestígio.  
 I: Olha, você quer saber? Eu acho que Deus se alimenta de todas as nossas misérias.  
 (Hilst, 1970, p. 123)

Ao longo da conversa, a Escritora tenta argumentar que Deus é bom e que a bondade é de sua origem, mas o interlocutor, com um tom cínico, argumenta o contrário. Esse questionamento revela a sensação de desamparo e a luta existencial que permeia a obra de Hilst, onde as certezas humanas estão sempre em conflito com o desconhecido e o incompreensível. A análise teológica e filosófica apresentada por Hilst é particularmente rebuscada. A comparação entre Deus e um cientista que utiliza humanos como cobaias provoca o conceito tradicional de um Deus benevolente, aproximando-se de uma perspectiva nietzschiana. Em relação a essa visão de Deus, Nietzsche, ao criticar a concepção tradicional, observa: “O próprio Deus não poderia subsistir sem os homens sábios — disse Lutero e com muita razão; mas Deus pode ainda menos subsistir sem os insensatos — isso, o bom Lutero, não o disse” (Nietzsche, 2020, p. 134). Esse pensamento reflete a visão de Nietzsche sobre a necessidade de questionamento e a possibilidade de que a relação entre os seres humanos e o divino seja mais

complexa e ambígua do que a visão tradicional sugere. A dúvida e o desamparo que permeiam a obra de Hilst ressoam com essa crítica, sugerindo que a bondade divina é, muitas vezes, uma construção humana que precisa ser desconstruída e repensada.

Para Nietzsche (1883), a ideia de sacrifício e de culpa religiosa é uma construção que aprisiona o ser humano, incutindo-lhe uma noção de dívida eterna. Hilst ondula esse sentimento de revolta ao colocar a protagonista em um diálogo que questiona os propósitos divinos e sugere que Deus, como um experimentador insensível, cria um mundo de dor para seu próprio benefício, deixando os humanos em um estado constante de sofrimento. Esse confronto entre a visão cética e a visão idealista intensifica-se no questionamento sobre a relação entre Deus e a bondade. A protagonista, que deseja uma comunidade fundada no amor, se vê em uma realidade onde o bem parece impotente diante do mal e da violência.

E: Você sabe que na Índia, em algumas aldeias, as criancinhas de seis anos vão para os bordéis?

I: Olha, você sabe também que se elas não fossem para os bordéis e não morressem logo depois, deformadas, elas morreriam de qualquer jeito, de fome? Aqui, quero dizer, lá, no nordeste (ai, o nordeste, meu Deus) é assim: o homem bate na porta: como vai dona, bom dia, vim fazer uma visitinha. A mãe das meninhas que estão dentro da casa, manda o homem entrar. O homem toma um cafezinho, fala no tempo, disfarça, depois a mãe das meninas também disfarça e diz que precisa sair. Sai. Aí o homem fica lá, trepa nas meninas e deixam um dinheirinho para a barriga de amanhã.

E: Meu Deus.

I: Sabe o que me dizem? Dizem: o teu Deus é um porco com mil mandíbulas escorrendo sangue imundice.

E: Meu Deus. Meu Deus.

I: O teu Deus nos cuida assim como os homens cuidam das cobaias, para a morte, para a morte, nós todos a caminho da morte, repasto para o teu Deus e ele lá em cima, insaciável, dizendo: venham meus filhos, venham alimentar-me. O teu Deus está por aí, você jantou com duas bocas: numa, um hálito fétido, noutra, uma rosa.

E: Você escolhe a boca que quiser, meu chapa. (Hilst, 1970, p. 127)<sup>35</sup>

O diálogo expõe o sofrimento humano como reflexo de um mundo onde a bondade se revela impotente diante do mal, gerando um questionamento profundo sobre a natureza divina e a moralidade humana. Esse questionamento se intensifica com a transformação da protagonista em unicórnio e sua solidão final, sugerindo uma jornada arquetípica alinhada ao processo de descoberta amarga vivido por outros personagens de Hilst, tal como Lázaro. Ambos buscam compaixão e a construção de uma comunidade amorosa, mas percebem que a realidade não sustenta essa utopia. O caminho do unicórnio, marcado pela progressão de “inocência, experiência e despertar para a realidade”, reflete um crescimento espiritual doloroso, onde a esperança de salvação é constantemente frustrada. O idealismo da protagonista-unicórnio e o

---

<sup>35</sup> Como já mencionei anteriormente, *Fluxo-Floema* está repleto de indícios do que se tornaria a continuidade da literatura de Hilst. Nesse trecho, vislumbra-se um prenúncio do que viria a ser explorado anos depois em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*.

ceticismo da voz narrativa geram uma dialética que tensiona a estrutura do texto. A luta entre fé e descrença, compaixão e desilusão, transforma-se em uma exploração das limitações humanas. Nesse contexto, a busca por sentido e amor persiste até o último instante, mesmo quando a redenção parece incerta, enfatizando as ambiguidades e contradições da experiência humana.

Essa tensão pode ser compreendida à luz da crítica de Nietzsche ao cristianismo:

Contribui amplamente para o racionalismo: ensinou o ceticismo moral com muita energia e eficácia, acusando e espalhando amargura, mas com uma paciência e uma sutileza infatigáveis; aniquilou em cada indivíduo a fé e em sua “virtude”; fez desaparecer para sempre da Terra esses grandes “virtuosos” que abundavam na antiguidade, esses homens populares que desfilavam sua fé em sua perfeição com uma dignidade de toureadores. (Nietzsche, 2020, p. 128).

A crítica de Nietzsche à moralidade cristã e ao ceticismo moral reforça a ideia de que a busca pela virtude e pela salvação, assim como o desejo de construir uma comunidade de amor, está constantemente ameaçada pela corrosão da fé e pela desilusão com a realidade.

O impacto da tecnocracia e do desinteresse nas relações humanas e na natureza, explorado em *O Unicórnio*, permeia a “Hipótese da Ecofobia” de Simon C. Estok (2020), que problematiza a crescente incapacidade da sociedade em reconhecer e respeitar a natureza como parte essencial da experiência humana. Isso resulta em uma desconexão ecológica, onde o ambiente natural é visto como algo distante, ameaçador e irrelevante para a vida cotidiana, alimentando uma visão utilitarista da natureza. A transformação dos personagens em “irmãos tecnocratas”, que se submetem à lógica capitalista e tecnológica, é uma manifestação dessa disparidade. Essa metamorfose, descrita por imagens como “mãos de metal” e “língua de vidro”, reflete o processo de mecanização e perda de identidade, que Estok associa à desumanização e ao afastamento da natureza. O autor argumenta que a tecnocracia não apenas fragmenta as relações humanas, mas também gera uma “eco-fobia”, uma forma de desatenção que separa os seres humanos do ambiente natural. Em *O Unicórnio*, essa despersonalização é visível na transformação dos irmãos em figuras desprovidas de vínculos afetivos e ambientais, reféns de um sistema que prioriza a produtividade e eficiência. A mecanização é uma crítica ao impacto da modernidade sobre o ser humano e o meio ambiente, evidenciada pelo ruído mecânico e pela perda da identidade orgânica dos personagens.

No diálogo entre os personagens, a protagonista reflete sobre seu distanciamento da natureza e sua desunião com o essencial à vida, expressando o desejo de simplesmente “respirar” e “fruir a vida”, revelando um anseio por uma existência mais orgânica, longe das

pressões sociais e expectativas de perfeição física. Esse desejo é encapsulado na seguinte citação:

**E:** Não, não, eu andava porque queria andar, eu andava porque queria ter, ter, ter, ter, ter muitas coisas, uma infinidade de coisas, Montanha de coisas. E de repente me vinha uma vontade de não querer mais nada, de apenas respirar, fruir a vida, olhar ao redor silenciosamente, mas o homem que me amava (acho que não amava) queria um rosto sempre alegrinho, queria um corpo que, como é que eu posso dizer, que respondesse saudavelmente, você sabe como é?

**I:** Sei, sei, saudavelmente, sei.

**E:** Ah, que vontade enorme de me sentar na terra e catar minhocas no chão, que vontade enorme de soltar a barriga, de mostrar os meus olhinhos como eles são: velhos e muito tristes. (Hilst, 1970, p. 128)

Esse trecho exemplifica a crítica hilstiana à superficialidade moderna. A transformação desejada pela protagonista, de retornar à terra e à sua autenticidade, espelha a resistência à tecnocracia, que, segundo Estok, fragmenta as relações humanas e alimenta o distanciamento do ambiente natural. Esse movimento também aparece nas representações repetidas de jardim em *O Unicórnio*. Nesse contexto, a obra de Hilst sugere uma busca por uma conexão mais profunda com a terra e com o que é essencialmente humano, algo que se alinha com a reflexão de Bruno Latour sobre as interações entre humanos e não humanos. Ele observa:

Para compreender o que pode significar a ideia de uma Terra que retroagiria as nossas ações, fica claro que não se deve simplificar antecipadamente a repartição das potências de agir entre os atores ditos humanos e não humanos. O que serras explorem o contrato natural é essa fraqueza congênita do direito natural, que consiste em dizer simultaneamente que há um direito da natureza — essa dimensão prescritiva que reconhecemos acima — e que, no entanto, o direito, o verdadeiro direito, só seria encontrado do outro lado, na cultura. (Latour, 2020, p. 109).

A citação de Latour reforça a ideia de que a conexão entre humanos e natureza não deve ser reduzida a uma dicotomia entre o natural e o cultural, mas entendida como uma interação mais complexa e interdependente, refletindo a busca da protagonista por autenticidade em um mundo fragmentado.

A imagem do “jardim” em *O Unicórnio* contrapõe-se à visão individualista e egoísta representada pela famosa frase de Voltaire em *Candide* (2023): “Il faut cultiver notre jardin”<sup>36</sup>. Esta frase simboliza um pragmatismo capitalista, onde o mundo se reduz a uma responsabilidade pessoal e limitada. Em oposição, a protagonista de *O Unicórnio* propõe uma jardinagem que não se submete ao egoísmo, mas ao cuidado coletivo, reconhecendo a interconexão entre todos os seres. Ao afirmar que é necessário “cultivar o nosso jardim e o do outro”, ela sugere que a cura para a descoordenação ecológica reside na responsabilidade mútua e no reconhecimento da interdependência.

---

<sup>36</sup> É preciso cultivar nosso jardim. Tradução da autora

Nietzsche (2020) reflete sobre essa perspectiva egoísta e a ampliação da consciência ao escrever: “O egoísmo é a lei da perspectiva no domínio do sentimento. De acordo com essa lei, as coisas mais próximas parecem grandes e pesadas, ao passo que, afastando-se delas, tudo cresce em dimensão e em peso” (p. 145). Nesse contexto, o egoísmo reduz a realidade a um ponto de vista fragmentado, onde os interesses próprios dominam. Ao “afastar-se” dessa visão, amplia-se a percepção das interconexões e complexidades do mundo.

Essa ampliação ressoa com a resistência da protagonista, transformada em unicórnio, um ser mitológico que, como as figuras de Kafka e Ionesco, se vê desafiado pela desumanização imposta pela tecnocracia. Sua metamorfose simboliza a luta contra a visão egoísta, propondo uma resistência à fragmentação da realidade. Isolada, ela representa a resistência ao egoísmo do sistema, mas também a incapacidade de escapar da descoordenação provocada pela falta de uma visão coletiva.

