

Autoria e intertextualidade na prosa de Hilda Hilst

Doutoranda Nilze Maria de Azeredo Reguera¹ (UNESP)

Resumo:

Busca-se analisar em que medida Hilda Hilst, desde a sua estréia na prosa ficcional com Fluxo-floema, utiliza certos temas e procedimentos que colocam em cena a figura do escritor, numa tentativa de estabelecer um diálogo, mesmo que falacioso, com o seu público-leitor. Assim, observa-se de que modo suas personae (autor empírico, autor textual, narrador, personagem e leitor) deixam-se ver em seus textos, caracterizando a sua escrita como um espaço de encenação, ou, segundo Alcir Pécora, como um “exercício de estilo”, em que o narrar é evidenciado em sua paradoxal (im)possibilidade. Ao (re)publicar seus textos com diferentes arranjos poéticos, em diferentes contextos, e ao se manifestar em entrevistas acerca de seu leitor e sua obra, Hilda contribuiu, ainda, para que fosse instaurado um espaço paródico no próprio circuito de veiculação de sua produção, no qual se acirrou a sua tensa e curiosa relação com o público-leitor. Como consequência, sua produção foi erigida nesse espaço discursivo híbrido e ambivalente, de intersecção entre vida e obra, suas personae, seus próprios textos, distintos registros discursivos e gêneros literários, no qual a tradição e a problematização desta coexistem.

Palavras-chave: Hilst, autoria, polifonia, paródia, modernidade

Hilda Hilst é, de certo modo, um nome controverso em nossa literatura. Se, por um lado, sua obra é aclamada por parte da crítica e se mostra cada vez mais presente nos meios acadêmicos, por outro, ainda permanece à margem do grande público, de quem é conhecida, sobretudo, em consequência da curiosa adjetivação que lhe é destinada ou de sua produção dita “pornográfica”.

Observando-se os comentários acerca da obra de Hilst, nota-se um dado interessante, sustentado muitas vezes por uma recepção “apressada” de seus textos: a imagem de Hilda-autora que se construiu. Imagem esta por vezes relacionada ao anedotário que se faz presente em referências a sua obra, a sua pessoa, e que parece ter sido reiterada ou colocada em tensão pela própria autora ao afirmar, por exemplo, que ninguém entendeu o que escreveu ou que não se preocupava com os seus leitores (cf. CADERNOS, 1999. p.25-41).

Com base nessa situação, pode-se afirmar que se construiu uma imagética acerca de autora e de sua obra, cujo principal dinamizador é a relação produção-recepção. O que Hilda apresenta em suas entrevistas e em muitos de seus textos, em especial em sua prosa, traz à tona noções implícitas nessa relação, tais como as de “cânone” e de “valor”, além de explicitar, de um modo próprio, ácido, os papéis de autor, editor e leitor. É sabido que essa temática ou essa problemática não são inéditas, sendo elas recorrentes, de modo geral, na literatura do último século. Todavia, o que Hilda empreende em sua obra, face às nuances do nosso sistema artístico-literário, adquire forma e destaque peculiares, na medida em que se utiliza de temas e procedimentos caracterizadores da literatura moderna, levando-os à problematização. Assim, compreender o legado de Hilda Hilst é compreender de que forma a autora se colocou perante o escrever e como, ao longo de décadas, oscilou entre uma aparente adesão a certas matrizes canônicas e a corrosão dessas.

É nesse sentido que a noção de “autoria” e os elementos a esta relacionados são um dos principais alicerces de sua ficção, indiciadores da problemática em torno da relação produção-recepção. A esse respeito é exemplar a entrevista de Hilda aos **CADERNOS de Literatura Brasileira**, na qual certas nuances dessa imagética parecem ser postas em cena, dando forma, por assim dizer, a uma **estratégia de se evidenciar**. Nela, ao se apresentar como uma escritora que não é compreendida pelo público ou, em dados momentos, pela crítica, como aquela que apresenta o “novo”, ou como aquela que nunca pensou ou esperou nada do leitor, Hilda chama a atenção para si mesma e, assim,

para o seu legado. Conseqüentemente, instaura um espaço de interação vida-obra, no qual se deixa ver, em determinados textos ou contextos, como personagem de sua própria ficção ou ficcionalização, dando voz a suas *personae* (autor empírico, autor textual, narrador, personagem). Sob essa perspectiva, mostra-se instigante a leitura de certos atos ou declarações de Hilst como elementos que dão forma a essa imagética, ou, ainda, ao que poderia ser visto como um “estratagema”, já que sua posição é, por vezes, conflituosa, contraditória.

