

“O visitante” revisitado: exercícios autotextuais em Hilda Hilst

Raquel Cristina de Souza e Souza*

“O visitante”, peça de teatro escrita por Hilda Hilst em 1968 e só publicada em 2000, e “Matamoros”, conto da mesma autora publicado em 1980 e parte integrante do livro *Tu não te moves de ti*, guardam semelhanças indiscutíveis quanto ao conteúdo temático. Ambos os textos se desenvolvem em torno de um núcleo comum, a saber: a vida de duas mulheres, mãe e filha, é perturbada por uma suspeita de traição. Maria, a filha, acredita que sua mãe – Ana na peça e Haiága no conto – esteja grávida de seu marido.

Guardadas as diferenças entre um texto e outro, advindas inclusive do fato de o primeiro ser uma peça de teatro e o segundo uma narrativa de ficção, os dois, a princípio, querem dizer a “mesma coisa”, ou seja, contar a mesma história. Cabe, então, a pergunta já feita por Márcia Valéria Zamboni Gobbi (2002, p. 78), ao analisar a dramatização da narrativa *A paixão*, do escritor português Almeida Faria: por que “reescrever” um texto? E como fazê-lo sem que o texto segundo seja redundante em relação ao primeiro? E acrescentemos: se não houver redundância, em que medida, então, as diferenças não comprometem a “reescritura”, ou seja, de que forma a escritura segunda mantém relações de identidade semântica com a primeira a ponto de não se tornar um novo texto, que contradiga o primeiro ou diga “outra coisa”? Pretendemos responder a estas perguntas no decorrer

* Mestranda em Literatura Brasileira (UFRJ).

do trabalho e, para tal, recorreremos a alguns conceitos teóricos bastante caros à crítica literária contemporânea, quais sejam: intertextualidade, autotextualidade, metafiguração.

O fato de tais conceitos estarem em evidência nas últimas décadas não significa, como muitos críticos esclarecem (Jenny, 1979; Hutcheon, 1991; Waugh, 1996), que os processos a que estes conceitos aludem sejam recentes. Na verdade, a emergência de uma nomenclatura se deveu à intensificação – e não ao surgimento – destes processos. Assim, podemos dizer que a intertextualidade é parte mesmo do “funcionamento” da literatura, já que nenhum texto é uma criação *ex-nihilo*, ou seja, nenhum texto existe independentemente das condições sócio-históricas de sua produção, nem da influência de textos pré-existentes. É de Kristeva (*apud* Jenny, 1979, p. 13) a citação repetida à exaustão quando da abordagem do assunto: “Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e *transformação* (grifo meu) de um outro texto”. Apesar de o vocábulo “texto” em Kristeva não se restringir somente a um sistema de signos verbais, como nos chama atenção Jenny (1979, p.13), isso não anula as características principais desse processo, que é a assimilação e transformação do texto primeiro. Ainda segundo Jenny (1979, p. 31), “as transformações intertextuais comportam sempre uma modificação de conteúdo”. O mesmo oferece uma lista de alterações que o texto pode sofrer no processo intertextual, dentre as quais identificamos a *amplificação* como aquela que contém as características que poderiam ser aplicadas na relação “O visitante” – “Matamoros”. Diz-nos Jenny (1979, p. 39) que a amplificação é uma “transformação dum texto original por desenvolvimento de suas virtualidades semânticas”, e é exatamente isso que parece haver na relação em questão.

Devemos chamar a atenção, neste momento, para o fato de tal relação intertextual ser de um tipo muito particular, a autotextualidade. Diz-nos Dällenbach (1979) que o autotexto está circunscrito pelo conjunto de relações possíveis de *um texto consigo mesmo*, e é definido como uma *reduplicação interna*, não contemplando necessariamente textos do mesmo autor, o que a princípio não satisfaz nossa análise.