Em *O Unicórnio*, a crítica à sociedade tecnológica e consumista é clara. A protagonista, como outros personagens de *Fluxo-Floema*, tenta resistir a um mundo utilitarista e estéril, buscando refúgio na imaginação e nas palavras. Porém, a sociedade a transforma em objeto de desprezo, isolando-a até que sua metamorfose em unicórnio represente tanto a deformação de sua identidade quanto o apagamento do ser humano que busca um sentido mais profundo e ecológico na existência. Sua comparação com um “coelho”, que cava e se esconde da sociedade, e sua subsequente transformação em unicórnio destacam a dicotomia entre uma vida contemplativa e uma vida consumista e produtivista, evidenciando a divisão entre uma existência centrada em valores humanos e ecológicos e uma vida reduzida ao ritmo impessoal do sistema. O desprezo pela escritora reflete o crescente afastamento da humanidade em relação à natureza.

A narrativa incorpora o humor e o grotesco para intensificar a desumanização enfrentada pela protagonista. Ao transformá-la em uma criatura fantástica e trágica, Hilst revela o destino de quem tenta manter-se fiel aos princípios e à visão poética em uma sociedade que prioriza a frieza e a eficiência. O unicórnio torna-se, assim, uma figura trágica, marginalizada em um zoológico, simbolizando a maneira como a sociedade isola tudo o que considera “diferente” ou “ameaçador” à ordem estabelecida. A protagonista, ao afirmar sua essência humana, se opõe ao mundo frio dos tecnocratas, destacando seu apego ao afeto genuíno. Ela revela sua resistência a esse sistema desumanizante ao lembrar seu passado:

Irmã, eu não faço parte desses teus amigos do capital monopolista, eu sou aquela que convivi com você, aquela que te ensinou a amar, aquela das tardes de indizível transparência, aquela fragilíssima algumas vezes, são fada muitas, mas tão humana também, tão cheia de vícios mas tão desarmada diante das gentes, olha, você vai se

lembrar agora: eu sou aquela que gostava dos cães e que chorava todas as vezes que era preciso enterrar algum. (Hilst, 1970, p. 140).

A transformação em unicórnio simboliza o desejo de escapar de uma sociedade imersa em uma lógica consumista. No entanto, essa busca por liberdade a aprisiona ainda mais, refletindo a marginalização dos que resistem às normas sociais. Essa marginalização ecoa a crítica de Bruno Latour, que afirma:

Qualquer pensamento, qualquer conceito, qualquer projeto que ignore a necessidade dos envoltórios frágeis que possibilitam a existência equivale a uma contradição em termos. Ou melhor, uma contradição na arquitetura e no design: não possui mais as condições atmosféricas e climáticas que poderiam torná-la viável. (Latour, 2020, p. 201).

Ao ignorar as condições ecológicas e humanas fundamentais, a sociedade moderna desconsidera as interconexões vitais entre os seres humanos e a natureza, condenando a própria viabilidade de suas estruturas sociais e ecológicas.

A análise de Serpil Oppermann (2012) sobre a desconexão ecológica e o desmembramento da sociedade moderna aponta como as estruturas sociais contemporâneas promovem uma visão mecanicista da natureza, tratada como recurso consumível. Esse modelo, fundamentado pela racionalidade fria e utilitarista da modernidade, desumaniza tanto o ser humano quanto a natureza, criando uma fenda irreparável entre eles. Em *O Unicórnio*, a metamorfose da protagonista critica a busca da sociedade por um ideal na natureza, que, ao ser transformada em objeto de consumo, perde seu significado e valor. A nostalgia da protagonista, que lamenta a perda de sua humanidade e fé no amor, ecoa a crítica de Oppermann à indiferença gerada pela modernidade. Sua tentativa de reconectar-se com o mundo natural e espiritual é constantemente frustrada, refletindo o vazio existencial imposto pela desconexão ecológica. O fluxo incessante de seus pensamentos e memórias simboliza a incapacidade de restaurar essa reconexão em um mundo que afasta o ser humano de sua essência natural.

Assim como os ecossistemas naturais são forçados a se adaptar ou sucumbir à exploração humana, a protagonista, enquanto unicórnio, é marginalizada e confinada a um espaço controlado, reduzida a objeto de contemplação e consumo. O sofrimento da protagonista e a degradação da natureza tornam-se representações de um mundo em que a rejeição ecológica e a exploração insustentável prevalecem, mostrando que, ao ignorar as “condições atmosféricas e climáticas” essenciais para a existência, o que resta é uma contradição, uma sociedade condenada pela desconexão com suas raízes naturais e espirituais.

No aspecto metafísico da narrativa, onde a protagonista expressa sua existência como uma “língua que devora e repele o mais delicado alimento” e descreve a dor que “estufa as

vísceras”, a linguagem se torna um meio de expressar o desespero existencial e a falta de pertencimento a um mundo alienado. A escrita de Hilst se revela uma forma de resistência contra o vazio, onde o ato de falar e escrever busca preencher a angústia e encontrar um propósito, ainda que transitório. A voz narrativa não encontra respostas definitivas; ela apenas continua a falar para aliviar o silêncio imposto pela impessoalidade e pelo vazio. Esse movimento de resistência espelha a tentativa de recuperar uma identidade perdida e de reconectar-se com o mundo natural.

A figura do escritor-unicórnio é utilizada para criticar a sociedade moderna que, ao se afastar da natureza e dos valores humanos, perde a capacidade de perceber a beleza, a compaixão e o amor. A novela denuncia a reclusão imposta àqueles que tentam escapar da massificação, sugerindo que a insistência no amor e na empatia — essenciais à vida humana e natural — é vista como fraqueza em um mundo utilitarista. A narrativa de Hilst sugere que, enquanto o mundo continuar a desprezar o que é raro e vulnerável, como o unicórnio e o escritor, ele destruirá sua própria essência e se distanciará cada vez mais de uma existência harmônica com a natureza.

Nesse sentido, Latour (2020) nos desafia a repensar nossa relação com o mundo, propondo que, se não há unidade na natureza ou na ciência, a universalidade que buscamos deve ser “tecida, de todo modo, ciclo após ciclo, Reflexividade após Reflexividade, instrumento após instrumento”, criando coletivos em que as conexões entre formas de ação sejam pensadas de maneira interligada. Ele argumenta que isso nos permitiria escapar da dicotomia natureza/cultura, conduzindo-nos para algo mais abrangente, o que poderia abrir caminho para uma forma de existência mais integrada e harmônica. Esse pensamento dialoga com a tentativa da protagonista de *O Unicórnio* de restaurar a relação perdida entre humanidade e natureza, resgatando uma unidade que parece irremediavelmente fragmentada na sociedade moderna.

Em *O Unicórnio*, como em outras novelas de Hilda Hilst, a protagonista persiste na crença na humanidade e na busca por sentido, apesar de sua condição marginalizada e solitária. Seu idealismo reflete uma tentativa de preservar a esperança e a conexão humana em um mundo onde tais valores parecem extintos. Essa busca por harmonia com o mundo natural e emocional se materializa na figura do unicórnio, um ser mágico e vulnerável, que representa a resistência do escritor e do idealista, uma “espécie em extinção”.

A imagem do zoológico, onde o unicórnio é mantido em um espaço estéril, simboliza a perda de um ambiente autêntico para a expressão do amor e da criatividade. Esse zoológico, que remete tanto ao hospício quanto à sociedade contemporânea, expõe como a sociedade doméstica e neutraliza o que é selvagem e raro, reduzindo-o a um objeto de contemplação. A

protagonista-unicórnio resiste a essa domesticação, mantendo-se fiel ao amor e à palavra como meio de reconexão com uma verdade maior. A literatura de Hilst se apresenta, assim, como uma forma de resistência ao esvaziamento dos valores humanos e ecológicos, sustentando que, mesmo em um mundo decadente, ainda é possível viver segundo princípios que respeitam tanto a natureza quanto o ser humano.

O monólogo final da protagonista-unicórnio, em que ela repete incessantemente “eu acredito”, confirma seu apego desesperado ao amor, apesar da iminência do fim. A interrupção da narrativa por uma voz crítica e racional reflete a repressão da sociedade ao que é vulnerável e idealista. O dilema entre a expressão e o silêncio evidencia a tensão entre o desejo de comunicar e a necessidade de isolamento. No fim, o anseio pelo silêncio sugere uma reaproximação com a natureza primordial, onde a voz cessa e resta apenas a comunhão silenciosa com o mundo ao redor. Esse “silêncio feito de alfinetes” evoca um estado de serenidade e fusão com o todo:

É uma zona de silêncio onde tudo que ali está, está acomodado; é um lugar onde cada coisa só poderia estar ali, onde cada coisa é plena, perfeita, não há choques, não há mais nenhuma vontade de expandir-se, existe apenas um núcleo pulsando em silêncio e uma grande lucidez, mas uma lucidez diversa daquela que pensamos, uma lucidez de perfeitíssimo entendimento, não, não é isso, é uma lucidez cristalizada. É isso: cristalizada. (Hilst, 1970, p. 133)

Esse “silêncio” não representa apenas a ausência de som, mas um estado de perfeita harmonia com o mundo, um retorno ao essencial. A aspiração ao silêncio expressa o desejo de restaurar a conexão perdida entre o indivíduo e a natureza, contrastando com a fragmentação imposta pela modernidade.

Sob a ótica ecocrítica, a modernidade organiza a natureza em espaços controlados e artificiais, afastando o ser humano da experiência autêntica e das interações ecológicas genuínas. Em *O Unicórnio*, o zoológico exprime essa esterilidade, refletindo um sistema que prioriza a industrialização em detrimento da natureza e dos laços autênticos.

A escrita de Hilst manifesta-se como resistência ao aprisionamento imposto pela sociedade. A protagonista-unicórnio, ao expressar o desejo de narrar, busca escapar das limitações da “mão divina” que a aprisiona. Esse impulso de contar histórias, mesmo com o tempo curto e a frustração diante da superficialidade do mundo, simboliza a luta por uma existência mais autêntica em um espaço hostil.

Hilst subverte a tendência de romantizar a realidade ao enfatizar a necessidade de confrontá-la sem ilusão, como expressa na frase: “A praia foi cercada pelos urubus e eu poderia te dizer: a praia foi cercada pelas andorinhas, seria belo, mas não seria honesto.” Essa escolha

evidencia um compromisso ético com a verdade e uma consciência ecológica que recusa embelezar o mundo com uma visão idealizada.

A repetição da palavra “AMOR” no chão, formada por folhas de alface, mesmo em um espaço de confinamento, indica uma busca por transcendência e reconexão com o natural. Assim, a protagonista-unicórnio não apenas resiste ao sistema, mas tenta restaurar sua ligação com a natureza e com o amor, elementos reprimidos pela modernidade. O Unicórnio denuncia a fragmentação da sociedade e a destruição dos vínculos humanos e naturais, reafirmando o valor da esperança e da resiliência em um mundo desumanizado.

A persistência do unicórnio em refletir sobre o amor e a vida configura uma forma de resistência, assim como Hilst concebe a literatura como um espaço de oposição ao sistema que aliena e consome. A obra se afirma como testemunho de um mundo em crise, onde, apesar do desespero e da desilusão, persiste a busca pela reconexão com a natureza, o outro e o próprio ato de criação. Em vez de se render ao ceticismo, a narrativa ecocrítica de Hilst propõe uma ética do texto artístico, que permanece em diálogo com o mundo, refletindo sobre o impacto das ações humanas e convidando à reconciliação — ainda que árdua — com a natureza.

A citação da protagonista, que afirma sua determinação em fazer da vida “pergunta e palavra”, aflora essa busca incessante por significado e resiste ao silêncio da morte e à desumanização da modernidade. A reflexão de Nietzsche sobre os “erros irrefutáveis” do homem reforça essa persistência: “Quais são, em última análise, as verdades do homem? — são seus erros irrefutáveis.” (Nietzsche, 2020, p. 162). Assim, a busca da protagonista por sentido traduz uma resistência a um mundo que erra, mas se recusa a desistir de procurar a verdade.

