

“LÁZARO”, DE HILDA HILST: O NARRAR NOS MEANDROS DA TRADIÇÃO

Nilze Maria de Azeredo Reguera¹

RESUMO

Tendo como referência o texto *Lázaro*, investiga-se como a prosa de Hilda Hilst toma forma desde a obra de estreia, *Fluxo-floema* (1970), fundamentando-se em procedimentos como a autorreferencialidade, a paródia e a polifonia. Analisando como o narrador-personagem Lázaro apresenta os fatos e os seus sentimentos em relação aos mesmos, discute-se de que forma a prosa hilstiana se envereda pelos meandros da tradição, relacionando-a às noções de *falência* e de *morte*. Assim, observam-se como o narrar de Hilda Hilst é empreendido e como se dá a problematização das tradições bíblica e artístico-literária das quais a autora é herdeira.

Palavras-chave: hilst, autorreferencialidade, paródia, polifonia.

Hilda Hilst, em 1970, apresenta *Fluxo-floema*, sua primeira obra em prosa, composta por cinco textos — *Fluxo*, *Osmo*, *Lázaro*, *O unicórnio* e *Floema* —, e que foi publicada após o seu percurso pela lírica, e, nos anos anteriores a essa estreia, pela dramaturgia. Em certo sentido, pode-se afirmar que *Fluxo-floema* corporifica um modo de escrever de Hilda Hilst, o qual, ao longo de sua produção, seria retomado ou, por vezes, revestido de máscaras, como a da obscenidade, por exemplo. É a ele que direcionaremos nosso olhar, tendo como referência o texto *Lázaro*, o qual se engenha por meio de um narrar que se evidencia enquanto construção e que transita por entre o relatar e o imaginar, a tradição e a revisitação ou a problematização desta.

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

¹ Doutora em Letras pela UNESP, *campus* de São José do Rio Preto – SP. E-mail: nilzereg@gmail.com

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 chamam de morte. [...] (HILST, 2003, p. 112).

Neste fragmento se nota um modo peculiar de narrar: 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. A utilização de palavras como “primeiro”, “depois”, ou de sentenças como “como é que se diz mesmo?”, “quero dizer”, “eu estava dizendo”, dentre outras, conferem assim ao seu discurso um caráter autorreferencial, de modo a se aproximar, numa primeira visada, de uma suposta *verdade* ou de um *saber*. A esse procedimento de construção da fala de Lázaro, do texto hilstiano, associam-se pelo menos dois outros, os quais contribuem para que o valor de *verdade* ou de *credibilidade* de sua fala seja, posteriormente, tensionado: a paródia e a problematização da instância narrativa. O primeiro se faz presente à medida que o texto hilstiano se envereda pelos meandros da tradição, articulando uma visão outra do discurso bíblico, como em:

Primeiro um golpe seco na altura do coração. O espanto de sentir esse golpe. Os olhos se abrem, a cabeça vira para o lado, tenta erguer-se, e dá tempo de perceber um prato de tâmaras na mesa comprida da outra sala. Dá tempo de pensar: alguém que não eu vai comer essas tâmaras. A cabeça vira para o outro lado. A cabeça ergue-se. A janela está aberta. E vejo as figueiras, vejo as oliveiras. Foi assim mesmo: vi tâmaras, figueiras e oliveiras. [...] (HILST, 2003, p. 112).

O texto de Hilst *atua*, pois, nos meandros da tradição, dinamizando-a de modo próprio por meio de um conjunto de procedimentos consagrados no fazer artístico moderno — como a autorreferencialidade e a autocrítica, que se tornaram exemplares com as vanguardas do início do século XX. A tradição judaico-cristã é desse modo apresentada peculiarmente: Deus é visto 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 — é o caso da presença de Rouah, um ser grotesco e irmão gêmeo de Jesus.

