

DOS CÉUS A SARGETA: ESTAR SENDO. TER SIDO DE HILDA HILST E A SITUAÇÃO DO NARRADOR CONTEMPORÂNEO

Eliza Pratavieira
Prof. Henrique Manuel Ávila (Orientador)

RESUMO

Pretendo verificar a situação do narrador na derradeira narrativa ficcional de Hilda Hilst, *Estar Sendo. Ter Sido* publicada em 1997. Esta é uma narrativa onde a estrutura ultrapassa o conceito tradicional, e um dos aspectos que possibilitam tal transcendência é a situação do narrador. Através de conceitos de Benjamin, Lukács e Adorno pretendo investigar alguns aspectos das transformações narrativas desde a instituição do romance tradicional até a contemporaneidade, contexto onde a forma já não dá conta de representar o indivíduo. Um elemento básico da narrativa é o distanciamento do narrador. Em *Estar Sendo. Ter Sido* esse distanciamento é mínimo, e em alguns momentos a voz do narrador se mistura com a do personagem, causando uma espécie de caos narrativo. O texto hilstiano reflete a dissolução do sujeito, que deixa de ser um e passa a ser muitos, e que deixa de seguir um caminho bem definido e assume o seu descompasso com relação à realidade concreta.

Palavras Chave: Literatura Contemporânea; Hilda Hilst; Narrador;

Pode-se considerar narrativa qualquer discurso que evoca uma sucessão de fatos, ficcionais ou não, ocorridos em um determinado tempo e espaço. A narrativa é atemporal. A transmissão desse tipo de discurso acontece não só através da literatura, mas também das pessoas ao relatar experiências. O narrador, nesse caso é o indivíduo que se coloca entre a experiência vivida-ouvida-criada e os ouvintes, leitores, ou público. Com o decorrer do tempo a narrativa e conseqüentemente seus narradores, foram se tornando cada vez mais complexos.

O que chamamos narrativa atualmente é uma forma derivada da epopéia. Em *A teoria do romance*, Lukács discorre sobre alguns paradigmas do mundo grego relacionando-os com o mundo moderno. Segundo o autor, antes da instituição do pensamento filosófico, qualquer explicação ocorria através dos mitos, e nesse tempo existia resposta para todas as coisas.

Ao sair em busca de aventuras vencê-las, a alma desconhece que o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. Essa é a era da epopéia. (LUKÁCS, 2000, p. 26)

A epopéia surge nesse contexto, e reflete um pensamento homogêneo, fechado e conseqüentemente perfeito. Para Lukács é por isso que atualmente não é possível a produção de epopéias, pois, ao romper com a harmonia do pensamento grego, o homem se vê num mundo vasto, múltiplo, incoerente, e o romance é nesse contexto a forma literária que representa a complexidade e a heterogeneidade desse homem que se perdeu.

Para Benjamin o surgimento do romance é a causa da morte da epopéia. "O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da

narrativa é o surgimento do romance, no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro". (BENJAMIN, 1993, p. 201). Segundo o autor, o fato de o romance não nascer da tradição oral e nem alimentá-la é a causa de sua extinção, pois esta nasce e só existe através da tradição oral. Outro elemento apontado por Benjamin é o isolamento do romancista em contraposição a comunhão dos narradores tradicionais. "Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós em sua atualidade viva". (BENJAMIN, 1993, p. 197.)

A partir desses argumentos, o autor propõe uma série reflexões sobre os rumos da narrativa, partindo da idéia de que o narrar é primeiramente baseado na oralidade, na transmissão da experiência, mas que com a guerra e a evolução dos meios de produção, esse tipo de transmissão perde a força, e no seu lugar se institui o romance, como forma de narrativa da sociedade industrial. Com isso torna-se raro os narradores e conseqüentemente, as experiências não mais transmitidas como antes. "Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências." (BENJAMIN, 1993, p.198).

Antes, o contar era ato coletivo, se fazia em rodas e havia muitos interessados, pois todos compartilhavam o mesmo conjunto de valores, não havia a fragmentação social, o eu era coletivo. O ato de escrever, em livros, é sinal de que a sociedade já não está preparada para ouvir, pois se fragmenta e individualiza, o interesse coletivo desaparece.