Todo o texto de Dällenbach (1979) se desenvolve em torno de um tipo específico de autotexto, a “*mise en abyme*”, a qual se configura como uma *citação de conteúdo* ou um *resumo intratextual*, ou seja, é uma “obra dentro da obra”, condensando ou citando a matéria da narrativa. Não nos parece que o caso seja verificado no par de textos que retêm a nossa atenção, já que estamos lidando com textos “diferentes” da

mesma autora. Entretanto, a afirmação de Gide (*apud* Dällenbach, 1979, p. 53) de que devemos entender essa expressão – “*mise en abyme*” – como um redobramento especular, “à escala das personagens”, do “próprio sujeito” de uma narrativa, nos leva a insistir em tal conceituação. O adjetivo “especular” nos remete a “espelho”, o que significa dizer que qualquer relação “especular” pressupõe um “outro” que é “o mesmo”. A imagem de um objeto refletida em um espelho reproduz o objeto, mas *não é* o objeto. Nessa perspectiva, “Matamoros” é reflexo ampliado de “O visitante”; é a imagem narrativa da peça. É outro texto sem deixar de ser o mesmo. Apesar de a “*mise en abyme*” não poder ser aplicada integralmente à nossa análise neste momento, o jogo de palavras que emerge a partir da citação de Gide é bastante pertinente: o texto primeiro é o enunciado *refletido*: espelhado, retratado no outro texto; levado à reflexão crítica. O texto segundo, por sua vez, é o enunciado *reflexivo*: o que espelha, retrata o outro texto; o que reflete criticamente sobre o texto primeiro.

Já a definição de Affonso Romano de Sant’Anna (1985) nos parece mais simples e mais apropriada à relação em questão: a autotextualidade se resume à relação entre textos do mesmo autor. Segundo ele, a autotextualidade “é quando o poeta se reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo, parafrasicamente” (1985, p. 62). A tradição, corroborada pelo autor algumas vezes, considera a paráfrase pouco produtiva, um discurso em repouso, visão que é contestada por Fuchs (1982), para a qual a principal diferença entre o discurso original e o parafraseado é o fato de o segundo representar um *juízo* sobre o primeiro. Este juízo só seria possível porque o ato de parafrasear é de natureza *metalingüística*, ou seja, ao redizer algo estamos diante de um processo de *identificação semântica* entre as seqüências comparadas, o que necessariamente constitui um ato de juízo e *interpretação*. De acordo com Chalhub (1986, p. 11), a intertextualidade é uma forma de metalinguagem, pois no processo intertextual o fator código se faz referente. Isso quer dizer que o texto se revela ficção, uma construção da linguagem, e nesse sentido, ao desvelar o processo de criação, promove uma reflexão crítica acerca do fazer literário. Sendo assim,

o novo contexto procura, em geral, uma apropriação triunfante do texto pressuposto. Ou essa finalidade permanece escondida, e o trabalho intertextual equivale a uma maquiagem, tanto mais eficaz quanto o texto aproveitado tiver sido mais sabiamente transformado. Ou então o novo contexto confessa operar uma

reescritura crítica, e dá em espetáculo o refazer dum texto. Em ambos os casos, a deformação explica-se pela preocupação de escapar a um procedimento puramente tautológico (Jenny, 1979, pp. 43-44).

Fica claro, então, reiterado pela citação de Laurent Jenny, que a amplificação das potencialidades semânticas da peça “O visitante” na reescritura narrativa de “Matamoros” não configura redundância, pelo contrário: tal reescritura implica uma reflexão sobre o texto anterior e conseqüente tomada de consciência sobre o processo criativo. Ao retomar o texto primeiro, Hilda Hilst empreendeu uma reflexão dupla: no sentido de explicitar no conto o não-dito da peça, e no sentido de expor a reescritura enquanto artifício, já que é um enunciado que se refere a outro enunciado, o que faz do texto segundo uma metaficção.

Resta-nos observar, então, como se dá esta relação de amplificação semântica nas obras. Já vimos que o núcleo temático é praticamente o mesmo, porém a forma como tal tema é estruturado varia de um texto para o outro. As principais diferenças entre os dois advêm do fato de pertencerem a gêneros distintos. Sendo o primeiro um texto dramático com vias à representação, e o segundo um texto narrativo, podemos observar que ambos entram em relação intertextual com seus respectivos gêneros, já que estes impõem limites de um certo número de estruturas às quais o texto deve obedecer¹.