Esse desdobramento associado à paródia, que ressalta matizes como a da incompreensão, também se relaciona à instância narrativa e à necessidade, socialmente imposta ou não, que os narradores-personagens de *Fluxo-floema* têm de (se) verbalizarem. Dessa perspectiva, “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” (PÉCORA, 2003, p. 10, grifos do autor). Em *Lázaro*, a fala do narrador-personagem, diferentemente do que se poderia intuir com base nessa afirmação e no cotejo com os outros textos do livro, é permeada pelo *querer*: Lázaro sente a necessidade de se expressar da melhor maneira. Como consequência, 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 receptores. Esta preocupação aflorada, que parece adquirir um caráter por vezes *didático*, pode ser relacionada a uma tentativa de convencimento acerca do que lhes apresenta. A fala do narrador-personagem se associaria, então, 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, essa situação inicial adquire feições outras: as noções de *saber*, de *verdade*, de *credibilidade* 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 vão se revelando *tentativa*, à medida que Lázaro é visto como *louco* e que há um desdobramento em direção a outras instâncias, a outras vozes narrativas, como, por exemplo, no momento em que, instantes após a sua morte, ele se depara com *o outro*:

Ao redor DELE ... ao redor DELE, um espaço indescritível, perdoem-me, na morte seria preciso encontrar as palavras exatas, porque na morte vê-se em profundidade, mas ainda assim não sei de uma palavra que qualifique o espaço que vi em vida ao redor DELE. *Não sei se vocês entendem o que eu quero dizer, agora estou morto e por isso deveria saber dizer do que vi em vida. Deveria. Então:* Ele estava parado. Ele pousava. Ao redor DELE um espaço indescritível. Ele era alguém que se parecia comigo. Não no jeito de estar parado. Não: *eu vou dizer claramente agora:* Ele era eu mesmo num espaço indescritível. Perguntei: por que estás assim parado? Ele disse: Lázaro, olha-me bem, Lázaro: eu sou a tua morte. Dei alguns passos apressados na direção daquele corpo. Era preciso saber o significado das palavras que eu ouvira, era urgente que eu soubesse. Estendi o braço para tocá-Lo, mas a minha mão feriu-se no tronco da figueira. Não era ali que Ele estava? Ele não estava parado junto ao tronco da figueira? Um tempo fiquei assim: pasmado. Parado. Junto ao tronco da figueira. Depois ouvi a voz de Marta: Lázaro? Estás dormindo? Pobre... ele dormiu, Maria, ele dormiu... coitado! [...] (HILST, 2003, p. 114, grifo nosso).

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 se constitui num recurso também presente em outros textos de Hilst e que pode ser associado à imagem do *outro*. Por exemplo, Lázaro constantemente se depara 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. Esses:

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 incontinentemente várias; apossam-se sucessivamente do discurso como entes parecidos entre si, a ocupar precariamente o lugar da narração (PÉCORA, 2003, p. 11).

O lugar da narração é, dessa forma, ocupado *precariamente*, e, no caso de *Lázaro*, o *não-saber* se mostra um 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 diante do contar. Poder-se-ia indagar, então, em que medida essa estruturação propiciaria outro desdobramento, que seria relacionado à instância autoral: Lázaro, ao se colocar, inicialmente, na posição daquele que detém a palavra, poderia ser relacionado às *personae* de Hilda Hilst, ou seja, ao desdobramento autor empírico - autor textual - narrador-personagem, bem como ao papel do artista/escritor num mercado em expansão?

Haveria, nesse sentido, um modo de narrar fundamentado numa estrutural abissal, polifônica, em que o contar do narrador-personagem se relaciona tanto à tradição judaico-cristã quanto à tradição artístico-literária, colocando ambas em cena, tensionando-as. Como foi ressaltado, aquele que detém a palavra, a voz narrativa, é apresentado num momento conflituoso, defectivo: Lázaro depara-se com sua morte, *o outro*, o de dentro, o baixo, e quer se expressar da melhor maneira. É quando Rouah, *o outro*, o irmão gêmeo de Jesus, entra em cena, e Lázaro teme se fazer *obsuro*:

Não são todos que acreditam NELE. Eu acredito, porque Ele é alguém feito de mim mesmo e de um Outro. O Outro, eu não lhes sabia dizer o nome. O Outro não tem nome. Talvez tenha, mas é impossível pronunciá-LO. Sei que me faço cada vez mais obscuro, mas não é todos os dias que se vê um homem feito de mim mesmo e do Outro. Querem saber? Há mais alguém dentro DELE. Mas tenho medo de contar tantas coisas a um só tempo, tenho medo que vocês pensem que eu estou inventando. Mas é verdade: além de mim mesmo e do Outro, há no Homem mais alguém. Esse alguém chama-se Rouah. [...] (HILST, 2003, p. 114-115)

O narrador-personagem, após a sua morte, depara-se com *o outro*, *os outros*, e teme que não seja mais compreendido, que a sua fala não seja mais relacionada ao *relatar*, à *verdade*, mas ao *imaginar*, ao *inventar*. Lázaro transita, assim, entre o *saber* e o *não-saber*, entre o *relatar* e o *imaginar*, numa espécie de percurso narrativo movente, em que as certezas são postas em questão, levando o receptor, inclusive, a desconfiadamente indagar: Lázaro estaria louco? Ao longo do texto, esse é um

questionamento que permeia a recepção e que se destaca, sobretudo, no desfecho do mesmo, quando o narrador-personagem, após um desdobramento espaço-temporal em direção a um futuro, vê-se junto aos monges. A polifonia e a autorreferencialidade contribuem, dessa forma, para a que o texto hilstiano se mostre de modo ambivalente: narrar e narrador-personagem se enveredam por esse percurso movente, em que saber e não-saber, certeza e dúvida, relato e imaginação coexistem. A esses recursos se soma uma oscilação da fala do narrador-personagem, que ora se refere a seus sentimentos após a morte, ora ao que está acontecendo com as demais personagens nesse mesmo período, sempre na tentativa primeva de abarcar os fatos. Por exemplo, ao apresentar as ações de suas irmãs Marta e Maria, que esperam por Jesus, Lázaro assim se expressa:

A casa inteira recende a nardo. A múltiplas essências. Era preciso tanto? Não teria sido mais sensato guardar os perfumes para eventuais dificuldades? Não, nisso elas estão de acordo, é preciso perfumar o irmão morto. Vamos esperar! Ainda não! Quem sabe Ele virá? E Maria vai até a porta, olha em todas as direções. Maria, escuta-me: Ele não virá. É preciso aceitar a minha morte. Acompanho o meu corpo, atravesso as ruas humildes da minha aldeia, as mulheres falam em segredo à minha passagem: é Lázaro, amigo de Jesus. E morreu. É Lázaro, que adoeceu de repente, ninguém sabe por quê. Eu sei por quê. Eu sei que agora depois de ter visto o Homem, o meu sangue e a minha carne não resistiriam. Algumas vozes dentro de mim tentam confundir-me: mas tu eras amigo de Jesus, viste-O inúmeras vezes, e nem por isso mudaste! Sim. Mas jamais vira Aquele Homem Jesus, Aquele Homem Eu Mesmo, Aquele Homem o Outro, Aquele Homem Rouah. Parado. Pousado. E ao redor dele, um espaço indescritível. Chegamos. Tenho medo. Um pequeno vestíbulo. Depois, a rocha. Dentro da rocha, um lugar para o meu corpo [...] (HILST, 2003, p. 115-116)

Neste fragmento, tem-se, no dizer de Pécora (2005), um “exercício de estilo”. Cada texto de *Fluxo-floema* poderia ser interpretado sob esse prisma, devido ao USP de procedimentos como: assimilação de certos vocábulos ou de um estilo determinado; diminuição da pontuação ou ausência desta, de modo os enunciadores não sejam num primeiro momento identificados, tendo suas falas imbricadas. Se comparado a outros textos da autora, *Lázaro* não apresenta um escrever *em fluxo*, radical, dado pela abolição de sinais de pontuação, nem um uso excessivo de vocábulos específicos. Articula-se um *exercício de estilo* na medida em que um personagem de certa importância na tradição judaico-cristã é apresentado como o narrador-personagem, oferecendo outra perspectiva

a respeito dos fatos bíblicos. Tem-se, portanto, um *preenchimento paródico* do discurso bíblico, inclusive com a utilização de recursos gráficos como as maiúsculas, de modo que se coexistam *outro e mesmo*.