Já a reflexão de Adorno é a respeito da dissolução da forma romanesca, característica de uma série de narrativas do século XX. Sob seu ponto de vista, a percepção de uma realidade desordenada influencia o artista. A desordem é manifestada na obra de arte. Segundo Adorno,

“Os antagonismos não resolvidos na realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma”. (ADORNO, 1982, p.16)

Realmente, mudanças significativas ocorreram na forma do romance no decorrer do século XX. A fragmentação da narrativa e a imprecisão do foco narrativo, o enredo vago e confuso, falta de linearidade temporal, espaços não definidos ou pouco definidos e a decomposição da sintaxe através de experiências lingüísticas, são características que despontam no romance reproduzindo a incerteza proveniente de um desencantamento com o mundo. Essas mudanças tomam uma dimensão extremamente radical na contemporaneidade.

Adorno em seu texto *A posição do narrador no romance contemporâneo* torna visível a superação da técnica de ilusão – base composicional dos romances tradicionais – e cita escritores que a realizaram. Alguns exemplos encontrados no texto de Adorno são Marcel Proust, que utiliza uma subjetividade extrema, Thomas Mann, que propõe uma intensa necessidade de refletir, Kafka que utiliza de uma objetividade violenta e James Joyce com suas experiências épicas. O tratamento dos temas e as formas composicionais do texto de Hilda Hilst aproximam a sua escrita aos exemplos citados por Adorno, já que esses são declaradamente influências da autora. A palavra que define sua escrita em prosa é o experimentalismo.

De fato, os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopéias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia apareceu endossar o mundo pleno de sentido. (ADORNO, 2003, p.62.)

Deste modo, a presença da realidade objetiva ou a sugestão da realidade através da ficção que no romance tradicional era um elemento essencial, se modifica e, segundo a teoria de Adorno, a posição do narrador é a principal modificação, pois, a subjetividade ganha mais consistência na literatura contemporânea. Como consequência, a linguagem ao ser desvinculada do compromisso realista se torna “destilada e associativa”. (ADORNO, 2003, p.62.)

A decomposição da figura do narrador, que por um sistema de individualização do mundo mimetizado, era até então o grande responsável pela unidade no narrado, gera transformações na forma narrativa. Desse modo, ao dizer que o romance não teria mais nada pra contar, Adorno aparentemente aponta para a fragmentação de uma voz narrativa una, com competência para expressar claramente a representação do mundo objetivo. O romance contemporâneo – segundo Adorno – faz uso de novos elementos e por isso torna embaçada a visão de um mundo objetivo.

Se o romance quiser permanecer fiel a sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo. (ADORNO, 2003, p.57)

Enquanto a reflexão do romance tradicional aponta para uma tomada de partido em relação a alguma personagem, ou seja, um apelo moral, o romance contemporâneo escancara a mentira da representação. Sendo assim, ao se descobrir como fictício, o narrador questiona a estética tradicional e atualiza a discussão do teórico, de que o realismo se manteria por sua negação.

Estar Sendo. Ter Sido é um texto escrito majoritariamente em prosa, e sua composição é um tanto quanto distante da idéia de romance. Um dos elementos que mais se destacam neste texto é a situação do narrador. A primeira intervenção surge na página 23 depois de um longo diálogo que inclui rubricas, como no texto dramático. A transição é feita por um corte, demarcado no texto como um espaço em branco, e eis que surge a voz do narrador “Esquálido e cheio de nós, assim é que anda meu espírito.”

Um elemento básico do romance tradicional é o distanciamento entre narrador e universo narrado. No texto esse distanciamento é mínimo, e em alguns momentos a voz do narrador se mistura com a do personagem. A distinção é quase imperceptível

Essa aproximação entre as vozes do personagem e narrador só é possível por se tratar de um narrador personagem. As vozes do Vittorio Narrador e Vittorio Personagem se revezam nos atos de contar, pensar, lembrar e dialogar. Na segunda parte do texto surgem ainda as vozes do universo ficcional hilstiano.