A entrevista aos **Cadernos** traz, ainda, um dado fundamental para a compreensão da posição de Hilda Hilst em nosso sistema artístico-literário, bem como da sua própria obra: a noção de “frustração”. O aparente “desprezo” ou a ostentada “desconsideração” em relação ao leitor podem denunciar, de certa maneira, a frustração oriunda de sua condição no mercado literário, mesmo numa época em que seu nome estava em crescente destaque — alguns anos depois viria a reedição de sua produção pela Editora Globo. Veja-se, também, o exemplo das crônicas veiculadas no **Correio Popular**, entre os anos de 1992 e 1995, nas quais as relações entre escritor, leitor e editor são recorrentemente tematizadas. Como suscitado pelo próprio título do volume em que são as crônicas estão reunidas, **Cascos & carícias**, nota-se quão problemática e ambivalente é essa questão para a autora, já que, ao mesmo tempo em que afirmava não se preocupar com o leitor, ela com ele tentava dialogar — mesmo que, por vezes, por meio de um “monólogo atrevido” ou dramatizado. Vistas em conjunto, as crônicas, suas palavras derradeiras, corporificam, de maneira explícita, o que a prosa tem em seu bojo, já que parecem levar ao sucateamento ou à estagnação certos procedimentos e recursos vistos em sua ficção, além de resgatarem, como a cartada última, uma certa imagem do artista demiurgo:

Minha vontade é a de colocar cada vez mais poesia neste meu espaço, para encher de beleza e de justa ferocidade o coração do outro, do outro que é você, leitor. Porque tudo o que me vem às mãos através dos jornais, tudo o que me vem aos olhos através da televisão, tudo o que me vem aos ouvidos através do rádio é tão pré-apocalipse, tão pútrido, tão devastador que fico me perguntando: por que ainda insistimos colocar palavras nas páginas em branco? [...] Enquanto não forem feitas reformas políticas e econômicas essenciais e, principalmente, leitor, um ardente coração, um dilatar-se da alma do Homem, tudo ficará como está. Podem me chamar de louca, de fantasista, [...] até de... Não sei se vocês sabem, mas “Putá” foi uma grande deusa da mitologia grega. Vem do verbo “putare”, que quer dizer podar, pôr em ordem, **pensar**. Era a deusa que presidia à podadura. Só depois é que a palavra degingolou na propriamente dita e em “deputado”, “putativo” etc. Se eu, de alguma forma com os meus textos, ando ceifando vossas ilusões, é para fazer nascer em ti, leitor o ato de pensar. Não sou deusa, não. Sou apenas poeta. Mas poeta é aquele que é quase profeta [...] (HILST, 2007. p.243-245. grifo da autora)

O efeito suscitado pelas crônicas no pólo receptivo tem contribuído para se que alimente todo o anedotário ou a imagética em relação à autora, como se observa no seguinte comentário de Alcir Pécora (2007, p.16):

Aos domingos ou às segundas-feiras, a crônica de Hilda era sempre um acontecimento. Para uns, tratava-se da única razão para comprar o jornal; para outros, era motivo para os mais veementes protestos contra sua linguagem desbocada, a que não faltava o calão; para outros, ainda, era a chance de desopilar o fígado com os destrambelhamentos de alguém cujos atributos mais populares eram os de “velha louca” e “bêbada”, aplicados juntos ou separados.

É fundamental notar que a posição de Hilst acerca dessas questões incorpora o conflito e a tensão que lhes são pertinentes: não há uma visão única ou conciliadora, mas “cascos” e “carícias”. A problematização da relação produção-recepção e dos elementos nela envolvidos tem, em sua ficção, uma modulação disfórica, arruinada, em que o conflito não se resolve ou não é assimilado. Ao longo de sua obra, até mesmo a visão do artista demiurgo, na crônica anterior representada pelo