Na peça, temos a ação concentrada em quatro personagens: Ana (a mãe), Maria (a filha), Homem (marido da filha) e o corcunda (o visitante). Por ser um texto dramático, este se tece na fala direta dos personagens, de modo que só temos notícia dos pontos de vista dos mesmos através de seus atos, perceptíveis pelo discurso direto e pelas indicações cênicas da autora – que indicam o estado de alma dos personagens –, as quais poderiam ser consideradas, segundo a denominação de Genette (1986), *paratextos*². No caso do conto, a ação se dilata na presença de outros personagens - Haiága (a mãe), Maria Matamoros (a filha), Meu (marido da filha e visitante), Simeona, espécie de adivinha, e outros habitantes da aldeia onde elas vivem –, embora o foco narrativo esteja em Matamoros a maior parte do tempo, assim como é da narradora-personagem o ponto de vista predominante. O

¹ É o que Genette (1986) chama de *arquitecturalidade*.

² Tudo o que aparece em torno do texto propriamente dito: título, prefácio, notas, ilustrações, etc.

conto se configura como uma narrativa polifônica, na qual se cruzam a narrativa em primeira pessoa de Maria Matamoros, a interrupção quase imperceptível de um narrador em terceira pessoa algumas poucas vezes, o discurso direto dos personagens com quem Matamoros dialoga e o discurso indireto na personagem-narradora acerca das falas desses personagens. Na peça, o concerto polifônico é mais "organizado", não há sobreposições e não temos notícia do estado anímico dos personagens por eles mesmos. Ao concentrar o foco narrativo e o ponto de vista em Matamoros, temos uma amplificação no sentido de que agora podemos adentrar no seu "pensamento", sendo o conto o discurso verborrágico da personagem preenchendo as "pausas" e os "silêncios esticados" de que nos fala Hilda Hilst quando apresenta os personagens e o cenário antes do texto da peça propriamente dito. Tal discurso verborrágico explicita de forma visceral a subjetividade latente na peça e obliterada pela opacidade do discurso direto dos personagens.

Além disso, a unidade de tempo e espaço presente na peça é desenvolvida em diferentes planos temporais e espaciais no conto, o que é possível por conta de recursos narrativos. Enquanto a peça se desenrola no presente – no momento das falas das personagens –, e no espaço relativo à casa das mulheres, a narrativa, pela voz de Matamoros, pode deslizar entre o passado, o presente e o futuro, bem como transitar em diferentes espaços à medida que o fio da memória vai conduzindo a trama narrativa. Matamoros conta um fato passado, e para isso o presentifica narrativamente algumas vezes, inclusive fazendo profecias de um futuro desconhecido para o leitor e conhecido para ela. Devido à unidade espaço-temporal da peça é que Maria se apresenta no texto dramático como hostil à mãe já no seu início, bem como o marido já se encontra presente na vida de ambas, enquanto no conto temos um desenrolar progressivo, que vai desde a infância de Maria Matamoros até a chegada de Meu e seu suposto envolvimento com Haiága.

Assim, atentando igualmente para o fato de que "todo gênero pode sempre conter vários outros gêneros"³, chegamos à relação "O visitante – Matamoros" com a noção de que a forma dramática e a forma narrativa, tanto se as analisarmos isoladamente quanto se observarmos seus pontos em comum, é que permitem o desenvolvimento diferenciado de ambos os textos, apesar de mantida a identidade semântica. Quanto a este aspecto, vale citar Dawson, adaptando a noção

³ Genette (1986) p. 146. Minha tradução para: "Tout genre peut toujours contenir plusieurs genres".

de “romance” para “conto” – sendo este um microcosmos romanesco – quando nos diz que o romance não é uma forma narrativa com momentos dramáticos, mas uma forma dramática dentro de uma estrutura narrativa. E mais adiante:

A ação dum romance acontece num palco móvel. Os passos narrativos são os meios pelos quais o palco é mudado, as passagens descritivas o meio pelo qual o palco é montado. O romancista tem dois recursos que não estão à disposição do dramaturgo propriamente dito: o comentário pensante na sua própria voz e a consciência interior duma ou mais das suas personagens (Dawson, s/d, p. 128).

Em relação à estruturação do texto sob a forma de diálogos, nos esclarece ele: “(...) a função dramática do diálogo varia de certo modo no romance e no drama. Mas é claro que o drama do romance não depende tanto do diálogo e é possível ao romancista criar uma cena extremamente dramática sem diálogo” (pp. 132-133), o que não ocorre tão facilmente com texto que visa ao palco, o qual precisa da representação dos atores ou de outro recurso visual quando o diálogo por ventura faltar.

