

O discurso crítico (re)velado: a narrativa assombrada por vozes de Hilda Hilst

Profa. Dra. Lilia Loman¹ (PUCSP)

Resumo:

Tendo em vista o caráter ambivalente da escritura, entendida como processo inacabado, o objetivo desta comunicação é promover uma reflexão sobre as formas pelas quais o discurso crítico transparece através da narrativa ficcional. Para tanto, será proposta uma leitura desconstrutiva dos contos homônimos “Agda” de Hilda Hilst. A densidade da linguagem, característica da autora, serve aqui paradoxalmente como elemento de transluzimento: o texto é aqui apresentado como um “espaço de assombramentos” onde, indo além da aura de impenetrabilidade do universo hilstiano, o leitor insere-se em uma experiência crítica e estética através das vozes do teatro textual.

Palavras-chave: Hilda Hilst, desconstrução, crítica literária, conto contemporâneo

Introdução

“Eu acho **Qadós** deslumbrante, este livro que ninguém entende”

Hilda Hilst

Cadernos de literatura brasileira

Qadós”, na cultura hebraica, refere-se ao sagrado, ao intocável pelos homens. O intocável e o deslumbrante adquirem conotações particulares no universo hilstiano, universo este (des)caracterizado por um diálogo de excessos e ausências – pelo deslumbrante e pelo intocável. Para Alcir Pécora (2004), o predomínio da imagem da autora como “tipo excêntrico” é responsável pelo fato de sua obra ser largamente desconhecida e de sua morte, em 2004, encontrar “ainda engatinhando a questão da literatura de Hilda Hilst”. Suas hipóteses para tal quadro são múltiplas:

o comportamento liberal de Hilda em face dos padrões morais vigentes em certos tempos e lugares sociais; a célebre beleza da autora; a distância que a sua obra mantém dos valores modernistas predominantes no Brasil [...]; a dificuldade de leitura básica de seus textos, dada a sua exigência de erudição literária, filosófica e até científica, que acaba gerando o emprego de um “vocabulário final” altamente idiossincrático; o seu afastamento radical dos centros de convívio intelectual predominantes no país, vivendo desde os anos 1960 praticamente reclusa num sítio próximo a Campinas (SP); a estratégia escandalosa de chamar atenção para a sua obra por meio da suposta adesão ao registro pornográfico [...]; a produção prolífica e errática entre gêneros literários muito diversos e mesmo a mistura sem precedentes deles todos no interior de cada texto; a publicação de praticamente toda a obra em edições artesanais, em geral muito bonitas, produzidas por artistas amigos, mas sem nenhum alcance de distribuição; o desinteresse da autora pelo que dissesse respeito a aspectos contratuais das edições [...].

Somam-se a esta múltipla conjuntura declarações da própria autora cujo efeito de autoficcionalização contribuiu para o mito de impenetrabilidade de sua obra. “Fiquei marcada como uma escritora difícil, medonha de difícil”, a autora conta, rindo, em entrevista à **Folha de São Paulo**, “Imagine que uma crítica, que não entendia nada que eu escrevia, chegou a dizer que eu era uma tábua etrusca” (STYCER, 1997). Se por um lado Hilst se queixava por não ser devidamente reconhecida ou compreendida, por outro, expressava um aparente desdém pelo público e pela crítica:

“Nunca pensei no leitor. Eu não tenho nada a ver com o leitor”, afirma em **Cadernos de literatura brasileira**.

O que é, entretanto, um “livro que ninguém entende”? Como revelar ou desvelar o discurso crítico de um texto refratário à crítica ou ainda à própria leitura? Em primeiro lugar, vale notar que, embora ainda seja verdade que a obra de Hilda Hilst permaneça pouco conhecida em sua extensão e variedade, ela é hoje, com a publicação das Obras Completas, e com a inauguração do Instituto Hilda Hilst, mais acessível. Voltamos, então, à questão do “livro que ninguém entende, do intocável e deslumbrante que se faz nosso objeto de reflexão. A relação de Hilst com o público e a crítica e sua imagem como “escritora hermética” (COELHO, 1989, p. 158) trazem indagações acerca da própria natureza do texto moderno. O objetivo desta comunicação é desenvolver uma reflexão sobre a aura de impenetrabilidade que envolve a obra de Hilda Hilst a fim de resgatar traços que problematizam sua própria existência enquanto objeto literário. A partir da análise dos contos homônimos “Agda”, buscaremos demonstrar como o impenetrável se faz um convite à crítica: o escândalo que vem do silêncio. Afinal, como Qadós, a escritura de Hilst transita entre deslumbrante e o intocável.