poeta-quase-profeta, também é posta em tensão, dando forma a um fluxo de questionamento que parece perpassar toda a sua produção. E tanto a sua prosa quanto as suas entrevistas derradeiras reiteram e redimensionam temas e procedimentos que são empregados desde a sua obra de estréia, **Fluxo-floema** (1970). Considerado “um dos livros mais densos e radicais” de Hilda, é composto de cinco textos, “de difícil enquadramento em qualquer gênero tradicional da prosa, dado que quase não há narrativa entre eles” (PÉCORA, 2003). Nele, Hilda parece empreender um certo **destrinçar do narrar**, na medida em que, utilizando-se das imagens projetadas de autor e de leitor, evidencia os procedimentos por ela utilizados e, assim, o texto enquanto construção ou, nas palavras de Pécora (2005), “exercício de estilo”. Assim, em **Fluxo-floema** observam-se recursos como paródia/intertextualidade, desdobramento polifônico do narrar, caracterização grotesca de personagens e de situações, ironia, entre outros, os quais permitem ao leitor visualizar a tessitura do texto/livro, bem como ver-se nela mesma, numa posição não menos problematizada.

Dois textos em especial — “Osmo” e “Lázaro” — permitem avaliar em que medida o projeto ficcional de Hilda Hilst toma forma desde o seu primeiro livro em prosa, e como o mesmo dialoga com os contextos de sua produção e do sistema artístico-literário do século XX. Neles, assim como em outros textos da mesma obra, destacam-se as noções de “autoria” e de “intertextualidade”, bem como narradores que se vêem diante do narrar, do expressar-se. Em “Osmo”, tem-se o narrador-personagem homônimo, um empresário de meia-idade, que desde o início de sua fala, dirige-se a seus prováveis leitores-ouvintes na posição de um escritor. Assim, trava uma relação tensa com os mesmos, pois ao mesmo tempo em que requer a sua atenção, chega a qualificá-los de “indignos” (HILST, 2003. p.73).

Ao longo do texto, ao afirmar que quer apresentar a sua história, que é “surpreendente” e “cheia de altos e baixos”, Osmo pontua a sua fala, e, numa espécie de função fática exacerbada, marca o seu narrar com expressões e palavras como: “Bem, vou começar”, “É assim”, entre outras (HILST, 2003. p.75-76). Este é outro recurso que caracteriza a prosa hilstiana e que evidencia o narrar, o próprio texto. No caso de “Osmo” este se mostra fundamental na medida em que se tem um descompasso entre o narrar prometido (a surpreendente história) e o narrar empreendido (o que, de fato, é apresentado). A fábula — que, resumidamente, corresponde ao encontro de Osmo com Kaysa, o qual tem aproximadamente a duração de uma noite — é permeada pelo monólogo do protagonista, que sempre divaga e, ao fazê-lo, requer sempre a atenção e/ou o entendimento de seus leitores-ouvintes. Considerando-se a imagética acerca de Hilda e o seu suposto estratagema, pode-se notar que a relação entre os pólos de produção e de recepção é abalada à medida que, no desenrolar de seu monólogo, Osmo pressupõe leitores-ouvintes que desconheçam menos do que ele ou que não sejam capazes de entendê-lo, e, assim, acaba até mesmo por ironizá-los, como em: “você me compreendem?” (HILST, 2003. p.76); “E de repente, tomei consciência de que o que eu estava vendo no seu era aquela cruz de estrelas que se chama o Cruzeiro do Sul, vocês conhecem pelo menos isso não?” (HILST, 2003. p.90). Juntamente com a função fática exacerbada, o protagonista parece se utilizar de uma aparente preocupação didática ao discorrer sobre os temas que eleger: “Bom” (HILST, 2003. p.80), “Vamos lá” (HILST, 2003. p.78). Todavia, no decorrer do texto, esta preocupação tende a se esvaír pela prolixidade de seu discurso e pelo fato de Osmo se referir a inúmeros temas (outras personagens, suas roupas, o seu sexo), postergando, sempre, o seu intuito primeiro. Dessa forma, “tanto a tentativa de pactuar com o leitor/ouvinte, quanto a prolixidade do discurso de Osmo permitem identificar a ironia que permeia a construção do texto: de certa maneira, a fala do protagonista retoma e assim problematiza a herança literária ao dialogar, por exemplo, com a fala de Brás Cubas” (REGUERA, 2007).

