

Renato Suttana

## Deste Lado do Abismo

(A literatura e a máscara  
na ficção de Hilda Hilst)



*O Arquivo de Renato Suttana*  
[http://www.arquivors.com/rsuttana\\_destelado.pdf](http://www.arquivors.com/rsuttana_destelado.pdf)

2007

A distribuição deste livro é gratuita e se destina ao uso privado. A obra escrita nele contida não poderá ser adulterada ou reproduzida, no todo ou em parte, para quaisquer fins que não o especificado, sem o prévio consentimento de seu autor.

e-mail para contato:  
[fantasmananoite@ig.com.br](mailto:fantasmananoite@ig.com.br)

*Copyright* © Renato Suttana, 2007

### **ADVERTÊNCIA**

Este ensaio, que comecei a escrever em 1997, foi publicado em periódicos acadêmicos, na forma de três artigos independentes, entre os anos de 2001 e 2006. Dou-o, finalmente, na sua versão completa e definitiva, melhorada de erros e defeitos das edições parciais.

*R. S.*

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	6
A “IMAGEM” DA SUBJETIVIDADE .....	9
A MÁSCARA E O MASCARAMENTO .....	22
A FICÇÃO EM BUSCA DE DEUS.....	31
CONCLUSÃO.....	45
OBRAS DE HILDA HILST E OUTRAS REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	47

*Assim nos convidais a compreender o Verbo, Deus junto de vós que sois Deus, o qual é pronunciado por toda eternidade e no qual tudo é pronunciado eternamente. (Santo Agostinho, Confissões)*

## INTRODUÇÃO

A literatura de Hilda Hilst tem fama de ser difícil. Pelo menos, é o que se pode ler a seu respeito em pequenos artigos que surgem vez por outra nos jornais ou julgar pelo próprio depoimento da autora, que certa vez reconheceu esse aspecto intimidador de sua escrita para o gosto do leitor comum. Prova disso, se não quisermos nos ater apenas aos depoimentos, é a dificuldade, comum até há pouco tempo, de se ter acesso aos seus livros, que a autora publicou, em vida, por editoras pequenas ou desconhecidas<sup>1</sup>. Esse é um detalhe curioso, se pensarmos que, a despeito da evidente qualidade de sua obra e do reconhecimento que lhe consagraram alguns críticos de renome, a sua carreira se estendeu por quase cinco décadas – tendo-se iniciado na poesia durante os anos cinqüenta –, sem alcançar o favorecimento do público médio. Pelo contrário: a escritora permanece misteriosa até para aqueles que se detiveram com mais atenção sobre o seu universo. Referimo-nos, principalmente, a uma de suas fases mais brilhantes, iniciada nos anos setenta do século XX e marcada pela publicação do livro *Ficções* (1977), que reunia novelas e textos curtos aparecidos ao longo daquela década.

Este trabalho pretende ser uma aproximação à narrativa de Hilda Hilst, partindo de *Ficções* e tomando como referência essa mesma dificuldade de sua escrita. Advertimos, no início, que não existiria aqui, por não ser esse o caso, uma tentativa de *diminuir* a dificuldade. Com efeito, é inerente à escrita da autora um certo grau de desafio ao leitor, que se processa como um *grito* e que só poderá ser vivido, conforme o pensamos, pelo leitor se este se colocar como um *outro* da palavra, seu confidente e seu destinatário. Tal experiência o ensaio e o esforço crítico não querem substituir. Antes, seria nosso objetivo somente oferecer subsí-

dios para tal aproximação, de modo a demarcar pontos de orientação que permitissem percorrer, de modo proveitoso e lúcido, o labirinto de sinais criado pela escritora. Nesse labirinto, percebemos uma força que, ao mesmo tempo, atrai e fascina, e no entanto traz ao leitor o sentimento de uma inquietação – quando não redundante, em seus limites mais obscuros, em franca aversão ou recuo.

Queremos propor um esboço de trajeto, algo como um “mapa” de interpretação (tomando esse termo em sua acepção mais fraca de modelo orientador para a perquirição do labirinto), utilizando como referência inicial a própria idéia do labirinto. Para tanto, partimos da premissa de que, se há a intenção de *situar-nos* numa espécie de trajetória, a busca dos pontos de orientação se impõe como necessidade, muito porque é o que de mais imediato se pode fazer antes de propor interpretações elaboradas da obra. Neste aspecto, acreditamos que a literatura, se tem como característica suscitar no tempo e no espaço uma certa riqueza de sentidos, está assentada sobre o solo da obra e da linguagem. E é preciso pensá-lo em suas características mais aparentes, antes que se possa partir em busca dessa multiplicidade. Tais observações, evidentemente, se tornam importantes quando se trata de uma obra como a de Hilda Hilst, cuja feição mais saliente aponta, no começo, para a dificuldade de se assentar pé naquele solo. Noutras palavras, parece ser típico da autora um certo “baralhamento” dos referenciais (principalmente aqueles que se ligam a uma concepção de narrativa como história contendo uma intriga, um enredo e um foco narrativo predominante), o qual, num contexto de apreciação que ponha em questão a possibilidade de um acesso e de uma circulação cultural mais amplos, se converte então num problema.

Como situar Hilda Hilst no plano de uma cultura como a nossa, tão propensa a se esquecer de si própria e a ignorar as suas vozes, mesmo as mais relevantes? Porém esta pergunta não parece bem colocada no início, pois se poderia argüir que ainda não se está falando em cultura. De qualquer forma, pode-se dizer que um escritor, quando medita a sua inserção num espaço de cultura com o qual deverá dialogar, não pode alimentar expectativas quanto a fazer ouvir a sua voz, a não ser que essa mesma cultura decida voltar-se para ele, acolhendo a

---

<sup>1</sup> Situação válida, evidentemente, até o momento em que se iniciou a composição deste ensaio, ou seja, em finais da década de 1990. Atualmente as obras de Hilda Hilst têm sido lançadas, integralmente, pela Editora Globo, do Rio de Janeiro.

palavra do que nela se apresenta como um problema ou uma provocação. Neste caso, o leitor interessado poderia suspeitar de um sofisma, já que uma das características dessa cultura tem sido, desde sempre, o acolhimento e a assimilação, a médio ou longo prazo, de tudo aquilo que, em certo momento de sua história, significou para ela motivo de escândalo ou repúdio. À parte considerações de valor ou de interesse inerentes às obras individuais, isso poderia valer para obras literárias consideradas difíceis e herméticas, mesmo aquelas em que um determinado grupo de leitores encontra valor. Não entraremos no mérito da questão, até porque ultrapassa o nosso escopo e as nossas possibilidades por agora. Temos, no entanto, consciência de que a pergunta foi colocada muito cedo e de que não se ainda pode responder a ela, pelo menos não antes de se ter percorrido um trajeto de pensamento que nos habilite a refletir com maior lucidez.

Este estudo deverá ter uma forma fragmentária, por razões que logo aparecerão. O método de trabalho consiste no que julgamos ser o mais simples, ou seja, dirigir perguntas à obra, partindo de sugestões que a própria obra nos trouxer. Tal estratégia visa, em princípio, a uma aproximação ao literário que nada lhe imponha sem que ele o tenha por si mesmo sugerido. Por outro lado, as perguntas, se não são enunciadas de modo explícito, serão articuladas mais ou menos claramente de acordo com a ocasião. Entretanto, não se trata de buscar respostas acabadas ou de repetir a sabedoria que diz ser uma pergunta bem formulada meio caminho para a resposta. Em se tratando de uma obra onde se investiu o nível de agenciamento técnico presente na obra de Hilda Hilst, as perguntas bem colocadas apontam apenas para novos caminhos de investigação. Seria vedada a construção de certezas ou pontos de vista definitivos.

Se isso pode parecer insatisfatório para um leitor ansioso de penetrar a fundo nos mistérios de uma produção literária que tudo promete, mas que nos fecha constantemente a passagem, devemos retornar ainda uma vez ao pensamento de que a obra se realiza no contato com a leitura. É indispensável uma vivência individual da mesma, que exige empatia e interesse em participar do jogo. E este ponto deverá estar claro, porque acreditamos que a ficção da autora, pelo modo como se desenvolve, vem colocá-lo outra vez em questão, fundando-se num espaço de *subjetividade* que a abordagem crítica não pode invadir.



## A “IMAGEM” DA SUBJETIVIDADE<sup>2</sup>

A narrativa de Hilda Hilst constitui-se sob o signo do tumulto. Tumulato ali significaria instabilidade: o gesto de narrar, filtrado por uma consciência que o reconhece como problema, se vê de saída transformado em dificuldade. O gesto recusa alguma coisa, e aquilo que recusa é o modo por assim dizer “discursivo” da linguagem. De certa forma, antes de ser uma possibilidade, a narrativa se converte em obstáculo para esse pensamento instável e deslizante, que não pode parar para rever os seus próprios referenciais. E não existem pontos de apoio ou de referência para demarcar a trajetória? Passa-se, pois, em exame vertiginoso a necessidade de narrar, buscando-se o instante em que o narrar se transfigure e perca o seu significado ordenador. Queremos, se isso for possível, reter não tanto o modo “discursivo” (cujo estatuto nos escaparia por agora), nem o modo que a ele se opõe – o modo que o põe em questão – e que é talvez uma sua contraface, cujas feições aparecem veladas no tumulto. Retenhamos, no início, a própria idéia da rejeição, que remete ao estado de inquietude de um eu que, recusando-se a imobilidade, na multiplicação desenfreada da imagem, se negou toda possibilidade de um apoio:

Desperdícios sim, tentar compor o discurso sem saber do seu começo e do seu fim ou o porquê da necessidade de compor o discurso, o porquê de situar-se, é como segurar o centro de um corda sobre o abismo e nem saber como é que se foi parar ali, se vamos para a esquerda ou para a direita, ao redor a névoa, abaixo um ronco, ou acima? Águas? Vozes? Naves? Reconstituo noites de sofisticações, política, deveres, uma sociologia do futuro, um estar aqui me pedem irmanada com o mundo, e atuar, e autores, citações, labiosidade espumante, o ouvido ouvindo antes de tudo a si próprio mas respondendo às gentes com elegância propriedade esmero como se de fato ouvisse as gentes, teatro, tudo teatro (“A obscena Senhora D”, *Com meus olhos de cão*, p.95).

---

<sup>2</sup> Publicado originalmente sob o título de “A imagem da subjetividade na ficção de Hilda Hilst”, em *Analecta*. Revista do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UNICENTRO, Guarapuava, v. 4., n. 1, p. 77-78.

Essa decisão radical institui uma forma de eu problemático, que se propõe caminhos difíceis de trilhar. Ao mesmo tempo, traz implicações que os limites do eu não podem circunscrever. Pergunta-se: quem fala, afinal, pela voz desse eu ou, mais importante, se existe a negação ou se é possível pensá-la (e se existe a impossibilidade de aceitá-la) de um “discurso” cuja composição é “desperdício”, deriva do eu à procura de nada, onde se fundou a raiz dessa fala, já que ela teve de *acontecer* assim mesmo (a fala do eu que rejeita o “discurso”), sendo-nos dada de algum modo? Pensemos esse discurso tumultuado, em que despontam fragmentos de imagens, esboços de narrativas que se desmantelam pelo caminho. Beira-se, no uso inflamado da metáfora, em momentos de maior exaltação, o fundo hermético do dizer? Entretanto isso não exclui os momentos de construções mais “transparentes” de histórias, as quais se seguem umas às outras, menos instáveis, e oferecem ao leitor o que uma história pode oferecer:

Nós passeávamos às tardes num cemitério perto daqui. É muito bonito um cemitério à tardezinha, você já viu? Havia alguns túmulos abertos e vazios. Num deles havia uma barata. O irmão pederasta pôs as mãos sobre o rosto. Eu o abracei. O companheiro dizia: olhem para cima, lá em cima é que está a verdade de vocês. Por que ele dizia isso? Porque nós insistíamos nas asas e de repente ele acreditava que nós éramos anjos. A boca escura do irmão pederasta pousou sobre o meu ombro, o companheiro nos abraçou: vamos, vamos, é apenas uma barata (“O unicórnio”, *Ficções*, p.284-285).