1 A experiência crítica (re)velada

Partimos de uma impossibilidade: um texto sem leitor. Como aponta Geoffrey Bennington (1993, p. 163), um texto nunca é fechado em si mesmo, pois fazê-lo absolutamente idiomático seria impossibilitar qualquer leitura, até de si próprio, e tal texto, portanto, não seria mais um texto. A relação **aparentemente** refratária entre Hilst e o público e a crítica não implica na suspensão da referência, que acarretaria no fim de todo significado. A dificuldade de leitura imposta pela escritura de Hilst nos permite refletir sobre a tensão entre os modos de inscrição da linguagem e a referência. O intocável, desta forma, torna-se uma **im-possibilidade**: o referente como objeto de desejo - ou mesmo “tábua etrusca” - que vela e revela pistas para o seu desvendamento feito deslumbramento o qual o leitor é instigado a adentrar.

Enquanto “im-possibilidade”, o intocável, “esse livro que ninguém entende” nos seduz: ele olha para nós e nos desafia: trata-se da “experiência da aura” de Walter Benjamin, do contato com a palavra investida com o “poder de revidar o olhar” (BENJAMIN, 1994, p. 140). O deslumbramento é esta própria experiência de interação e, necessariamente, perda. Há uma inversão de papéis: de agentes passamos a ser pacientes. Como que assombrados, nos sentimos observados, mas não podemos apreender quem nos observa. Daí o deslumbramento e seu entrelaçamento perpétuo com o intocável.

Qadós não é, de fato, um livro que se “entenda” contentando-se, à maneira do “texto de prazer”, como definido por Roland Barthes (1996, p. 21, 22): o que “enche, dá euforia; aquele que vem da cultura não rompe com ela, ligado a uma **prática confortável da leitura**”. Sua crítica, da mesma maneira, não vem do escritor ou do leitor que “aceita a letra” e está “obsedado por ela”:

[...] a crítica diz então, do texto tutor, a fruição vã, a fruição *passada ou futura*: *vo-cês vão ler, eu li*: a crítica é sempre histórica ou prospectiva; o presente constativo, a *apresentação* da fruição *lhe* é interdita; sua matéria de predileção é portanto a cultura, que é tudo em nós salvo nosso presente (BARTHES, 1996, p. 31).

Barthes associa o texto de prazer à crítica **histórica** ou **prospectiva**, baseada estritamente em sistemas hierarquizados. Peggy Kamuf (2000, p. 206, 207) sugere que a crítica histórica não é, de fato, **ainda** histórica ou não é **ainda** histórica o suficiente, pois arma-se contra a necessidade de se pensar contra a possibilidade de outras histórias, em toda sua pluralidade, até mesmo em outras pluralidades. No caso de Hilst, a incapacidade de se pensar/dialogar em outras pluralidades ora remete à crítica que apenas reforça a aura de impenetrabilidade, insistindo na completa opacidade de um texto totalmente refratário, “sem leitor”.

A voz crítica do texto de fruição, do “livro que ninguém entende” enquanto “impossibilidade”, não fala “sobre” o texto, mas “em” ele, **à sua maneira**” (BARTHES, 1996, p. 32). Plural, o diálogo incorpora texto, aura e ausência. A “boa” crítica, segundo Jacques Derrida (1992, p. 52) confunde-se, de certa forma, com o ato literário por também implicar em uma experiência inventiva da/na linguagem e em uma inscrição no ato de leitura no campo do texto que é lido. Escritor, leitor e crítico assumem e trocam, assim, papéis no teatro textual.

O olhar investido às palavras em um texto como “Agda”, em **Qadós**, convida-nos não só ao deslumbramento da experiência estética, mas por meio do intocável, instiga-nos a uma experiência crítica. Para Derrida (1992, p. 41, 42), o texto moderno caracteriza-se por estar inscrito na experiência crítica da literatura, contendo em si a pergunta – “O que é a literatura?” Há, em outras palavras, uma performatividade literária e crítica, pela qual o texto suscita, por um lado, uma experiência singular e estética e, por outro, opera um ato reflexivo de questionamento sobre a própria natureza da obra literária ou da “instituição sem instituição” chamada literatura.