Podemos afirmar, portanto, que “Matamoros” já estava presente em “O visitante” de forma latente, tanto se considerarmos as relações entre os gêneros quanto os núcleos semânticos presentes na peça e desenvolvidos no conto. Um exemplo que pode dar idéia da dilatação semântica de um texto em relação ao outro é o que diz respeito à insinuação de incesto que perpassa a obra narrativa: Meu seria pai de Matamoros. Na peça, tal sentido só pode ser recuperado com as informações do conto. A descrição do Homem no texto dramático é a única que não apresenta a idade aparente do mesmo. Todos os outros personagens são caracterizados de acordo com uma certa idade, o que demonstra ser um indício da ambigüidade que se pretende instaurar com relação à identidade do Homem. Além disso, mãe e filha têm nomes próprios, na peça e no conto. Só o Homem é designado por um substantivo genérico, no caso do drama, e por um pronome possessivo no caso da narrativa, Meu, o qual aumenta a carga de ambigüidade quando proferido por ambas. Também é significativo o episódio em que Ana e Homem cantam juntos a mesma canção, na peça, fato que ganha contornos mais amplos no conto. Na narrativa, Matamoros faz conjecturas, ausentes em “O visitante”, acerca do fato:

(...) o meu homem cantava a canção de Haiága, a velha deve tê-la cantado entre os lençóis, numa concupiscência de louvores, canto soprado lá no fundo do ouvido, e ele saboreou a enfeitada cantiga, canta com a mesma garganta, com a mesma língua me lambe, abraça-a com os mesmos braços dourados, deita-se sobre ela com as coxas poderosas, enfia a raridade de dureza naquele buraco de onde saí (...) (Matamoros, p.169).

E, mais adiante, o episódio se repete, quando ambos cantam para Maria:

(...) mãe e Meu afinados, companheiros de onde? Cantar de quando? De vidas passadas? Do ontem? (...) desses dois à minha frente gorjeando vi-me filha, Matamoros Maria, filha de Haiága e de Meu, deita-se Maria com o pai que ao mesmo tempo é de Haiága marido-rei, ato fenomenoso esse de se deitar com quem nos fez (...) (Matamoros, p.201).

Antes, porém, a própria Haiága insinua o incesto, ao falar de sua tardia gravidez: "Estou cheia mas limpa, homem nenhum a não ser aquele que te colocou em mim" (Matamoros, p.190). A menos que a questão se resolva pelas vias de um milagre, como os textos nos informam, Meu deve ser pai de Matamoros, se considerarmos que Meu é o único homem com quem Haiága teve contato: "é homem desta casa, Maria, e só há de pertencer a nós duas, fez uma pausa, riu, e antes que eu pudesse dizer mãe, é homem meu, me disse branda: o homem de minha filha é homem meu" (Matamoros, p.188).

A ambigüidade com relação à existência do incesto se desfaz se o encararmos de maneira diversa da que se apresenta na superfície do texto. Se admitirmos que a concepção de Ana/ Haiága foi um milagre - "Depois daquela noite/ De milagre ou castigo/ (...) / Tenho quase certeza/ De que uma coisa move-se em mim/ E se acrescenta aos poucos... (O Visitante, p.118)"; "(...) nunca toquei o homem e se estou cheia não foi homem de carne, foi desejo obrado do divino, (...) estufa-se no milagre minha velha barriga, (...) estou cheia mas limpa (...)".(Matamoros, p.190) –, fica claro que a possibilidade de o filho à espera ser de Meu é bastante válida, basta tomarmos conhecimento de sua descrição por Simeona, personagem-adivinha: "escuta-me Maria, é homem-anjo, nem debes tocá-lo. (...) com esta boca três mil vezes bendita te digo que é beleza excessiva para tomares posse (...) porque não é homem de carne (...) " (Matamoros, p.174).

Assim, se houve incesto, este se deu no sentido de que Meu, enquanto *cópia* de Deus, é pai-criador de Matamoros. Para analisarmos as implicações desta afirmação, é importantíssimo alargarmos ainda mais as fronteiras autotextuais (no sentido de Affonso Romano de Sant'Anna) de que temos falado. A fim de compreendermos o sentido encerrado em "Matamoros", precisamos reportar-nos ao primeiro conto da coletânea *Tu não te moves de ti* (1980), "Tadeu", o qual guarda relações explícitas com "Matamoros". A amplificação semântica operada no processo de reescritura de "O visitante" não se restringe, então, a "Matamoros". O que há na verdade é uma intrincada rede autotextual composta por quatro textos, já que o último conto da coletânea, "Axelrod", bem como "Tadeu", revisita personagens e ambiências de "Matamoros". Para nossa análise, no entanto, bastará o estudo das relações entre "Tadeu" e "Matamoros", as quais serão peças-chave para a compreensão deste enquanto reescritura crítica da peça.