O discurso tumultuado coloca, em princípio, a questão do foco narrativo (conceito de que nos valeremos provisoriamente). Para os efeitos deste estudo, este será o ponto de partida. Examinemos, quanto a isso, um dos textos de *Fluxo-floema* (“O unicórnio”, inserido em *Ficções*) e busquemos algumas pistas. Assim se inicia essa ficção:

Eu estou dentro do que vê. Eu estou dentro de alguma coisa que faz a ação de ver. Vejo que essa coisa vê algo que lhe traz sofrimento. Caminho sobre a coisa. A coisa encolhe-se. Ele era um jesuíta? Quem? Esse que maltratou Teresa D’Ávila? Sim, ele era um jesuíta. Vontade de falar a cada hora daqueles dois irmãos (p.265).

Num curto espaço, não seria possível propor um exame abrangente e satisfatório de todo o escrito, considerando-o em suas relações internas mais decisi-

vas. No momento, seremos obrigados a restringir-nos a alguns aspectos, que concernem ao diálogo e ao foco narrativo. O primeiro aspecto diz respeito à possibilidade de construção da “história” tomada como um processo de recorrências. A “história”, desenvolvendo-se na forma de um diálogo entre personagens que não se nomeiam diretamente, parece dispensar, de modo surpreendente, a presença do que chamaríamos de um narrador terceiro em condições de alinhar os fatos e de situar as figuras num todo coerente:

Mas porque é que um santo não pode ser pederasta? Olha o Genet, você é uma tomista. Ele gostava de boas roupas, era estranho. Por quê? Um filósofo não pode gostar de boas roupas? Não, não pode, eu não levo a sério esses filósofos de blasers de âncoras douradas. Lixo, mas de repente ele começava a falar. Era o próprio São Bernardo falando, eu me esquecia de tudo, da mania dele pelas roupas, das horas que ele se demorava no banheiro. Isso era nas férias? Eles ficavam comigo nas férias (p.268-269).

Com efeito, o foco narrativo – isto é, aquilo que permite *situar* a posição de uma voz que conta a história como progressão mais ou menos linear de fatos ou eventos –, sem o controle de uma voz “terceira”, se mostra ali bipartido, ou bifurcado, por assim dizer, já que se distribui entre aquelas vozes que ouvimos e que relutamos em atribuir a uma única pessoa. Existe, nessa forma de diálogo que não principia nem termina, um confronto de palavras em que alguém parece confessar-se (um tanto derramadamente), sem impor uma ordem lógica ao que diz (esboça-se no fundo uma biografia em ruínas?), a uma segunda pessoa (fique-mos apenas com as duas), cujas intervenções são mínimas e se marcam discretamente na torrente do discurso, pontuando-o talvez, mas sem nos dar nenhuma garantia. Esse modo fortuito de pontuar (caso possamos nos referir a ele) remete à dificuldade de demarcar as fronteiras ou de reter os deslizamentos. As marcações, na maioria das vezes, apenas imprimem espaços em branco na massa confessional. Interpretam-na ocasionalmente ou até se inserem nela (o que seria mais raro), de forma incisiva, mas o discurso resiste e se impõe, forçando essa voz discreta a um papel de coadjuvante. As intervenções, qualquer que seja o seu sentido, não têm o poder de estabelecer o colóquio: o discurso é fluxo, jorro, e avança num ímpeto ao encontro do desconhecido:

Os pederastas se cuidam minuciosamente. Isso é sempre um perigo para todos. Por quê? Porque não há tempo, você sabe, nós pensamos que o tempo é generoso mas nunca existe muito tempo para quem tem uma tarefa. O Nikos, assim para te dar um exemplo, escreveu que quando ele encontrava um mendigo na rua, tinha vontade de dizer: me dá o seu tempo, me dá o seu tempo. Só isso é que ele pensava quando encontrava um mendigo na rua? Às favas com o teu Nikos. Você não compreende. Eu dizia ao moço: olha que o corpo é de luta e não de perfumaria. Eu o queria inteiro para a própria tarefa. Sei. Que difícil dizer exatamente onde estava a maldade, o defeito (p.269).

Pressente-se, na narrativa, que o olhar (ou o que equivale a um olhar), seja de quem fala, seja de quem lê, se encontra ligeiramente desfocado. Supomos que exista uma história a construir-se confusamente em meio ao jorro das palavras. Conversa-se ali, fala-se de alguma coisa, seja lá o que for. E por cima de tudo, formando-se como um coágulo em meio ao centro em dispersão, lemos a narrativa fantástica do unicórnio. Aquele pontuar que esboça a possibilidade do diálogo não ajuda, portanto, talvez porque se deva manter numa posição auxiliar, atraindo a palavra do outro, na qual aquela ficção acaba explodindo – porém sobre isso nada sabemos. Que mais há para ver nesse torvelinho? Às vezes pensamos que alguém se apresentou por lá como um “escritor” e descobrimos mesmo, no fundo de suas palavras, algumas indicações que lhe dão certo caráter de exemplaridade. Entre as indicações, não poucas nos são familiares: vemos o artista insatisfeito, em conflito com as expectativas do meio social; há a incapacidade, conduzida ao nível da consciência, ou a relutância em construir um discurso aceitável, a partir de fórmulas tradicionais; e há a tentação de um jogo imaginativo sem limites, característico de certos personagens de Hilda Hilst. Tal jogo prepara o desfecho extravagante. Por fim, somos levados a admitir que, seja como for, a ficção se organiza a partir de planos narrativos, determináveis segundo o modo como os olhemos. Temos, assim, o texto que é lido e que nos dá acesso ao diálogo; há o texto do personagem, que faz a confissão, e há a história “fictícia” (?) do unicórnio, que acaba se libertando de qualquer moldura e disparando com autonomia em direção ao seu desfecho.

Tais questões, mais o tema curioso, vagamente alegórico da história, poderiam conduzir-nos a uma digressão sobre os desdobramentos da narrativa, com seus significados psicológicos e simbólicos. A imagem do unicórnio conflui, ao

que parece, com a temática alusiva, ligeiramente mitológica. Entretanto não podemos deter-nos neste ponto. Há que limitar nosso escopo e caminhar em busca de uma meta mais precisa: se a narrativa se reduziu a escombros, ou se a idéia de narrar se transformou em problema, então a obra conduz, conforme queremos pensá-lo, a um extremo a dificuldade de se situar um foco narrativo qualquer. O conceito em si de foco narrativo talvez seja ele mesmo difícil de delimitar, mas reconhecemos que não é esse, por ora, o nosso intuito. Como estamos utilizando essa ficção apenas como um exemplo, poderíamos arriscar uma generalização, sugerindo uma fórmula que, conquanto limitada, serviria provisoriamente como hipótese de trabalho. Escrevemo-la da seguinte maneira: a narrativa, nesse livro de Hilda Hilst (*Ficções*), se conduz de tal forma que a presença de um narrador “terceiro” (cuja voz fornece o emolduramento narrativo) tende a minimizar-se, reduzindo-se a um ponto zero de interferência. Abre-se então a possibilidade de que aflore, no tecido narrativo, uma forma de discurso que chamaríamos *interior*, ou seja, um discurso cuja moldura narrativa (a voz do narrador ou o foco de visão que instaura o percurso narrativo) está cindida. Não obstante, a idéia de um discurso interior poderia ainda sugerir a presença de um centro narrativo, cujo ponto de ancoragem fosse a noção de “personagem”. Em *Ficções*, o centro encontra-se, muitas vezes, repartido entre vozes diversas, multiplicando-se em focos narrativos mais ou menos demarcados e independentes, ou confluindo para um único ponto. A narrativa se desenvolve, então, como uma superposição de planos; e esse avanço em direção ao discurso interior marca, a nosso ver, o nível de desarticulação do foco narrativo. Não se conta, necessariamente, uma “história” em seu sentido tradicional. E uma das conseqüências será, no âmbito da construção narrativa, o deslocamento (para um lugar que no momento não poderemos definir) daquele narrador “terceiro”, abrindo-se o caminho para uma fragmentação extrem do dizer:

Os homens injetam todas as doenças do mundo nas cobaias. Para salvar o homem. Então, minha velha, Deus também faz assim conosco, só que as cobaias somos nós e existimos e estamos aqui para salvar esse Deus que nos faz de cobaias. Não, não. Se deus fosse esse que você diz, Ele teria mais fascínio e mais prestígio. Olha, você quer saber? Eu acho que deus se alimenta de todas as nossas misérias. Mas não é isso, não é isso, você sabe que existem faixas de tempo e que essas faixas são cíclicas e necessárias? E

que se não houvesse o mal, você não saberia do bem? Lixo, tudo isso é lixo, um Deus só deve ser bondade, amor, caridade. Eu gostaria de tomar um suco de uva. Eu vou buscar. Meu Deus, a vida é linda, linda, os homens são bons, há cientistas, missionários, poetas (as cobaias?) (p.273).

Essa hipótese, evidentemente, é apenas aproximativa. Não se deve atribuir-lhe maiores ambições, uma vez que seu raio de ação se restringe ao que em seguida apontaremos. Por um lado, com relação à possibilidade de um dizer aceitável, regulado segundo as expectativas do auditório, haverá um descosido na ficção de Hilda Hilst que marca o estilhaçamento máximo do discurso. Pode a unidade ser recuperada num outro nível? A hipertrofia do discurso interior, assumindo o primeiro plano da cena, produzirá o que também chamaremos, de modo ainda impreciso, de uma *imagem* de subjetividade, carregada de significações obscuras. Essa imagem funda-se no próprio esfacelamento do fluxo de linguagem.

Ao mesmo tempo, a tendência seria pensar que o discurso interior, eliminando a possibilidade de um narrador “terceiro”, elimina também toda a distância entre narrador e personagem (desde que, para efeitos de construção narrativa, sempre se teria que postular a existência de algum narrador). Que subjetividade é essa que se transborda, que assume o primeiro plano, estilhaça a narrativa e conduz a obra ao despedaçamento? Haverá aqui o efeito de um certo “ventriloquismo” (dando-se um sentido peculiar a essa palavra) na ficção de Hilda Hilst, o qual se comprova pela inserção na fala das personagens de motivos que podem ser encontrados em toda a obra da autora. Tal hipótese, contudo, seria vaga e se revelaria complexa se pensássemos que a eliminação da distância entre narrador e personagem, postulada como inerente ao discurso interior, nunca se dá como um fato consumado. Bem pode ser que o que ocorra ali seja, meramente, o efeito de uma impressão causada pelo desaparecimento do narrador “terceiro”, o que leva a pensar que o discurso interior avançou para o primeiro plano. De qualquer modo, suspeita-se de que as distâncias (aquelas que imaginamos indispensáveis para a constituição da narrativa) estejam, ao menos, mal dimensionadas. Em outras palavras, quando se eliminou o narrador, criaram-se estes dois níveis de narração: aquele em que o personagem *fala* (o primeiro), que é o que nos dá acesso ao discurso interior; e aquele outro (o segundo), que remete ao conteúdo do que ele diz, tornando-o também narrador.

Seria possível enxergar em tudo isso uma abertura? Provavelmente, uma vez que o personagem, convertido em único custodiador de sua fala (abertura que talvez se deva à ausência do narrador “terceiro”), se faz também em porta-voz de uma fala que lhe foi confiada, sua voz é a única que podemos escutar. Descreveríamos o fenômeno chamando a essa fala de uma *fala terceira*, colocada numa boca terceira – um ele-personagem à deriva no vazio narrativo. Esse ele-personagem suporta a responsabilidade do dizer, sem que o ampare a moldura narrativa ou o percurso de um enredo convencional. Ao mesmo tempo, o foco da instabilidade se abre numa voragem sobre o leitor, levando-o a perguntar: onde, afinal, os limites, as demarcações desse dizer? E que forças controlam os significados, se as distâncias necessárias para que se constituam foram todas redistribuídas, segundo uma lei que não podemos apreender? A corda esticada sobre o abismo surge como imagem da vertigem, da premência das perguntas que assolam a consciência espicaçada. Mas é, também, mais do que tudo, uma imagem do pensamento literário quando se defronta consigo mesmo: com um seu modo próprio de operar e de abrir, quando assim se propõe a fazer, grandes brechas no tecido discursivo – brechas que formam, no final, o próprio tecido do dizer, com tudo aquilo a que o dizer dá acesso e que, ao mesmo tempo, o dilacera.