Assim, ao utilizar uma referência canônica em seu texto, Hilst promove uma corrosão da mesma, revelando os meandros da tradição. Note-se como, no sepulcro, Lázaro se depara com Rouah, que é descrito com seu sexo peludo, assemelhando-se a um animal sujo, mal-cheiroso:

Agora estou aqui e não sinto o teu cheiro, sinto o cheiro da minha própria carne, um cheiro gordo entupindo minha boca, um cheiro viscoso, preto e marrom. Rouah também o sente, porque parou de lambe-se, levantou a cabeça, e os buracos de seu focinho se distendem, se comprimem, assim como se você tocasse matéria viva e gelatinosa. [...] digo com certeza: Rouah construiu do nada uma flor gigantesca, as pétalas redondas, no centro uma rosácea escura e latejante. Agora sim, ele está contente. Está contente como... como se acabasse de parir. É isso. A flor gigantesca afunda-se no meu ventre, a rosácea escura absorve o conteúdo das minhas vísceras. Maldito Rouah! Amas o teu corpo, Lázaro? Rouah também o ama. O teu corpo assegura tempo justo de vida aos filhos de Rouah, compreendeste? Não. Então ouve: tudo o que Rouah cria do invisível, é filho de Rouah. No teu ventre, ele colocou o primogênito. Depois teu peito é que servirá de alimento para o segundo. E tua cabeça será leite para o terceiro [...] (HILST, 2003, p. 119-120).

O contato de Lázaro com Rouah, uma figura grotesca, é direcionado por vocábulos e imagens relacionados ao baixo corporal, à decomposição. Esse contato acaba por revelar, também, uma *confusão de escrituras*, já que Lázaro é colocado no papel que coube à Virgem Maria: dar à luz ao primogênito. Além disso, o mal-estar que permeia o diálogo de ambos indicia a tensão polifônica presente no texto e que parece ser *acirrada* pelas imagens do múltiplo, da decomposição e da morte. É nesse sentido que se pode afirmar que em *Lázaro* há *núcleos* discursivos que se entrecruzam, referentes a Marta e Maria, a Rouah e seus filhos, a Jesus, ao escriba e ao povo, a Judas, aos monges. Todos se caracterizam pela presença de Lázaro, cuja fala indicia o seu intuito inicial de abarcar e apresentar todos os fatos, e que no decorrer do contato com essas personagens transita por entre o *saber* e o *não-saber*. E um fato que parece acirrar o *drama* relacionado ao narrar e à posição de quem detém a palavra é a interação do

narrador-personagem com o escriba. Observe-se como, após o perturbador contato com Rouah, Lázaro, caminhando pela Betânia, encontra tal personagem:

Dentro em breve nenhum de nós O verá. O escriba me persegue, e a cada instante pergunta: Ele é o Homem? É aquele que dizem? Sacode o meu braço: Lázaro, conta, eu preciso escrever sobre todas essas coisas. Por que não falas? Então tenho diante de mim um ressuscitado, porque estavas morto, não é? Ou não estavas? Sim, estavas morto, eu te vi, eras amarelo, tinha os lábios roxos, oh, por favor, me diz, me diz como é lá embaixo. Cala-te. Mas não vês, Lázaro, que não é justo? Sorrio: come os marmelos, afasta-te. Mas por que me dizes sempre que eu devo comer marmelos? Não comeste marmelos enquanto eu estava morto? Eu? Eu? Não me lembro... na verdade, não me lembro... e que importa? Afasta-se tomando notas e repetindo: marmelos... hoje ele me fala novamente em marmelos... Lázaro perguntou-me: não comeste marmelos? Ah, que coisa tão obscura para a posteridade! [...] (HILST, 2003, p. 121).