Simeona, ao insistir na identidade divina de Meu, nos dá informações valiosas. A primeira delas é em relação ao nome verdadeiro de Meu: "o nome que lhe deu esse pobre-rico-coitado é nome longe de nós, sílaba martelada e depois nome de Deus, Tadeus, chamou-o assim porque desse nome tem nome parecido" (Matamoros, p. 175). Tal nome próprio carrega a ambigüidade primordial do texto. Tadeus é a junção do nome da personagem Tadeu, do primeiro conto, com Deus. E, ainda segundo Simeona, Meu

é pensamento-corpo sonhado por um homem de outras terras, homem que deseja formosura de alma porque tem vida de penumbra e tediosa, ai Maria, vives com alguém feito de matéria nova, com alguém que existe dentro de uma cabeça que tem fome de muita beleza, cabeça que se ocuparia das letras, que não pôde usá-las por fraqueza (...) vive com alma pensada de outro homem (Matamoros, p.174).

Tadeus é criação de outrem; "não é matéria-viva", "da cabeça é sombra encorpada". Este outro é Tadeu, executivo bem sucedido, poeta frustrado, ao mesmo tempo em que é identificado como Deus pelas personagens do conto.

Não é por acaso a confusão instalada: o que temos aqui é a equiparação da atividade criadora atribuída a Deus com a atividade criadora do homem. Matamoros não entende "como pode virar carne num corpo de vento, como pode esta terra (...) virar corpo?"

(Matamoros, p. 178), numa clara menção à cosmogonia cristã, ao pó de que viemos e ao qual retornaremos. Além disso, é com Deus que ela trava um diálogo angustiado: "Soberano, por que justamente a mim que nada desejava, é que foi dada uma cópia de ti?" (Matamoros, p.185). Porém, somos levados, pelas pistas textuais, a perceber que o Tadeus/Meu é uma criação ficcional. Basta observarmos, ainda em "Matamoros", menções implícitas a trechos de "Tadeu". Simeona diz que os pés de Tadeu

desejam a ponta das estrelas mas obriga-se a mexer com papéis, preteja pergaminhos brancos com sinais de números, pensa em moedas e as tem nos bolsos mas atira-as com agressividade como se ouro não fossem, tem casa e cama de importância, vejo tudo aqui no meu espelho de terra (Matamoros, p. 176),

aludindo, sem saber, ao seu trabalho como executivo, à sua vida de ostentação e ao seu desprendimento da vida material. Referências à sua vida de aparências e sua vontade de transcendê-la também aparecem em:

sonha com liberdades, com terras, animais (...) vive uma vida de enganos, cercado de poeiras de matéria, tem mulher enfeitada de vidrilhos brilhantes, tem um lago na casa, lago de águas tão estranho porque a margem não se vê de capins, é uma coisa de pedra muito lisa o que contorna a margem (Matamoros, p. 175).

As "terras" com que sonha Tadeu se assemelham à aldeia de Matamoros; há clara menção à Rute, esposa fútil de Tadeu; e a interessante descrição do "lago estranho" remete na verdade à piscina da casa de luxo do casal.

No próprio conto "Tadeu" existem marcas textuais relacionadas implícita e explicitamente a "Matamoros". Sua atividade de poeta, reprimida, corrobora a questão de Tadeus ser a (re) "invenção de Tadeu"⁴:

⁴ Hilst (1986) p. 126. Clara menção ao poema "Invenção de Orfeu", de Jorge de Lima.

que os teus olhos se mantenham na mesma direção do meu desejo, lâmina de ágata colocada à tua frente, transparência plúmbea, carne de pedra eu digo, e a palavra me distancia no mesmo instante em que repito carne de pedra e não estou mais ali, nem sou, nem vejo, porque o vínculo se quebra quando repito língua intumescida: carne de pedra (Tadeu, p. 125).