A insistência da protagonista em questionar e se afirmar por meio da palavra é um chamado à transformação. Em um momento em que a natureza é relegada ao silêncio, a voz de Hilst defende a linguagem, a arte e a vida, apontando que questionar e narrar são caminhos para a reconexão e a restauração da harmonia com o mundo natural. A expressão “ora pipocas, um amigo me dizia, agora é preciso tomar atitudes práticas, agora é preciso agredir” evoca a tensão entre o desejo de transformação e a necessidade de ação diante da crise existencial.

Em *O Unicórnio*, Hilst reconfigura a figura do criador ao associá-lo ao corpo do animal. Inadequado ao meio social, o unicórnio é levado ao zoológico onde, em sofrimento físico e emocional, expressa sua dor e humilhação. A cena da defecação do unicórnio, marcada por uma escatologia grotesca, pode ser interpretada como uma metáfora da transformação da arte, especialmente no que se refere à presença do “abjeto”. Esse conceito, ligado ao corpo-matéria e ao cadáver, desoculta a “falta” como fundadora do ser e evoca a violência dos limites e da encenação.

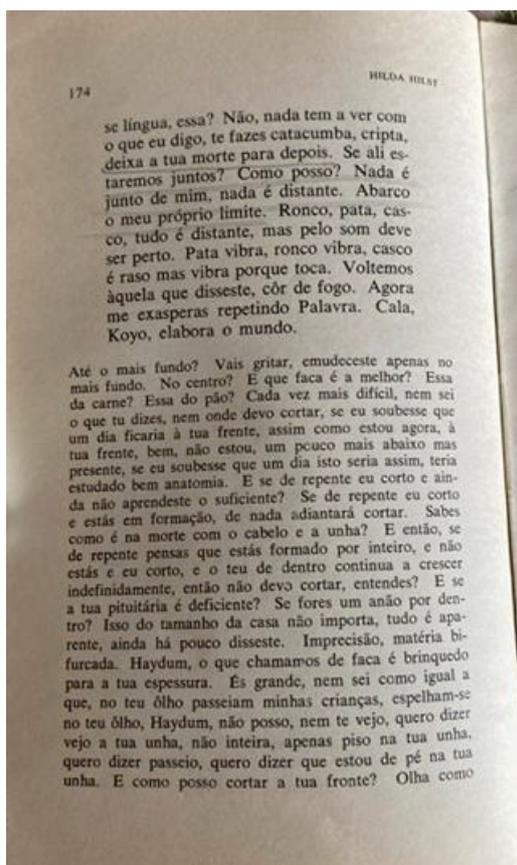
A defecação simboliza a separação entre dentro e fora, sujo e limpo, temas fundamentais na arte abjeta. Hilst contrapõe o corpo e suas funções primitivas à busca por pureza, questionando tabus que regem a sociedade. O corpo, com seus orifícios, dejetos e fluidos, torna-se suporte para uma arte que explora a violência da separação e transforma essa matéria em algo simbólico e poético.

Nesse sentido, a defecação assume um caráter ritualístico, ressignificando o ato de expulsar e associando-o à produção de palavras-ruínas, criticando a sociedade contemporânea. A cena, que mistura dor e humilhação, dramatiza uma “martirização”, provocando uma ambivalente catarse no receptor. No contexto literário, esse procedimento, que dá voz à resistência e ao sofrimento, antecipa a exploração do corpo-escritura e a transgressão das normas sociais. Assim, a obra de Hilst reverbera uma crítica à repressão e à manipulação do corpo, propondo uma escrita que abraça a violência do abjeto e a transformação estética da dor e da marginalização.

#### 4.6 FLOEMA

Na novela *Floema*, a escrita de Hilda Hilst se caracteriza por um processo de desgaste e reinvenção das formas de expressão, resultando em estilos literários que se confrontam e se complementam, criando um ambiente dinâmico e singular. Em termos formais, a obra se distingue das anteriores por um aspecto visual marcante, que ressalta as vozes narrativas. Nas seis primeiras páginas, um monólogo de Deus ou de uma divindade outra responde às perguntas de Koyo. Esse trecho se destaca pelo uso de letras ampliadas e margens mais largas, recurso que confere imponência e solenidade à voz divina. Quando o texto retoma o formato convencional, com caracteres reduzidos e margens ajustadas, surge a voz de Koyo, revelando que a entidade com quem dialoga é chamada Haydum. Essa transição gráfica não apenas sinaliza a alternância de perspectivas, mas também acentua a tensão entre mortalidade e transcendência, humano e divino, que atravessa a narrativa.

FIGURA 13 — PÁGINA 174 DE FLUXO-FLOEMA EDIÇÃO DE 1970



Fonte: fotografia da autora

Floema dialoga com diversas correntes literárias, especialmente a literatura moderna e a poesia experimental, ao mesmo tempo em que questiona e ironiza essas tradições. A obra de Hilda Hilst incorpora elementos como a fragmentação da linguagem e a ruptura com formas narrativas convencionais, mas subverte tais convenções, desafiando a literatura como meio de representação da realidade.

Ao utilizar recursos do modernismo brasileiro, marcado pela busca por novas expressões e pela desconstrução de estruturas narrativas tradicionais, *Floema* se insere nessa tradição, mas a revisita criticamente. O jogo de vozes, a ambiguidade e a polifonia aproximam a obra tanto do modernismo quanto da literatura experimental, que desestrutura a narrativa linear e a representação realista. Essa abordagem fica evidente na relação entre o humano e o divino, articulada de forma metafórica e introspectiva:

Tremo, só de pensar o que pedes. Haydum, sabemos entre nós que as abóboras têm formas variadas mas nem sabemos porquê, sabemos que a forma, quero dizer o formato (inconsequente?) das abóboras, talvez seja controlado pela direção do comprimento, mas não sabemos como isso é feito. Somos para o teu olho, como abóboras, Haydum? (Hilst, 1970, p. 175)

Koyo questiona a existência e o significado das formas, expondo tanto a dificuldade de compreender as estruturas do mundo quanto a impotência humana diante do olhar divino. A relação com Haydum ressalta o tom irônico e existencial da escrita de Hilst, que explora a fragmentação da experiência humana e a incerteza ontológica, levando o leitor a transitar entre o concreto e o abstrato, o dito e o indizível.

*Floema* não apenas dialoga com a tradição modernista, também a desconstrói por meio da corrosão e da ironia. A obra não segue uma progressão linear nem busca continuidade dentro da tradição literária; ao contrário, fragmenta e distorce convenções e expectativas. A narrativa, longe de obedecer a uma estrutura coesa, desestabiliza o leitor ao questionar a capacidade da literatura de oferecer respostas definitivas sobre a realidade. Ao tensionar os legados literários e propor novas formas de expressão, *Floema* se torna um espaço de reflexão sobre os limites e possibilidades da escrita, criticando as formas convencionais de representação e questionando a autoridade da palavra.

Esse deslocamento também se manifesta na interlocução da protagonista com Haydum, evidenciada na seguinte passagem:

A garganta é um muito que me deste, se estás me ouvindo me entendes, a garganta é delicada, uns tons mais altos, outros mais escuros, é vermelho-clara, úmida, escorregadia, tudo escorrega para baixo, soubeste fazê-la muito bem, matéria delicada essa que canta com este som, e pode cantar às vezes te louvando, mas a maior parte dos vivos que sabem da própria garganta não te louva, porque, Haydum, vê bem, há um ronco, um ronco que de repente aparece nos escapa, esse ronco talvez seja muito importante, não sabes desse ronco, Haydum? Quem sabe se nos pensaste com fundura maior do que pensas agora? (Hilst, 1970, p. 175)

Aqui, Hilst mescla lirismo e ironia, contrapondo o potencial da voz para louvar à sua falibilidade, simbolizada pelo “ronco” que escapa. Esse ruído, signo de imperfeição e resistência, reforça a corrosão dos sentidos. A materialidade do corpo e da linguagem torna-se central: a “garganta” expressa tanto a possibilidade de comunicação quanto sua limitação, ilustrando a tensão entre tradição e subversão. Essa ambiguidade reafirma o caráter corrosivo de *Floema*, que ao mesmo tempo que desestabiliza convenções literárias, expõe as limitações da linguagem e da expressão humana.

A palavra, na obra, remete a um movimento contínuo de criação e provocação. A resistência manifesta-se na desconstrução dos discursos dominantes e no teste imposto ao leitor. Esse processo de subversão das normas, questionamento das estruturas de poder e busca por renovação da linguagem conduz a uma escrita que intersecciona paradigmas literários e sociais, ao mesmo tempo que os ironiza. Essa estratégia corrosiva emerge também na metáfora da “peneira”, que define a relação com Haydum:

Às vezes até sonho que és uma enorme peneira, e se assim fosse, eu não ficaria descontente, sabes por quê? Eu me daria a ti, a faca se entranhando no meu peito, meu sangue na tua carne, me deitaria na tua grande peneira descansado, tua unha pontilhada, o escoadouro de mim. Deitado, Haydum? (Hilst, 1970, p. 176)

Aqui, a dissolução do corpo se associa a uma reflexão existencial mais ampla. A “peneira” e o “escoadouro” simbolizam um processo de esvaziamento e transformação, onde Koyo se dilui para se tornar algo novo. A metáfora reforça a resistência ao estático e ao tradicional, criando um espaço literário onde a dissolução se traduz em reinvenção. Dessa forma, Hilst utiliza a corrosão como meio de reconstrução, propondo uma literatura que não apenas revisita a tradição, mas a desafia, explorando o potencial disruptivo e criativo da linguagem. *Floema* reafirma a literatura como campo de tensão, onde formas herdadas são revistas e sentidos continuamente reconfigurados.

A obra de Hilda Hilst é marcada pela ambiguidade e fragmentação dos sentidos, sugerindo que a compreensão nunca é plenamente alcançada, mas permanece em constante processo. A dialética emerge como uma interação de forças que mutuamente se tensionam, sem se reconciliarem totalmente. Hilst explora essa dinâmica por meio de uma polifonia de vozes e uma hibridez de registros discursivos que dialogam com as tradições literárias enquanto as questionam. Em *Floema* essa dialética se manifesta em uma linguagem fluida, que não busca respostas definitivas, mas revela a verdade como algo em permanente negociação.

O trecho — “Tenho o peso do mundo, tudo pesa e tudo se me fecha, os outros me comprimem, êmbolo, sou sempre de baixo, que seiva é para sugar? Quem é que suga aquilo que não vê?” (Hilst, 1970, p. 176) — ilustra o sujeito comprimido pelas forças externas e pela pressão de uma realidade incompreensível. O peso existencial e a busca por algo invisível reiteram uma verdade sempre evasiva e fragmentada. A relação entre Koyo e Haydum exemplifica a tensão entre a transcendência e a materialidade da existência. Koyo, preso aos limites da condição humana, busca algo mais elevado, representado pela divindade Haydum.

Neste contexto, Haydum pode ser interpretado como uma alegoria dinâmica. Ele opera como a personificação do transcendente e do inatingível, mas também reflete as contradições da existência humana: um convite à elevação espiritual e ao autoconhecimento, ao mesmo tempo em que permanece distante e enigmático. Essa ambiguidade reforça a dialética mencionada, pois Haydum não representa uma solução definitiva para o dilema de Koyo; ao contrário, intensifica a luta entre a materialidade e a transcendência, uma vez que seu discurso é vertical e autoritário, mas deixa espaço para interpretações.