Ao longo do texto, o contato de Lázaro com o escriba é permeado por um sentimento de *incompreensão*: Lázaro não quer ou não consegue falar o que passara; e o escriba não tem o que gostaria, restringindo seu registro a frases mínimas ou pouco esclarecedoras. Se retomada a acepção de *escriba* como aquele que *escreve mal*, como *escrevinhador* (HOUAISS, 2001), o texto de Hilda pode articular uma perspectiva irônica em relação àquele que detém a palavra, àquele que escreve, principalmente se considerada a importância que é atribuída a este personagem no contexto judaico-cristão: ao escriba restam os *marmelos*. Este viés interpretativo mostra-se interessante, também, pelo fato de que *Lázaro* foi dedicado a Caio Fernando Abreu, escritor que, como se sabe, era muito amigo de Hilda, e com o qual ela compartilhava suas observações acerca do mercado literário. Nesse sentido, é válido investigar em que medida com *Lázaro* — e com o projeto poético que se corporifica em *Fluxo-floema* — Hilst coloca em cena os elementos do sistema artístico-literário, de modo a empreender um narrar relacionado à concepção de *falência*.

A *falência* é, assim, fundamental para a compreensão de *Fluxo-floema* como um projeto literário em que o narrar se revela como o foco principal: no conjunto de textos, há sempre uma referência ao modo como se narra, ao universo de um escritor, sempre permeada por um viés disfórico, tenso ou até irônico. É assim que Lázaro, mesmo se esforçando, buscando o melhor modo de relatar os fatos e os seus sentimentos, é, por vezes, incompreendido pelos demais personagens, ou visto como *louco*.

Conseqüentemente, em sua fala, muitas vezes se faz presente a noção de *falência* relacionada ao *não-saber*, à impossibilidade de se abarcar o que sente ou o que passou, ou, ainda, a uma diferença de *saber* em relação às demais personagens. É o que ocorre, por exemplo, na ceia, momento que retoma outro episódio bíblico, na reflexão de Lázaro:

E enquanto todos esperam a ceia, eu me pergunto: todas essas coisas que aconteceram contigo, Lázaro? Foste o único homem a conhecer Rouah? Foste o único a ressuscitar depois desse conhecimento? E todos que estão próximos a Jesus sabem que Esse homem é um homem igual a todos nós, mas tão possuído de Deus, tão consciente de sua múltipla natureza que só por isso é que se transformou naquilo que é? Não, não sabem. Vejo pela maneira como O examinam. Falam com Ele, mas não O conhecem. Olham-No, mas não O vêem. Respeitam-No, é verdade, mas será que O amam? [...] (HILST, 2003, p. 127).

A relação de Lázaro com Jesus parece ser, como na *Bíblia Sagrada*, preponderantemente pautada pela credibilidade: Lázaro crê Nele, e diz amá-Lo. E um elemento fundamental para a interpretação do texto hilstiano sob o prisma da falência do narrar é como após o ressuscitamento se enreda a relação entre *saber* e *não-saber*, *relatar* e *imaginar*: Lázaro, que adquire um saber diferente das demais personagens, vê-se incompreendido, ou na impossibilidade de lhes relatar o que passara. O contato com Jesus se revela disforicamente, sendo um elemento de posterior desestabilização. Outro ponto de redimensionamento do discurso bíblico, da tradição, é a referência de Lázaro a Judas, cujo amor por Jesus é diferente daquele do narrador-personagem. Nessa mesma ceia, Lázaro observa que:

Há um homem diferente no pátio. Vê-se que ele ama Jesus mais do que a si mesmo. Não posso precisar a que ponto ele se ama, mas é mais. Isso está bem claro. Chama-se Judas, o Iscariote. O amor desse homem é diferente do meu amor: é um amor de mandíbulas cerradas, de olhar oblíquo, de desespero escuro. [...] Há uma outra coisa difícil de dizer. Digo que é uma outra coisa difícil de dizer porque tudo o que estou dizendo aqui é difícil de dizer. Nem sei como eu consegui chegar a esse ponto, mas essa outra coisa eu também vou dizer: eu acho que o amor do Iscariote tem que ser assim como é. É inevitável que seja como é. Agora me veio uma ternura enorme por esse homem, uma vontade de abraçá-lo: eu te amo, e não sei se você compreende, Judas, o que significa quando uma pessoa como eu diz que te ama. Não que eu seja totalmente diferente de você, eu também sou você, apenas... apenas... oh, Senhor, as palavras são uma coisa enorme à

nossa frente, o exprimir é uma coisa enorme à nossa frente, eu sou, apesar de te amar, Judas, eu sou uma coisa enorme à tua frente, me crês? Agora vou tentar dizer: Judas, eu também sou você. Apenas... apenas... eu me recuso a ser totalmente você. [...] (HILST, 2003, p. 128-129).

Tem-se, pois, uma *confusão de escrituras*: diferentes episódios da *Bíblia Sagrada*, canonizados pela tradição judaico-cristã, são apresentados em conjunto, dando forma a um texto outro. A relação entre “mesmo” e “outro”, implícita na construção paródica, é dinamizada junto ao *saber* e ao *não-saber*, ao *relatar* e ao *imaginar*, de modo que a estruturação autorreferencial do narrar seja suscitada: as palavras, o exprimir *são uma coisa enorme*. A ressurreição de Lázaro adquire, assim, um caráter disfórico, visto que, paradoxalmente, ele se vê na impossibilidade de se expressar, mesmo dotado de um saber próprio, diferenciado. Esse descompasso que perpassa o discurso do narrador-personagem parece se acirrar à medida que ele se relaciona com as demais personagens. Como consequência, Lázaro é surrado:

Deito-me na terra. Quem sabe? Quem sabe se a minha tristeza é apenas a impaciência de uma espera? Quem sabe se... Ouço passos e vozes. Levanto-me com esforço. Os joelhos queimam. Vejo três vultos e grito aliviado: Mestre! Marta! Maria! Sou eu, Lázaro! Estou aqui! Os vultos correm na direção da minha voz. Sou agarrado com extrema violência. Quem são vocês? Cobrem minha cabeça. Tapam-me a boca. És Lázaro, não és? És Lázaro, o imundo, o mentiroso, não és? Pois toma, canalha, toma, para não ludibriares os humildes. E recebo golpes na cabeça, no ventre, no peito. Acordo com o ruído do mar. Água nos pés. O meu corpo está livre. Procuo arrancar o pano que me cobre a cabeça. Abro os olhos. Estou sozinho num barco. Um barco sem vela, sem leme, sem remos. Há quanto tempo estarei sozinho neste barco, no mar? [...] (HILST, 2003, p. 131).

Para certas personagens, a fala de Lázaro se relaciona ao ludíbrio: o narrador-personagem é aquele que engana. É interessante observar como a ambivalência que se faz presente em *Lázaro* indicia a falência de qualquer projeto fundado na *verdade* e no *saber*, já que, em sua estrutura abissal, o texto se volta, 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 de dúvida:

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).