O que se destaca em “Osmo” é, então, o modo como o narrar é empreendido e o modo como se dá a relação produção-recepção. A relação do narrar prometido e do narrar empreendido caracteriza o texto disforicamente na medida em que o prometer não é cumprido. Tem-se, portanto, um narrar que frustra. E essa frustração se dá em várias instâncias: para Osmo, que não consegue escre-

ver, mas mesmo assim narra; para os leitores-ouvintes, que não têm o que Osmo lhes prometera, mas que, ao mesmo tempo, têm uma fala prolixa, ligada ao grotesco e ao baixo corporal. Como se afirmou, a noção de “frustração” é fundamental para o entendimento da obra de Hilda Hilst e de seu lugar em nossa literatura. A posição que a autora ocupa em nosso sistema artístico-literário, temporal e avaliativamente, denuncia, em sua produção, a consciência — ou, pelo menos, uma certa visão — do esvaziamento, do sucateamento do projeto poético da modernidade e, de certa forma, da condição humana, do viver em sociedade. Pode-se afirmar que “Osmo”, assim como muitos de seus textos, apresenta uma **estruturação defectiva**, que, na relação produção-recepção, tem abalado o pólo receptivo e, assim, frustrado o leitor — em geral, aquele que não está familiarizado com este mesmo projeto. Compreender a recepção de Hilda pela academia ou pelo grande público é compreender em que medida a **frustração** — do viver em sociedade, do produzir, do vender, do ler, sobretudo do narrar-escrever — e o **narrar como impossibilidade** fazem-se presentes em sua produção como indícios de uma consciência-visão em relação ao que a modernidade (e com ela o sistema artístico-literário) lhe oferecera. Dessa perspectiva, até mesmo a sua tão comentada tetralogia “erótico-pornográfica”, que não se enquadra perfeitamente no filão a que se propõe, teria a frustração em seu bojo, e indicaria, na reiteração de procedimentos e no esvaziamento de imagens, o texto enquanto um “exercício de estilo”, também marcado pela hibridez, dada pela coexistência de registros discursivos e de gêneros literários. A frustração, associada ao não-enquadramento de personagens, situações e gêneros, parece corroer o narrar-escrever hilstiano, e é desse viés que o último parágrafo de “Osmo” se revela de modo interessante:

[...] Ligo a chave de meu carro, depressa, depressa, abro todos os vidros e com este vento batendo na minha cara eu estou pensando: talvez eu deva contar a estória da morte da minha mãezinha, aquele fogo na casa, aquele fogo na cara e tudo o mais, não, ainda não vou falar sobre o fogo, foi bonito sim, depois eu falo mais detalhadamente, essa estória sim é que daria um best-seller, todas as histórias de mãe dão best-sellers e querem saber? Amanhã, se ninguém me chamar para dançar, eu vou começar a escrevê-la. (HILST, 2003. p.105)

Este fragmento reitera a estruturação elíptica do discurso de Osmo e o seu desejo em escrever, **no dia seguinte**, uma outra história, neste caso, um best-seller, que seria “uma história de mãe”. Nota-se, portanto, um novo adiamento do narrar-escrever a sua história e um direcionamento em relação ao narrar falacioso: a história que se apresenta não basta; a história que Osmo tenta escrever há dias também não basta; há a necessidade de uma “história de mãe”. Esta nova história é, todavia, um desejo que pode ou não ser concretizado. Engendra-se, assim, o postergamento do narrar *ad infinitum*... Essa estruturação defectiva, juntamente com a ironia que advém do desejo do narrador, são procedimentos que permitem a abordagem de **Fluxo-floema** sob o prisma da falência do narrar: uma obra que, ao colocar em cena, reiterada e/ou ironicamente, recursos discursivos caros à modernidade, denuncia tanto esses mesmos procedimentos quanto a tradição em sua falência, em suas ruínas. O final do texto (recomeço?) “renova”, desse modo, essa estruturação defectiva em que se tem o **mesmo** e o **outro** concomitantemente: nem a “história de mãe” e/ou um best-seller bastarão. E, implicitamente, advém uma desconfiança paradoxal: nem mais uma ou nenhuma história(s) basta(m).