A metáfora do “peso” que Koyo carrega e sua luta com o “êmbolo” sugerem um estado constante de compressão e resistência. Haydum, com suas falas imperativas, simboliza a

transcendência, mas de forma ambígua e inatingível. Seu discurso convida Koyo a ultrapassar os limites da matéria e do corpo, como no comando de “cortar” e alcançar o “núcleo”, evocando tanto o martírio quanto o autoconhecimento. O ato de “cortar” pode ser lido como uma renúncia ao mundo material e como um movimento em direção à descoberta de uma verdade mais profunda, ainda que esta permaneça em constante negociação.

Essa dinâmica pode ser melhor compreendida à luz da ideia de Latour sobre a potência de agir. Segundo o autor:

[...] o problema é que o aspecto de um sujeito humano como Kutuzov ou o corpo de engenheiros não é mais conhecido de antemão que o aspecto de um rio, de um anjo, de um fator de liberação de hormônio ou de uma força como a gravitação universal. É por isso que não faz sentido acusar romancistas, cientistas ou engenheiros de cometer o pecado do antropomorfismo quando eles atribuem uma potência de agir ao que não deveria ter. (Latour, 2020, p. 113).

Haydum, enquanto alegoria, pode ser visto enquanto a personificação dessa potência, pois representa uma força que age sobre Koyo, reorganizando seus conflitos existenciais.

Haydum, então, não é uma figura fixa, mas um catalisador para as reflexões existenciais de Koyo e para a tensão central da narrativa: a impossibilidade de uma resolução definitiva entre o peso da existência e o desejo de transcendência. Hilst utiliza figuras transcendentais não como soluções, mas como provocações para aprofundar os conflitos existenciais, mantendo a obra em um movimento constante de abertura e interrogação.

Essa transcendência, no entanto, não é externa a Koyo. A possibilidade de que ela resida no próprio corpo reforça a ideia de que o divino se manifesta na experiência humana. Haydum, embora associado ao transcendental, apresenta traços humanos, como dilemas existenciais e incertezas. Sua interação com Koyo revela uma divindade que compartilha das fragilidades e dos conflitos humanos, dissolvendo as distinções tradicionais entre o humano e o divino. O ato de “cortar”, mencionado por Haydum, simboliza um processo radical de desconstrução das camadas superficiais da existência, levando à revelação de uma essência mais profunda. A metáfora do corpo encarnado integra o terreno e o transcendente, criando uma visão em que o divino não é exterior, mas expresso nas fragilidades e nos desejos humanos.

No diálogo entre Koyo e Haydum, o comando de “cortar o que não conhece” e a referência à “incisão mais funda” sugerem um movimento doloroso de autoconhecimento, no qual a destruição das certezas é necessária para alcançar algo novo, mas também incerto. Esse corte pode ser interpretado como um ato de transcendência, no qual a liberação das limitações do corpo e da mente é essencial para a busca de uma verdade mais profunda. A fala de Haydum, que diz “não me importo, estou cortando o que não conheço”, enfatiza a impossibilidade de um

autoconhecimento completo, reiterando a ambivalência característica da obra de Hilst. Assim, o ato de cortar não é apenas um rito físico ou de violência, mas está imbricado com a experiência de martírio. A busca pela transcendência exige sofrimento e transformação, a dissolução das certezas se torna parte essencial do processo de revelação, embora esta permaneça, muitas vezes, irrevelável.

*Floema* pode ser lida como uma alegoria radicalizada, na qual Hilda Hilst utiliza registros discursivos híbridos e uma polifonia de vozes para transitar entre camadas de significados que se interpõem e se contradizem. Aqui, a alegoria se expande além de sua forma tradicional e assume um processo dinâmico de criação e desconstrução de sentidos. Em vez de estabelecer correlações diretas entre signos e significados, Hilst propõe múltiplas interpretações que desestabilizam o leitor.

Essa estrutura fragmentada e polifônica subverte certezas e impede uma interpretação única ou moral, borrando as fronteiras entre real e ficcional, humano e não-humano. A alegoria se radicaliza ao incorporar uma linguagem em constante reconstrução, que interioriza a própria dinâmica da criação literária. Esse movimento emerge também como crítica à condição humana, revelando crises existenciais e o vazio que as acompanha.

Ao impugnar convenções literárias e culturais, Hilst não apenas dialoga com a tradição, mas a questiona incisivamente. A alegoria em *Floema* desestabiliza representações convencionais de natureza, amor, morte e identidade, recusando idealizações e soluções fáceis. Essa radicalização pode ser lida como resposta à tradição literária, expondo contradições e camuflagens impostas tanto pela sociedade quanto pela literatura. O mundo em *Floema* surge fragmentado e desconstruído, com verdades inacessíveis e significados em mutação.

Nesse sentido, a citação de Bruno Latour (2020, p. 114) ilumina a obra de Hilst:

A língua do mundo articula, portanto, múltiplas potências de agir, traduzindo sem cessar um repertório em outro (um morfismo em outro), a fim de discernir os novos atores que são descobertos a cada passo. Mas, quando digo língua do mundo, ainda é preciso deixar claro se estou falando da linguagem ou do mundo!

Em *Floema* essa ideia se manifesta por meio de uma narrativa que traduz incessantemente diferentes repertórios e discursos. As múltiplas vozes e fragmentos de sentido atuam como potências de transformação, revelando novas articulações simbólicas e questionando o papel da linguagem na construção da realidade. Por exemplo, a figura de Koyo pode ser interpretada como a materialização de um sujeito em crise, enquanto Haydum surge como uma alegoria do transcendente, mas de forma ambígua e inatingível. Essa dinâmica, marcada pela fragmentação

e polifonia, transforma a própria narrativa em uma experiência de busca e reconstrução, onde o significado nunca é fixo.

A inquietação existencial, tema central em *Floema*, expressa-se na citação: “São momentos do todo onde resides? Te sabem? Se eu pudesse ver como tu vês, de todos os lados, dentro da chama e pudesse gritar com outra garganta. Tateio. Se eu te falo do mais pobre de mim, escutas?” (Hilst, 1970, p. 176).

Nesse trecho, Hilst questiona a possibilidade de alcançar uma visão plena da realidade, enquanto o desejo de “gritar com outra garganta” reflete a busca por formas de expressão mais genuínas e potentes.

A articulação entre Hilst e Latour revela como *Floema* propõe um universo literário onde as significações são plurais e a linguagem permanece em fluxo contínuo. Ao desconstruir representações tradicionais e radicalizar a alegoria, Hilst convoca o leitor a uma experiência transformadora, onde a linguagem e o mundo, inseparáveis, se revelam como territórios de múltiplas possibilidades e inquietações.

A relação entre Koyo e Haydum, com este último representado como uma “alteridade-mor” ou figura divina, intensifica a reflexão sobre questões fundamentais da existência, do ser e do divino. Essa dinâmica opera em vários níveis.

Alteridade e Reflexividade: Haydum, como entidade transcendental ou desdobramento de Koyo, funciona como um espelho, levando-o a explorar sua própria existência, suas limitações e potencial de crescimento. A interação entre ambos reflete o diálogo humano com o transcendente e com o desconhecido.

Interrogação Constante: O questionamento incessante de Koyo evidencia a dificuldade humana de lidar com a infinitude do pensamento, da busca por sentido e da impossibilidade de respostas definitivas.

Construção e Desconstrução do Divino: Haydum não representa uma divindade fixa e absoluta, mas um ponto de interseção que desloca a compreensão tradicional do sagrado. A relação entre os dois personagens sugere que a divindade é algo em permanente reconstrução e reinterpretação.

O Divino como Movimento: O diálogo entre Koyo e Haydum explora a ideia de que tanto o divino quanto o ser humano estão em constante transformação. Tropos como “cresço”, “ficarei mais complexo”, indicam que a essência do ser e do transcendente é dinâmica, baseada em mudança e aprendizado.

Em *Floema*, essa relação encena o paradoxo do humano em sua busca por transcendência e por um centro estável de existência, ao mesmo tempo em que enfrenta a

fragmentação e a fluidez da realidade. A oscilação entre movimento e estagnação nas reflexões de Koyo evidencia a tensão entre a necessidade de crescimento e o desejo de simplificação. Esse dilema existencial permeia a obra de Hilda Hilst, que propõe a busca pelo sentido não como um objetivo definitivo, mas como um movimento contínuo de questionamento e reformulação.

A citação de Koyo ilustra essa inquietação:

Há um mais fundo nas coisas que não sei. NADANADA do fundo, apenas nomes. Ouve: córtex, arquicórtex, mesocórtex, neocórtex. Mas o mais fundo, Haydum, INARTICULADO. NADANADA do veio, NADANADA da fonte. Como queres que eu corte a tua fronte? E se eu te falo do mais triste de mim. Escutas? (Hilst, 1970, p. 176)

Aqui, Koyo busca acessar algo além do conhecido, rompendo a articulação lógica da linguagem e do conhecimento. Ele enfrenta os limites das palavras como meio de expressão e questiona a própria possibilidade de comunicar questões existenciais. A pergunta final, “Escutas?”, sublinha a inadequação da linguagem para traduzir verdades profundas, refletindo a condição aporética do personagem: mesmo em sua busca incessante, permanece preso à incerteza e à incompletude da experiência humana.

Essa interação entre o “mais fundo” e o “mais triste” não apenas exprime a dor e a vulnerabilidade da existência, também revela o desejo de compreender o inominável. O “NADANADA” simboliza a impossibilidade de apreensão total do real, consolidando a ideia de que o conhecimento essencial está sempre além do alcançável. A experiência de Koyo, assim, sintetiza a própria proposta literária de Hilst: um convite à resistência criativa e existencial, onde a recusa de verdades absolutas se torna uma ferramenta essencial para a exploração do ser.

Nietzsche, ao discutir a ciência e o conhecimento, ajuda a situar a limitação da linguagem e do saber: “Isso é coisa de segunda categoria, não é nada de supremo, de absoluto, não é um objeto digno da paixão” (Nietzsche, 2020, p. 130). Para Nietzsche, a ciência e o conhecimento são meios, não fins, incapazes de acessar o absoluto. Essa perspectiva ressoa com a busca de Koyo, que percebe que a linguagem e a razão não são suficientes para capturar o “centro” da existência. A falência do saber tradicional em dar conta do absoluto se reflete em Floema na jornada de Koyo, cuja busca permanece inconclusa, sem resposta final.

A relação de Koyo com o divino (Haydum) e consigo mesmo é marcada por um confronto entre desejo e impossibilidade. Ele quer tocar o divino, penetrar na essência da existência, mas constantemente se frustra. O “tateio” entre o toque físico e a busca intelectual simboliza essa tensão. Ao explorar o que há de mais profundo em si, Koyo questiona a própria

existência, mas nunca alcança uma resposta definitiva. Em *Floema*, a escrita de Hilst traduz essa busca por sentido em uma linguagem que escapa e se reinventa. A narrativa fragmentada e filosófica reafirma a limitação humana na compreensão tanto do divino quanto da própria existência. Ao tensionar os limites da linguagem e da razão, a obra registra a condição humana como marcada pela inquietação e pela impossibilidade de apreensão absoluta. A interação entre Koyo e Haydum exemplifica a sobrecarga entre o eu e o outro, questionando as categorias fixas da narrativa convencional. Esse procedimento afeta diretamente a experiência do leitor, que precisa se engajar ativamente, pois *Floema* desloca referenciais e resiste a uma recepção passiva. A desestabilização ocorre tanto no texto, ao romper com tradições narrativas, quanto na leitura, que exige um exercício crítico.