Entretanto a impressão que se tem é de que essa abertura (mesmo virtual, já que a estamos tomando como uma simples hipótese de referência) implica a fundação, no caso de *Ficções*, de um espaço narrativo onde todos os elementos – e, conseqüentemente, todos os dados narrativos – terão de aparecer em *projeção*. Denominamos *projeção* o fato de que o corpo da narrativa esteja entregue a uma voz narrativa cujo ponto de tensão se assenta na própria interioridade. Há, assim, que estabelecer uma diferença entre essa voz e a voz tradicional de um eu narrador de primeira pessoa (bem como uma diferença entre o narrador “terceiro” e o narrador de terceira pessoa), que é muitas vezes parceiro do narrador e que com ele se encontra emparelhado, produzindo um discurso de parceria em que as duas instâncias (narrador e personagem) permaneceriam separadas. No discurso interior, conforme o apreendemos na ficção de Hilda Hilst, a figura do narrador estaria em *crise*, ou seja, ela se teria superposto de tal maneira ao personagem que este último, à deriva no fluxo da linguagem, se fundiria com o corpo do dis-

curso. Não haveria, por outros termos, distância ou, em suma, moldura narrativa onde o pudéssemos situar.

Antes de prosseguirmos, examinemos uma outra narrativa, que nos ajuda a esclarecer esse ponto. Em “Fluxo”, que abre o conjunto de *Fluxo-floema*, o desaparecimento do narrador “terceiro” assume a forma de uma tripartição do foco narrativo. Essa tripartição, representada por três discursos interiores que indicaremos pelos nomes de personagens (Ruiska, Ruisis e Rukah), promove confrontos e justaposições no nível da palavra que, por sua vez, dispensam articulações e passagens narrativas (tarefas do narrador “terceiro”) para rejuntar os planos. O discurso que abre o corpo da narrativa é o de Ruiska:

Calma, calma, também tudo não é assim escuridão e morte. Calma. Não é assim? Uma vez um menininho foi colher crisântemos perto da fonte, numa manhã de sol. (...) Eu queria ser filho de um tubo. No dia dos pais eu comprava uma fita vermelha, dava um laço no tubo e diria: meu tubo, você é bom porque você não me incomoda (...) (“Fluxo”, *Ficções*, p.183).

A essa aparição se segue a intervenção de Ruisis, iniciada da seguinte maneira:

Ai como era bonito lá. Eu subia o caminho que levava à colina, ah como era bonito lá, o tronco, a distorçura da árvore, eu debaixo de toda aquela nervura, eu fremente, tremente eu, eu Ruisis subindo o caminho que vai até a colina e os cavalos ao lado, e ele (p.200).

Depois se segue uma breve intervenção de Ruiska e, quando menos se espera, entra-se no discurso caótico do filho (?), um certo Rukah, espécie de imagem distorcida do pai, cujas palavras sugerem balbucios. Há negações e acusações nesse monólogo tormentoso:

Goi, goi, pai coração de boi, pão pão Joana de Ruão, goi o pai não sabe o que de dentro de mim é, eu sou três, perfeito querubim com o buraco da mãe e o mais comprido do pai, eu sou criança de muito entendimento, de muita verdade, de muita poesia (...) (p.203).

A justaposição das seqüências (do que se trata afinal?), sem a mediação de uma voz terceira que as emoldure, tenderia, mais do que a relativizar o ponto de



vista narrativo (e um tal relativismo só existiria, pensamos, se houvesse realmente um conteúdo narrativo cujo sentido se pudesse relativizar), a gerar uma instabilidade. Descreveríamos essa instabilidade como sendo um grande vazio narrativo no qual enormes espaços de subjetividade são oferecidos ao leitor, de modo aberto e cru, sem que se tenha tempo de tomar distância para avaliá-los convenientemente. Chamamos a esse oferecimento de uma subjetividade (cuja objetividade foi elidida) de produção de uma *imagem* de subjetividade, cujos contornos se acham borrados. Como descrever essa imagem? Seria a obscuridade tal que extravasaria todos os limites? De qualquer maneira, se houvesse uma ruptura radical, seria preciso localizá-la no discurso ou fora dele, mas conservando uma certa distância em relação a ele. Porém o que se põs em questão é a produção mesma de um discurso difícil, longo e complexo, onde se percebem continuidades e regiões iluminadas. O próprio esquema tripartido, com seu simbolismo elusivo, se apresenta como uma forma qualquer de continuidade. Preferimos, pois, falar de uma reabsorção das rupturas no corpo do discurso, numa assimilação surpreendente, que as obriga a recuar para o fundo, lançando o discurso interior para o primeiro plano. Força-se com isso o aparecimento dessas continuidades de que a autora hesita em prescindir:

Vem, Ruisca, o moço vai te arrancar a víscera. Espera, anão, o senhor entendeu? Baralho, velho escriba, olha esse cara aqui, sabes quantas vezes por semana esse cara come? Não, senhor não trouxe penico nem medidor. Pois não era preciso, velho escriba, é que não come, só tu é que enches teu penico, ele come uma côdea seca por semana, não come bifês não, come só o enxofre da vida (p.214).

Numa terceira “história” a imagem da subjetividade sofrerá uma inflexão curiosa. Falamos de “Floema”, narrativa que fecha o conjunto, aparentemente edificada a partir dos dois blocos que se separam na superfície do texto. Tudo aqui, no entanto, é ainda hipótese e conjectura. Há um eu que fala no primeiro bloco (digamos que fale Haydum, esse deus misterioso, que se busca sofregamente em meio a uma torrente de palavras), e circula pelos arredores um certo Koyo, que ergue paliçadas “em torno do nada” (numa tentativa de contato?). Uma dificuldade, entre muitas, está em separar, para além da esquemática divisão espacial, o discurso do deus, em sua especificidade, de um outro discurso que o aborda, e

que poderíamos atribuir a Koyo. Ao que parece, esses limites são vagos e difusos. De toda maneira, tanto a fala do deus quanto a intervenção do asceta (?) parecem não exatamente superpostas, mas, em mais de um ponto, imbricadas. Sabemos, por um lado, que há uma procura e que uma oferenda foi posta – as abóboras –, mas também desconfiamos de que não o sabemos inteiramente. Por outro lado, conquanto situado no começo, o discurso de Haydum parece mirar alguma coisa que se lê nas palavras de Koyo, como se fosse delas um reflexo fantasmagórico, meio absurdo. Haydum *responde*, por assim dizer, a perguntas que não foram articuladas claramente. Koyo, por sua vez, dirige perguntas ao vazio, mas não se vê sentido no que pergunta. Sua oferenda, caso exista, é imprópria, e o deus a recebe com espanto: “Não sei de abóbora, Koyo, me diz como ela é, fiz muitas coisas e agora não me lembro (...)”. O circuito da comunicação é difuso e estilhaçado. Mesmo um certo ar de comédia ressuma dessa resposta que se antecipa à pergunta (considerando-se a intervenção de Koyo como uma única pergunta de sentido existencial); pressente-se a impropriedade da representação disforme do deus – algo como uma imagem que apenas se esboçou e que não se concretizou plenamente:

Koyo, o que eu digo é impreciso, não é, não anotes, tudo está para dizer, e se eu digo emudeci, nada do que eu digo estou dizendo. Umás coisas são ditas compulsoriamente, por exemplo isso pega a faca e corta, eu quero que pegues, quero que cortes, depois o que eu disser dos paredões da mente, escolhe o mais acertado para o teu ouvido (“Floema”, *Ficções*, p.315).

O percurso de semelhante diálogo passa por regiões bastante obscuras. Ouvem-se perguntas que não logram respostas, clamores que se esvaziam na sombra, exortações que se dissipam no silêncio. Entretanto quer-se permanecer no diálogo, identificam-se, até, os indícios de certas contrapartidas “dialogais” na massa caótica das palavras. De certo modo, há regiões que parecem mirar-se umas às outras, ecoando-se mutuamente, como se ligadas por alguma espécie de sortilégio:

Cada vez mais difícil, nem sei o que tu dizes, nem onde devo cortar, se eu soubesse que um dia ficaria à tua frente, bem, não estou, um pouco mais a-

baixo mas presente, se eu soubesse que um dia isto seria assim, teria estudado bem anatomia (p.320).

Surpreende-nos a idéia de produzir incisões no corpo do deus. Além de insólita, tem algo de profundamente inapropriado. Neste ensaio, não haveria como desenvolver todas as sugestões que a idéia nos traz. Diríamos, no entanto, que a imagem que se propõe se encaminha para o exorbitante: o deus-porco, a quem se oferecem abóboras (se é que lhe são oferecidas abóboras), surge como uma dependência paradoxal do discurso de Koyo. No mesmo passo, o “asceta”, aprisionado pelas “paliçadas”, deve pressentir que o objeto de sua procura não constitui, de fato, um objeto. No cômputo geral, o eco de sua pergunta antecede, paradoxalmente, a própria pergunta esboçada, fazendo com que “cortar” a anatomia do deus não gere, senão, uma inextricável desorientação.

Tais relações marcam o corpo da narrativa, pedindo respostas que esta reflexão não pode prover. Afastemos, por um instante, pelo menos, as interpretações alegóricas, que, por seu teor explicativo, nos levariam a girar em círculos. Fiquemos apenas com a idéia de que, nessa ficção, alguns elementos foram lançados à tona, como os despojos de um naufrágio, e que vieram ecoar na superfície. Eles fazem retornar às feições características da narrativa de Hilda Hilst, em seu aspecto conturbado; mas, sobretudo, nos deparam com uma forma do discurso interior que, desenvolvido numa dimensão surpreendente, põe em alerta a tentativa de interpretação.

Em “Floema”, conforme dissemos, o foco narrativo seria marcado, a exemplo de outras narrativas da autora, por um certo desaparecimento do narrador. Haveria, num primeiro instante, uma bifurcação do discurso interior, ramificado naquelas direções já referidas. Até certo ponto, essa prática sugere uma ultrapassagem dos expedientes técnicos (se pensássemos somente em expedientes técnicos) da narrativa que faz surgirem indagações. Por um lado, a palavra do deus que responde a Koyo, em nível mais superficial, aparece como que isolada por um “corte” ou por uma justaposição. Por outro, ouvimo-lo *falar*, de algum modo, caoticamente, e o ouvimos por meio de uma voz que em tudo se assemelha a certas vozes que freqüentam a ficção de Hilda Hilst. Neste ponto identificamos o centro da inflexão: o discurso interior, colocado *vicariamente* na boca do deus, tem alguma

coisa de uma projeção – projeção que força a produzir-se (por um jogo de vazios, sombras e luzes) uma “imagem” de subjetividade que se poderia considerar imprópria para um deus, seja ele quem for. Se isso não nos conduz ao erro, seria como se essa projeção, reduzindo as dimensões do deus, e reduzindo-as às dimensões de uma imagem, mantivesse a idéia de infinito (com que a narrativa teria de se haver) circunscrita a uma mera defasagem entre a palavra do deus e a de Koyo, ou aos vazios, às áreas de indeterminação que se manifestam entre ambas.

Seria difícil pensar tal movimento. Tendemos a compreendê-lo como a produção de uma imagem, a criação de uma “subjetividade” que, em se tratando de um deus, se revela imprópria, dado o caráter de insuficiência do narrado. Chamemos de insuficiência ao projeto grandioso, realmente exorbitante, de usurpar um espaço que só pode pertencer à divindade: semelhante impropriedade sugeriria o deslocamento do fictício para um espaço onde o fictício deve oscilar, ou onde a possibilidade de manter-se íntegro (como uma ficção que não usurpa nenhum espaço) parece cindida. Sente-se a ameaça do desmoronamento. Pode o discurso tirar de si próprio a máscara de ficção que o recobre, pode alijá-la ou tentar ajustá-la a um rosto (o rosto da divindade) que ela não tem como cobrir, que não há possibilidade de cobrir?

