

## A IMAGEM DA SUBJETIVIDADE NA FICÇÃO DE HILDA HILST\*

Renato Suttana  
Departamento de Letras  
UNICENTRO, Guarapuava - Paraná

**Resumo:** A ficção de Hilda Hilst é marcada por intensa mobilidade técnica, trazendo experimentos de linguagem que se aproximam, muitas vezes, do hermetismo. Neste ensaio tomou-se como ponto de partida a idéia de que, em sua obra, abrindo mão da noção tradicional de “narrativa” como sendo uma seqüência de eventos ordenados, a autora põe em cena um discurso complexo, idiossincrático e difícil, perpassado por muitas ambigüidades. No exame do que se chamou de “discurso interior”, descobriu-se um caminho que conduz, profundamente, à indagação pelo sentido do escrever e do viver para escrever.

**Palavras-chave:** Meta-ficção; ficção brasileira; Hilda Hilst; discurso narrativo

**Abstract:** One of the traits of Hilda Hilst’s fiction is the sense of technical mobility, which brings forth experiments of language that often border with hermeticism. The starting point of this essay was the idea that, in her work, the author puts away the traditional notion of “narrative” taken as a sequence of ordered events and articulates a complex, idiosyncratic and difficult discourse, marked by many ambiguities. Thus, examining what has been called “interior discourse”, one discovers a path that profoundly leads to questioning the meaning of writing and of living to write.

**Key words:** Meta-fiction; Brazilian fiction; Hilda Hilst; narrative discourse

---

\* Este artigo é o primeiro de uma série de três estudos sobre a obra de Hilda Hilst. O segundo estudo apareceu no livro *Abra-se a novas idéias* (Guarapuava: Editora Unicentro, 2001) – Anais do XIII Seminário de Pesquisa da Unicentro –, sob o título de “Deste lado do abismo: a máscara e o mascaramento na ficção de Hilda Hilst”. O terceiro permanece inédito e será publicado oportunamente.

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 existiriam pontos de apoio ou de referência para demarcar a trajetória? De certo modo, passa-se 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 de todo), 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 uma 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 sofisticadas, 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).

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* (a fala do “eu” que rejeita o “discurso”) assim mesmo, 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 decisivas. 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 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 (fiquemos 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).

Presente-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 para o 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 o texto conduz, conforme queremos pensá-lo, a um extremo a dificuldade de se “situar” um foco narrativo definido. 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 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 extremada 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 iremos apontar. 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 um tanto 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 o texto 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 ocorre 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, no mínimo, 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 eles se constituam foram todas redistribuídas, segundo uma lei que não pudemos 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 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.

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 modo ao personagem que este último, à deriva no fluxo da linguagem, se fundiria com o corpo do discurso. 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 *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 sombrio: “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 tal 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, Ruiska, 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 bifes 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 tanto 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 e 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 abaixo 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 apenas 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, no paradoxo, 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) 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 lado, 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, dando um caráter de “insuficiência” ao narrado. Chamemos de insuficiência ao projeto grandioso de usurpar o espaço da 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>1</sup> – o nome de Deus

---

<sup>1</sup> Essas considerações serão desenvolvidas no terceiro ensaio da série, ainda não publicado.

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 dessa 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 seu respeito?

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.

## Referências bibliográficas

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

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

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

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

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

\_\_\_\_\_. **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.** Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Nankin editorial; Montréal: Le Noroît, 1998.

## ALGUNS OLHARES SOBRE A MORTE EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

Maurício Cesar Menon  
Departamento de Letras  
UNIPAR, Marechal Cândido Rondon - Paraná

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo analisar a construção da morte na obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Machado de Assis), procurando demonstrar de que forma o escritor utiliza sua fina ironia e seu sarcasmo ao tratar do tema. Revelam-se vários aspectos do comportamento humano que, segundo a ótica do autor, explicam como as pessoas agem sempre movidas por interesses de natureza diversa.