Essa tensão entre a busca por sentido e a dificuldade de conexão se expressa quando Koyo questiona sua própria carne e sua relação com o outro. Ao pedir que Kanah toque seu peito e sua frente, ele busca compreender se há algo mais profundo, mas a resposta revela a ausência de uma ligação real:

Pergunto a minha própria carne: és minha? Perguntou a mulher: Kanah, Se colocas a mão sobre o meu peito, sentes uma coisa que pergunta, uma rosácea ferida que pergunta? Não, sinto macio, às vezes linho, superfície repousada. E se coloca a mão sobre minha frente, aqui entre os olhos, sentes que Haydum está comigo, Teus dedos tocam o fogo? Não, é quase indiferente para a minha mão esse retalho de ti. (Hilst, 1970, p. 177)

Aqui, a ausência de um vínculo profundo consagra a ambiguidade e a fragmentação das relações no universo de Hilst, onde a compreensão plena do outro e do divino é constantemente frustrada.

A obra de Hilst, ao dialogar com tradições literárias, utiliza elementos como a alegoria e a reflexão metafísica, mas ao mesmo tempo subverte essas convenções, desestabilizando significados e expectativas. Ao criar um terreno familiar que logo questiona suas próprias bases, Hilst promove uma leitura crítica da herança cultural e das estruturas discursivas. O resultado é uma escrita ambivalente, na qual clareza e opacidade, simplicidade e complexidade se tornam indistintas. Tal ambivalência é estratégica na estética de Hilst, reafirmando que o texto deve ser vivo e sempre em movimento. Em *Floema*, desestabilizar as convenções literárias não é apenas uma técnica, mas uma forma de ampliar a potência do texto, instigando e resistindo à categorização. Como se questiona no interior do texto: “Quem sabe se estou sobre a pata da frente dos imemoriais? Quem sabe a língua é uma enorme cadeia?” (Hilst, 1970, p. 177). Essa passagem sublinha a ideia de que a linguagem é uma força poderosa, porém limitada, sendo uma “cadeia” que tanto prende quanto questiona a percepção e o significado.

Em *Floema*, Hilda Hilst constrói uma narrativa que explora a relação entre o divino, o corpo e a linguagem por meio do conceito de *corpoescritura*<sup>37</sup>. Esse termo constitui a fusão entre a corporeidade física das personagens e a materialidade sensual da linguagem. Koyo, ao interagir com Haydum, ultrapassa uma busca puramente intelectual pelo divino e adentra um território em que corpo e palavra se vinculam em uma experiência de desejo, toque e compreensão. O corpo torna-se tanto veículo quanto limite para o conhecimento, enquanto a linguagem, carregada de intensidade e erotismo, assume uma qualidade visceral. A interação entre Koyo e Kanah revela como o desejo vai além do físico, buscando aquilo que escapa à nomeação e compreensão. O “mais fundo” que Koyo tenta alcançar permanece inalcançável, simbolizando a tensão entre a busca por transcendência e a limitação humana. O ato de “tatear” é uma metáfora poderosa para essa tentativa incessante de tocar o divino, na qual o corpo e a linguagem se tornam instrumentos de uma busca simultaneamente sedutora e frustrante. A carne, nesse contexto, não se limita ao prazer; ela é também um canal para o sofrimento, o autoconhecimento e a transcendência. A escrita de Hilst questiona as formas tradicionais de relação com o divino. A linguagem, ao invés de ser uma ferramenta de compreensão plena, é apresentada como algo instável, que escapa e se desintegra, refletindo a ambiguidade da experiência humana com o sagrado. Ao interrogar a autoridade divina, Koyo revela a impossibilidade de contê-la em definições claras, evidenciando que o divino habita o espaço da incerteza e da ambivalência. Assim, a sensualidade da escrita não é apenas um recurso estético, mas um meio de subverter convenções literárias e religiosas, criando uma narrativa onde o corpo e a palavra se fundem em uma busca constante por sentido.

O caráter experimental da escrita de Hilst desestabiliza expectativas e desconstrói formas tradicionais de narrativa. A fragmentação do discurso, tanto nas falas de Koyo quanto nas de Haydum, anuncia uma experiência que rejeita a clareza linear, substituindo-a por uma configuração fluida e instável. Essa estrutura subverte o controle racional da linguagem, próprio das tradições modernistas, para enfatizar as ambiguidades da existência. A obra reconfigura as relações entre o humano e o divino, o físico e o metafísico, transformando a escrita em um campo de experimentação. As palavras, usadas de forma inusitada, revelam e desestabilizam ao mesmo tempo, traduzindo a complexidade da experiência humana e seu desvio das normas

---

<sup>37</sup> O conceito de corpoescritura foi desenvolvido pela filósofa e escritora Hélène Cixous (1983). Em seu texto *Língua Materna* (em francês *La langue maternelle*), Cixous fala da escrita como um ato que brota do corpo, uma escrita feminina que rejeita as estruturas lógicas e lineares da tradição literária patriarcal e que se expressa de maneira fluida, instintiva e muitas vezes transgressora. A “corpoescritura”, nesse contexto, seria uma maneira de articular uma linguagem que além de refletir a experiência feminina se origina e se realiza no corpo, buscando fugir das limitações impostas pela razão e pela norma.

narrativas tradicionais. Dessa forma, Hilst utiliza o *corpoescritura* como uma ferramenta para explorar as fronteiras da linguagem, da existência e do sagrado, refletindo a fugacidade e a profundidade da relação humana com o transcendente. A fragmentação do discurso e o uso de palavras inusitadas enfatizam a busca pela expressão da complexidade da experiência humana, que se desvia das normas narrativas tradicionais:

O tempo ao meu redor, tomando tudo, cadela agoureira sobre o ventre, cada vez mais gorda, vou debulhar palavras para o teu alimento: BULARIÁCEA, carnívora sim, mora nas águas, ESTRAGA-ALBARDAS, Testador igual a esse que sou, PNEUMO VAGO, meu nervo sim, no pulmão, no coração, na bolsa do medo. És rei? Sabes de tudo? Então debulho mais: BANDEMAGUZ CALENDRIN BARABAN. (Hilst, 1970, p. 177)

Neste excerto, vemos como Hilst usa a fragmentação linguística e a invenção de palavras para refletir as ambiguidades da existência, aproximando a linguagem de uma manifestação visceral, instável e em constante transformação. Koyo se encontra em um estado contínuo de busca, onde a percepção e a apreensão do real são fragmentadas, refletindo a filosofia hilstiana que explora o desconforto e a incerteza como partes essenciais da experiência humana. Embora Koyo busque respostas para questões existenciais fundamentais, ele nunca chega a uma conclusão definitiva, traduzindo a impossibilidade de um conhecimento absoluto ou total. Em sua busca, ele se confronta com o limite da linguagem, da razão e da própria experiência, o que confere à narrativa uma qualidade existencial, marcada pela perturbação entre o conhecimento e o que permanece indeterminado ou inacessível. Essa tensão é expressa no trecho:

Como sabes? Vou atrás, me escondo nos arbustos. E aí? Risca um círculo, fica de pé no centro e grita: E A ESSENCIA DA SUBSTÂNCIA, HAYDUM? O quê? Isso mesmo. E a essência da substância, Haydum? Nem a língua, nem a garganta preenchida ao oca me responde. (Hilst, 1970, p. 178)

A interrogação dirigida a Haydum demonstra o desespero de Koyo diante da ausência de respostas, enquanto o silêncio — simbolizado pela “língua” e pela “garganta preenchida ao oca” — destaca o vazio que permeia sua busca. O círculo riscado no chão, em uma tentativa de delimitar o entendimento, apenas reforça o paradoxo de um centro que permanece ausente. Hilst utiliza a linguagem para expor sua insuficiência em capturar a essência, transformando-a em um espelho da fragmentação da experiência humana. Esse questionamento sugere que, embora a linguagem possa descrever e categorizar, ela fracassa em revelar as camadas mais profundas e inarticuláveis da realidade. Para Koyo, a linguagem é uma ferramenta limitada, incapaz de traduzir plenamente a experiência humana. Essa tensão transborda como um dos principais temas na obra de Hilda Hilst, que explora as limitações da linguagem ao tratar de questões

existenciais, filosóficas e espirituais. O conflito entre a tentativa de nomear e a impossibilidade de compreender o “inarticulado” representa a luta de Koyo por sentido em um mundo que escapa à compreensão total. Essa percepção é intensificada no trecho: “Se dispensasse da língua o mundo seria mudo e outro? Isso é contigo. Podes te confundir com alcachofras e abóboras, mas é fecundo de confundir, te aproximo de mim.” (Hilst, 1970, p. 178). Aqui, a ideia de um “mundo mudo” aponta para a impossibilidade de compreensão sem a linguagem, ao mesmo tempo que evidencia sua insuficiência para acessar o que está além do articulável. A confusão descrita como “fecunda” indica que é nesse estado de incerteza que se pode intuir o divino ou uma verdade mais profunda. Assim, Hilst coloca a linguagem no centro de um dilema existencial, sendo essencial e, ao mesmo tempo, limitada.

O contraste entre o gozo orgânico e o gozo verbal é importante para a construção da experiência e da estrutura narrativa em *Floema*. O “gozo orgânico”, visceral e imediato, está associado ao corpo, ao prazer físico e ao desejo, mas também à dor e à falta. Ele representa a tentativa de Koyo de alcançar algo que ultrapassa o que é diretamente vivido, como ao questionar Haydum sobre o “aroma da carne” e o “gozo”, sugerindo que o divino não compreende plenamente a experiência humana. Por outro lado, o “gozo verbal” emerge do jogo com as palavras, caracterizando-se pela tentativa de articular essas experiências físicas e espirituais. Contudo, ele também encontra limites na linguagem, que nunca é capaz de traduzir completamente o que é sentido no corpo. Essa tensão molda a escrita de Hilst, ritmada e quase orgânica, refletindo tanto o fluxo quanto os limites da linguagem. Os discursos de Koyo e Haydum se alternam e se mesclam, espelhando a busca incessante por significado em meio a fragmentações e incompletudes. O gozo verbal, na tentativa de preencher o vazio existencial, também reconhece sua própria falibilidade. Essa ambivalência é evidenciada na estrutura de *Floema*, que fragmenta e distorce a narrativa, espelhando o processo de tentativa e erro de Koyo ao buscar sentido por meio das palavras. O ato de tocar, especialmente na interação de Koyo com Kanah, carrega um simbolismo profundo. Através do toque físico, Koyo tenta compreender a substância e a essência da existência além da linguagem. O gesto de tocar o ventre e a coxa de Kanah revela uma busca visceral, tanto de prazer quanto de conhecimento, que sempre esbarra nos limites do corpo e da percepção. O toque expressa o desejo de acessar algo além do visível e do nomeável, mas essa essência permanece inalcançável, ilustrando a falibilidade humana e a eterna insatisfação do desejo.

Essa busca por compreensão também se lança na crítica de Koyo ao olhar, que ele percebe como superficial e incapaz de penetrar nas camadas mais profundas da realidade. Ao contrastar o olhar dos outros — que “olham sempre e nada veem” — com sua tentativa de

“tatear” a realidade, Koyo demonstra sua preferência por uma compreensão mais intuitiva e visceral, baseada no sentir e no corpo, em vez da racionalidade ou da visão. A escrita de Hilst explora os fluxos entre desejo e falta, linguagem e corpo, criando um diálogo constante entre o que é tangível e o que permanece além do alcance. Essa narrativa coloca a experiência humana, onde o desejo por plenitude é impulsionado pela impossibilidade de alcançá-la, transformando a falta em um motor de busca contínua e inesgotável.