Se a ficção de Hilda Hilst se deixa fascinar pela aspiração inumana da face divina, então essa noção suscita problemas que não poderemos dimensionar. Nesta altura, devemos apenas conter nossas aspirações, dizendo que, acoplada uma imagem de subjetividade sobre a face do deus, a ficção atinge um limite, uma zona limítrofe de onde, de qualquer maneira, precisaria retornar.

A questão está apenas levantada. A produção da imagem de subjetividade, o desaparecimento do narrador e a aproximação do discurso interior hipertrofiado são elementos que refluem para um mesmo núcleo. As narrativas que compõem *Fluxo-floema* vão e voltam, girando ao redor desse eixo. Mas isso não é tudo a seu respeito. Um pouco adiante, emergindo de um fundo obscuro, um segundo elemento desponta, o qual se relaciona com o alinhamento da narrativa com uma margem difícil, que é o nome de Deus pronunciado no discurso. Esse alinhamento será levado a conseqüências mais radicais em *Qadós*, narrativa central do livro seguinte. Em *Qadós*, a par de uma fragmentação mais acentuada do discurso,

uma carga extra de obscuridade emergirá, seja pelo hermetismo da linguagem, seja pela presença de uma certa poesia no narrado, além de um certo simbolismo. Entretanto, antes de nos aproximarmos dessa região<sup>3</sup> – o nome de Deus pronunciado –, é necessário que nos detenhamos sobre a questão inconclusa da fragmentação narrativa.

Dissemos que a ficção produz uma imagem de subjetividade sobre a qual se projetam as imagens e que perfaz o corpo geral da narrativa. Tal imagem, em nosso entender, terá alguma coisa de uma máscara – uma máscara que o discurso assenta sobre si mesmo como se todo o dizer tivesse de ser filtrado pelo mascaramento. A máscara, por sua vez, é sinal de uma complicação mais ampla do narrar, que envolve aspectos mais específicos da técnica da ficção. Estamos tomando-a, de todo modo, em seu sentido maior, como forma de produção de um texto-máscara que almeja ser, ao mesmo tempo, ficção e ultrapassagem da ficção, desejo e insatisfação, devendo conter, em seu interior, os diversos sinais que nos habilitam a delinear-lhe os contornos. Sabemos que Hilda Hilst não se define como uma escritora de tendências “realistas” ou interessada na produção de ficções que se alinhem com tais tendências. Sabemos, também, que o discurso interior é criação da narrativa realista e que, apropriando-se dele, a autora entrou num espaço de ficção que sua concepção de narrativa não poderia subsumir. O que isso nos revela a respeito de sua obra?

Caso o leitor questione a ligação entre discurso interior e narrativa realista, que acabamos de propor, deverá pelo menos reter a idéia de ficção realista em si mesma, com a qual seria preciso operar. Quanto a isso, podemos dizer que os dados aparentes, sugerindo algo de um realismo, o apagam ou o descaracterizam no final do percurso. Pode ser que não se chegue a dar respostas satisfatórias a todas as perguntas suscitadas. Todavia, intuímos que, de alguma forma, por obscura ou estranha que se apresente, a máscara deverá estar inserida aí, como um elemento brilhante e revelador. Examinemos, pois, esse elemento, antes de qualquer tentativa de interpretação.

---

<sup>3</sup> Vide o terceiro capítulo deste ensaio.

## A MÁSCARA E O MASCARAMENTO<sup>4</sup>

*Que fulgor de máscaras.*  
(Hilda Hilst)

Máscaras e mascaradas são referências constantes na obra de Hilda Hilst. O leitor que se proponha a procurar menções a elas na produção da autora se verá surpreendido com o número considerável de vezes em que aparecem citadas, ora diretamente, ora no modo oblíquo de sugestões que mais as revelam do que escondem. Com efeito, tendemos a pensar que seja este um elemento central na orquestração de sentidos que perpassa essas narrativas. A máscara apareceria ali, mais do que como algo que se veste para ocultar uma face cujas feições não se deseja exibir à luz do dia, como um artifício que incita à procura e à indagação, resvalando sempre para o obscuro. O que se esconde sob essas máscaras? O que elas têm a nos dizer? De certo modo, espanta-nos o próprio fato de que elas existam. Afinal, se o homem, em seu abandono essencial, aspira a um certo desnudamento, à perquirição das leis que regem a natureza e o “ser”, por que então as envergaria, quando isso apenas o deixa aquém do essencial?

Um dos aspectos que mais desconcertam na figura de Hillé, a “obscena Senhora D”, é o uso de máscaras, que ela veste em casa para assustar os vizinhos curiosos. Estes se aproximam de suas janelas, para espioná-la através das vidraças, e têm a surpresa desses objetos aterradores. A máscara seria usada para demarcar uma separação: desde que a Senhora D, empurrada pela angústia para uma região do destino onde tudo se converteu em pergunta, não pode mais participar dos rituais humanos, sob a proteção da inocência (e da inconsciência) que eles exigem, é preciso que ela use máscaras, como forma até de se distinguir. A Senhora D produz ela mesma as grandes peças grotescas, exóticas e repulsivas.

---

<sup>4</sup> Publicado originalmente como “Deste lado do abismo: a máscara e o mascaramento na ficção de Hilda Hilst”, em *Abra-se a novas idéias* (Anais do XIII Seminário de Pesquisa e VIII Semana de Iniciação Científica da UNICENTRO), Guarapuava: Editora UNICENTRO, 2001, v. 1, p. 59-69.

São máscaras de “focinhez”, segundo a autora, de uma animalidade que põe em debandada o bom senso e as conveniências. Sugerem tal animalidade e por isso açulam a hostilidade dos que se acercam da casa. Como conseqüência, acarretam o opróbrio para aquela que teve a ousadia de ostentá-las:

Casa da Porca, assim chamam agora a minha casa, fiquei mulher desse Porco-Menino Construtor do Mundo, abro as janelas nuns urros compassados, espalho roucos palavrões, giro as órbitas atrás da máscara, não lhes falei que recorto uns ovais feitos de estopa, ajusto-os na cara e desenho sobranceiras negras, olhos, bocas brancas abertas? Há máscaras de focinhez e espinhos amarelos (canudos de papelão, pintados pregos), há uma máscara de ferrugem e esterco, a boca cheia de dentes, há uma desastrada lembrança de mim mesma, alguém-mulher querendo compreender a penumbra, a crueldade – quadrados negros pontilhados de negro – alguém mulher caminhando levíssima entre as gentes, olhando fixamente as caras, detendo-se no aquoso das córneas, no maldito brilho (“A obscena Senhora D”, *Com meus olhos de cão*, p.63).

Percebe-se o quanto a questão contém de abissal e negro na ficção de Hilda Hilst. Se a máscara é máscara de animalidade, numa primeira instância, é porque é máscara da vida, do corpo que mascara o espírito e do mundo – essa “obra divina” –, que mascararia a presença inacessível de Deus. Não se trata, pois, ao que parece, de pensar o mascaramento em suas simetrias, com base numa possível ordenação geométrica (pois haveria máscaras de ordem e lucidez, conforme suspeitamos, mas elas nos escapam neste ponto) das aparências. Um pensamento que fundiu revelação e ocultação, verdade e dissimulação, não pode frear-se para repousar na tranqüilidade das distinções acabadas para sempre. As potências que se revelam derivam do dinamismo e do fluxo. É o próprio mundo, em seu aparecimento, que eclode por trás do mascaramento, entregando-nos o peñhor de seus assombros:

É isso que as duas arrogantes pretendiam, trânsito livre entre o cá de baixo e a sabedoria do de cima, que sim é verdade pretendiam outras alianças difíceis de revelar, aliança com o outro lado de um só rosto, e o lado luminoso também incorporado, dois lados sem fissura pretendiam, o rosto que a olho nu se vê bem acabado mas o olho da alma vê disforme (“Matamoros”, *Com meus olhos de cão*, p.122).

Descobrir a máscara como tal seria tarefa para o “olho da alma”? Há aqui alguma coisa – em nossa reflexão, queremos dizer – de profundamente insatisfatório, desde que não revela o que pressentimos nos poderia revelar. Como pensar a máscara nesse movimento fugidio? Se nos mantivéssemos no plano do “discurso” (fosse ele qual fosse) – recordando-nos, sempre, de que o discurso aparece comprometido projecionalmente com o discurso interior desse eu-personagem à deriva –, seríamos obrigados a girar em torno de um círculo. Haveríamos de intuir a máscara apenas como uma forma curiosa, um exotismo a mais a florescer na tela da narrativa, ou um elemento que a distorção vertiginosa da angústia capturou (como se vê em “A obscena Senhora D”) e arremessou para o fundo. Não poderíamos negar que isso fosse possível. Até pelo contrário, semelhante perquirição teria seu valor e seu significado. Conduziria, quando menos, a indagações cujo único empecilho seria a dificuldade em que incorrem de transcenderem o limite do círculo. E o que se acha em questão – o que pretendemos pôr em questão – é a possibilidade de estabelecer o ponto de referência, o marco que nos permitisse um momento qualquer de imobilidade: momento que fosse, porém, luminoso o suficiente para que olhássemos além do limite.

Nesse sentido, acontece-nos a pergunta: seria possível fazer infletir a máscara sobre a “construção” do discurso ou, antes, seria possível conceber o discurso sob o signo ou como um efeito de um mascaramento? Não arriscaríamos uma resposta, pelo menos não enquanto corremos o risco de um estreitamento. Quanto a isso, é preciso evitar que o pensamento se reduza às dimensões de um pressuposto, ao círculo da hipótese com que nos encaminhamos para a narrativa. A aproximação deverá ser cautelosa e refletida. Perguntemos, no início, o que é a máscara e o que a caracteriza antes de tudo. Tendemos a pensá-la como uma confluência de três aspectos: em primeiro lugar, implica um deslocamento, pois há nela um elemento que deve estar fora do seu lugar verdadeiro. Nesse sentido, a máscara não pode ser confundida com aquilo que ela mascara. Se esse elemento for percebido como tal, a máscara é percebida como máscara, e o sortilégio se desfaz. Uma sutileza excessiva, um excesso de simetrias (ou um deslocamento excessivamente simétrico dos componentes) tenderia a fundir-se com a própria aparência. O elemento encoberto estaria confundido com a dissimulação,



a qual não seria detectada, a não ser que um deslocamento qualquer do conjunto, por sua vez, a denunciasse.

Em segundo lugar, a máscara obedece, seja como for, aos contornos daquilo que ela recobre (geralmente uma face). Há produções que primam pelo “exagero”, evidentemente; há formas medonhas de mascaramento que chegam ao extremo de se superporem totalmente ao objeto mascarado. São máscaras que querem viver por si mesmas, que querem fazer esquecer o rosto encoberto, para adquirirem uma voz própria – uma voz que só poderia falar onde houvesse um certo grau de esquecimento.

Finalmente, a máscara é um objeto de ritual: haveria sempre uma razão para envergá-la ou uma necessidade que ela devesse suprir. Imaginamos que, em seu estágio mais primário, sua única função seria a de esconder um rosto que não se pretende mostrar (ou que não é conveniente que se mostre), por menos duradouro que fosse o encobrimento. Nessa perspectiva, a máscara incide numa temporalidade. Há um tempo para ela, mas há um tempo anterior a ela, assim como há o tempo que se intui como adventício a ela – esse tempo do desmascaramento que está embutido na máscara e que se deflagra tão logo ela venha a ser percebida como tal.

Obviamente esses três aspectos não esgotam o significado da questão. Servem somente ao propósito que traçamos de refletir sobre a máscara, tomando-a como construção narrativa ou concebendo a narrativa sob o signo do mascaramento. E não é que imaginemos a narrativa como mascaramento – e, mais especificamente, a narrativa de Hilda Hilst –, mas ocorre que não se pode fugir ao que se manifesta nos indícios. Existem na ficção de Hilda Hilst elementos que sugerem o mascaramento. Que elementos são esses? Seria difícil relacioná-los de modo coerente, até porque há neles uma instabilidade que refoge às tentativas de esquematização. No início, depara-se com alguma coisa de fundamental que, apesar de tudo, não quer permanecer como fundamento. O discurso, em sua superfície visível, aponta para profundidades que o olho não sabe avaliar:

(...) de repente O GRANDE OBSCURO, O REI lá no fundo não se reconhece mais, solta-se a máscara do outro, procuro cem mil vezes um só rosto, um tempo sou Qadós (...) (“Qadós”, *Ficções*, p.70).