O discurso do narrador-personagem indicia, pois, a sua ambivalência, a qual, associada ao desdobramento espaço-temporal, contribui para que a incerteza e a loucura circundem a recepção da fala de Lázaro, mesmo sendo ele dotado de um *saber*:

No centro da parede há outro homem crucificado. Pergunto novamente quem é. O velho monge, o único que me entende, diz que é o homem Jesus, que o homem Jesus está em todas as paredes desta casa. O Homem Jesus? Já lhes disse que Ele não é assim, que Ele não foi crucificado, e olhe, eu saberia se isso tivesse acontecido, eu tive muitos pressentimentos, mas agora tenho a certeza de que ele está bem, porque se aconteceu o absurdo comigo, com Ele deve ter ocorrido o mais sensato, e o mais sensato é festejar o Homem Jesus e colocar uma coroa de flores sobre Aquela cabeça e não uma coroa de espinhos. Quem teve essa ideia terrível? Flores, flores e não espinhos. E olhe, se essas coisas terríveis estivessem para acontecer, eu sentiria na minha pele e pegariamos aquele pássaro gigante e iríamos até Jerusalém, porque Ele deve estar em Jerusalém, e a essa hora deve estar deitado, deve estar repousando, porque sempre caminha tanto, pobre Jesus! Judas deve estar por perto, contente porque eu desapareci, e sei que Judas pode servi-Lo e tratá-Lo melhor do que qualquer um de nós, porque Marta serve bem mas não O ouve, Marta é sempre aquilo que é, e Maria e eu estamos a cada instante de olhos pregados NELE, amando-O. Frei Benevuto, o que é que Lázaro está dizendo? Está dizendo... tolices, meus irmãos, não tem sentido aquilo que ele diz [...] (HILST, 2003, p. 132-133).

A noção de *loucura* se faz presente no desfecho do texto, reverberando-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 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 ou, até mesmo, das expectativas do público leitor.

Na *Bíblia Sagrada*, o episódio da ressurreição de Lázaro apresenta uma frase de Jesus, que se constitui numa ideia fundamental, sobretudo para a crença cristã: “Eu sou a ressurreição e a vida. Aquele que crê em mim, ainda que esteja morto, viverá” (São João, capítulo 11, versículo 25). Como se nota, as noções de *credibilidade*, *crença*, *verdade* que se fazem presentes no discurso bíblico são, ao longo do texto de Hilda, desestabilizadas, apresentadas sob um viés disfórico. Essa corrosão se envereda pela instância narrativa: a posição de Lázaro em relação ao relatar, o modo que procura apresentar os fatos, e o que acontece a ele ao longo do texto, são circundados pela incompreensão, pelo abalo dessas noções. E os últimos parágrafos do texto parecem reiterar essa impossibilidade de Lázaro em se expressar ou em ser compreendido:

Estás dormindo, Lázaro? Dorme, dorme. Também vou dormir. O mundo inteiro dorme. E não te aborreças, mas... além de sabermos que o teu Jesus nunca existiu, sabemos também que Deus... oh, sabemos... Deus, Lázaro, Deus é agora a grande massa informe, a grande massa movediça, a grande massa sem lucidez. Dorme bem filhinho. Lázaro grita. Um grito avassalador. Um rugido. Arregala os olhos e vê Marta. Ela está de pé, junto à cama. As duas mãos sobre a boca (HILST, 2003, p. 140-141).

O espaço que graficamente separa os dois últimos parágrafos de *Lázaro* corporifica a ambivalência que o sustenta: de uma perspectiva, parece haver a reatualização da história, pois Marta já fora descrita com as mãos sobre a boca, estando ao seu lado na cama. Lázaro estaria moribundo, em pleno delírio? Tudo seria fruto de seu estado? De outra, é válido indagar se o narrador-personagem, no futuro, teria falecido e então encontrado a sua irmã.

Ambas as possibilidades de interpretação são oriundas da ambivalência que se faz presente nesse modo de narrar, o qual, como se destacou, transita entre o *saber* e o *não-saber*, e que tem a paródia e a polifonia como suas matizes principais. Ao se pautar nesses procedimentos e, assim, *corroer* os alicerces da tradição bíblica e, em certo sentido, da tradição literária, curiosamente se revela enquanto impossibilidade, relacionando-se à morte. É dessa perspectiva 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 Gagnebin (2004) comenta a partir da leitura de W. Benjamin pode ser dividido na prosa hilstiana: a morte, o morrer se relacionam, pois, com o narrar, indiciando o discurso de Lázaro ou das *personae*-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. Se retomarmos tanto a relação que pode ser estabelecida entre Lázaro e esses desdobramentos autorais quanto o projeto poético arquitetado em *Fluxo-floema*, é válido investigar o que Hilda nos oferece em sua estreia na prosa. O que esse conjunto de procedimentos nos permitem indagar é em que medida o narrador hilstiano — ou, ainda, o narrar hilstiano — constrói-se 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?