[...] o fluxo de consciência não tem mais a forma de um diálogo, mas de uma proliferação de vozes simultânea à fragmentação delas. Trata-se mais aproximadamente do que chamei, em outra nota, de uma *cena de possessão* na qual o narrador, fazendo as vezes de cavalo – ou de mula, como Hilda preferia – é sucessivamente montado por entes pouco definidos, semelhantes entre si, incapazes de conhecer a causa ou de sua coexistência na escrita. Testemunham, entretanto, todos eles, uma dor ou carência essencial que equivale à compreensão de que escrever é preencher folhas de papel com pânico e solidão, com a suspeita de ter perdido o rumo ou de nunca ter havido algum. (PÉCORA, 2006, p.9)

A aparição dos personagens do universo ficcional, sugerem uma unidade com relação aos onze livros que compõe sua prosa, e sugerem ainda uma relação profundamente crítica com a própria obra. As principais características da prosa hilstiana são a decomposição, espacial e temporal, a multiplicidade de vozes e aproximação com os gêneros dramático e lírico. As principais influências são Beckett, Kafka, Camus e Joyce, além dos filósofos Heidegger, Kierkegaard, entre outros.

O texto é uma espécie de extenso fluxo de consciência do narrador-personagem Vittorio, que ao completar 65 anos começa a preparar-se para a morte. Em entrevista a Maurício Stycer pelo jornal O Estado de São Paulo, Hilda nos diz quem é Vittorio:

[Vittorio] É um ser que se pensa desesperadamente. No fundo, tudo o que ele quer é ficar sozinho para encontrar-se com o deus que mora dentro dele. Mas só quando terminei é que eu vi que o Vittorio é cínico, mente demais para poder ficar sozinho. Para ficar assim só, ele pede a Alessandro, e o paga, para ficar com sua mulher, Hermínia. Mas eu fiquei boba quando descobri, quando me veio, depois de reler pela segunda vez o livro, que o Alessandro, na verdade, é um filho bastardo dele. Ele protege o Alessandro o tempo todo, tanto que deu a Hermínia para ele, o ensinou a ler Petrarca, deu o dinheiro todo para ele...

(STYCER, 1997.)

O personagem é um escritor de roteiros cinematográficos, velho, libertino e alcoólatra, que vive num suposto auto-exílio numa confortável casa de praia com o "irmão-colosso" Matias e o filho Júnior, além dos cachorros, gansos e livros. Uma boa parte do texto é o diálogo entre os três personagens separados por interrupções ora do Vittorio-Narrador ora do Vittorio-Personagem. Em uma de suas divagações Vittorio-Narrador nos conta que, quando percebe a proximidade da morte, forja o adultério

de Hermínia com Alessandro, início de seu suposto auto-exílio. O fragmento a seguir nos mostra a negatividade e o desespero que do personagem narrador se estende para todo o texto:

A descoberta da ser desprezado, de não ser, de ser apenas um corpo envelhecendo, uma boca vazia agora silenciosa, não nesse instante silenciosa mas uma eternidade silenciosa, e isso também de não ter entendido nada, isso soa penoso e sinistro mas não e... e como um grande pudim de cenoura, não ter entendido nada insossolaranjaguado, pior teria sido ter entendido tudo, é escuro e comprido apesar de parecer mais claro e curto. (HILST, 2006, p. 37)

No âmbito formal, verifiquei diversas características instigantes e bem recorrentes em toda ficção hilstiana. Os gêneros, subgêneros e técnicas narrativas utilizadas para composição do texto são diversas. No que pode ser considerada a primeira parte da narrativa, há os diálogos que aparecem intensamente nas primeiras páginas e depois são retomados com menos regularidade. Esses diálogos aproximam a linguagem do livro a da escrita teatral, temos inclusive a presença de rubricas, e nas primeiras páginas, não é possível deduzir que se trata realmente de uma narrativa.