Porém alguns aspectos precisam ser salientados. Dissemos alhures que a narrativa de Hilda Hilst se constitui sob o signo do tumulto. É um tumulto que faz com que cem mil faces, nunca intuídas como uma totalidade, se revolvam e se multipliquem em torno de um centro impossível, que levem a desejar “um só rosto”, o qual não podem elas mesmas desmascarar. Antes, a todo momento se tropeça num fragmento perdido e deslocado. Deslocado? Talvez não o esteja de todo ou, pelo menos, não o esteja em relação ao “todo” que se postula. Falemos disso apenas como se falássemos de “coisas” em suspensão ou de sinais que não se encontram em seus lugares, ou que nos fazem pensar que não se encontram.

Examinemos o curso de *Fluxo-floema*: numa das histórias, um escritor dialoga com um anão (figura criada pela imaginação ou elemento simbólico, cifrado por fora do discurso?), revelando a ele suas angústias. Numa segunda, o próprio Lázaro bíblico, ressuscitado, perambula na solidão, deparando-se com a impossibilidade de pensar não somente a morte, o fato de ter vivido e morrido, mas sobretudo a nova vida que se lhe concedeu após o ressurgimento. Numa terceira história, uma escritora cria uma ficção que se acaba superpondo ao improvável relato de sua consciência fragmentada. Numa quarta, há um homem a dialogar com Deus, recebendo dele uma resposta incompreensível, amplamente insatisfatória. Esses elementos constituem-se, como os chamaremos, em *pontos de interesse* da narrativa, embora a narrativa seja incapaz ela mesma de conter, num limite aceitável, as dificuldades que acarretam. Sente-se o perigo de um desmoronamento, como se as impossibilidades a levassem ao impasse. É dessa forma, por exemplo, que em “O oco” (inserido em *Qadós*, de 1973), um homem flutua solto no ar, para terminar depois numa cela de prisão (?), em conversa com os ratos. Os exageros sugerem mascaramentos cujo fundo não nos impediremos de sonhar:

(...) como é difícil equilibrar-me ao corpo da camisa e fazer o possível para que o tecido elástico não se distenda demasiado. Distender-se-á, não duvidéis, foi feito para criar ansiedade, é um tecido especial feito por gente muito especializada, no começo ele engana, fica-se a um pé do chão eletrificado, as ratazanas tentam agarrar-se aos nossos artelhos, esticamos as pernas, as ratazanas saltam estremeçam guincham, o tecido vai cedendo, daqui a pouco estaremos no mesmo choque-chão (...) (“O oco”, *Ficções*, p.175).

Às vezes é o jogo de simetrias que sugere a mascarada. Em tais momentos, a literatura, deslizando para fora do projeto naturalista da ficção, se revela como artifício, discurso pensado e auto-referente. Pode-se julgar que o artifício pertença ao domínio da máscara, bem como o excesso de simetrias e sutilezas. Referências e citações provavelmente nos dêem apenas o que se pode “ler” nelas imediatamente. No entanto seria possível perquiri-las mais a fundo, interessando-nos por aquilo que as perpassa como uma sombra. Para se ter uma idéia, *Fluxo-floema* se inicia com uma epígrafe de Samuel Beckett. Fala-se em “muitos rostos”, em muitas personas que se projetam de um eu único – esse eu que por sua vez não se exprime como um eu, mas que também se fala, se projeta para fora como se convertido num *outro*:

Havia em suma três, não, quatro Molloyes.  
O das minhas entranhas, a caricatura que eu fazia  
Desse, o de Gaber e o que, em carne e osso, em algum  
Lugar esperava por mim. (...) (Beckett, citado por Hilda Hilst, *Ficções*, p.179)

Talvez a pergunta não esteja bem colocada. Seria apressado, pelo menos por agora, perguntar-nos pelo eu que supostamente se mascara nesses inúmeros rostos. Há que concebê-los, antes, como projeções comprometedoras – projeções que se manifestam no discurso e que Hilda Hilst deve assumir e interrogar na forma de esfinges, porque delas parte (ou se reflete nelas) uma certa consciência do escrever que põe em questão o mascaramento do discurso. Por seu turno, que fazem ali as simetrias, e o que elas têm a nos ensinar? Há nomes, situações, personas e posições existenciais dispostas simetricamente. Quem são Hamat, Herot, Hiram e Hemin, nessa narrativa cujo tema é a “casa”? Em *Fluxo-floema* aparecem também Lázaro, Marta e Maria; Ruiska, Ruisis e Rukah; Osmo, Kaysa e Mirtza; Koyo, Kanah e Haydum. Referimo-nos apenas à superfície, ao que cintila nesse exotismo dos nomes e no inusitado das escolhas. Se pensamos os nomes como máscaras, hesitamos porém em pensar o grande rosto que se oculta por detrás. Tendemos a dizer: seriam máscaras de um único rosto, mas não ousamos, tão cedo, intuir a sua forma ou as suas feições mais verdadeiras.

Se a máscara é parte de um ritual, talvez seja correto imaginar que esse rosto, na consciência que tem de si próprio, deverá manifestar frente a ela um sentimento de expectativa. Sejam quais forem as feições verdadeiras, seria verdadeiro dizer que existe no fundo um rosto *expectante* e que a expectativa é a sua marca fundamental. É como se o olho que visse só visse a máscara, soubesse da máscara e sonhasse um dia decifrá-la. Não receamos ir demasiado longe concebendo esses pensamentos. Sabemos que Qadós é nome postiço para um ser dividido. O nome verdadeiro nos escapa, escapa ao próprio ser desejante, e talvez nunca tenha estado em questão. Em certas situações, o estar mascarado, somente, basta para preencher todas as medidas:

Então por tudo isso pensei era bom me separar. Qad = separar, na língua das delícias. E meu nome ficou sendo Qadós. Agora vejam, só eu mesmo me chamava assim, só eu mesmo junto à porta da masmorra-ninho, me dizia: Qadós, é hora de beber água na fonte, Qadós é hora de meditar, Qadós é hora de reler os folhetos (...) (“Qadós”, *Ficções*, p.66).

Máscara de uso privado para quem se concebe uma tarefa exorbitante: “Qadós está cansado de não ter tarefas. Qadós pensa que o profano deve ser devorado” (idem, ib.). Qadós é um ser que se pretende em trânsito, orientando-se para o transcendente. E, entretanto, se encontra amarrado às formas terrenas, a este mundo do corpo que é inteiro de opacidade. Não pode, por isso, depor a máscara da separação para que um *outro* rosto se revele. Nesse ponto, a temporalidade da máscara se abre e estende sua longa sombra sobre o presente: projetos, geometrias, a sofisticação de uma vida de eleito, tudo se desvitaliza na aparência. Para Qadós, não há um círculo a ser traçado, não se pode atingir o “essencial”. Pelo contrário, do mesmo modo que Hillé e outras figuras que habitam o universo da autora, ele logra apenas, com seu intento, obter uma consciência mais aguda da exclusão, do exílio que o separa do Ser único e essencial (esse Uno com que nos acenavam Plotino e seus herdeiros). Mas não demora muito para que a exclusão se converta também numa exclusão objetiva diante do mundo. Suas compensações são pequenas: o corpo de um jovem em que se descobre o aceno da beleza, mas que é um fragmento só da máscara divina, tal como para Hillé havia a porca, um segundo fragmento – duas porções inconciliáveis, ao contrário do

que pensava Qadós (“*coincidentia oppositorum*”), quando sonhou o verdadeiro. O Uno de Plotino é menos transparente do que se pode imaginar. E essa opacidade está em cada gesto do Deus, nos fragmentos de sua obra, fatalidade com que tanto Qadós quanto todos os outros eus dessa ficção terão enfim de se defrontar.

Como falar dessa busca de Deus que se propõe aquém do religioso? Vemos que Hilda Hilst procura Deus no profano (do que se depreende a impossibilidade do projeto de Qadós), e num profano que não pode “ser devorado”. Devorá-lo seria perder a única oportunidade de *ser*: o homem, na noite da carne, estaria condenado ao terreno. Essa uma das razões (se pudesse havê-las) para que se transite da angústia para a blasfêmia. A “mística” de Hilda Hilst é invertida, sacrílega na maioria das vezes. Sua humildade é a humildade das coisas baixas, terrenas – e disso a imagem do porco é um emblema. Se faz parte da tradição dizer que este mundo é um vale de lágrimas e se, para muitos, a alma está prisioneira na carne, cega e suspirosa pela luz que só a graça divina lhe proporciona, então a graça, em Hilda Hilst, está excluída (ou obscurecida) de antemão. Se o seu caminho é o da carne, é porque a noite da carne deve ser palmilhada de extremo a extremo, parece nos dizer. Teresa de Ávila, em seu *Livro da vida*, já suspirava pela libertação, por uma intervenção da graça que a libertasse do martírio – martírio que seria tanto mais ardentemente abraçado (“sofrimento ou morrer”, murmurava a santa) quanto mais se constituísse num sacrifício em nome da graça. Em seu território, Hilda Hilst não pode alcançar tal consolo. Antes, é mais plausível que escreva:

– Não percebes, Samsara, que Aquele que se esconde  
E que tu sonhas homem, quer ouvir o teu grito?  
Que há uma luz que nasce da blasfêmia  
E amortece na pena? Que é o cinza a cor do teu queixume

E o grito tem a cor do sangue Daquele que se esconde? (*Do desejo*, p.72)

De qualquer maneira, tais questões não ficarão bem dimensionadas enquanto estivermos falando apenas de máscaras e de mascaramento. Por agora, o que se pode acrescentar é que, se vieram à baila, foi por causa da máscara mesma, que se projetou e se manifestou na superfície do discurso. Até aqui, procuramos dar um contorno mais ou menos definido ao que viemos dizendo. Porém persiste

sempre, no fundo, uma desconfiança fundamental. Afinal, isso que se aventou – a questão da máscara como elemento importante na compreensão da obra (e as pistas que arrolamos, tais como os nomes exóticos, as situações improváveis, a preocupação filosofante, nos convencem a persistir nesse caminho) – se marca por uma profunda ambigüidade, algo como uma insegurança essencial que aponta para a própria tentativa de interpretação. Por outros termos, lidávamos, desde o princípio, com uma pergunta que agora precisa ser confrontada abertamente. Enunciamos-la deste modo: é passível de lógica, em todo caso (ou, se o é, até que ponto?) – para alguém desse mergulho prematuro na escatologia – a questão do mascaramento, tomada do ponto de vista de uma orquestração narrativa mais ampla, na ficção de Hilda Hilst? Não há alguma coisa nela que escapa às tentativas de racionalização? Ou, pelo menos, seria uma questão passível de reflexão, nos termos em que a propusemos, ou seja, trazendo à tona a questão do discurso narrativo (nesta autora específica, insistimos) como máscara, num labirinto de reflexos que ultrapassa as nossas expectativas?

Deixemos a pergunta ao leitor, caso se resolva a fazer sozinho o percurso da obra. Neste ponto, resta apenas acrescentar que, se a ficção de Hilda Hilst sugere a questão da máscara na superfície do discurso (isto é, daquilo que é dito pelos vários eus que o conformam), a questão se inflete mais profundamente. Num segundo nível, obriga a pensar a própria narrativa (ou a orquestração do discurso narrativo) como forma de mascaramento ou sob o signo do mascaramento. E talvez o que falta calcular seja o “outro lado”, a face interna da máscara e o rosto único (caso exista) que a preenche infinitamente. Supomos que a busca do divino, extravasando os limites do puramente literário, galvanize a narrativa, dispondo-a numa direção que faz surgirem estes extremos: o lado *interno* da máscara e o lado *externo*, aquele que é invisível para o olhar, mas que espreita sempre através do mascaramento. Esse lado seria a própria busca de Deus, colocada para além do limite. Mas aqui o discurso – ou a orquestração narrativa, como a chamamos – encontra o seus limites extra-literários, ao alcançar os extremos. Teríamos de abordá-los também, se quiséssemos estabelecer um ponto de referência menos instável para o prosseguimento do trajeto.