A partir de Gagnebin (2004), e, indiretamente, de Benjamin, podemos afirmar que, desde a sua estreia, o narrar hilstiano, por meio de procedimentos como os 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 do narrador-personagem. Em sua (im)possibilidade de relatar o que passara, a Lázaro resta o silêncio e morte, índices da incompreensão que acaba por corroer, também, o seu próprio discurso. É nesse sentido que até o seu próprio discurso seria tensionado devido à reiteração de uma estruturação abissal, movente, que denunciaria a falência do narrar e de qualquer tentativa de apreensão dos fatos. A imagem de Marta *fiando uma roca sem tempo* se converte, pois, na alegoria do modo de escrever de Hilda Hilst: ao mesmo tempo em que se tem certo narrar, este é denunciado em sua impossibilidade, de modo que a estruturação precária que o sustenta seja, inclusive, posta em xeque. Têm-se a falência e a frustração, restando-se, portanto, o silêncio, a morte.

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* se fazem presentes, sendo dinamizadas por meio de recursos como os comentados. Como consequência, a figura do escritor, representada muitas vezes por um narrador

que não é compreendido, que não quer narrar, ou que não consegue narrar, merece ser mais bem investigada, suscitando, inclusive, a possibilidade de um diálogo, ainda que tenso e/ou irônico, com os seus leitores, com a tradição da qual Hilda foi herdeira e, interessantemente, com o contexto — os anos mais duros do regime militar, em que, conforme F. Sússekind (1985), havia um apelo a um texto relacionado às memórias e ao trato com a violência e a opressão desse regime. Dessa maneira, se no início dos anos 1970 se almejava um texto capaz de “atenuar a experiência cotidiana da contradição e da fratura” (SÜSSEKIND, 1985, p. 45), é com Hilda Hilst, com *Fluxo-floema* que a relação entre arte e mercado ou arte e sociedade eclode de modo perturbadoramente irônico e/ou corrosivo, com narradores desacreditados em seu (im)possível narrar.

Referências

BÍBLIA SAGRADA. Editora Ave Maria. Disponível em: <<http://www.avemaria.com.br/editora/biblia/ler.jsp?livro=50&capitulo=11>>. Acesso em 4 nov. 2007.

GAGNEBIN, J-M. Não contar mais? In: _____. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 55-72.

HILST, H. Lázaro. In: _____. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003. p. 109-41.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0. Editora Objetiva, dez. 2001. 1 CD-ROM.

PÉCORA, A. *Hilda Hilst: Call for papers*. Germina: revista de literatura e arte. Ago. 2005. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm>. Acesso em 26 set. 2007.

_____. Nota do organizador. In: HILST, H. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003. p. 9-13.

SÜSSEKIND, F. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

“LÁZARO”, BY HILDA HILST: NARRATION IN THE MEANDERS OF TRADITION

ABSTRACT

This paper aims to investigate, in regard to the text “Lázaro,” by Hilda Hilst, the extent to which the author’s prose took shape, since her debut work *Fluxo-Floema* (1970), by relying on literary procedures such as parody, polyphony and the self-referential construction of narration. By analyzing how Lázaro, the narrator-character, presents the facts and his feelings about them, I intend to investigate the ways in which Hilst’s prose follows the in-between lines of tradition and relates to the notions of “failure” and “death”. This paper discusses how Hilda Hilst builds up her narration and how she calls into question the biblical and artistic-literary traditions she herself inherits.

Keywords: hilst, self-refenciality, parody, polyphony.