É curioso notar que no contexto sócio-político de nossa ditadura, Hilda elaborou um conjunto de textos que tematizam a impossibilidade de se narrar ou de se manifestar, evidenciando, de uma perspectiva falaciosa ou disfórica, o narrar, o manifestar-se. Ao ter o paradoxo em sua estruturação e em sua tematização — o narrar como (im)possibilidade —, e ao focalizar o papel do escritor e o do leitor de uma perspectiva problematizada, por vezes, irônica ou disfórica, o texto de Hilda desestabiliza, inclusive, o papel e a voz autorais. É nesse sentido que as *personae* de Hilda podem ser vistas no texto e que se pode afirmar que Osmo aludiria a Hilda Hilst, uma autora-personagem. E esses procedimentos e essa visão em relação ao narrar e ao papel do escritor podem ser observados, também, em “Lázaro”, no qual a intertextualidade, representada pela paródia, destaca-se.

Em “Lázaro”, a focalização em primeira pessoa traz à tona as observações do narrador-personagem homônimo, momentos depois de sua morte. Tem-se uma paródia do episódio bíblico da ressurreição de Lázaro, bem como de outros que antecederam à crucificação, como se nota desde o primeiro parágrafo:

O meu corpo enfaixado. Ah, isso ela soube fazer muito bem. Ela sempre foi ótima nessas coisas de fazer as coisas, sempre foi a primeira a levantar-se da cama, uma disposição implacável para esses pequenos (pequenos?), como é que se diz mesmo? Afazeres, pequenos afazeres de cada dia. Mas não é a cada dia que morre um irmão. Quero dizer, milhões de irmãos morrem a cada dia, mas eu era o seu único irmão homem, depois, há Maria. Maria cheia de lentidão, irmã lentidão, irmã complacência. Eu estava dizendo que não é a cada dia que morre um irmão, mesmo assim ela soube fazer a minha morte, ela soube colocar tudo, como se coloca tudo no corpo de alguém que morre. Primeiro, ela tirou a minha roupa. E tirar a roupa de um morto é colocar outra. Depois lavou-me. Depois escolheu as essências. É isso que eu quero dizer. E depois ela enfaixou-me, os gestos amplos, pausados, indubitáveis sim, o gesto de quem está fiando. Fiando uma roca sem tempo. Observei-a desde o início... esperem um pouco, como é que se pode explicar esse tipo de coisa... estou pensando... acho que é melhor dizer assim: observei-a, logo depois de passar por essa coisa que chamar de morte. [...] (HILST, 2003. p.112)

Assim como Osmo, Lázaro, ao buscar a melhor maneira de relatar o que se passa, acaba por direcionar o olhar do receptor em direção a seu próprio discurso, à maneira que apresenta os fatos. Conseqüentemente, a utilização de palavras como “primeiro”, “depois”, ou de sentenças como “como é que se diz mesmo?”, “quero dizer”, “eu estava dizendo”, entre outras, conferem a seu discurso um caráter auto-referencial, de modo a se aproximar, numa primeira visada, de uma suposta “verdade” ou de um “saber”.

A esse procedimento de construção auto-referencial da fala de Lázaro, do texto hilstiano — o “exercício de estilo” —, associa-se a paródia, que se faz presente à medida que o texto se envereda pelas entrelinhas da tradição, oferecendo uma visão outra do discurso bíblico. É dessa perspectiva que se pode afirmar que o texto de Hilst **atua** nos meandros da tradição, dinamizando-a de modo próprio. Este “modo próprio” corresponderia a esse conjunto procedimentos discursivos e temas que caracterizam a sua prosa. Assim, a tradição judaico-cristã é apresentada peculiarmente: Hilst, em textos diversos, apresenta Deus sob uma ótica disfórica ou arruinada, ou, como em “Lázaro”, junto ao baixo, ao de dentro, às entranhas, àquilo que não se mostra coeso, ao incompreensível — exemplo disso é a presença do personagem Rouah, irmão gêmeo de Jesus, uma espécie de desdobramento de Lázaro.