## 5. CONCLUSÃO – c(ASA)

Hilda Hilst escreve para aqueles que, mesmo conhecedores das limitações da linguagem, lançam a si mesmos no ato de narrar e experimentar, cientes da fragilidade da comunicação. Sua linguagem hermética e desestabilizadora exige do leitor um esforço para decifrar seus significados, tornando a leitura um exercício ativo. Em um mundo em que as narrativas dominantes frequentemente desconsideram questões ambientais, a obra de Hilst se posiciona contra essa superficialidade, convidando a uma reflexão mais profunda sobre as relações que estruturam nossas vidas. Sua literatura se insere em um campo ecocrítico, não apenas criticando a desorientação moderna, mas propondo a literatura como um espaço de interrogação e reflexão sobre nosso papel no ecossistema.

A Casa do Sol, mais do que um refúgio, tornou-se um santuário para a arte, recebendo inúmeros convidados e transformando-se em ponto de encontro para criadores. Esse espaço, isolado da agitação urbana, ofereceu a Hilst o ambiente ideal para a reflexão e a escrita, onde suas experiências pessoais se entrelaçavam com a natureza ao redor. A conexão com o campo e o silêncio proporcionaram um cenário propício para o desenvolvimento de sua obra, marcada por um tom contemplativo e voltado para o diálogo entre o ser humano e o cosmos. A natureza ao redor da Casa do Sol refletia a busca de Hilst por autenticidade e verdade, criando um espaço livre de imposições externas, o que permitiu uma expansão simbólica e filosófica de sua produção literária. Sua obra ressoa com a crítica de Bruno Latour sobre a dicotomia entre natureza e cultura, humano e não-humano. Latour compreendia que a ideia de uma distinção natureza/cultura, de humano/não-humano, não representava uma grande concepção filosófica, uma ontologia; essa concepção era um efeito estilístico secundário, posterior; meio pelo qual se pretendeu simplificar a distribuição dos atores e designar uns como animados e outros como inanimados.

A crítica de Latour aplica-se diretamente à obra de Hilst que, ao se refugiar na Casa do Sol e se conectar com a natureza, buscou desintegrar as divisões arbitrárias entre humano e não-humano. Seu trabalho questionava a simplificação das relações, buscando uma integração complexa e reflexiva entre ambos.

Ao contemplar a vida de Hilst e suas obras ficcionais, fica claro que a construção e o habitar da Casa do Sol tiveram grande influência em sua escrita. O fragmento a seguir reflete essa relação íntima entre vida e literatura:

Sei que vais dizer que se mudo de casa mudo de natureza, e que é inútil querer o real do meu espaço de dentro [...]. Da mãe e do pai guardo minúcias, de ti minha mãe (?)

um amarelo claro enrolado ao pescoço e descendo desmaiado pelo dorso, olho-água distorcendo a visão das hortênsias, o dourado dos cogumelos, os caramelos importados, e tu meu pai, tua altura, magreza, teu olho duro, teu círculo de ouro, distanciamento e secura, teu papeis, teus livros [...]. (Hilst, 1977, p. 3).

Esse fragmento ilustra a dialética entre o fazer literário e as experiências de vida de Hilst, sem, no entanto, transformar sua obra em uma literatura autobiográfica. Em vez disso, ela cria uma obra ficcional que transcende a mera narrativa pessoal. A escrita de Hilst vem a ser um meio de provocar a conscientização sobre a fragilidade da vida e a necessidade urgente de um compromisso ético com o mundo.

Sua obra sublinha a urgência de reconectar-se com a natureza, destacando a literatura como um espaço essencial para essa transformação. Ao questionar convenções e explorar as profundezas da existência humana e não-humana, Hilst propõe uma reflexão sobre a crise ecológica que atravessa nosso tempo. Seu estilo literário subverte as formas tradicionais, criando um espaço híbrido entre poesia e prosa, que pode ser descrito como uma “adequação não-adequada”. Essa transgressão das normas linguísticas e narrativas reflete seu desejo de criar uma linguagem fluida que escape da rigidez da norma literária realista.

Hilst utiliza a fricção entre os gêneros para criar uma experiência disruptiva, mesclando fluxos discursivos eróticos, filosóficos e, por vezes, ambos de maneira radical. Essa abordagem experimental permite que ela questione as convenções sociais e culturais, ao mesmo tempo em que explora as formas do discurso literário. Sua escrita, assim, evoca o processo de busca pela verdade e pela autenticidade — temas centrais em sua obra.

Se, como nos ensina Bruno Latour (2020, p. 117), precisamos nos preparar para refazer a política. Se não há nada de agradável, de harmonioso ou de apaziguador ao abordar os problemas ecológicos; isso se deve ao fato de que a geohistória não necessita ser concebida como a grande irrupção da natureza, capaz de pacificar todos os nossos conflitos, mas sim como um estado generalizado de guerra.

Assim como Latour descreve o estado de guerra implícito — porém instaurado — nas relações entre humanos e natureza, a obra de Hilst também reflete essa tensão contínua, onde a aparente inatividade é, na verdade, um espaço de intenso movimento e reconfiguração da realidade. A desconstrução da linearidade narrativa em seus textos está alinhada à urgência de reconfigurar nossas relações com o mundo natural, como Latour propõe.

Ao utilizar a alegoria, Hilst desenvolve uma escrita em que o corpo e a linguagem se entrançam, refletindo os processos sutis entre o humano e o divino, o real e o abstrato, o físico e o transcendental. Sua alegoria não se limita a uma representação simbólica convencional, mas surge na fusão do conceito de “corpoescritura”, que integra a experiência corpórea à própria

escrita. O corpo, mais que um simples suporte físico, se torna uma metáfora viva no processo criativo, refletindo a desintegração e recriação constantes da escrita. A autora utiliza imagens da natureza, como a vegetação que a cerca e o ciclo vital que evoca, criando uma poética que explora a vida, a morte e a transformação, desafiando o leitor a refletir sobre a condição efêmera da vida.

As imagens que Hilst utiliza não são meramente decorativas, mas um veículo que carrega questionamentos filosóficos profundos sobre o sentido da vida e a busca por transcendência. Elas funcionam como uma alegoria expandida, que resiste à leitura linear e exige múltiplas camadas de interpretação. Nessa alegoria, a verdade nunca é plenamente revelada, mas se desfaz e se reconfigura, refletindo o movimento contínuo da existência humana e do próprio pensamento. Ao contrário da alegoria tradicional, que busca um significado único, a alegoria em Hilst desafia essa visão, propondo um espaço de indeterminação e indagação constante.

A autora também critica tanto as convenções literárias quanto as estruturas sociais, questionando a busca por soluções fáceis e verdades absolutas. O movimento espiralado de sua escrita, que mistura corpo, linguagem, desejo e transcendência, cria uma obra instável e orgânica. Cada elemento se conecta em um processo ininterrupto de ressignificação, onde o significado nunca é definitivo, mas sempre se desvia e se reconstrói. Nesse sentido, a obra de Hilst pode ser vista como uma alegoria radical que resiste à definição e à totalidade, refletindo a própria incerteza da existência e da ecologia humana, onde as relações e os significados estão em constante transformação.

A prosa de Hilst não é estática; ela se caracteriza por um processo contínuo de crescimento e transformação. Sua escrita se desdobra de maneira fluida e orgânica, refletindo um movimento de expansão e reconfiguração, onde a obra se reinventa de acordo com as experiências e inquietações da autora. Hilst se destacou pela inovação, especialmente ao transitar entre diferentes gêneros literários, como poesia, prosa e dramaturgia.

Em *Fluxo-Floema*, Hilst utiliza a alegoria, a metafísica do corpo e a exploração de questões existenciais para refletir as transformações contínuas de sua linguagem. Sua escrita evolui como uma manifestação dessa busca incessante por uma linguagem mais intensa, capaz de tocar tanto o físico quanto o transcendente. O estilo de Hilst apresenta uma intensificação da expressividade, com uma escrita cada vez mais sensorial, erótica e visceral, ao mesmo tempo que se afasta das formas literárias tradicionais. Sua obra transgride as limitações da linguagem, criando uma narrativa dinâmica e cheia de camadas.

Essa constante reinvenção do estilo reflete mudanças na forma e no conteúdo, à medida que a autora se apropria das transformações de sua própria experiência de vida e visão estética. As inovações estilísticas de Hilst questionam o status quo literário e possibilitam uma leitura sempre em fluxo, jamais se esgotando.

A condição do criador/escritor em *Fluxo-Floema* está entrelaçada com as forças político-sociais e econômicas de sua época. Inserida em um contexto literário e social marcado por transformações culturais e políticas no Brasil, especialmente durante o período da ditadura militar, a escrita de Hilst se configura como um espaço de resistência e questionamento das estruturas sociais, políticas e econômicas dominantes. Embora sua obra não faça comentários diretos sobre questões políticas, suas escolhas estilísticas e temáticas criam uma crítica implícita. A linguagem densa e experimental, aliada ao planejamento visceral do corpo e da sexualidade, pode ser vista como uma forma de ruptura com convenções literárias, muitas vezes alinhadas ao pensamento conservador e à repressão política.

Sua ruptura questiona as relações de poder e as normas sociais, escapando da lógica do mercado literário e das pressões para conformidade. Sua obra denuncia a impossibilidade de adequação total às estruturas do poder e, ao subverter os moldes literários e tratar de temas como o sofrimento humano, a morte, a transcendência e o corpo, constrói uma crítica sutil à repressão e à desigualdade na sociedade brasileira da época. Essa crítica, não explícita nem convencional, se dá através da alegoria e da linguagem figurada, o que permite que sua obra transcenda o contexto histórico específico e ressoe de maneira universal.

Essa forma de resistência também questiona o papel do escritor na sociedade, afirmando a liberdade criativa e o compromisso com a verdade crua e não filtrada. A reflexão sobre o corpo e a escrita, e a crítica implícita a diversas formas de repressão, tornam a obra de Hilst um convite ao questionamento das normas estabelecidas e das instituições que buscam controlar a arte e a liberdade de expressão. Em um contexto de repressão política e censura, sua escrita se torna não apenas um ato criativo, mas um ato político, um espaço de resistência contra as forças que tentam limitar o poder da palavra. Ela desafia o controle da linguagem, revelando suas contradições, ao mesmo tempo em que proporciona um vislumbre de um novo modelo de escrita, mais livre, autêntico e profundo.

Em *Fluxo-Floema*, a figura do escritor emerge como uma presença liminar que, ao mesmo tempo em que evoca práticas literárias tradicionais, questiona e subverte essas referências. Ele não se limita a ser um simples guardião da tradição, mas performa o ato de escrever como um ritual existencial e estético, reconfigurando constantemente seu papel. O escritor, ao encenar a prática de escrever, nos revela um processo repleto de incertezas, em que

o sentido parece sempre escorregar de suas mãos. Nesse contexto, ele busca o absoluto, mas, como quem tateia no escuro, enfrenta a impossibilidade de alcançá-lo através da linguagem. Esse dilema é sintetizado na última frase da obra: “Estou novamente no centro, as paliçadas ao redor, esta casa-parede avança, vai me comprimindo. Porco-Haydum: tentei.” (Hilst, 1970, p. 186). A imagem de confinamento e tentativa frustrada reflete a luta incessante do escritor diante das limitações impostas pela linguagem e pela subjetividade.

A busca do escritor por Deus e pelo transcendente é marcada pelo desejo intenso, mas também pela frustração. Em *Fluxo-Floema*, essa busca se torna um processo criativo, alimentado pelo fracasso da expressão. A linguagem, embora incapaz de traduzir o absoluto, se torna o espaço onde o escritor experimenta, fragmenta e reconstrói o sentido. O fracasso não impede a continuidade da busca, mas a impulsiona. Nesse contexto, a escrita se transforma em um processo de autoesgotamento e transcendência, como observa Anatol Rosenfeld no prefácio: “O tema da crisálida, do estado intermediário, latente, do vir-a-ser e da ‘irrupção’ e transcendência é fundamental na obra de Hilda Hilst.” (Rosenfeld *apud* Hilst, 1970, p. 12).