O novo corpo, a nova carne que reveste o corpo de Tadeu/ Tadeus é feita de palavras:

Estica tua linguagem, fala, Tadeu, batizando a palavra, lambuza de sal a pátina colada às consoantes, justifica as vogais, ajoelha-te, os joelhos colados na madeira lavada. (...) Que és novo como o começo inverso de um novelo. Que a morte não existe, seria o sem forma, o escuro indizível, e tudo é geometria e palavra, navega, cola-te ao corpo da Vida (Tadeu, p.131).

Se tudo é "geometria e palavra", Tadeu está assumindo ser seu mundo um construto lingüístico, um outro mundo, ficcional, um heterocosmo (nos termos de Linda Hutcheon) independente ontologicamente do que chamamos de realidade (física). Tadeu, ao visitar a Casa dos Velhos, onde não mais se morre, e onde a volúpia se faz verdade, toma conhecimento da estória trágica de uma antiga moradora, Matamoros. Fica perturbado com o que ouve dos moradores da aldeia, e é este o ponto de partida para sua criação:

Diálogo fervilhante o que eu ouvia, rumorejo casto e de repente passional artéria, as rolas de luto, o sangue de alguém se fazendo dimensão alheia, Matamoros se compondo na visão do outro, de mim, Tadeu, o fundo ouvido sugando o incompreensível ruído que faria o punhal cravado onde? (...) Sangue da falecida subindo em jato até o parapeito de pedra onde Tadeu cravava os cotovelos (...) qual seria o mundo palpável das evidências? (Tadeu, pp. 143-144)

Segundo Waugh (1996, p.34), até certo ponto a metaficção é uma mitologia ficcional que tem como objetivo desestabilizar nossas convicções relativas ao que é verdade e ao que é ficção em termos literários. Esta é também a opinião de Hutcheon (1991, p. 89), para a qual a criação de uma narrativa se assemelha à criação mítica do

mundo. Para Mircea Eliade (1995), a criação do mundo se torna arquétipo de todo gesto criador humano, de forma que a visão que Matamoros e Simeona tinham de Meu como enviado de Deus é bastante sintomática e joga bastante luz às nossas investigações. Matamoros está enredada na trama criada por Tadeu, por isso a noção subjacente ao texto acerca da falta de livre-arbítrio de Matamoros, presa que estava à "profecia negra" que Simeona dizia haver de se cumprir em breve em casa da aldeia. É como se o enredo na ficção correspondesse em certa medida à idéia corrente de o nosso destino estar "escrito por Deus".

Levando-se em conta as observações feitas até o momento, podemos afirmar, baseando-nos em Hutcheon (1991), que no par "Tadeu" - "Matamoros" temos uma "*mise en abyme*" do processo criativo do escritor, visto que o papel do mesmo é tematizado em "Tadeu" a partir de uma personagem que, além de ser poeta, empreende uma recriação de si mesmo, projetando-se num texto segundo, "Matamoros", numa clara identificação com o processo de criação de um personagem fictício. A estória narrada é, então, uma alegoria para a problemática da criação literária em termos de "real". Forma e conteúdo estão fundidos: o tema é a própria criação literária. Dällenbach (1979, p.54) nos informa que as condições de emergência da "*mise en abyme*" são determinadas por sua capacidade reflexiva e de reflexão, intervindo como elemento de uma meta-significação, e o seu caráter diegético ou metadieético. Ou seja, "Matamoros" é uma metanarrativa, é um segundo signo que se afirma literatura.

O "primeiro signo", a peça, já apresentava, timidamente, a problematização da essência do real. É nos paratextos que antecedem o texto dramático que começamos a ter notícia da ambigüidade que vai permear a obra. Assim, na descrição dos personagens e do cenário, Hilda Hilst apresenta o marido de Maria como "'Um todo cortês. Um porte ereto e altivo' (segundo relato de Ana a respeito de uma certa noite)". Dessa forma, estamos diante de uma informação valiosa, extratexto, que nos indica que as suspeitas de traição de Maria podem ter fundamento, uma vez que esta "certa noite" se refere ao momento em que se deu o "milagre" da concepção em Ana, quando esta encontrou "uma sombra que a princípio/ Lembrava um todo cortês/ Pelo porte ereto e altivo..." (O visitante, p.115). Maria se convence, ao final da peça, de que o pai da criança que espera sua mãe é o visitante – o qual se chama Meia-verdade. Nada mais ambíguo que um personagem, "mensageiro amoroso de uma trama" (Hilst, 2000, p. 111), chamar-se

Meia-verdade. É “meio-verdade” que o viajante seja amante de Ana – a verdade que Maria quer ouvir. Estarem vestidos da mesma forma, como Hilda Hilst solicita nos paratextos que antecedem a peça, é uma maneira de acentuar a confusão nessa busca pela verdade, e ainda projeta certa significação para o conto, onde o visitante é o próprio Homem, Meu, marido de Maria.