Como se destacou, além da paródia, Hilda se utiliza da problematização da instância narrativa ao tecer seu texto, que é dada pelo posicionamento do narrador acerca de seu próprio narrar. E isso não é algo novo na produção hilstiana, e, de certa maneira, na literatura do século XIX e, em especial, na do século XX. Acerca dessa questão, Alcir Pécora (2003, p.10) afirma que “o que a prosa de Hilda encena como flagrante de “interioridade” é o drama da “posição” do narrador em face do que escreve: aquilo que se passa quando alguém se vê determinado a falar, não necessariamente por vontade própria.” Em “Lázaro”, a fala do narrador-personagem, diferentemente do que se poderia intuir com base nessa afirmação, é permeada pelo “querer”: Lázaro sente a necessidade de se expressar da melhor maneira. Como conseqüência, o “drama” relacionado ao narrar e ao narrador é, inicialmente, encenado por meio de um narrar que se evidencia pela preocupação de Lázaro em **como** apresentar os fatos ou se dirigir a seus leitores-ouvintes. E esta preocupação afluída, que parece adquirir um caráter por vezes “didático”, pode ser relacionada a uma tentativa de convencimento acerca do que apresenta a seus receptores. Assim, a fala do narrador-personagem estaria associada a um suposto “saber”, que, num primeiro momento, aproximar-se-ia do paradigma do que é tido como “verdade” — o discurso bíblico, a tradição.

Entretanto, como em outros textos de Hilst, a situação inicial que é apresentada adquire feições outras: as noções de “saber”, de “verdade”, de “credibilidade” que se fazem presentes no discurso de Lázaro são “corroídas” à medida que se entoam diferentes vozes e que a paródia inscreve um texto distinto. E nos “espaços corroídos” do que era tido como “verdade”, tradição, o texto de Hilda, o discurso de Lázaro se instalam ambivalentemente: tem-se, ao mesmo tempo, o “saber” e o “não-saber”, o “relatar” e o “imaginar”, a “realidade” e a “ficção”. A fala de Lázaro, num primeiro momento, pode ser relacionada ao “relatar” — entendendo-se este como a apresentação dos fatos tal como se deram —, visto que procura clarificar os acontecimentos a seus receptores, convencê-los do ocorrido. Todavia, o relatar, a busca pela palavra clara e precisa revelam-se como **tentativa**, na medida em que Lázaro é visto como “louco”, e em que há um desdobramento em direção a outras instâncias, a outras vozes narrativas.

Dessa forma, o texto de Hilda simplesmente não nega a tradição herdada, mas, valendo-se dela mesma, instaura um entrelugar discursivo, em que a tradição e o tensionamento paródico desta coexistem, em que o “saber” se mostra “não-saber”. A voz do narrador-personagem, que busca por “palavras exatas”, claras, e que deseja “saber o significado”, não é a única ao longo do texto, pois ecoam da “mesma garganta” vozes outras, que corroboram por corroer qualquer tentativa de apreensão de uma suposta verdade, ou de relato dos acontecimentos. Essa corrosão polifônica constitui-se num recurso presente em sua produção, e que pode ser associada à imagem do **outro**. Em “Lázaro”, o protagonista depara-se, de alguma forma, com o **outro**, que pode ter várias feições — um desdobramento de si, ou o seu oponente, ou o seu próprio discurso —, sempre associadas ao baixo, ao de dentro, às entranhas, à morte. Segundo Alcir Pécora (2003), os “vários” em Hilda:

[...] são mais proliferações inadvertidamente incapazes de se conter numa unidade, do que propriamente essências ou estilos irredutíveis entre si. A verdadeira multidão que ocupa o lugar da narração fala quase sempre com a “mesma garganta”. Isto é, todas as personagens mal-ajambradas que se apossam da suposta “consciência em fluxo” são muito semelhantes, mas ainda assim incontidamente várias; apossam-se sucessivamente do discurso como entes parecidos entre si, a ocupar precariamente o lugar da narração. [...] (p.11)

Destaca-se, portanto, um procedimento recorrente na prosa hilstiana: o narrar relacionado ao disfórico. O lugar da narração é ocupado “precariamente”, e, no caso de “Lázaro”, o “não-saber” se constitui num ponto de desestabilização de sua fala, revelando-a como impossibilidade: Lázaro passa a ter dificuldades para se expressar, ou os personagens não mais acreditam nele. Junto a essa relação entre “saber” e “não-saber”, o texto se enreda por meio da paródia do episódio bíblico, do desdobramento polifônico, do modo como Lázaro se coloca perante o contar. Poder-se-ia indagar, então, em que medida essa estruturação propiciaria um outro desdobramento, este relacionado à instância autoral: assim como Osmo, Lázaro, ao se colocar, inicialmente, na posição daquele que detém a palavra, poderia ser relacionado a Hilda Hilst, autor empírico, autor textual, narrador-personagem?