Outras técnicas recorrentes e um tanto quanto aproximadas são os fluxos de consciência, que aparecem intensamente no que pode se considerar uma segunda parte do texto. Pude verificar a presença de outros subgêneros como o roteiro cinematográfico, que aparece nas páginas 33, 34 e 35 e nos coloca dentro do patético filme que Vittorio está escrevendo, as receitas de drinks e suicídios que durante a toda a obra aparecem e reaparecem e o poema que divide a obra em duas partes: vida cotidiana de Vittorio + divagações *antes* do delírio X vida cotidiana de Vittorio + divagações *depois* do delírio. A poesia marca o exato momento

de delírio do personagem narrador. Outra técnica recorrente é a prosa poética utilizada sempre em momentos em que o narrador-personagem se aprofunda em algum pensamento. Como por exemplo, no fragmento:

Fonâmbulo loquaz, burlantim do nojo, indo e vindo no arame, teus dedos ossudos sabem que não queres tocar mulher alguma, muito menos essa rábula de saias, de coxas pesadas e canelas finas. e dissimulas, indo e vindo, para esquecer aquela hora, *Timor et Tremor*, e esquecer corredores e tua própria sombra pardacenta e nua, e súbito paras num canto qualquer da casa e te escutas dizendo *vigilate! vigilate!* (HISLT, 2006 p. 59)

Algumas dessas técnicas extrapolam o verbal como na página 46 onde o narrador Vitório se representa morto com um desenho de um octaedro dentro de um círculo. O texto vai se construindo através de um mosaico ou caleidoscópio de gêneros e temas, e o híbrido, comum na forma romanesca é potencializado, até o ponto em que se transforma em outra coisa, como no fragmento:

A solidão tem cor, é roxo escuro e negro. é como se você fosse andando... uma vasta planície, vai andando vai andando, é tardezinha, há até uma certa euforia, um vínculo entre você e aquela extensão... de início parece que a areia brilha um pouco, vai anoitecendo... que dor Matias... onde? não, não é isso de ir anoitecendo e você vê rostos na amplidão, vagezas, máscaras, umas se parecem... umas se desmancham-se assim que aparecem, perfis também... flores também, você conhece uma flor cor-de-rosa que tem tudo da margarida mas é maiorzinha, toda achatada, toda esparramada, vou me lembrar, pois é , ela é cor de rosa. mas vai ficando escura... agora ele vem vindo. quem? deus, Matias. (HILST, 2006, p. 33)

A narrativa em seu sentido primordial não existe em *Estar Sendo*. *Ter Sido*, não há uma estória a ser contada. O que parece ser representado nesse texto é uma necessidade quase vital de escrever, embora esse escrever não dê conta do indivíduo que ora se esconde, ora se mostra com as palavras; Nesse sentido é que as narrativas ficcionais hilstianas se aproximam do conceito de Adorno, esse tipo de experiência é resultado da evolução secular das formas narrativas (teorizados por Benjamin e Lukács). Se na tradição oral, que pode ser representada pela epopéia grega, a experiência era perfeitamente comunicável, com a instituição do romance na era moderna, passa a ser menos comunicável, e que com a dissolução da forma romanesca, na contemporaneidade, revela o estado profundo de incomunicabilidade em que o homem está inserido. Isso explica o hermetismo da linguagem, a dissolução diegética, e a fragmentação da narrativa hilstiana.

Referências Bibliográficas:

ADORNO, Teodor W. 1903-1969. *A posição do Narrador no Romance Contemporâneo* in_ *Notas de Literatura I*; Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
_____. *Teoria estética*, Lisboa: Edições 70, 1982.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador Considerações sobre a Obra de Nicolai Leskov* in_ *Magia, Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

HILST, Hilda. *Estar Sendo. Ter Sido*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2006.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: Um Ensaio Histórico-Filosófico sobre as Formas da Grande Épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

PÉCORA, Alcir . Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Estar Sendo. Ter sido*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2006.

STYCER, Mauricio. Entrevista Hilda Hilst. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 abr. 1997. disponível em http://www.nankin.com.br/imprensa/Materias_jornais/hilda_fsp160497.htm Acesso em 11 nov. 2009.