## A FICÇÃO EM BUSCA DE DEUS

*para Suely Maria de Paula e Silva Lobo*

*There comes a moment in life when one places everything in relation to God. Anything less seems too little. Yet the fear that God may no longer be topical sometimes grabs you, and relating everything to him seems useless. The transience of the ultimate principle – a logically absurd idea, yet present in consciousness – fills you with strange terror. Could God be just a fashion of the soul, a fleeting passion of history? (E. M. Cioran, Tears and saints)<sup>5</sup>*

O leitor que se dispusesse a percorrer a literatura de Hilda Hilst com olhos atentos se depararia com dois aspectos dignos de nota. Por um lado, perceberia a grande mobilidade estilística que se verifica nessa escrita, sua inquietude própria, que a marcou desde os anos 50 do século XX, quando começou a ser publicada, bem como a intensa renovação de processos técnicos a que a autora sempre se entregou. Por outro lado, identificaria uma série de continuidades, próprias da ficção de Hilda Hilst, e notáveis primeiramente em sua prosa, mas observáveis também em sua poesia, que parece acompanhar o processo dessa inquietude.

De certo modo, seria como se a autora, abraçando a renovação, procurasse esgotar, ultrapassando-se sempre, um núcleo central de preocupações que constituirá, finalmente, a totalidade de sua obra. Algumas dessas continuidades podem ser evocadas. Uma delas deriva da própria desarticulação dos métodos tradicionais da narrativa, com o uso intensivo do que chamamos de um certo discurso interior, o qual se manifesta mais ou menos caoticamente na superfície do narrado. Para falarmos de modo aproximado – já que toda desordem nessa ficção pa-

---

<sup>5</sup> “Há um momento na vida em que tudo é situado em relação a Deus. Qualquer coisa menos que isso parecerá menor. No entanto o medo de que Deus não seja mais atual às vezes se apodera de você, e relacionar tudo com ele parece inútil. A transitoriedade do princípio último – uma idéia logicamente absurda, porém presente na consciência – enche você de um estranho terror. Poderia Deus ser apenas uma *moda* da alma, uma paixão passageira da história?”

rece repousar sobre uma ordem profunda –, o caos discursivo se apresenta concomitante com uma concepção do escrito literário que o entende como sendo máscara, cujas dimensões poderiam ser então observadas. E poderíamos perquirir também, na medida do possível, a significação que esse último elemento implica para a orquestração geral das narrativas, tomando-a como forma peculiar à autora de conceber ou interpretar o gesto da escrita. Porém este seria, a nosso ver, só um esboço impreciso, desde que não existe de nossa parte, por enquanto, a pretensão de aprofundá-lo ou de interrogá-lo mais diretamente. A tarefa encontra-se apenas começada, até porque se trata de uma escritora de palavra complexa, cuja característica maior teria sido, desde sempre, o embaralhamento dos sinais.

Nesta altura, surge um terceiro elemento que desde o princípio espreitava no horizonte e que agora pede para ser interrogado mais abertamente. Se tivéssemos de identificar o eixo central para uma interpretação esquemática da narrativa de Hilda Hilst, apontaríamos o que chamaremos de uma busca frenética do divino disposto para além de todo alcance ou compreensão. A busca, por sua vez, conforme a compreendemos, deverá ser concebida tomando-se como referência aquilo que ela institui realmente no corpo da obra. Significa, entre outras coisas, que *buscar*, no início – e buscar a Deus ou à sua sombra –, se manifesta no discurso como uma afirmação daquilo que se nega. Por outros termos, buscar a divindade, na ficção de Hilda Hilst, tem o sentido de afirmar a ausência da divindade, implicando que, se nessa obra a procura do divino se estabelece como uma força que justifica e impõe a necessidade de escrever, a divindade que se demanda ali será vivida como distância *antecipada*, intransponível, a todo divino. A divindade seria, na obra, a própria distância em que se manifesta ou a distância de Deus em relação à palavra que O afirma e O procura. Tal elemento institui assim uma presença divina que nunca se encontra plenamente confirmada, podendo-se, antes, dizer que Deus é *presença na distância*, ausência presente que inaugura o gesto de buscar como um gesto essencial, mas que não garante senão a certeza de que se busca no imenso deserto da distância. Nessa perspectiva, a busca assume a forma de uma posição existencial insustentável, a qual se deve viver até o fim:



Agora que estou sem Deus posso me coçar com mais tranquilidade. Antes, antes era muito difícil, ia me coçar e pensava NÃO DÁ TEMPO HÁ INFINITAS TAREFAS PARA REFAZER, pensava outras coisas também, mas a que me doía mais era NÃO DÁ TEMPO e outra A MATÉRIA DO TEMPO SE ESGOTA, DEUS ME VÊ. (*Ficções*, p. 129)

Em princípio, seria de supor que a distância em relação a Deus não se deixa apanhar por nenhum pressuposto que não seja *ela própria*, isto é, a distância compreendida na sua obscuridade fundamental. Porém, ao reconhecê-la, reconhecemos também que, na obra, todo pensamento ou menção às “coisas” que existem no mundo – toda idéia de existir o que quer que seja no mundo exterior – estará orientado em direção a um confronto que o põe de frente para tal presença. Tudo o que aparece e tem uma existência individual existirá num confronto com o elemento divino que se distancia e se esconde. Mas é preciso observar também que se trata de um confronto que excluirá, de antemão, qualquer pressuposição panteísta de que as coisas, seja qual for o modo como existam, existem *em Deus* ou podem ser pensadas como uma sua manifestação (Dele e Nele). Ao mesmo tempo, e do lado contrário, o confronto excluirá o serem pensadas fora Dele, uma vez que Deus, sendo *presença* nos momentos mais intensos da compreensão existencial, é presença a que nada se pode furtar nem subtrair.

Para fixarmos os termos desta reflexão, diremos que as coisas, conforme são evocadas na obra de Hilda Hilst, existem e se compreendem numa estranha intimidade *com Deus*, encaminhando-se tudo o mais para uma espécie de sumidouro onde a mesmas coisas são julgadas segundo a idéia de um buscar, de um procurar que não se detém em parte alguma. Esse modo de existir e ser – a que chamaremos de *ser perante* (em contraposição aos modos de existir *em* ou *fora de*) – *na presença de Alguém* (mesmo que essa presença se manifeste como ausência) converte-se na consciência atormentada de uma divindade criadora que só existe em ausência, divindade que, num limite, seria presença-ausente que o ser do homem deve sustentar em seu espírito até o final. Chamaremos de presença aquilo em direção ao qual o ser se orienta. E chamaremos de ausência aquilo que falta, mas que se vive no próprio movimento de orientar-se metafisicamente para Ele, como objeto de busca e expectativa:

Grande pena de ti, de mim também, porque és um mas não cabes em mim, e porque é tão necessário que eu te coloque dentro de outro peito, de um que seja extremo e descampado e livre, e não dentro do meu, porque até agora persigo a quem não vejo, persigo apenas a idéia que tenho de um grande perseguido e suspeito que ele pode estar em cada canto, que ele por alguma razão, em algum momento, será submisso a Um Instante, e eu devo estar lá quando esse tempo solitário e ardente se fizer, tempo de mim colado ao Sem-Nome, tempo torvelinho (*Ficções*, p.77).

O jogo de paradoxos, apesar de incômodo, se mostra necessário neste ponto. Com ele expressamos a consciência de que o elemento que temos em mira nunca estará inteiramente à mão, isto é, *dentro* da obra (concedendo-se a esses termos uma conotação especial). Também não poderá estar *fora* dela, porque se trata de um elemento de que a obra nos fala, sem o expressar diretamente, e do qual não pode prescindir. Se o situarmos, pelo menos em parte, no interior (suposto) da obra, o aspecto da encenação e da máscara assumirá imediatamente a plenitude de seu relevo: essa obra encena, de algum modo (e destruindo-a o tempo todo), a busca de Deus pelo lado de fora do religioso. Não obstante, se o situarmos todo no exterior da obra (o que seria inconcebível), a ficção se converte numa sombra pálida daquilo que pode vir a ser realmente, ou seja: a possibilidade de pensar o rosto *único* que espreita por detrás da máscara, possibilidade desfeita na impossibilidade (se não tomarmos a busca de Deus como elemento central) de ultrapassar o mascaramento. Porém não se corre, neste caso, o risco de um jogo meramente retórico com o essencial?

O discurso de Qadós – homem dividido, separado essencialmente do ser divino que no entanto o obseda<sup>6</sup> – exemplifica a posição existencial a que estamos nos referindo. A leitura dessa ficção se mostra toda ela perpassada pela suspeita de que alguma coisa *nunca é suficiente*. E o que não é suficiente é a procura, pronunciada desesperadamente por Qadós, na impossibilidade de o nomear de forma satisfatória, do grande Outro cuja ausência desloca e repõe o incessantemente os vários sentidos do existir e do buscar. Qadós é o homem dividido entre a banalidade e a imediatez do viver cotidiano, da existência conforme ela se nos dá a ver no universo das aparências e dos sentidos de todos os dias, e o sentimento de uma necessidade profunda de orientar-se para o essencial. Concomi-

---

<sup>6</sup> Em edição mais recente, o texto de Qadós passou a ser intitulado *Kadosh*, por decisão da autora.

tantemente, a separação que o homem Qadós está condenado a viver é a separação, mais fundamental, do próprio ser em relação a uma presença imediata (que ultrapassa toda certeza) da divindade no mundo cujos rastros se insinuam por toda parte. Essa presença remete à distância e ao abismo em que tudo se converte, quando visto a partir do ponto de vista da separação. Para Qadós, à maneira de Kierkegaard, a certeza de ser um eu à deriva no mundo é a certeza de ser um eu em presença do Outro, um eu que só se conhece por oposição a esse Outro e que precisa, portanto, orientar-se existencialmente para *Ele*, buscando-o nem que seja no mais profundo do desespero:

- 1) De onde vem a agonia febre-fulgor que eu carrego mil vezes cada dia?
- 2) Onde o meu ser primeiro, minha mais íntima assonância, minha intocada palavra?
- 3) E por que é pesado caminhar, como se a perna não fosse para o passo, antes como se fosse para ficar sempre parado e apenas, apenas, e acima de tudo o olhar vigiando?
- 4) E por que não vejo através, mais além daquele que me fala, daquele que me toca, por que não te vejo, CORPO DE DEUS, LÍNGUA DE DEUS, MÃO ESBRASEADA DE DEUS dentro de mim, ai, por que não te vejo? (“Qadós”, *Ficções*, p.72)

Percebe-se que a dialética do Ser divino em face do qual tudo é se desvela, para o homem em procura, na obra da escritora paulista, como marcada de profundas incertezas e perplexidades. A razão está, por certo, em ser ela, além de uma dialética da ausência em presença, conforme apontamos, a dialética da presença divina vivida na distância, com todo o sentimento acarretado de não se poder reter coisa alguma nas mãos: “E por que é preciso lutar CONTIGO, se ao mesmo tempo tenho fome de TI? (...) E se ficares dentro de mim, aquela que vem sempre não virá?” (p.72). Tal sentimento poderia conduzir o homem, em seu momento mais radical, a lancinantes acusações contra o Ser divino:

- 14) Outra coisa, outra coisa: já não tomaste nota de todos os meus atos há milênios e me enganas segundo por segundo para que eu te agradeça pensando que sou livre, livre até para cuspir meu ouro? (Idem. *Ib.*, p.72)

Na ficção de Qadós, onde a fragmentação do discurso se faz sentir mais intensamente, junto com um trabalho de linguagem que tende à obscuridade, o dis-

curso interior atinge o seu ponto culminante. Tudo se converte em indeterminação e ambigüidade (o que se poderia dizer também das outras narrativas que compõem o conjunto de “Qadós”, inserido em *Ficções*). Numa outra ficção, porém, Hilda Hilst nos surpreenderá com um gênero de narrativa mais propenso à linearidade, conforme o faz, por exemplo, na trilogia *Tu não te moves de ti* (1980), em que se descobrem enredos mais ou menos delimitados, personagens, situações que, quando menos, se deixam reduzir à paráfrase. Porém, mesmo aqui, a clareza poderá ser apenas aparente, conforme logo se descobre, uma vez que, ao término da leitura, não é um conteúdo pleno que nos é dado a vivenciar, como uma mensagem ou uma imagem do mundo com a qual nos podemos satisfazer, mas a própria ausência que retorna, manifesta outra vez numa preocupação que repõe a antiga problemática.