Haveria, nesse sentido, um modo de narrar de Lázaro-Hilst fundamentado numa estrutural abissal, polifônica, em que o contar do narrador-personagem relaciona-se tanto à tradição judaico-cristã quanto à tradição artístico-literária, destacando-as, revisitando-as, tensionando-as. É dessa perspectiva que se pode investigar em que medida Hilst se utiliza dessas tradições das quais é herdeira e atua nos meandros das mesmas, reescrevendo-as. Como foi destacado, aquele que detém a palavra, a voz narrativa, é apresentado num momento conflituoso: Lázaro depara-se com sua morte, o **outro**, o de dentro, o baixo, e quer se expressar da melhor maneira. Todavia, esse intuito se revela como tentativa ou ilusão à medida que, no desenrolar do texto, o narrador-personagem é visto como “louco”, ou como “aquele que ludibria”. Novamente se tem a tensão oriunda das relações entre “saber” e “não-saber”, “relatar” e “imaginar”, e se esta for relacionada ao desdobramento polifônico, autoral, poder-se-ia indagar se o narrador-personagem representaria a figura do escritor no mercado

literário, ou de que modo Hilda Hilst teria marcado a sua estréia na prosa, o seu lugar em nossa literatura.

Mais do que simplesmente procurar respostas plausíveis a essas questões, é interessante observar como a ambivalência que se faz presente no texto hilstiano indicia a **falência** de qualquer projeto fundado na “verdade” e no “saber”, visto que, em sua estrutura abissal, o texto volta-se, também, a si mesmo, tensionando ou desconstruindo tanto a referência canônica, quanto o desenvolvimento da fábula. Isso pode ser observado nas palavras de Lázaro, ao suscitar a possibilidade da dúvida, no momento em que há um desdobramento espaço-temporal na narrativa:

[...] Foi ontem? Mas pode ter sido há dez dias, há cem mil dias, há mil anos. Não, isso é absurdo. É absurdo, Lázaro? Não é tudo absurdo? Eu sou Lázaro. Morri e vi Rouah. Ressuscitei, vi e amei Jesus. Não é absurdo ser quem eu sou? Quem és? Um morto-vivo, um morto-vivo que sentiu a múltipla face do filho de Deus. Um morto-vivo a quem colocaram num barco sem vela, sem leme, sem remo, um morto-vivo que está vendo agora uma coisa: uma cidade! Aquilo é uma cidade! Casas tão altas como nunca vi. E o ruído que ouço é o ruído de um enorme pássaro na minha cabeça. Senhor, eu morri e deve estar entrando no paraíso. (HILST, 2003. p.132)

A noção de loucura presente no desfecho do texto reverbera-se, inclusive, no pólo receptivo, levando o leitor a indagar: Lázaro seria um “louco”, em pleno delírio, ou sua aparição no futuro teria ocorrido “de fato”? Essa ambivalência, que curiosamente sustenta o texto hilstiano e abala a recepção do mesmo, possibilita diferentes interpretações, as quais se caracterizam pela presença da incerteza e do mal-estar, oferecendo ao receptor uma perspectiva disfórica e problematizada a respeito da tradição. O “saber” e o “não-saber”, a paródia, a problematização da instância narrativa e a polifonia constituem-se nos matizes principais que dão forma ao narrar hilstiano. Este, ao se pautar nesses procedimentos e, assim, “corroer” os alicerces da tradição bíblica e, em certo sentido, da tradição literária, paradoxalmente revela-se enquanto impossibilidade, relacionando-se à morte. É, assim, que:

[...] podemos então arriscar a hipótese de que a construção de um novo tipo de narrativa passa, necessariamente, pelo estabelecimento de uma outra relação, tanto social como individual, com a morte e o morrer. (GAGNEBIN, 2004. p.65)

O que J. M. Gagnebin (2004) comenta a partir da leitura de Walter Benjamin pode ser particularmente observado na prosa hilstiana: a morte, o morrer se relacionam, pois, com o narrar, indicando o discurso de Lázaro-Hilst em sua ambivalente (im)possibilidade. “Possibilidade” ao procurar aderir ao paradigma da tradição e das noções de “verdade”, de “saber”, e do “relatar”; “impossibilidade” ao ser permeado pela incompreensão, denunciando a sua falência e o seu fracasso.