**Palavras-chave:** Morte; comportamento humano; ironia

**Abstract:** This study analyzes the construction of death in Machado de Assis's *Memórias póstumas de Brás Cubas*, so as to demonstrate how the writer uses his elegant irony and his sarcasm to develop the theme. Various aspects of human behavior are revealed, which according to the author's point of view, explain how people are always moved to action by interests of several kinds.

**Key words:** Death; human behavior; irony

Machado de Assis constitui, na galeria dos escritores, um dos melhores exemplos da alta expressão literária do Brasil. Intelectual arguto, sensível e crítico, apresenta em suas obras um olhar minucioso sobre o psicológico e o social do homem de sua época. Certos temas e motivos, idealizados na concepção romântica, foram desnudados e vergastados por Machado, que nunca dispensou a fina ironia para fazê-lo.

Dentre os muitos temas trabalhados pelo escritor, pode-se destacar o da **morte** pela forma diferenciada como é tratado. Essa forma cria uma antítese em relação à

maneira como esse tema foi abordado no Romantismo, que se ocupou disso com uma pujança lírica, sôfrega, angustiada, religiosa e, deveras, sentimental.

Tentar conceituar a morte constitui um trabalho praticamente impossível, uma vez que os argumentos a respeito dela limitam-se a hipóteses que, fora do campo biológico, não podem ser provadas. O que se torna possível, então, é observar de que maneira ela afeta a vida, o que pode ser gerado por meio dela, qual o comportamento do homem face a esse mistério no decorrer das épocas. Enfim, quanto mais se estuda sobre a morte, mais se compreende a vida. Jorge (1964, XVI), no prefácio de seu livro, tece o seguinte comentário: “A vida e a morte, a morte e a vida... quem poderá separá-las? Quem poderá isolar os mortos dos vivos, se estes são dirigidos por aqueles (...)”.

Machado de Assis, ao publicar *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), revoluciona a concepção de romance no Brasil. São diversos os pontos que podem ser discutidos dentro dessa obra, muitos deles já feitos por críticos de renome. Tornam-se, porém, interessantes alguns olhares sobre a morte neste romance, uma vez que ela já se faz presente desde o título e a maneira como vem trabalhada desconstrói a imagem romântica apregoada até então.

Em primeira instância, para Brás Cubas, a morte faz dele o escritor de suas próprias memórias, uma vez que se auto intitula um defunto autor, privilegiado pelo fato de não fazer mais parte desta vida, eximindo-se assim de quaisquer responsabilidades sobre aquilo que escreve, não temendo sofrer punições ou repreensões, pois já não existe nenhum compromisso ou vínculo a esta existência. Além disso, o personagem, enquanto escritor, não tem pressa alguma em narrar, tendo toda a eternidade pela frente, no entanto o leitor encontra-se do outro lado da escrita, preso ao tempo e às regras de convivência social.

Em relação ao espaço em que se encontra o narrador, a única idéia formada a respeito é a do “além”, a “do outro mundo”, desfazendo todas as expectativas sobre a existência de um céu, de um inferno ou de um purgatório, como sempre o difundiu a igreja. Sendo assim, apaga-se a noção do castigo ou a do prêmio eterno. A esse respeito assinala Bloom: “Toda a narrativa é escrita a partir da perspectiva da eternidade, sobre a qual Machado de Assis nada nos diz, sugerindo, por conseguinte, nada haver a relatar (...) Machado permanece além das crenças...” (2003, p. 689).

A dedicatória do livro, endereçada “ao verme” que rói as carnes do cadáver, constitui uma imagem, sem dúvida, de uma acidez inacreditável; tal imagem já fora vista, de certa forma, em alguns poetas românticos, como Junqueira Freire sendo retomada, mais tarde, em Augusto dos Anjos, que a leva às últimas conseqüências. Machado foge às dedicatórias românticas, algumas vezes feitas em homenagem a pessoas ilustres ou da família, e abre seu livro com uma das cenas mais temerárias para o ser humano no que diz respeito à morte – a putrefação do cadáver. Vale dizer que isso já era familiar a poetas europeus dos séculos XV e XVI.

Os poetas tomam consciência da presença universal da corrupção. Ela está nos cadáveres mas também no decurso da vida, nas ‘obras naturais’. Os vermes