Falemos, então, “em” “Agda”, ou “à sua maneira”, ou deixemos Hilst falar e perguntar – “O que é a literatura?”

2 Agda: um espaço de assombramentos

Os contos “Agda” prevêm um leitor capaz de construir significados a partir de sua desestruturação, ou seja, desconstruindo relações sem, no entanto, buscar a suspensão da referência, que seria uma impossibilidade. Nos contos homônimos, o questionamento sobre a literatura ocorre antes mesmo da leitura: visualmente, a disposição dos parágrafos – ou a sua quase inexistência – é desconcertante. Uma impressão de vertiginosidade impera, especialmente no primeiro texto.

Os títulos idênticos, intercalados apenas pelo conto “Qadós”, causam estranhamento, como se desafiassem a alteridade entre “um” e “outro”. Desde o início, a duplicidade parece um engano, uma ilusão. A impressão reitera-se no texto; antes dupla, Agda torna-se múltipla: Agda-primeira, Agda-doninha, Agda-lacraia, Agda-mãe-filha, Agda-cavalinha, Agda-velha-frêmito, Agda-eu-mesma... Além disso, há não só um diálogo entre “Agdas” e um desdobramento de cada uma delas, mas também uma intercambialidade com outras personagens: Orto, Kalau, Celônio, o cavalo-três, são “em quase tudo iguais” (AA106)¹, mãepaifilha, e até mesmo “essa extensão de mim casa-golondrina” (AA118).

Abre-se, então, um espaço de “assombramentos”, onde as narrativas, embora independentes, se entrelaçam e personagens transitam e se permutam. A temática da morte traz como maior efeito a configuração de ambas as protagonistas como **presenças em ausência** assim como todas as relações que estabelecem com as outras personagens. A escritura de Hilst confronta nossa capacidade de ver o mesmo no outro, o presente no ausente, forçando-nos a decompor e reconstituir significados.

Neste contexto, a temática da morte e da loucura torna-se mais um convite à ambivalência, exacerbada pela linguagem labiríntica. Como em uma peça musical, temas como a morte, o envelhecimento, a loucura ou a paixão, repetem-se por todo o conto; Agda morre não uma, mas repetidas vezes. Desafiando a singularidade da morte e da narrativa, ela morre a morte do(a) outro(a) por meio de relações metonímicas pelas quais cada elemento contém o todo em se insere, mas que o leitor jamais apreende completamente. Em “Agda-primeira”², por exemplo, desde as primeiras páginas, a “morte enterrada” já é anunciada, antecipada na “mão amarela”, no “corpo de sombra”,

¹ A partir daqui, todas as citações referentes aos contos serão a partir daqui demarcadas com a(s) letra(s) A (págs. 17-30) ou AA (págs. 103-23) seguida(s) do(s) número(s) de página.

² Para maior clareza, a partir daqui, o primeiro conto será referido como „Agda-primeira“ e o segundo simplesmente como „Agda“.

“raiz avançando no debaixo da terra, raiz-corpo-carne, coisa-que-se desmancha” e perpetuada no “nunca mais” que ecoa como *leit motiv* do conto.

Falar da presença do poético ou mesmo do carnavalismo de gêneros na escritura de Hilda Hilst é quase pleonástico. Na ficção, a poesia é uma constante que continuamente desafia o princípio jacobsoniano de que a prosa “gira em torno de relações de contigüidade” (JAKOBSON, 1995, p. 62). Há não só uma baixa hierarquia entre partes e uma consonância de som e sentido, mas uma fluidez de leitura, uma qualidade elíptica, que a aproxima do poema e nos instiga a repetir, a relembrar – e a (re)encenar. A teatralidade dos contos merece atenção especial e é Hilst mesma que chama atenção a isto. No segundo conto, a apresentação dos diálogos entre Orto, Celônio e Kalau assemelha-se àquela de peças de teatro:

Orto: Dissimulada cadela é o que ela é

Celônio: Calada, tensa, toda enrodilhada

Kalau: Lenta, pensando não sei no quê... molhando as avencas. Uma vez empurrei-a no tronco espinhudo da paineira.

No primeiro, Hilst cita **Hamlet, Medeia e Electra**. É possível traçar um paralelo entre os papéis de Ana e do povo da aldeia e a tragédia grega. Nos dois contos, Ana, a criada de Agda-primeira, surge como uma espécie de “oráculo”, capaz de “atestar as verdades das falas” (AA118). A verdade, porém, como a do oráculo, não é transparente: são “o testemunho de coisas que se diz no tempo se perderam” (AA119). O povo da aldeia tem um papel similar ao do coro, especialmente em Sófocles, em que tem participação na ação como ocorre em Agda. Em especial, seu papel de intermediar a platéia e o palco ocorre aqui entre o leitor e o texto, na medida em que se responsabilizam não pelo autor, mas pela escritura: “Que nos perdoem o escrito de falas e rimas imprevistas” (AA119).

“Agda-primeira” nos remete a um clamor de vozes, à fluidez da fala, a uma teatralidade singular que se faz, entretanto, indissociável da escrita. Indissociável devido não só a marcas de sua materialidade, mas também à impossibilidade, por vezes, de se discernir o início e o fim das falas assim como a identidade dos falantes. Entidades enunciadoras confundem-se, complementam-se e justapõem-se em um fluxo incontido de palavras. O jogo de presenças e ausências implícito na temática da morte é encenado textualmente pelo uso de **monólogos dialogais**. Há uma **apropriação** entre vozes que, ao citarem umas às outras, metamorfoseiam-se, fundem-se e transformam-se:

E como a tua Ana sorriu quando entendeu que ele te amava, sorriu ainda quando começaste a te enfeitar de repente, você pode me fazer a bainha desta saia? E se der tempo coloca um friso dourado aqui, olha já comprei, fica bem não é? Dourado com marrom fica muito bem. Nunca mais, nunca mais te disseram. Ah sim vou limpar o pátio vou por água no cactus, ai sim meu Deus é preciso esquecer o tato [...]. (A18)

A apropriação do discurso dá-se de maneira um pouco diversa no segundo conto. Há uma ênfase menor na pluralidade de vozes e na imprecisão de seus limites. Os monólogos dialogais de Agda chegam a se aproximar da elaboração do solilóquio hamletiano por vezes, expondo reflexões e argumentos, porém dissipam-se tendendo ao diálogo ao apropriarem-se do discurso do outro. O enunciador oscila, assim, entre o singular e o múltiplo:

Senhor, para quem? [...] E para quem devo tocar minha harpa? Direis que devo subir a colina de mirra e esperar Vossa Onipotência, porque se te fiz assim Agda-daninha, foi para que pudesse desejar a vida inteira, para que nunca alcançasses o limite do ovo, tu me entendes Agda [...], pensa bem, Agda-doninha, natureza de ladra, ficarias contente se só te fosse dado roubar ovos da galinha? Sei muito bem, não foi para bordar que me fizestes assim [...] (AA106)

O desdobramento contínuo do monólogo em diálogo e a imprecisão de identidades e limites apontam para o universo intercambiável de personagens, gêneros, etc. Hilst faz também do jogo entre presenças e ausências, “um” e “outro” *performance* de sua temática da loucura. A linguagem torna-se instrumento de contágio: a loucura do pai, que confunde a filha com a mãe, é “apropriada” pelo discurso:

[...] dizias Agda, três noites de amor apenas, três noites tu me darás e depois apertaste o meu pulso e depois olhaste para o muro [...]. Eu digo: sou eu, Agda, Agda Agda, pai, ela virá, se não veio é porque não passou bem todos esses dias, sou eu tua filha. Terás uma longa vida, Agda, tão longa como daqui à China, todos irão passando, dirás espera minha amiga, sou eu Agda, verdade que não te lembras? Passarão silenciosos? Ou assim olhando para todos os lados, tentando adivinhar de onde ela virá, ela ela A GRANDE COISA TURVA. (A20)

Neste trecho, uma espécie de cacofonia traduz a impossibilidade de se afirmar identidades. O nome “Agda” repete-se várias vezes e deixa de nomear ou mesmo de funcionar como um vocativo, para simplesmente “ecoar”, ou seja, para marcar o esvaziamento de sua presença. A alucinação do pai reforça essa dualidade: Agda é a presença da sua mãe ausente. No mesmo conto, a espera pelo amante espelha a psicose do pai: “ele virá porque eu existo”. A existência do outro, como a presença da mãe, está diretamente relacionada ao “eu” enunciador, e a certeza de sua vinda é prolongada a cada vez que a frase é repetida: “ele virá sim ainda que seja quarta-feira de trevas” (A21). O outro, como afirma Barthes (1990, p. 15), faz-se presente como alocação no discurso amoroso. Na medida em que os limites entre identidades tornam-se imprecisos, presenças diluem-se.

A espera pelo ausente traz a consciência do tempo: ou ainda da suspensão do tempo pelo discurso que prolonga a espera e também a presença em ausência do(a) amado(a). Da mesma maneira, a temporalidade da morte e do enlouquecimento traz, simultaneamente ao inescapável esvair da existência, materializado pela própria fluidez e vertiginosidade da linguagem, um estado de suspensão, no qual os eventos parecem se repetir em um tempo mítico. Ainda é manhã quando Agda-primeira começa a cavar. A mesma manhã em que já estava “velha há tempos” (A 17) e que sol, ainda batendo “só deste lado” (A25) anunciava a espera do amante ainda que fosse “quarta-feira de trevas”. “Cavo”, diz, fazendo de “cavar” um verbo performativo. O tempo acelera e, simultaneamente, entra em suspensão: “Todas as manhãs, todas as tardes, alta lua, Agda velha-frêmito cava cava sob o rosais” (A28) – cava cava cava. Através das duas narrativas, as duas Agdas regam as avencas, buscam ouro, mesclam-se com o meio onde vive – a casa, o “cá de baixo e a sabedoria lá de cima” (AA119) através dos quais ambas e duas outras que as precederam quiseram “trânsito livre”.

Frente à densidade da linguagem, a ausência de uma instância organizadora torna-se, por consequência, um convite ao papel de narrador, inexistente nos dois contos. O leitor vê-se tomado por forças paradoxais que, por um lado, pedem a organização dos elementos da narrativa e, por outro lado, impedem qualquer organização.

Considerações finais

“Se me lêem ou não, eu não tenho mais interesse em saber”, diz Hilst em entrevista aos **Cadernos de literatura brasileira**. Se isto realmente era verdade, não cabe a nós dizer – nas palavras de Ana: “Sabe-se lá o que pensava quando gritava” (A29). Não se pode confundir o aparente desdém de Hilst pelo público e pela crítica com uma relação autor-leitor realmente refratária, que seria uma impossibilidade.

Da mesma forma, a aura de impenetrabilidade que envolve sua obra e sua *persona* deve ser vista com resguardo. Enquanto a singularidade, o hermetismo, o escândalo e o isolamento tornaram-se parte do universo hilstiano, é preciso estabelecer um **diálogo** com tais elementos ao invés de dei-

xá-los ditar a leitura de Hilst. Só assim é possível atingir a impenetrabilidade do texto enquanto “im-possibilidade”: ou seja, intervenção criativa na linguagem, busca, deslumbramento e perda.

Nesse sentido, o “livro que ninguém entende” é **experiência estética e crítica**. A questão da literatura de Hilst, embora ainda insipiente, é um **processo** vivo que, em cada texto, convida o leitor ao deslumbramento e, em troca, o seduz com o intocável, forçando-o a pronunciar o indizível: “O que é a literatura?”

Referências Bibliográficas

- [1] BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- [2] _____. **A lover’s discourse**: fragments. London: Penguin, 1990.
- [3] BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- [4] COELHO, Nelly Novaes. “Um diálogo com Hilda Hilst”. In: **Feminino singular**: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: GRD/Rio Claro: Arquivo Municipal, 1989, p. 136-60.
- [5] DERRIDA, Jacques. **Acts in literature**. ATTRIDGE, Derek, ed. New York: Routledge, 1992.
- [6] HILST, Hilda. **Kadosh**. São Paulo: Globo, 2001.
- [7] _____. “Das sombras”. Entrevista. **Cadernos de literatura brasileira**. No. 8. Outubro de 1999. P. 25 – 41.
- [8] JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- [9] KAMUF, Peggy. “The ghosts of critique and deconstruction”. **Deconstruction**: a reader. MCQUILAN, Martin, Ed. Edinburgh: Edinburgh UP, 2000, p. 198-213.
- [10] PÉCORA, Alcir. “Hilda Hilst morreu. Viva Hilda Hilst!”. **Pesquisa FAPESP**. Março 2004. Edição 97. <http://www.revistapesquisa.fapesp.br/index.php?art=2412&bd=1&pg=1&lg=>
- [11] STYCER, Maurício. Hilda Hilst. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 16 de abril de 1997.
- [12]

Autor(es)

¹ **Lilia LOMAN, (Profa. Dra.)**

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP)

Pós-Doutoranda do Programa de Estudos Pós-Graduandos em Literatura e Crítica Literária

liliayloman@yahoo.co.uk