Tal confusão na busca pela verdade passa obrigatoriamente pela questão da aparência. Temos em “Matamoros” (p. 168): “Enganosa é a beleza e vã a formosura”, ecoando o texto dramático (p. 113): “A cor/ Das coisas tantas vezes nos engana. / E a beleza é como a cor: conforme a luz, / De ouro. Ou escura (ri) como *alcaçuz*”. Haiága remoça depois do milagre, ofuscando a beleza da filha. Meu é descrito como tendo beleza excessiva para Matamoros tomar posse (p. 174). A aparência bela de ambos esconde que verdade? O que é real? Esta é a pergunta de Tadeu enquanto instância ficcional, projeção do papel do escritor:

E parecia justo dizer que a verdade estava naquelas duas metades, as planuras de um lado e do outro mangueiras, visão estampada e primeira de Tadeu? Em que plano se solidificam atos e paisagens? É certo que eu vejo o dourado da tarde, o céu manchado de pequenas estrias branquicentas mas é isso o real? **O descrever coado de palavras, um estar no mundo, próprio de Tadeu (...) que evidências estariam mais próximas do corpóreo, da membrana da carne?** (grifo nosso) (Tadeu, p. 144)

Parece ser preocupação da personagem identificar que estatuto de verdade tem o texto literário. E esta é a questão fundamental de toda metaficção, a qual, segundo Waugh (1996, p. 02), “conscientemente e sistematicamente chama atenção para seu *status* de artifício objetivando questionar a relação ficção/ realidade”⁵. Ainda conforme a autora, o que caracteriza a metaficção é a celebração das potencialidades da imaginação criativa juntamente com uma incerteza com relação à validade da sua representação, o que incentiva uma intensa pesquisa lingüística que acaba por configurar um jogo duplo: ao mesmo tempo em que a metaficção cria uma ilusão ficcional, ela a desnuda, o que

⁵ Minha tradução para: “Metafiction (...) self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”.

gera uma conscientização tanto dos mecanismos metalingüísticos quanto metanarrativos.

Partindo da afirmação de Waugh (1996, p. 102) de que é um ato consciente que cria um "objeto" que não existia antes, vemos em "Tadeu" a confirmação do ato criador consciente, já presente no subtítulo do conto – "Da razão":

sou eu teu corpo ali, lançado às estrelas, sou no infinito, sou em tudo porque meu **coração-pensamento** (grifo nosso) existe em tumulto, espanto, piedade, te sabe, te contempla. Eu, homem rico Tadeu agora tento o veio, o nódulo primeiro, estou em algum lugar onde me pretendo, sagrada ubiqüidade, braçadas neste pleno do espaço, nascido de uma carne nado veloz à esplêndida matriz (Tadeu, p. 146).

Se em "Tadeu" há o desnudar da ilusão ficcional, temos no subtítulo de "Matamoros" – "Da fantasia" – a contraparte: onde a ilusão (Tadeus) está criada. No final, ao **imaginar-se** filha de Meu, Matamoros reflete sobre o real:

Matamoros-criança melada de Meu, saboreando um pai que tirou da própria cabeça, (...) Se pude inventar essa estória do rei e ter parceria madura para concretizá-la, alguma coisa em mim sabe outra coisa que não sei (...) Matamoros dos sonhos esquecida, vê-se tomada de sonhos no muito denominado concreto da vida, e o que vem a ser isso de sonho e verdade? (Matamoros, p. 202)

O que Matamoros não sabe, ou apenas intui, é que ela é personagem de um conto, que teve a vida "sonhada" por outrem, que sua "verdade-invento" também se aplica à sua existência enquanto ser ficcional. Ela é um constructo verbal – só existe quando enuncia.

Parece-nos que todas as perguntas propostas no início deste trabalho foram respondidas ao longo de nossa exposição. "Matamoros" é uma reescritura crítica de "O visitante" e constitui-se em relação a este como o resultado de um processo de amplificação, expansão semântica, que se estende também na relação autotextual entre "Tadeu" e "Matamoros". Desta forma, é um outro texto ao expor semântica e estruturalmente as virtualidades do primeiro, sem deixar de ser, no entanto, o mesmo, agora transcrito sob um ponto de vista particular,

cuja subjetividade confere à escritura segunda uma interpretação da realidade literária primeira pelas vias da metalinguagem, o que caracteriza “Matamoros” como uma metaficção. Talvez a resposta para o porquê de se reescrever um texto esteja implícita em todas as considerações que permearam nossa análise. Se a dinâmica de produção de discursos, literários ou não, se inscreve no âmbito do dialogismo o qual estrutura a linguagem, é de se esperar, como afirmou Bakhtin (1998), que, ao se constituir na atmosfera do “já-dito”, o discurso seja sempre orientado para o discurso-resposta, o ainda “não-dito”. Para Perrone-Moisés, “a primeira condição da intertextualidade é que as obras se dêem por inacabadas, isto é, que permitam e peçam para ser prosseguidas” (1979, p.217). É nesse sentido que podemos aventar a responder a esta pergunta final: “reescreve-se”, a si mesmo ou aos outros, para não enclausurar o sentido. Já no título da obra, *Tu não te moves de ti*, Hilda Hilst assume mover-se sob e sobre si mesma, num processo inquieto – “como todo homem”⁶ – de ressignificação: “para não deixar o sentido em sossego”⁷.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986.
- DÄLLENBACH, Lucien. “Intertexto e autotexto”. In:_____. *et al. Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.
- DAWSON, S. W. “Drama e romance”. In:_____. *O drama e o dramático*. Lisboa: Lysia, [s/d].
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- FUCHS, Catherine. *La paraphrase*. Vendôme: Presse universitaire de France, 1982.

⁶ Hilst (2000) p. 110. “ANA (*rindo*): Disseste que tu e ele eram dois homens que estavam ali, plantados e quietos como dois lobisomens./ HOMEM (*rindo*): Bem, um lobisomem é verdade eu nunca vi./ ANA: Não disse? Por isso devias dizer...‘quietos’ como... (*tenta encontrar uma boa comparação*) bem.../ HOMEM (*sorrindo*): Vamos... quietos como o quê?/ ANA: Ora, não sei, ‘quietos’ como... dois homens!/ MARIA (*seca*): Inquietos, devias dizer./ HOMEM (*sem compreender*): Por quê?/ MARIA: Inquieto... como todo homem.”

⁷ Jenny (1979) p.45. “A intertextualidade é pois uma máquina perturbadora. Trata-se de não deixar o sentido em sossego – de evitar o triunfo do ‘cliché’ por um trabalho de transformação”.

- GENETTE, Gérard. "Introduction à l'architexte". In:_____. *et al. Théorie des genres*. Paris: Éditions du Seuil, 1986.
- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. "A dramatização da ficção narrativa". In:_____. *et al. Cenas literárias: a narrativa em foco*. São Paulo: Cultura acadêmica editora, 2002.
- HISLT, Hilda. "O visitante". In:_____. *Teatro reunido: volume I*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.
- _____. *Tu não te moves de ti*. In :_____. *Com os meus olhos de cão e outras novelas*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Routledge, 1991.
- JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". In:_____. *et al. Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.
- PERRONE-MOISÈS, Leyla. "A intertextualidade crítica". In:_____. *et al. Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. Routledge, 1996.

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar o conto "Matamoros", de 1980, da escritora brasileira contemporânea Hilda Hilst, enquanto reescritura crítica da peça de teatro "O visitante", da mesma autora, escrita em 1968 e só publicada em 2000. Para tal, recorreremos a conceitos bastante caros à crítica literária contemporânea, quais sejam: intertextualidade, autotextualidade e metaficção.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Hilda Hilst; intertextualidade; autotextualidade; metaficção

Abstract

The present work aims at analyzing the short story "Matamoros", written in 1980 by the Brazilian contemporary author Hilda Hilst, as a critical rewriting of the play "O visitante", written by the same author in 1968 despite being published only in 2000. To do so, we will make use of concepts which have been cherished by the contemporary literary criticism: intertextuality; autotextuality and metafiction.

Keywords: Brazilian literature; Hilda Hilst; intertextuality; autotextuality; metafiction