Como nos ensina Nietzsche, “Não somente a utilidade e o prazer, mas também toda a espécie de instinto, tomaram parte na luta pela ‘verdade’.” (Nietzsche, 2020, p. 122). Pensamento esse que ilumina essa luta presente na obra de Hilst: a busca pela verdade que, no contexto da escrita, não é linear; a verdade se amalgama com frustrações e limitações que tornam a busca tanto um fascínio quanto um fardo. A busca por algo transcendente, assim como o questionamento sobre a eficácia da linguagem para alcançá-lo, é impulsionada por uma multiplicidade de instintos e emoções que se entrelaçam no processo criativo. O fracasso da linguagem, ao invés de ser um fim, se torna o motor da criação contínua, um processo que revela, como Nietzsche sugere, a conexão entre a verdade e os instintos humanos.

A obra de Hilst, em sua multiplicidade estilística e temática, desafia as convenções narrativas e engaja uma exploração radical dos limites da linguagem. A fragmentação do discurso, a ironia e a intertextualidade dificultam uma classificação dentro de tradições literárias consolidadas. Sua escrita, que oscila entre o sublime e o abjeto, exige do leitor um envolvimento crítico e emocional profundo, refletindo a ambiguidade intencional da autora. Ao explorar temas como o divino, a morte e o desejo, Hilst rompe com tabus e provoca desconforto, adotando uma estética que rejeita a clareza imediata.

Assim como o pensamento humano, que precisou lidar com o ilógico para formar uma lógica, a escrita de Hilst transita por essas fronteiras, desafiando o racional e o estruturado. Nietzsche, em sua reflexão sobre a origem da lógica, observa: “Como se formou a lógica na cabeça do homem? Certamente do ilogismo, cujo domínio primitivamente deve ter sido

imenso.” (Nietzsche, 2020, p. 123). A obra de Hilst, ao lidar com o ilógico e o fragmentário, desafia a lógica estruturada e propõe uma nova forma de compreensão, que não busca clareza imediata, mas explora as contradições e a complexidade da experiência humana. A linguagem, na escrita de Hilst, se torna um espaço onde a busca por verdade não é linear nem clara, mas um movimento contínuo de reconfiguração e questionamento.

O pensamento de Latour (2020, p. 164) ganha relevância ao descrever a luta que Hilst propõe em sua obra: a busca pela “verdade” que se mistura com o fracasso da linguagem. Latour afirma que quanto mais “você generaliza a noção de intencionalidade a todos os atores, menos detecta a intencionalidade na totalidade”, disso não resulta nem a cooperação nem o egoísmo, mas sim a história caótica que “conhecemos muito bem”. Essa reflexão pode ser vista como uma forma de entender o movimento criativo de Hilst que, ao buscar algo transcendente, não nega seus próprios fracassos. Para Hilst, como para Nietzsche, a busca não é linear, mas um caminho tortuoso onde o fracasso é o motor da criação.

A complexidade estilística de Hilst exige uma interpretação ativa do leitor e revela a imperfeição do discurso. Sua escrita constrói-se num movimento de atração e rejeição, clareza e opacidade, que mantém a obra aberta a novas interpretações. Esse processo de reconfiguração remete à dificuldade de retorno ao “corpo”, como evidenciado no trecho de *Fluxo-Floema*: “Mas agora não consigo voltar ao meu corpo, oh como é difícil deixar de ser universo e voltar a ser apenas eu” (Hilst, 1970, p. 29). Essa dificuldade espelha o movimento da escrita de Hilst: uma tensão constante entre transcendência e limitação.

A fragmentação da linguagem hilstiana se aproxima da ideia de Nietzsche sobre o caos, para que a condição geral do mundo é desde toda a necessidade, o caos. Diz o filósofo que “não pela ausência de uma necessidade, mas no sentido de uma falta de ordem, de estrutura... as exceções não formam o objetivo secreto e todo o mecanismo repete eternamente seu estribilho sem nunca produzir melodia.” (2020, p. 120) Nietzsche ilustra a desagregação que Hilst explora: o divino não surge de uma ordem clara, mas do caos e da imperfeição do mundo humano.

Hilst, assim como Nietzsche, sugere que o divino está enraizado na imperfeição, na transgressão das expectativas de um mundo bem organizado. O sagrado, para Hilst, emerge do caos e da falta de estrutura, sendo incorporado em sua escrita como resistência às narrativas convencionais. Essa transgressão cria um espaço onde a linguagem falha, mas se torna veículo para uma criação contínua, sem necessidade de alcançar uma ordem final.

Na novela *Osmo*, Hilst sintetiza essa tensão ao afirmar: “Deus é um nome incomunicável... homem é um nome incomunicável” (Hilst, 1970, p. 83). Ambos, Deus e

homem, são nomes que a linguagem não pode abarcar completamente, pois carregam uma dimensão incomunicável. A linguagem, falhando em alcançar o absoluto, se torna espaço para uma transcendência visceral. É na falibilidade da palavra que Hilst encontra uma potência criativa.

A estrutura dialógica do escritor-narrador que interage consigo mesmo e com uma voz crítica cria um efeito inquietante. Ao interpelar diretamente o escriba, a voz crítica expõe suas fraquezas e questiona suas intenções. Essa dinâmica reflete o processo criativo e existencial de Hilst, que vê a escrita como um ritual de auto confrontação. A interpelatividade rompe com a linearidade do texto e envolve o leitor de forma direta, quase como participante desse diálogo interno, intensificando a profundidade psicológica da obra.

Em *Lázaro*, Hilst (1970, p. 90) explora essa luta com a linguagem: “Ao redor DÊLE... um espaço indescritível, perdoem-me, na morte seria preciso encontrar as palavras exatas... Não sei se vocês entendem o que eu quero dizer, agora estou morto e por isso deveria saber dizer do que vi em vida”.

A incapacidade de traduzir completamente o transcendente reforça a ideia de que a verbalização é marcada por lacunas, evidenciando o paradoxo de capturar o transcendental por meio das palavras.

Na obra de Hilda Hilst, a materialidade da língua é apresentada como parte integrante do corpo, ligada ao ato de verbalizar. Essa visão sublinha a dualidade da linguagem, que é ao mesmo tempo biológica e simbólica, situada entre o sagrado e o profano, o transcendental e o terreno. Ao associar a língua à digestão e deglutição, Hilst enfatiza sua dimensão visceral, refletindo o esforço de transformar pensamento e experiência em palavras como um processo de assimilação e transformação, semelhante ao metabolismo — necessário, mas imperfeito. A linguagem carrega traços de fragmentação e falibilidade, refletindo a condição humana: um meio de busca pelo divino que permanece limitado por sua origem material.

Hilst explora a tensão entre a busca por transcendência e as limitações impostas pelo corpo e pela linguagem, destacando um dilema existencial de inação ou ação insuficiente. As personagens, presas à materialidade de sua existência, oscilam entre o desejo de superar suas limitações e a frustração diante de sua incapacidade. Esse movimento pendular participa da tentativa humana de sublimar o tempo cronológico e alcançar o espiritual, mas a persistência da incompletude as mantém em um ciclo de esforço e frustração, incapazes de atingir uma resolução definitiva.

A metáfora de Lázaro, “encarcerado no de dentro-túmulo”, encapsula esse paradoxo. O espaço de confinamento interno comunga tanto o aprisionamento existencial quanto a

possibilidade de libertação, ainda que parcial. O túmulo, elemento de morte e rebaixamento, também sugere gestação e transformação, um lugar onde a busca pelo divino acontece no confronto com a própria finitude e materialidade. A ressurreição de Lázaro na obra de Hilst não implica uma libertação completa, mas um despertar para a consciência da condição humana, onde a transcendência é marcada pela dúvida e pela fragmentação.

A paródia desempenha um papel essencial nessa desconstrução, questionando noções convencionais de transcendência e conhecimento. Por meio do “circuito paródico”, Hilst desmistifica o divino, deslocando-o da esfera do sublime para a experiência visceral e fragmentada da humanidade. Essa trajetória destaca a ironia e as contradições da busca espiritual, expondo a falibilidade humana e a incapacidade de apreender o absoluto. A paródia amplifica a luta entre o desejo de transcendência e os limites impostos pelo corpo, pelo tempo e pela linguagem, transformando o fracasso em um ponto de partida para a criação e reflexão.

A multiplicidade dos corpos e subjetividades nas personagens de Hilst sublinha a fragmentação da experiência humana. O corpo, descrito como imperfeito e desintegrado, simboliza a transitoriedade e as contradições do ser. Essa visão desconstrói a ideia de um sujeito coeso, apresentando a identidade como fluida, formada por tensões e rupturas. No âmbito espiritual, essa fragmentação exterioriza a impossibilidade de alcançar uma transcendência plena, onde o corpo e a mente permanecem em constante reconfiguração, tensionando o limite entre a limitação e a potencialidade.

Na perspectiva ecocrítica, a obra de Hilst explora o confinamento existencial como um reflexo da desconexão entre os seres humanos e o meio ambiente. Em *O Unicórnio*, essa relação é expressa por meio de imagens de enclausuramento e angústia, simbolizando a inércia humana diante da deterioração de sua condição e do mundo natural. A insistência do unicórnio em “acreditar” no amor, mesmo diante da morte, confere uma resistência aos valores destrutivos que isolam e silenciam. Essa narrativa cria um dilema entre o desejo de expressão e o isolamento imposto pela racionalidade crítica, ressaltando a luta contínua entre a voz e o silêncio, o ser e o nada.

Assim, Hilst articula a condição humana como marcada pela busca incessante por transcendência e conexão, ainda que limitada por sua fragmentação. Em sua obra, o corpo, a linguagem e o espaço existencial são simultaneamente locais de restrição e possibilidades criativas, transformando a luta contra o confinamento em uma afirmação da resistência humana frente ao vazio e à finitude.

Em *Fluxo-Floema*, o social, o ambiental e o mental estão aglomerados, formando uma rede indivisível que define e transforma a existência humana. Essa interconexão mostra que as

esferas da vida não podem ser separadas: o impacto de ações individuais reverbera no coletivo, no ambiente e nas dimensões psicológicas e espirituais. É um lembrete de que viver autenticamente significa reconhecer e respeitar essas conexões, assumindo responsabilidade por nossas escolhas e suas repercussões no mundo.

A autenticidade, como Hilst sugere, não é apenas um traço de personalidade, mas a qualidade que confere significado ao que fazemos e criamos. Algo se torna verdadeiramente interessante quando é genuíno, quando surge de uma reflexão honesta sobre quem somos e como nos situamos no mundo. Essa autenticidade exige coragem para explorar nossos próprios mistérios e abraçar o que nos torna únicos, mesmo diante das incertezas e ambiguidades que caracterizam a vida.

Essa concepção de autenticidade também ressoa com a visão de Latour (2020, p. 166) sobre a complexidade das interações humanas e ambientais. Em um mundo onde as fronteiras entre o indivíduo e o coletivo, o físico e o espiritual, estão constantemente sendo desafiadas e subvertidas, Latour argumenta o interior e o exterior de todas as Fronteiras estão subvertidos, não porque tudo estaria unificado em uma grande cadeia do ser, ou porque haveria em algum lugar um plano global que eu ordenaria a concatenação de agentes; isso se dá “porque a interação entre um vizinho que manipula ativamente seus vizinhos e todos os outros que manipulam define o que deve ser chamado de ondas de ação” ondas essas que não respeitam limites e nunca respeitam escala fixa.