Em *Tu não te moves de ti*, seqüência de contos que recorrências narrativas e pequenos enredos interligam, veremos surgir, à maneira própria da autora, o tema do homem que sonha (presente em Borges e em outros ficcionistas modernos). Na primeira parte, intitulada “Tadeu (da razão)”, somos confrontados com uma interioridade dilacerada que, pouco a pouco, toma consciência do grau de insatisfação de que um certo modo da existência (a existência imediata, sujeita às injunções do cotidiano) está necessariamente impregnado. Tadeu, o protagonista, é o homem-razão, que aceita, no início, o jogo das coisas *como elas devem ser* e que, para isso, se isola naquela forma comum de esquecimento de si mesmo que torna a vida possível e afasta as angústias da transcendência. A trajetória de Tadeu é, neste aspecto, pontuada pelas hesitações e pela insegurança. Os passos que ele dá parecem custosos, como se a caminhada em direção ao *mais alto* implicasse, para ele, um mergulho cotidiano no vazio e na descontinuidade:

Comovidos comoventes todos esses anos, o suco de laranja as torradas o sol batendo na imensa vidraça, Tadeu é reflexão postura, tiro os sapatos, caminho até o terraço do quarto, que coisa é essa em mim que aspira esse fulgor da noite, que coisa é mais que demasia em mim. Já vi outras vezes a mesma lua e no entanto isso vivo amarelo brilhoso redondo sobre a casa é outra lua como se fosse esforço de ser Tadeu suspenso sobre a casa. O que há com as coisas? Não são as mesmas? (“Tu não te moves de ti”, *Com meus olhos de cão*, p.119)

A questão levantada parece ser a mesma de outras narrativas de Hilda Hilst, ou por outros termos: deparamo-nos com o mesmo homem atormentado, cuja intimidade se “confessa” no discurso interior. Vemo-lo suspenso sobre a linha que separa o eu (que se agarra a si mesmo) daquela exterioridade *outra*, que remete a um mundo de formas negativas, de matizes e de incertezas com o qual parece limitar todo o mundo possível. Porém é fato que o discurso em “Tadeus” silencia a presença desse Outro, só a tangenciando ocasionalmente, como se fosse também limitado por uma cortina de obscuridade. Presume-se que a cortina possa abrir-se mais tarde, para desvelar a Presença cujo anúncio coloca o homem a caminho?

Em “Matamoros (da fantasia)”, esse projeto que em “Tadeus” se mantém em suspenso é retomado e aprofundado, abrindo-se um novo espaço de interrogações. Matamoros, herdeira e vítima – do ponto de vista existencial – de um “sonho” de Tadeu, não pode esconder o tom de fatalidade que impregna o seu discurso. E a fatalidade é tanto mais desconcertante quanto mais deva ser submetida à dialética da presença-ausência divina como lugar onde nenhuma fatalidade seria possível<sup>7</sup>. Matamoros é aquela que vive a descoberta da fatalidade em seu *término*, quando esta, com efeito, habita apenas o *início* (pois se trata de uma descoberta) ou é somente um modo inadequado de refletir sobre a presença mais verdadeira que se mascara no mundo. Mas a própria Matamoros, sendo máscara de um modo de ser comum à ficção de Hilda Hilst, não pode pensar a questão até o fim. Seu discurso, em vez de ecoar no vazio, é amplificado e direcionado (“esclarecido” seria uma boa palavra) pela palavra de Simeona, a velha feiticeira que entra na história para assumir a função de porta-voz da estranheza. Simeona fará, pois, o trabalho que anteriormente coubera ao embate eu-Outro estampado no discurso interior de Hillé ou de Koyo. Ela introduzirá na narrativa aquela nota que, em ficções como a de “Qadós”, emanava da invocação sempre premente e direta do nome de Deus. A diferença está, porém, em que, neste caso, o nome é invocado por vias oblíquas, isto é, permanecendo em reserva sob a cobertura do discurso, até desaparecer por completo no texto final, intitulado “Axelrod (da proporção)”, o qual, aliás, hermético, se conclui de maneira amarga:

---

<sup>7</sup> Kierkegaard, em *O conceito de angústia*, já advertia para a dificuldade de se pensar a idéia de fatalidade sob o ponto de vista religioso.

(...) vou me levantando inteiro abade, curvado vou me fazendo, tento chamar a velhice, fazer ares de, quero ser velhíssimo neste instante, e agachado correndo, num urro senil estaco. E numa cambalhota despenco aqui de cima, nos ares morrendo, deste lado do abismo (“Axelrod (da proporção)”, *Com meus olhos de cão*, 228).

Não há negar que o discurso de Simeona é de franca advertência a Matamoros. A velha, cognominada de a “Burra”, inicia sua grande intervenção com o reconhecimento da estranheza que há de impregnar suas palavras. Essa estranheza ela a iguala à palavra dos loucos, percebendo-lhe por fim, segundo sua concepção, um parentesco assustador com a palavra divina: “(...) não fale de loucura com boca adolescente e boba, tu é que pensas os loucos à tua maneira, à maneira de todos, coragem é o que nasce no fundo do que somos, loucos porque muito longe (...)”. A distância a partir da qual os loucos vêem as ações dos homens e o curso dos acontecimentos no mundo concede esse gênero de autoridade a Simeona, autoridade que certamente não reside só no fato de a fala portar algum sinal distintivo. Trata-se, antes, de estar marcada *de antemão* na máscara do discurso, nessa máscara que, almejando desfazer-se de si, se projeta para a frente numa tentativa de interpretação. O discurso é relativamente límpido, embora assombrado pelas imagens da obscuridade. Entretanto, como nas tragédias clássicas, Matamoros não lhe presta ouvidos, pois está inscrito em seu destino cumprir até o fim a palavra de Deus (que talvez ela só possa compreender transversalmente). A raiz da “fantasia”, portanto, está em pretender o impossível, em viver para além do desígnio divino *vivendo* no próprio desígnio, ou em tentar ultrapassar os limites do destino tendo de viver o destino até o fim, como na elegia de Rilke. Quanto a esse aspecto (bastante paradoxal) do desejo humano, ouvimos a advertência de Simeona:

Por isso, Maria, neste instante, por ligaduras de afeto, por me chamares de louca, tomando-me por palavra tua muito aparentada com o Senhor que é asa, fogo, montanha de pedra, trocando-nos a boca, boca do Senhor na minha boca e boca de Simeona lá por cima, faço-te o enorme presente deste aviso: ama somente o que te é parecido, não grudes à tua carne a espuma do pensamento de outro homem, liga-te a um dos nossos (...) (“Matamoros (da fantasia)”, *Com meus olhos de cão*, p.179)

De toda forma o desígnio divino subjaz ao curso que a existência de Matoros – feliz ou desventurada – haverá de tomar. E é a impossibilidade de interpretá-lo claramente que indigitará, mais uma vez, a consciência de um Deus vivido na distância, de um Deus que só é vivenciado (e assim se manifesta ao homem) numa ausência, num encobrimento que o dissimula. Ao mesmo tempo, o que poderíamos chamar de uma imanência de todos os atos – a necessidade e a fatalidade (manifesta na impossibilidade de resistir às injunções do desejo) – revela que essa presença é, sobretudo, uma força atuante no mundo: a realidade do Outro surgindo como uma ausência exasperadora. A dialética, algo transformada, volta a exhibir a sua face real e se desvela como dialética da divindade buscada no exílio e no abandono, parecendo apenas escrever-se de outro modo, em termos que reforçam o que a fragmentação do discurso interior já prenunciara. É desse modo, também, que, em “Axelrod”, assumindo-se plenamente a cegueira, a narrativa pode fechar-se de novo no círculo (do discurso interior), como se a máscara tivesse de olhar para fora, buscando o que quer que seja, e apenas avistasse o grande vazio da Ausência.

A dialética do ser, do nada e do absurdo assume proporções desconcertantes na ficção de Hilda Hilst. Uma vez que o orientar-se para a divindade revela a presença e a ausência de Deus no puro ato da invocação, esse mesmo orientar-se impregnará toda a espessura de sua escrita. O significado disso será, em princípio, conforme o supomos, uma imediata necessidade de confrontação ou, melhor dizendo, uma urgência de fazer com que todo o *sentido* da existência e da experiência vivida seja dimensionado num confronto com a presença divina que se dissimula. O eu conhece essa presença muito antes que ela lhe tenha sido revelada por um evento epifânico qualquer. Este é um aspecto a ser observado quanto à orientação metafísica da palavra da autora: não se descobre nela uma escrita da revelação, não se fala nela sobre um Deus que se deu a conhecer aos homens num determinado momento da história, conforme se diz da tradição judaico-cristã. Pelo contrário, partindo do pressuposto de uma possível “morte” de Deus (ou de uma intuição correlata), como pretendem algumas tendências do pensamento moderno, mas recusando-se a aceitá-la como tal, a escritora se verá na contingência de ter de buscar um posicionamento cujo ponto de ancoragem se

fixa na própria *distância*. Se Deus é “morto” – como Nietzsche o proclamou – ou se, como quer Haydum (em “Floema”), *emudeceu*, ou se está na situação de um “cálido *in extremis*” (título de outra narrativa da autora), dizendo adeus à sua querida Kleineku, o eu é rebelde e grita *não* ao distanciamento. A imagem divina é, assim, uma imagem que demora a se desvanecer. O eu a invocará mesmo estando de costas para ela ou lhe sendo proibido invocá-la. Essa invocação lhe parece tão fundamental que, na impossibilidade de exprimi-la, a existência se privará de sentido, assumindo então o aspecto de um imenso vazio ou do absurdo, conforme o expressam também em alguns poemas da autora:

Me fiz poeta  
Porque à minha volta  
Na humana idéia de um deus que não conheço  
A ti, morte, minha irmã,  
Te vejo”. (*Da morte. Odes mínimas*, p. 87)

Muitas e contingentes serão as tentativas de superar ou, senão tanto, de conviver com o vazio. É como interpretamos a assim chamada ficção pornográfica de Hilda Hilst, produzida em seus últimos anos, até o final emudecimento. Encontramos nela, para ficarmos com um único aspecto, a presença do mesmo eu à deriva, agarrado em desespero às formas do mundo e da carne, procurando identificar a ausência divina com uma dialética do desejo e do gozo que jamais se pode satisfazer. Há um eu, portanto, que não invoca, que se perdeu nos extremos da invocação. Agora, experimentando a ausência em sua plenitude, não se enxerga mais o ponto de ancoragem, pois a divindade, que antes aparecia como o limite para o qual a ficção devia orientar-se, afundou finalmente na ausência. Calada a invocação, Deus é apenas um indício, muitas vezes sonhado (às vezes uma máscara fugidia, como no caso do menino misterioso que assombra os dias de Vitória em *Estar sendo. Ter sido.*), ou uma lembrança da qual se fala com inconfessado rancor (e leia-se a palavra desiludida de Stamatius em *Cartas de um sedutor*). É como se uma pauta diferente, com uma tonalidade modificada, fosse necessária para a compreensão dessas obras. Não podemos provê-la neste estudo e por isso teremos de abandoná-la, imaginando contudo que, se existir acaso uma divisão profunda na criação da autora (entre a ficção “metafísica” e a fic-



ção dita pornográfica), estará em questão, afinal, uma espécie de perda de densidade existencial<sup>8</sup>.