Retomando-se tanto a relação que pode ser estabelecida entre Hilst, Osmo e Lázaro sendo estes um desdobramento autoral, quanto o projeto poético que parece ser arquitetado em **Fluxo-floema**, é válido investigar o que Hilda oferece em sua estréia na prosa. O que esse conjunto de procedimentos permitem indagar é em que medida o narrar hilstiano se constrói e é construído nas ruínas do que a modernidade oferecera ao século XX econômica, social e culturalmente como promessa. Em outras palavras, o que restou a este narrador herdeiro da modernidade na visão/no texto de Hilst? O que restou ao escritor, ao poeta? O que restou ao leitor?

Com base nesses questionamentos, pode-se afirmar que, desde a sua estréia, o narrar hilstiano, por meio de procedimentos destacados, empreende-se nas ruínas da tradição bíblica, da tradição artístico-literária, movendo-se num e instaurando um entrelugar discursivo. Neste, “mesmo” e “outro”, “saber” e “não-saber”, “sanidade” e “loucura”, “realidade” e “imaginação” coexistem, caracterizando, inclusive, o discurso dos narradores-personagens. Em sua (im)possibilidade de relatar o que passara, a Lázaro restam o silêncio e morte, índices da incompreensão que acaba por corroer, também, o seu próprio discurso. A Osmo, o prometer é a condição falaciosa do seu contar, o qual é

sempre postergado, ao mesmo tempo em que oferece um narrar outro. Até o próprio discurso de Osmo-Lázaro-Hilda parece ser tensionado devido à reiteração de uma estruturação abissal, movente, a qual denuncia a falência do narrar e de qualquer tentativa de apreensão dos fatos. Assim, Hilda Hilst, em **Fluxo-floema**, parece redimensionar não somente a tradição, mas também o próprio narrar.

Investigar o modo de escrever de Hilda Hilst ao longo de sua produção em prosa é, em certa medida, observar de que modo as noções de “falência”, de “fracasso” e de “morte” fazem-se presentes, sendo dinamizadas por meio dos recursos aqui brevemente comentados. Como consequência, a figura do escritor, representada ora por um poeta-quase-profeta, ora por um narrador que não é compreendido, ou que não quer narrar, ou que não consegue narrar, merece ser melhor investigada, suscitando, inclusive, a possibilidade de um diálogo, ainda que contraditório ou inconcluso, com os seus leitores e com a tradição da qual Hilda é herdeira, bem como a focalização de sua produção como um espaço paródico, instaurado no entremeio vida-ficção, em que o “saber” e o “não-saber”, o “sucesso” e o “fracasso”, a “sanidade” e a “loucura”, “a vida” e a “morte”, o “sagrado” e o “profano”, os “cascos” e as “carícias” coexistem.

Referências Bibliográficas

- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.8, out. 1999. p.25-41.
- GAGNEBIN, J. M. Não contar mais? In: _____. **História e narração em Walter Benjamin**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.55-72.
- HILST, H. **Cascos & carícias & outras crônicas** (1992-1995). 2.ed. São Paulo: Globo, 2007.
- HILST, H. Lázaro. In: _____. **Fluxo-floema**. São Paulo: Globo, 2003. p.107-141.
- HILST, H. Osmo. In: _____. **Fluxo-floema**. São Paulo: Globo, 2003. p.73-105.
- PÉCORA, A. Hilda Hilst: Call for papers. **Germinal**: revista de literatura e arte. Ago. 2005. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm>. Acesso em: 24 maio 2008.
- PÉCORA, A. Nota do organizador. In: HILST, H. **Cascos & carícias & outras crônicas** (1992-1995). 2.ed. São Paulo: Globo, 2007. p.15-21.
- PÉCORA, A. Nota do organizador. In: HILST, H. **Fluxo-floema**. São Paulo: Globo, 2003. p.9-13.
- REGUERA, N. M. de A. A performance do narrador em Clarice Lispector e em Hilda Hilst: o narrar que (se) frustra. **Revista de Letras**, São Paulo, v.47, n.2, jul-dez 2007. Disponível em: <[http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=letras&page=article&op=viewFile&path\[\]=482&path\[\]=585](http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=letras&page=article&op=viewFile&path[]=482&path[]=585)>. Acesso em: 24 maio 2008.

Autor(es)

¹ **Nilze REGUERA, Doutoranda**

Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto – SP (UNESP – IBILCE)
Programa de Pós-graduação em Letras
nilzereg@gmail.com