Esse conceito de interconexão e fluidez de fronteiras ressoa com a visão de Hilst sobre a complexidade da experiência humana e do meio ambiente, onde a autenticidade emerge não de uma busca por soluções absolutas ou finais, mas da exploração das interações e das complexidades que definem a existência.

Hilst nos propõe um olhar atento para as interações que compõem nossa experiência: o corpo e a mente, o espiritual e o material, o humano e o natural. Sua escrita se move entre esses domínios de maneira fluida e disruptiva, transformando as limitações em oportunidades de expressão e resistência. Ao enfrentar o caos da condição humana, ela cria um espaço de subversão e descoberta, no qual a verdade não é uma linha reta ou uma conclusão definitiva, mas um processo contínuo de engajamento com as fragmentações da vida.

Embora a obra reflita sobre os mistérios da existência como enigmas que jamais se revelarão completamente, ela propõe que esses questionamentos são inescapáveis. A reflexão sobre nosso lugar no universo é fundamental para nos libertar para algo mais significativo, em vez de nos libertar apenas de medos ou convenções. A diferença entre essas duas formas de

libertação é crucial: enquanto a libertação para envolve a construção de sentidos e caminhos, a libertação de muitas vezes leva ao vazio.

Pensar sobre nosso papel no mundo pode parecer inútil à primeira vista, pois não oferece respostas absolutas. No entanto, é nesse esforço contínuo de indagar e criar que encontramos graus de liberdade reais, capazes de expandir nossas possibilidades de ação e percepção. A obra de Hilst ensina que essa reflexão deve ser vista não como um fardo, mas como uma oportunidade de explorar a profundidade de nossa humanidade, conectando-nos ao essencial: nossa relação com os outros, com o ambiente e com os mistérios que nos movem.

*Fluxo-Floema* convida à contemplação de uma vida integrada, onde pensamento, ação e sentimento se nutrem mutuamente. A obra questiona as certezas, provocando o leitor a abraçar as incertezas como parte do movimento de viver. Mais do que respostas, Hilst nos oferece uma maneira de enxergar o mundo: como um fluxo contínuo de possibilidades, onde cada escolha autêntica é uma forma de resistir ao absurdo e afirmar o valor da existência.

A c(ASA), ventre de paredes e vozes, foi mais que abrigo — foi horizonte. Ali, entre os ecos das árvores e os silêncios da terra, Hilda encontrou não só o chão, mas o céu. A c(ASA), com sua arquitetura de interrogações, transformou-se em asas, um lugar onde o tempo pousava e as palavras alçavam voo.

Era c(ASA) e cosmos, um espaço em que a matéria da vida se tornava verbo, em que o ordinário se rendia ao sublime.

Ali, o isolamento não era clausura, mas comunhão com o inominável, e o projeto literário brotava como uma espécie de voo contínuo — um pássaro feito de papel e espírito, escrevendo no ar o que o chão jamais conteria.

A c(ASA), assim, foi ninho e abismo, um convite para o corpo repousar e a alma atravessar.

Cada canto, cada sombra, desenhou as margens de um sonho: o de transformar o efêmero em eterno.

Melhorar o mundo.

Escrever o sonho.

Inscrever a vida na sonoridade pujante da voz.

## REFERÊNCIAS

- Adorno, T. W. & Horkheimer, M., 1985. *Dialética do iluminismo: filosofia crítica da sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Andrade, L. Z., 2011. *Hilda Hilst: ficção autobiográfica e obscenidade*. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo.
- Andrade, O. d., 1992. Novas dimensões da poesia — 1949. Em: *Estética e Política*. Rio de Janeiro: Globo.
- Araújo, R. B. d., 2013. *Nilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: Fim e recomeço da narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Aristóteles, 2003. *Arte Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Martin Claret.
- Azevedo, A. B. S., 2012. *Antropofagia. Palimpsesto selvagem*. São Paulo: (Dissertação) — Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- Bakhtin, M., 1987. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec.
- Bateson, G., 1979. *Mind and Nature: A Necessary Unity*. New York: Dutton.
- Bateson, G., 2000. *Passos para uma ecologia da mente*. Petrópolis: Vozes.
- Beckett, S., 2006. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify.
- BÍBLIA, 1993. Evangelho de João. Em: *O Novo Testamento*. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, pp. 23-24.
- Botelho, A. & Hoelz, M., 2015. *A sociologia da literatura e o desafio da interdisciplinaridade*. São Paulo: Editora da USP.
- Breton, A., 1970. *Manifesto do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Voz.
- Buell, L., 1995. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Buell, L., 2007. *A ecocrítica: a literatura e a natureza no mundo moderno*. São Paulo: 34.
- Canton, J., 2016. *O livro da literatura*. São Paulo: Globo.
- Cixous, H., 1983. A Língua Materna. Em: *O Riso da Medusa*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, pp. 59-72.
- Clément, G., 1997. *Planète Jardin*. Paris: Éditions du Seuil.
- Clément, G., 2007. *O Jardim em Movimento*. São Paulo: Editora Cosac Naify.

Clément, G., 2011. *Leçon inaugurale au Collège de France: Jardins, paysage et génie naturel*. Paris: Collège de France.

Costa, K. P. d. M., 2020. *No limite da linguagem: a palavra em Hilda Hilst*. 2020. 248 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

Deleuze, G. & Guattari, F., 1995. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34.

Derrida, J., 1989. *A morte de alguém*. Rio de Janeiro: Graal.

Derrida, J., 2006. *O animal que logo sou*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

Diniz, C., 2013. *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo.

Dobrovsky, S., 1987. *Filho*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp).

Estok, S. C., 2009. *Ecocriticism and the Global Environment*. London: Routledge.

Estok, S. C., 2018. *Ecocriticism and the Idea of the Global South*. London: Routledge.

Estok, S. C., 2020. *The Ecophobia Hypothesis: The Globalization of Ecophobia*. London: Palgrave Macmillan.

Floresta, N., 1994. Direitos das mulheres e injustiça dos homens. Em: *Nísia Floresta: direitos das mulheres e injustiças do sexo forte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Garrard, G., 2006. *Ecocrítica*. Brasília: Universidade de Brasília.

Gennette, G., 2005. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Gifford, T., 2009. *Ecocriticism*. London: Routledge.

Glotfelty, C., 2009. *O Leitor de Ecocrítica: Marcos na Ecologia Literária*. São Paulo: Unesp.

Goethe, J. W. v., 2010. *Fausto*. São Paulo: 34.

Guattari, F., 2012. *As três Ecologias*. Campinas: Papirus.

*Hilda Humana Hilst*. 2002. [Filme] Direção: Mariana Thomé. s.l.: TV Cultura.

Hilst, H., 1970. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva.

Hilst, H., 1977. *Ficções*. São Paulo: Quíron.

Hilst, H., 1990. *Hilda Hilst TV Cultura* [Entrevista] 1990.

- Hilst, H., 2001. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo.
- Hilst, H., 2001. *Bufólicas*. São Paulo: Globo.
- Hilst, H., 2001. *Contos d'Escárnio*. Textos Grotescos. São Paulo: Globo.
- Hilst, H., 2002. *Kadosh*. São Paulo: Globo.
- Hilst, H., 2004. *Baladas*. São Paulo: Nankin Editorial.
- Hilst, H., 2005. *Canção III*. [Gravação de Som] (Selo SESC).
- Hilst, H., 2005. *O Caderno Rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo.
- Hilst, H., 2009. Gestalt. Em: *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*. Rio de Janeiro: Objetiva, p. 332 e 333.
- Hilst, H., 2018. *Da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Hilton, J., 2015. *Horizonte Perdido*. São Paulo: Record.
- Huxley, A., 2014. *Admirável mundo novo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Kazantzáks, N., 1996. *Cartas a El Greco*. São Paulo: Brasiliense.
- Kristeva, J., 1974. *Semiótica: Pesquisas para uma análise da significação*. São Paulo: Perspectiva.
- Kristeva, J., 2009. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva.
- Latour, B., 2020. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. São Paulo; Rio de Janeiro: Ubu Editora; Ateliê de Humanidades Editorial.
- Leibniz, G. W., 2009. *Discurso de Metafísica*. São Paulo: Martin Claret.
- Macedo, M. P., 2017. *Hilda Hilst e a escrita ecofeminista: uma análise das relações entre o feminino e o meio ambiente na obra da autora*. São Paulo: Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo.
- Medeiros, G., 2022. *Semana de Arte Moderna de 1922. E a Hilda com isso?* [Entrevista] (15 02 2022).
- Mello, L. H., 2009. *Hilda Hilst e o fim dos tempos*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Miotto, F. H., 2022. *A fenda do gozo: uma leitura de O caderno rosa de Lori Lamby (1990), de Hilda Hilst, por meio da obra O prazer do texto (1973) de Roland Barthes*. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo.
- More, T., 2000. *Utopia*. São Paulo: Martins Fontes.

- Nietzsche, F. W., 2020. *A gaia ciência*. São Paulo: Lafonte.
- Oppermann, S., 2012. *Theorizing Ecocriticism: Toward a Postmodern Ecocritical Practice*. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, pp. 401-419.
- Pécora, A., 2002. Nota do Organizador. Em: *Contos d'escárnio*. Textos Grotescos. São Paulo: Globo.
- Pécora, A., 2018. *Hilda Hilst, do desterro à canequinha* [Entrevista] (24 07 2018).
- Pinto, F. N. P. & Magalhães, H. G. D., 2015. Contribuição da ecocrítica ao ensino de literatura. Em: *Litterata: revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões*. Universidade Estadual de Santa Cruz, Departamento de Letras e Artes, v. 3, n. 1. Ilhéus: Editus, pp. 36-49.
- Rodriguez, M. C., 2015. *Hilda Hilst: poesia e arquitetura do refúgio*. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- Rousseau, J.-J., 2016. *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade Entre os Homens*. São Paulo: Penguin Clássicos.
- Rueckert, W., 1996. *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism*. Em: *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press, pp. 105-123.
- Sartre, J.-P., 1948. *Qu'est-ce que la littérature ?*. Paris: Gallimard.
- Scalzo, F., 1990. *Hilda Hilst vira pornógrafa para se tornar conhecida e vendida*. Folha de São Paulo, 11 maio.
- Scholnik, F., 2016. *O feminino em fluxo: sexualidade, morte e escrita na obra de Hilda Hilst*. Niterói: Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal Fluminense.
- Serres, M., 1990. *Le Contrat Naturel*. Paris: François Bourin.
- Sidney, P., 2001. *A Arcádia da Condessa de Pembroke*. São Paulo: 34.
- Singer, P., 1995. *Ética Prática*. São Paulo: Martins Fontes.
- Spenser, E., 2000. *A rainha das fadas*. São Paulo: 34.
- Telles, L. F., 1963. *As Formigas*. Em: *As Formigas e outros contos*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Telles, L. F., 1969. *Anão de Jardim*. Em: *Anão de Jardim e outros contos*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Telles, L. F., 1978. *A Estrutura da Bolha de Sabão*. Em: Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Editora Brasiliense.

Teócrito, 1981. *Idílios*. Lisboa: Edições 70.

Thoreau, H. D., 2021. *Walden*. Porto Alegre: L&PM.

Virgílio, 2004. *Éclogas*. São Paulo: 34.

Virilio, P., 1997. *A Velocidade de Liberação*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Voltaire, 2017. *Tratado sobre a tolerância*. São Paulo: Martin Claret.

Voltaire, 2023. *Candide ou L'optimisme. Édition pédagogique*. Paris: Nathan.

Willians, R., 1988. *O campo e a cidade*. Rio de Janeiro: Zahar.

Woolf, V., 1995. *Mrs. Dalloway*. São Paulo: Companhia das Letras.

Woolf, V., 2014. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas.