

HILDA HILST E A CRÔNICA COMO ESPAÇO DE SUBVERSÃO METANARRATIVA

César Garcia Lima

César Garcia Lima é Mestre em Literatura Brasileira pela UFRJ.

RESUMO

O livro *Cascos & carícias*, que reúne crônicas da escritora Hilda Hilst, é um exercício de subversão dos gêneros literários. Nesses textos, a autora reflete sobre sua própria obra enquanto tece uma metanarrativa questionadora dos limites da poesia, do conto e da escrita jornalística.

PALAVRAS-CHAVE

Hilda Hilst; crônica; metanarrativa; gêneros literários; poesia; conto; jornalismo.

EPIGRAFE

Há, provavelmente, duas atitudes básicas que dão origem a dois tipos fundamentais de ficção: ou se escreve por espírito lúdico, para entretenimento próprio e dos leitores, para passar e fazer passar o tempo, para distrair ou procurar alguns momentos de agradável evasão; ou se escreve para pesquisar a condição do homem, empresa que não serve como passatempo, nem é um jogo, nem é agradável. (*O escritor e seus fantasmas*, Ernesto Sábato)

A escritora paulista Hilda Hilst tem um lugar distinto na literatura brasileira, o que não se traduz exatamente em sucesso de vendas e de público. Dona de dicção especialíssima tanto na ficção quanto na poesia, Hilda mitiga o ressentimento de ser pouco lida e – pior – pouco entendida. Em *Cascos & carícias*, livro que reúne as crônicas da autora entre 1992 e 1995, publicadas no *Diário de Campinas* e reunidas em livro em 1998, a autora expõe aspectos multifacetados de sua verve irônica, lançando mão de recursos metanarrativos em textos nos quais se misturam gêneros como a poesia, o conto. Hilst parte do estímulo da informação jornalística para o universo da cultura, no qual reflete, sempre ironicamente, sobre o papel do escritor brasileiro e perscruta os motivos do distanciamento de seu texto em relação aos leitores.

Neste recorte de sua obra, tento identificar traços metanarrativos que investiguem a condição humana do escritor e o seu não-lugar em uma sociedade tomada pela linguagem como jogo lúdico. O texto de Hilst abre espaço para as referências clássicas e rejeita em alguns aspectos os clichês do narrador ex-cêntrico, em contraponto a Rubem Fonseca, escritor totalmente inserido na fragmentação pós-moderna.

A autora tece uma escrita peculiar, perseguindo uma identidade que parece querer prescindir do gênero e às vezes se impõe através de um narrador masculino. Desta maneira, abdica das facilidades de representação objetiva da crônica para compor em crise permanente, da maneira percebida por Adorno (1973) a partir da sociedade industrial. O objetivo é, assim, desvendar como Hilst faz da crônica um instrumento de reflexão sobre o papel do escritor em uma sociedade saturada pela mídia.

As crônicas estudadas são permeadas por um tom irônico e auto-reflexivo, exibindo um narrador que se metamorfoseia em masculino e feminino. Às vezes, assume a voz da própria autora a destilar ressentimento, usando com recorrência o recurso da metanarrativa para se debruçar sobre o texto, único território inalienável ao autor. Hilst, que escreveu os textos durante sessenta e duas semanas e depois abdicou da tarefa por não gostar do trabalho de escrever sob encomenda, adota uma postura iconoclasta, mesclando a perspectiva jornalística e a narrativa literária, fazendo desta última um meio para a reflexão sobre o papel do escritor e do homem. Com isso, reforça o caráter apócrifo da crônica, gênero pouco estudado pelos manuais de literatura.

E se eu ficar lúdica, pastosa, permissiva, sonora, casta e contundente e não disser mais nada congruente, se eu ficar esmolando pelas ruas, lúcida espirocando, se eu levitar enquanto sobre o meu texto tu flutuas, se eu disser que aos cinco anos de idade aquela prodigiosa Simone Weil (informe-se) sentindo frio depois do banho disse ao seu próprio corpo e diante de sua perplexa mãezinha: “Tu tremes, carcaça?”, o que tu sentirias?
(HILST, 1998: 56)

No excerto do citado texto, há sempre a consciência de Hilst de que sua dicção não é popular ou de fácil acesso, guardando uma ambigüidade em relação às facilidades da linguagem. Sem fazer referências diretas a *best-sellers* ou escritores de ampla aceitação no mercado, a autora contesta com sua erudição e sarcasmo a escritura pós-moderna e fragmentada, mais referendada na sociedade de consumo do que na cultura clássica. A escrita de Hilst nem por isso cabe com facilidade em classificações de estilo ou gênero. A propósito da crônica, em *Cronista: Filho de Cronos com Ishtar*, ela reverte expectativas, indo além do trocadilho mitológico:

Uma das coisas que mais admiro em alguém é o humor. Nada a ver com boçalidade. alguns me pedem crônicas sérias... Gente... O que fui de séria nos meus textos nestes 43 anos de escritora! Tão séria que o meu querido amigo, jornalista e crítico, José Castelo, escreveu que eu provoco a fúria insana, isto é, o cara começa a me ler e sai correndo pro funil do infinito. Tão séria que provoco o pânico. E nestas crônicas o que eu menos desejo é provocar o

pânico... Já pensaram, a cada segunda-feira, os leitores atirando o jornal pelos ares e ensandecendo? (HILST, 1998: 61-62)

À parte a preocupação de “ser entendida” pelo leitor, Hilst não recorre a técnicas narrativas ligadas ao *new journalism*, como faz Rubem Fonseca (1996) em *Intestino Grosso*, conto no qual um jornalista entrevista um “Autor”, com trechos inteiramente baseados em uma entrevista do próprio Fonseca ao jornal *O Pasquim*. Se neste conto a crítica à mídia também suscita ácidos comentários (“Os caras que ditavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida”), a autora, por sua vez, adota também um cinismo pronto para capturar o leitor: “Para que desapontar os leitores? Apenas, numa passagem, eu me refiro à dificuldade que ela tem de comer um pêssego, uma citação poética – do I dare etc. – para bons entendedores”.

O jogo que Hilst propõe ao leitor subverte a identidade dos próprios personagens e pede mais do que “bons entendedores” e sim uma disposição para mergulhar com ela em tramas tão aparentemente banais quanto inusitadas. Tome-se como exemplo os mini-contos anexos à crônica *Ridendo Castigat Moris*:

I.

Há dez anos tentava escrever o primeiro verso de um poema. Era perfeccionista. Aos 30, anteontem madrugada, gritou para a mulher: consegui, Jandira! Consegui!

Ela (sentando-se na cama, desganhada): O quê? O emprego?

Ele: Claro que o verso, tolinha, olha o brilho do meu olho, olha!

Ela (bocejando): Então diz, benzinho.

Declamou pausado o primeiro verso: “Igual ao fruto ajustado ao seu redondo...” Jandira interrompendo: peraí... redondo? Mas nem todo fruto é redondo...

Ele: São metáforas, amor.

Ela: Metáforas?

Ele: É... E há também anacolutos, zeugmas, eféreses.

Ela: !?!?! Mas onde é que fica a banana?

Ele enforcou-se manhãzinha na mangueira. O bilhete grudado no peito dizia: a manga não é redonda, o mamão também não, a jaca muito menos, e você é idiota, Jandira. Tchau.

Ela (tristinha depois de ler o bilhete): e a pêra, benzinho? E a pêra então que ninguém sabe o que é? E a carambola!!! E a carambola, amor?

(HILST, 1998: 76)

Neste texto, Hilst recorre à metanarrativa indireta, na qual a personagem Jandira questiona os dotes literários do marido. A autora lança mão do recurso dramático, com pequenas rubricas sobre o comportamento da tal Jandira que, ao mesmo tempo em que questiona, também parece ser questionada. Jandira é a metáfora (figura que a personagem parece não compreender) de um tipo de leitor que não se detém em entrelinhas. Hilst, que sempre reclamou de não ser entendida, transforma a personagem em uma provocadora de suicídios, questionadora da criatividade do marido, mas também repressora do poema que escapa às convenções.

Ainda assim, cabe a Jandira a interrogação final: “E a carambola, amor?”. A propósito deste texto, cabe citar Gianni Vattimo:

Nesta perspectiva, um dos critérios de avaliação da obra de arte parece ser, em primeiríssimo lugar, a capacidade que a obra tem de pôr em discussão o seu próprio estatuto: seja a nível direto e, freqüentemente um pouco tosco; seja de modo indireto, por exemplo como ironização dos gêneros literários, como reescrita, como poética da citação, como uso da fotografia, não enquanto meio para a realização de efeitos formais, mas no seu puro e simples significado da duplicação. (VATTIMO: 1987)

Ora, o que Hilda Hilst faz nesses textos é questionar constantemente o estatuto do que é arte e, conseqüentemente, do que é o seu texto, ironizando gêneros literários, entremeando uma busca de critérios estéticos com a própria metaficção, na qual personagens como Jandira são, ao mesmo tempo, alter ego do narrador e do leitor.

Passemos a outro exemplo de ironia metanarrativa, mini-conto também anexo à mesma crônica imediatamente citada:

II.

Tínhamos discussões intermináveis. eu lhe mostrava os meus textos e ele dizia: tu não tens fôlego, meu chapa, tudo acaba muito depressa, tu não desenvolve o personagem, o personagem fica por aí vagando, não tem espessura, não é real. Mas é só isso o que eu quero dizer, não quero contornos, não quero espessura, quero o cara leve, conciso, apressado de si mesmo, livre de dados pessoais, o cara flutua sim, mas é vivo, mais vivo do que se ficasse preso por palavras, por atos, ele flutua livre, entende? Não. E ajeitava os óculos, não e não. Achei conveniente não lhe mostrar mais os textos. Ele me encontrava e dizia: hof hof hof, fôlego, meu chapa, fôlego, espanta as nuvenzinhas flutuantes, dá corpo às tuas carcaças, afunda os pés no chão. Eu implorava: pára com isso, pára, um dia quem sabe tu entendes. Não entendeu. Na frente dos amigos, de minha mulher, de meus filhos, ele começava: hof hof hof, fôlego, meu chapa. Um dia fomos à praia. entre uma caipirinha e outra, propus-lhe nadar até a ilha. Disse um sim chocho, mas topou. No meio da travessia, enquanto ele se afogava, eu aperfeiçoava a minha butterfly, e meu ritmo era rápido, harmonioso, cheio de vigor. Gritei-lhe antes de vê-lo desaparecer: fôlego é isso, negão. Estou em paz. E dedico-lhe este meu breve texto, leve, conciso, apressado de si mesmo, livre de dados pessoais, muito mais vivo do que ele morto.

(HILST, 1998: 77)

Mais uma vez, Hilst parte do próprio texto para questionar os seus critérios de construção literária. Agora, quem tenta convencer de que seu texto tem qualidade é um narrador que impõe um personagem “leve, conciso, apressado de si mesmo, livre de dados pessoais”. O mais surpreendente é que não se pode dizer que os textos de Hilst se adequem exatamente a esses preceitos, o que concede à pequena narrativa ainda maior ironia.

Algumas questões são levadas para a própria estrutura deste texto. Como a discussão é ritmo, que ganha uma comparação com o próprio fôlego humano, Hilst tece também uma pequena história em um único parágrafo no qual se defrontam um narrador que inicialmente reverencia seu interlocutor, mostrando-lhe seus textos, depois recusa as opiniões dele, humilhando-o no final em que se fundem o fôlego para nadar e o ritmo *butterfly* da narrativa, que bate as asas diante de nossos olhos.

Na crônica *Nós Escritores: brasileiros-Zumbis*), ao mesmo tempo que faz referência a seu próprio nome em texto elogioso de Anatol Rosenfeld (1999), um dos

mais atentos estudiosos de sua obra, Hilst reclama abertamente de não ter sido citada na Feira de Frankfurt de 1991, contemplando o leitor com “um textinho grácil e hermético para o vosso feliz domingo”. Diz a crônica:

A morte me apareceu certa noite no quarto. Era uma menina vestida de negro, os cabelos loiros escorridos. O vestido era estufado, brilhoso. Assim que a vi, soube que era a morte. Recostou-se em um canto da parede à minha frente, os pezinhos cruzados, não usava sapatos.

Então, Hans, está pronto?

Não, respondi-lhe agoniado.

Sorriu. tinha dentes negros e minúsculos. Assustei-me. Esperou que eu me acalmasse e perguntou:

Quanto tempo você ainda deseja?

Algum tempo.

Respondeu-me que era preciso que eu fosse mais preciso. a frase tinha humor e pude até sorrir. Disse-lhe:

Mais dez anos talvez.

Dez anos talvez, é hoje.

Impossível.

Não. Para ser mais exata: dez anos e dez dias. O tempo é outro quando eu apareço.

Senti náuseas e uma dor profunda no peito. Ainda pude perguntar-lhe;

Há uma outra vida?

Sim. Milhões de crianças como eu. Você será uma delas. É tedioso e até inaceitável, mas é assim.

O espelho do quarto refletiu um menino vestido de negro, calças curtas e camisa comum, os cabelos loiros escorridos. Olhei-me assombrado. Depois disso, nunca mais me vi.

(HILST, 1998: 129-131)

Aqui, Hilst propõe um jogo narrativo com a identidade do narrador, em alguns momentos um certo Hans de idade indefinida, um Hans-dez-anos-depois e um Hans-menino-vestido-de-negro. A partir do segundo parágrafo, há uma alternância dramática entre as falas de Hans e da morte (menina-vestida-de-negro). A quem pertence o direito de contar a história? Hilda leva para o próprio texto o confronto dessas forças

antagônicas: Hans quer viver, a morte quer levá-lo para ser uma criança eterna, à sua semelhança. A força da vida e da morte, Eros e Tanatos, se digladiam em um movimento espectral no que podem se confundir numa mesma imagem, como no último parágrafo.

Acerca da impregnação dos textos de Hilst pelo dramático, escreve Anatol Rosenfeld no mesmo texto citado pela autora, sobre o livro *Fluxo-floema* (1970), mas que poderia se adequar também aos dois pequenos contos citados:

Para Hegel, o gênero épico-narrativo é o mais objetivo. A ele se contrapõe, dialeticamente, a antítese subjetiva do gênero lírico, sendo o dramático a síntese, visto reunir, segundo Hegel, a objetividade épica e a subjetividade lírica. Semelhante diferenciação perde o sentido em face dos textos em prosa de Hilda Hilst, já que neles todos os gêneros se fundem. (ROSENFELD: 1999)

A própria autora dá um chave metafórica de sua busca de identidade narrativa que, entre larva e asa, procura sua metamorfose, sua metadicação.

Sou tantas
Tantos vivem em mim e pródiga descerro-me
Pródiga me faço larva e asa.
(HILST: 1970)

Em suas crônicas, Hilst alterna posicionamentos auto-elogiosos e iconoclastas e, ao mesmo tempo, dirige um olhar cúmplice em relação aos excluídos. Ao citar outros autores, em geral dialoga com o texto e revê, por exemplo, a trajetória da pouco conhecida poeta iugoslava Giusta Santini, na crônica *Mistérios*, de quem transcreve o poema:

Mulheres têm medo de cobras
de lagartas, baratas
mas não têm medo daquilo
que lá no fundo lhes toca.
Mulheres podem ser negras

ou pé de milho ou cegas
mas reverberam com aquilo
(se são velhas)
e se são moças gostam de espigas
negras
ao invés de batatas nas suas bocas.
(SANTINI *Apud* HILST, 1998: 159)

Hilst expõe seu espanto diante da auto-permitida lascívia dessa poeta, amiga de Joyce e Nora Barnacle. A liberdade com a qual registra em seu diário suas peripécias íntimas repercute na mesma crônica em uma auto-reflexão questionadora sobre a autoria de sua poesia:

É meu este poema ou é de outra?
Sou eu esta mulher que anda comigo
E renova a minha fala e ao meu ouvido
Se não fala de amor, logo se cala?

Sou eu que a mim mesma me persigo
Ou é a mulher e a rosa que escondidas
(Para que seja eterno o meu castigo)

Lançam vozes na noite tão ouvidas?
Não sei. De quase tudo não sei nada.
O anjo que impulsiona o meu poema
Não sabe da minha vida descuidada.

A mulher não sou eu. E perturbada
A rosa em seu destino, eu a persigo
Em direção aos reinos que inventei.
(HILST, 1998: 164-165)

A indagação aqui transcende as inquietações de gênero para cindir a identidade do eu lírico. “É meu este poema ou é de outra?”, pergunta. Este duplo que “se não fala

de amor logo se cala” pode ser a própria narradora ou outra, estrangeira, que só sabe falar a língua da espontaneidade.

Se na primeira estrofe a dúvida se refere ao terreno da identidade, a uma possível companheira de trajetória, na segunda a “outra” aparece como uma possível perseguidora. O que parecia um embate com o espelho ou a figura de outra pessoa, agora ressurgiu junto a um terceiro elemento, a rosa, símbolo evocativo do romântico, do feminino e do instintivo, a flor que espalha seu odor sem consciência de si mesma. A rosa se uniria à “outra” para perpetuar um castigo que, mais do que evidenciar um pecado ou transgressão, pressupõe a culpa, derivada da consciência.

A terceira estrofe traz o elemento do anjo, elemento tão caro a Rainer Maria Rilke e uma das referências de Hilst. Este quarto sujeito a irromper no texto é ao mesmo tempo demiurgo da lírica da narradora, mas ignora sua “vida descuidada”. E a narradora, que diz que de quase tudo não sabe “nada”, desvela a ignorância do anjo, o nivela segundo sua própria humanidade. Cabe lembrar aqui as observações de Rosenfeld no mesmo artigo supra-citado, a propósito do livro *Fluxo-Floema*, mas totalmente cabíveis neste contexto:

Entretanto, este Eu ao mesmo tempo se desdobra e triplica, assumindo máscaras várias, de modo que o monólogo lírico se transforma em diálogo dramático, em pergunta, resposta, dúvida, afirmação, réplica, comunhão e oposição dos fragmentos de um Eu dividido e tripartido, múltiplo, em conflito consigo mesmo. Contudo, as vozes (que não se manifestam no pretérito da narrativa, mas amalgamando as formas do presente lírico e dramático) submergem na corrente de uma linguagem de espantosa invenção (...). Deste modo se fundem de novo, quase irreconhecíveis, no Eu lírico, portador do rasante turbilhão verbal que, lançado contra pedras e obstáculos, forma redemoinhos de “floema engasgado”, detendo-se, gago, a língua se tornando objeto de si mesma, se autocomentando, se autocriticando e autoflagelando, chegando até a autodestruição, para depois recompor-se e prosseguir, levada pelo impulso da maré verbal.

(ROSENFELD: 1999)

A quarta estrofe marca justamente esta estrutura identificada por Rosenfeld, de um eu lírico que se rebela, autoflagela e renasce pela negação. ‘A mulher não sou eu’, diz o primeiro verso, sem, no entanto, identificar-se quem é esse narrador. Apenas fica

instaurado que a rosa perturbou-se e existe somente em sua errância, em direção aos próprios reinos inventados.

A propósito destes “reinos”, vale citar algumas observações de Gaston Bachelard em *A poética do devaneio*, no qual cita alguns versos do poeta Géo Libbrecht, com espantosa similitude com o citado poema de Hilda:

Este sonho em nós é mesmo nosso?
eu vou sozinho e multiplicado
serei eu mesmo, serei um outro?
somos apenas imaginados.
(LIBBRECHT *Apud* BACHELARD: 1988)

As indagações de Bachelard remetem aos primeiros românticos e à mudança compreendida na questão da representação:

Quem fixará jamais o peso ontológico de todos os “eu” imaginados? (...) Existe um “eu” que assume esses múltiplos “eu”? Um “eu” de todos esses “eu” que tem o domínio de todo o nosso ser, de todos os nossos seres íntimos? Novalis escreve: “A tarefa suprema da cultura é tomar posse de seu eu transcendental, de ser ao mesmo tempo o eu de ser eu”.
(BACHELARD: 1988)

Em *Cascos & carícias*, Hild Hilst resgata este Eu transcendental e referência romântica, reelabora a estrutura da crônica para nele inserir uma inquietação de transgressão e resgate de um mundo onírico em que o autor pode ser uno, um mundo utópico que ele mesmo inventou.

Ou, nas palavras de Octavio Paz:

Se todo objeto é, de alguma maneira, parte do sujeito cognoscente – limite fatal do saber ao mesmo tempo que única possibilidade de conhecer -, o que dizer da linguagem? As fronteiras entre objeto e sujeito mostram-se aqui particularmente indecisas. A palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras. Elas são nossa única realidade ou, pelo menos, o único testemunho de nossa realidade. (PAZ: 1982)

Em suas crônicas, Hilst não abdica da ironia e do humor de referência erudita, ainda que em detrimento do sucesso editorial. A metanarrativa se espelha em personagens que questionam e interferem sobre o texto que está sendo criado no papel e evolui na mente do leitor enquanto é lido. Assim, Hilst discute o papel da escrita contemporânea e reavalia, ao longo dos trechos em prosa inseridos nas crônicas, os critérios estéticos que as norteiam, em busca de uma estilística diferenciada neste momento da literatura brasileira. Nesse percurso, a escritora mescla elementos de objetividade épica e subjetividade lírica para formar um texto de expressão multifacetada, com um narrador em metamorfose, ao mesmo tempo “larva e asa”, pensador e criador.

No que concerne à metapoesia permeada às crônicas, os textos de Hilst remetem ao romantismo alemão, no qual um Eu transcendente norteia a carpintaria lírica e se torna referência para a inspiração individual. O que poderia ser apenas monólogo lírico se desdobra como diálogo dramático e abre caminho para uma linguagem que indaga, chegando à afirmação a partir da negação, para buscar unidade em mundo utópico engendrado por sua própria criação.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

FONSECA, Rubem. Intestino Grosso. In: ---. *Feliz Ano Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HILST, Hilda. *Cascos & carícias*. São Paulo: Nankin, 1998.

HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: perspectiva, 1970.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ROSENFELD, Anatol. *Hilda Hilst: Poeta, Narradora, Dramaturga*. [on line].

Disponível no site: <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/hhilst.html>, em 05/09/1999.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade; nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, Lisboa: Editorial Presença, 1987.