Seja como for, a dialética do ser, do nada e do absurdo não é prerrogativa das últimas produções. Trata-se de um elemento inerente ao todo dessa escrita e que nela se assinala desde os seus primeiros momentos. Não se deveria isolá-la, acreditamos, de outras questões, como a da *máscara* do discurso e da aspiração ao divino, conforme viemos pensando. O modo esquemático de concebê-la confere, talvez, um aspecto ruinoso a uma variedade de elementos que a interpretação indigita, mas que o estudo não pode abordar. É o que ocorre, por exemplo, com o jogo dual dos discursos de Koyo e Haydum, estabelecido num diálogo truncado e descontínuo. Existiria ali um excesso de perguntas a se superporem umas às outras, ou uma variedade de sinais que se desgarraram pelo caminho, de formas que mal surgiram à superfície e já se desfazem no silêncio? Apego e desapego, ordem e desordem aparecem na superfície da máscara, como os fragmentos coloridos de um mosaico, plenos de promessas que no entanto jamais se realizam. Essa narrativa, situada na linha que faz de Deus uma distância, procura, num momento ainda incipiente da obra, encenar a busca, tornando-a *interior* e produzindo a máscara de Deus sob a forma insuficiente e imperfeita de Haydum. Depois, digere-a num universo de palavras instáveis (que fazem do eu e do Outro presenças escamoteadas). Talvez fosse isso o que faltasse ao princípio de abordagem do discurso compreendido como máscara que elaboramos anteriormente: um contorno metafísico para esta última, contorno que parecerá tanto mais fugidio quanto mais o mascaramento se compõe de uma literatura em ruínas, de uma literatura que se edificou sobre os fragmentos e a distância.

Tal aspecto merece um último comentário. Seriam ruínas, supomos, esse algo mais que brota do fundo da máscara discursiva. E neste ponto é conveniente abrir um parêntese e colocar alguns pensamentos que nos ajudam a esclarecê-lo. Num ensaio de 1974, a ensaísta Nelly Novaes Coelho (1993, p. 213) falou de uma convivência, presente na obra de Hilda Hilst, de influências de Beckett e tendências humanistas (hauridas, a seu ver, em leituras do grego Nikos Kazantzakis e outros). Assim se expressou a autora:

---

<sup>8</sup> Não queremos fazer um julgamento, e a questão nos escapa por agora, embora seja interessante mantê-la como um fundo, uma possibilidade que, caso a abraçássemos, daria novos contornos a esta reflexão.

Beckettiana por muitas razões, Hilda Hilst – pela *paixão de viver* – está em pólo oposto ao do irlandês. Existencialmente, ela se irmana com a exaltação de Kazantzakis, cujo vigor dionisíaco ou cósmico a aproxima mais das forças primevas do novo mundo que do ceticismo esterilizante da Europa.

Ficamos a imaginar que sortilégios do discurso, que inesperada magia possibilitariam semelhante convivência. E interrogamo-nos, principalmente, acerca do longo percurso que de certo modo separa a literatura de Beckett do humanismo filosofante de Kazantzakis. Perguntamo-nos se essas presenças, patentes na escrita de Hilda Hilst, já não apareceriam ali desfibradas, esvaziadas de seu poder encantatório e, por fim, transformadas em grandes jardins de ruínas, por cujas alamedas vagueiam os fantasmas de um eu que produz e reproduz uma velha e mesma encenação. Esse eu não encontraria repouso em lugar nenhum, desde que se tenha posto a pensar não o limite do literário (ou da subversão do literário, conforme se dizia na retórica dos anos 70), mas a possibilidade mesma de *construir* o discurso, pelo menos de construir um discurso que não seja *prece*, dissolução ou procura. Chamamos de *ruinoso* a tudo aquilo que flutua na superfície da máscara, seja na forma de citações, erudição, reflexões em torno do engajamento ou do não-engajamento do escritor nas realidades da vida, seja na da cifração e da clandestinidade da mensagem, do desejo de rever a posição da obra num universo cultural que exige dela o compromisso, ou da reflexão de cunho social ou panfletário (o que Hilda Hilst parece nunca ter podido realizar senão imperfeitamente) e de tudo o mais que se contorce e se desagrega ali, na superfície – nessa superfície onde nada se descobre de essencial, a não ser o fato de que esses aspectos pertencem à obra e dela fazem parte e de que ela é *tudo isso* no mesmo movimento, como um todo que não se forma de partes mas que existe *apesar de suas partes* e dos seus desenvolvimentos.

Chegamos, assim, a um ponto em que nossa reflexão sobre a narrativa de Hilda Hilst atinge um impasse. As últimas observações nos lembram, por ora, dois aspectos importantes do percurso, a que nos fazem retornar. Entre outras coisas, nos levam a pensar que o que viemos denominando de máscara discursiva da narrativa tem uma única marca e uma única feição, que não se pode alienar nem converter em paráfrases. Essa feição se caracteriza por ser *máscara na obra* de

Hilda Hilst, seja qual sentido se dê a isso, aspecto que, numa aparente tautologia, permite preencher o que denominamos alhures de face interior da máscara discursiva. Os conceitos são difíceis, mas o são também todos os demais aspectos do mascaramento: são os deslocamentos, o excesso, a impossibilidade de organizar personagens que fujam aos contornos de um longo e complexo, porém unânime (embora multifacetado) discurso interior que se manifesta como uma constante na ficção da autora.

Esses elementos se reúnem e se infletem num ponto de convergência, que no entanto ameaça fazer explodir nossas expectativas. Enunciemo-lo, enfim, da seguinte maneira: se interpretarmos a busca pelo divino como um vértice, um sumidouro de sentido da obra (em seus momentos mais expressivos), poderia esse elemento conter-se ou pelo menos manter-se estável nos limites da ficção literária? Já enunciamos, também, a possibilidade de uma compreensão não-lógica da máscara num universo labiríntico. E interpretamos como não-lógico tudo isso que parece se encontrar lá, no fundo, como realização “literária” acabada, realização que o esforço crítico não pode devassar, a não ser penetrando-o de um modo limitado. A interrogação seria, afinal, acerca da capacidade da obra de colocar para si mesma, como horizonte de chegada, a realização de uma tarefa (o conhecimento da face de Deus) que só a prece ou a imprecação poderiam (caso o possam realmente) efetivar. Mas aqui, como se vê, já estamos *fora* do literário (e se pode, nesta altura, perguntar o que é estar *fora* do literário), limite para além do qual não queremos avançar.

Se compreendemos, por fim, a busca de Deus como um centro de perspectiva que orienta a ficção de Hilda Hilst, em seus momentos mais expressivos, estamos certos de ter atingido um limite. No entanto a pergunta permanece em aberto, e não estamos longe de pensar que uma resposta positiva não seja impossível, até porque é preciso levar em conta que, para a autora, a edificação da obra como máscara não esconde qualquer coisa de uma recusa do meramente ficcional, do meramente convencional no jogo cerrado da tradição. Seria a forma, mesmo que oblíqua, de abrir espaço para a prece e para a invocação? De seu turno, os elementos levantados, e a idéia de que uma face espreita por trás do mascaramento (que não é exatamente a face divina), nos habilitam a persistir na suspeita E o exorbitante da tarefa – exorbitante que se acha relacionado com o

mistério da obra – não deixa pensar de outra maneira. Eis, pois, a ficção a se oferecer ao leitor, para que reflita e responda à sua maneira. Eis, pois, o momento em que a crítica se detém, incapaz de avançar para além de seu próprio território e de suas próprias fabulações.

## CONCLUSÃO

Ao iniciarmos este ensaio, falávamos das dificuldades que a obra de Hilda Hilst apresenta para o gosto do leitor comum. Tais dificuldades – que, pelas contingências do universo cultural (numa hipótese otimista), podem um dia deixar de sê-lo –, segundo nosso modo de ver, na contextura específica, de certo modo cifrada, de sua ficção remetem a uma outra instância do dizer hermético, que talvez escape à possibilidade de esclarecimento pela cultura. Essa instância nos sugeriu, num momento inicial, a idéia do labirinto. Propusemo-nos, pois, a atravessá-lo, verificando, com base nos elementos que utilizamos para organizar a reflexão, que a obra apresentava vasta capacidade de suscitar perguntas, ao mesmo tempo em que oferecia sugestões de respostas para algumas. A multiplicação das perguntas, porém, agora que alcançamos o final, nos faz retomar a dupla indagação com que partimos para a jornada e que pode ser resumida da seguinte maneira: pode uma obra colocar em questão o seu próprio ser literário? E qual a natureza desse dizer que assim se põe em questão?

A resposta (ou as respostas), seja qual for o seu teor, imbrica-se na constatação de que, para Hilda Hilst, a busca do divino, tendo-se iniciado na narrativa e assumindo nela uma posição fulcral, se tornou, desde então, o elemento que permitia relativizar e, por assim dizer, “julgar” o ato de compor ficção. Essa ficção, abraçada à tarefa de encenar a busca de Deus, ao preço mesmo de toda comunicabilidade, repôs para si o grau da responsabilidade e da exorbitância da tarefa. Levou-a, principalmente, a avançar, produzindo-se num discurso que não raras vezes se tingia com o tom da auto-interpretação e da interrogação. Ultrapassou, portanto, as fronteiras da mera encenação da busca e procurou alojar em seu corpo o peso das responsabilidades, mostrando, enfim, que, para a escritora, buscar a Deus, para além do conforto de um jogo retórico bem sucedido e garan-

tido pelas suas premissas, era questão enraizada na essência mesma do dizer, do ser escritor e do utilizar a palavra para avançar nesse caminho.

Não sabemos até que ponto a literatura suporta o peso da tarefa. Num tempo como o nosso, em que a *inspiração* (no sentido transcendente do termo) falece e em que a sombra da divindade se mostra infinitamente distante de todos os horizontes, pode ser que Hilda Hilst fale de um retorno do divino tão premente que nós ainda continuaremos a tratar de “outras coisas” (essas outras coisas que tanto exasperavam a escritora) muito tempo depois que o retorno se houver processado finalmente. Quanto a isso, não podemos senão conjecturar e sonhar. Para muitos, o caminho é sem volta, pois a “morte” de Deus é assunto acabado. Para Hilda, vivendo aquém do religioso, há ainda o que ver. Sua obra, com o universo cifrado que a perfaz, ilumina-se de uma luz nova, radiante, forçando a olhar para fora dela e a repensar, mesmo que instalados na segurança de nossas convicções, a questão do transcendente *aqui e agora*, sem os subterfúgios de um amanhã duvidoso ou reconfortante.

Nesta altura, o leitor se perguntará: mas o que tem a ver a literatura com tudo isso? Caso se faça a pergunta, ele mesmo, leitor, terá de responder, já que basta ao crítico ter demonstrado que a pergunta não é de todo desprovida de sentido. Faz parte de uma reflexão conseqüente sobre a literatura não se esquivar às questões e, antes, tratá-las com justeza e dignidade, deixando que frutifiquem no pensamento e percorram o seu próprio caminho. Porque é certo que, nelas, e a partir delas, colocando-as abertamente, todo o literário (que nunca é coisa do passado ou mero problema que se deixa para os outros resolverem) se colocará novamente, podendo ser novamente um problema das nossas vidas presentes.

*Barroso, 1997 – Guarapuava, 2006*

## OBRAS DE HILDA HILST

## E OUTRAS REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CIORAN, E. M. *Tears and saints*. Tradução de Ilinca Zarifopol-Johnston. Chicago / Londres: The University of Chicago Press, 1995.

COELHO, N. N. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo : Quíron, 1977.

\_\_\_\_\_. *Com meus olhos de cão*. São Paulo : Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. *Do desejo*. Campinas : Pontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Cartas de um sedutor*. São Paulo : Paulicéia, 1991.

\_\_\_\_\_. *Contos d'escárnio; textos grotescos*. São Paulo : Siciliano, 1990.

\_\_\_\_\_. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo : Nankin Editorial, 1997.

\_\_\_\_\_. *Cascos e carícias: crônicas reunidas (1992-1995)*. São Paulo : Nankin Editorial, 1998.

\_\_\_\_\_. *Da morte. Odes mínimas. De la mort. Odes minimes*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo : Nankin editorial; Montréal : Le Noroît, 1998.

\_\_\_\_\_. *Poesia: 1959/1967*. São Paulo : Editora Sal, 1967.

KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de angústia*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus, 1968.

\_\_\_\_\_. *Diário de um sedutor; Temor e tremor; O desespero humano*. Tradução de Carlos Grifo et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os pensadores)