

## HILDA HILST: A FICÇÃO EM BUSCA DE DEUS

Renato Suttana  
Departamento de Letras  
UNICENTRO  
Guarapuava - PR

**Resumo:** O ponto de partida deste ensaio é a idéia de que, na ficção de Hilda Hilst, apesar da variedade e da inquietação estilística que a caracterizam, acha-se preservado um núcleo central de preocupações que se reitera de livro para livro. Tal centro pode ser localizado no que se chamou aqui de uma busca de Deus colocado para além de todo alcance. A divindade, presente a cada passo, é pressentida como uma ausência, como uma distância que repõe o tempo inteiro a necessidade de buscar. É em relação a ela que se posicionam os homens, as coisas e o contato dos homens com as coisas e com o mundo. Assim, a certa altura, se o discurso se converte em fracasso, em desolação e multiplicação de ruínas, que não escondem seus fragmentos, a busca, ao mesmo tempo, revela-se como profunda indagação pelo sentido dessa ausência no pensamento e no modo de ser do homem atual.

**Palavras-chave:** Narrativa moderna; ficção brasileira; ausência de Deus; Hilda Hilst.

**Abstract:** The starting point of this essay is the idea that, in Hilda Hilst's fiction, in spite of the variety and of the stylistic inquietude that characterized it, a central nucleus of concerns is preserved – a nucleus which is reiterated from book to book. In a certain way, the center can be located in what is called here a search for God placed beyond all reach. The divinity, present at each step, is foreseen as an absence, as a distance that always poses the necessity of searching. It is in relation to this search that men, things and men's contact with things and the world are positioned. Thus, at a certain point, if the speech turns itself in a failure, desolation and multiplication of ruins, which don't hide their fragments, the search manifests itself, at the same time, as a deep inquiry on the meaning of that absence in current man's mind and way of being.

**Key-words:** Modern narrative; Brazilian fiction; God's absence; Hilda Hilst.

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>1</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 aqui evocadas. Uma delas deriva da própria desarticulação dos métodos tradicionais da narrativa, com o uso intensivo do que chamaremos de um certo discurso interior, o qual se manifesta mais ou menos caoticamente na superfície do narrado<sup>2</sup>. Para falarmos de modo aproximado – já que toda desordem nessa ficção parece repousar sobre uma ordem profunda –, o caos discursivo se apresenta ali 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 que se poderia dizer de palavra complexa, cuja característica maior teria sido, desde sempre, a nosso ver, 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

---

<sup>1</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?”

<sup>2</sup> SUTTANA, R. N. A imagem da subjetividade na ficção de Hilda Hilst. *Analecta*, Guarapuava, v. 4, n. 1, p. 77-78.

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 quer. Tal elemento institui assim uma presença divina que nunca se encontra plenamente confirmada. Antes, pode-se 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, que nem por isso, no entanto, se deve deixar de 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 como tal, 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 existiria 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 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 furta 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, mostra-se necessário nesse 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>3</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

---

<sup>3</sup> Em edição mais recente, o texto de *Qadós* passou a ser intitulado *Kadosh*, por decisão da autora.

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. Concomitantemente, 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 (1984), 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 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 de vastas 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 estas comoventes 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, na qual a fragmentação do discurso se faz sentir mais intensamente, junto com um trabalho de linguagem que tende à obscuridade, o discurso 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, ao compor, por exemplo, a 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. E, 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 de novo a problemática.

Em *Tu não te moves de ti*, seqüência de contos que recorrências narrativas de 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)*, é 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>4</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 dessa 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:

[...] 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 vêm 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

---

<sup>4</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.

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 Matamoros – 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, desvelando-se como dialética da divindade buscada no exílio e no abandono, a qual apenas parece escrever-se de um outro modo, em termos que reforçam o que a fragmentação do discurso interior já renunciara. 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 no mundo 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 do discurso na obra: 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 o disse Nietzsche – 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 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 do narrador 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 ficções. Não podemos provê-la neste estudo e por isso teremos de abandoná-la, imaginando contudo que, se existir acaso uma divisão profunda na obra da autora (entre a ficção metafísica e a ficção dita pornográfica), estará em questão, afinal, uma espécie de perda de densidade existencial. (Mas 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 abraçassemos, daria novos contornos a esta reflexão.)

Seja como for, a dialética do ser, do nada e do absurdo não é prerrogativa das últimas produções da autora. 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 vertiginoso, 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 não 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 ardentes e 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 noutro ponto: um contorno metafísico para esta última, contorno que parecerá tanto mais fugidío 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 escritora 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, expressou-se a autora:

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 fosse *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, cifração e clandestinidade da sua mensagem, desejo de rever a posição da obra num universo cultural que exige dela o compromisso, a reflexão de cunho social ou panfletário (o que Hilda Hilst parece nunca ter podido realizar senão imperfeitamente), e tudo o mais que se contorce e se desagrega

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.

Chegamos a um ponto em que nossa reflexão sobre a narrativa de Hilda Hilst atinge o seu impasse. As últimas observações nos lembram, ao menos, 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 ficção de Hilda Hilst tem uma única marca e uma única feição, que não se pode alienar ou converter em paráfrases. Essa feição se caracteriza por ser máscara na obra de Hilda Hilst – seja lá que 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 todas as expectativas. Enunciemo-lo, enfim, esse ponto, 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 enunciámos, noutra parte<sup>5</sup>, a possibilidade de uma compreensão não-lógica da máscara num universo tão 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 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 impasse. 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

---

<sup>5</sup> Para uma reflexão a respeito, vide: SUTTANA, R. N. Deste lado do abismo: a máscara e o mascaramento na ficção de Hilda Hilst. In: *Abra-se a novas idéias*. Anais do XIII SEMINÁRIO DE PESQUISA E VIII SEMANA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UNICENTRO. Guarapuava: UNICENTRO, 2001, v. 1, p. 59-69.

invocação? De seu turno, os elementos levantados, e a idéia de que uma face espreita por trás do mascaramento (e não exatamente a face divina), nos habilitam a persistir nessa 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.

## Referências

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.

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)

para Suely Maria de Paula e Silva Lob