

AMANDA BARROS DE MELO

(Des) construindo nossa movência: uma análise de *Tu não te moves de ti*, de Hilda Hilst

João Pessoa

2010

AMANDA BARROS DE MELO

(Des) construindo nossa movência: uma análise de *Tu não te moves de ti*, de Hilda Hilst

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como pré-requisito para a obtenção do título de mestra.

Área de concentração: Literatura e Cultura

Linha de Pesquisa: Memória e Produção Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Liane Schneider (UFPB)

João Pessoa

2010

Dissertação intitulada **(Des) construindo nossa movência: uma análise de *Tu não te moves de ti***, de Hilda Hilst, da mestrandia Amanda Barros de Melo, defendida e _____ no dia _____ como condição para obtenção do título de Mestre em Literatura, pela Universidade Federal da Paraíba.

BANCA EXAMINADORA:

Profª Drª Liane Schneider – UFPB/PPGL (orientadora)

Profa. Dra. Ana Cecilia Acioly Lima – UFAL (examinadora)

Profª Drª Ana Cristina Marinho – UFPB/PPGL (examinadora)

Prof. Dr. Luis A. Mousinho(suplente) - UFPB/PPGL

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus por todos os benefícios que me tem feito, pela sua misericórdia e amor sempre evidentes em minha vida.

Agradeço aos meus pais pelo empenho e dedicação contínuos em todo meu processo de formação intelectual e pessoal.

Agradeço ao meu noivo Leonardo pelas longas horas de compreensão ao ouvir meus descontentamentos e aflições.

Aos meus queridos amigos, que me incentivaram e torceram por esta realização, especialmente Abinair e João Eduardo. E, com uma gratidão sem palavras, à Débora, que me abrigou em sua casa nas horas mais difíceis.

Um agradecimento ainda maior a minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Liane Schneider, que me ensinou, guiou e motivou com toda sua graça, inteligência e competência.

Ao CNPq, que viabilizou este trabalho através de financiamento de bolsa de estudos.

À banca, que se dispôs a ler meu texto.

Enfim, a todos que direta ou indiretamente contribuíram para a concretização deste trabalho meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

Neste trabalho, temos por objetivo analisar o romance *Tu não te moves de Ti*, de Hilda Hilst, observando a construção e desconstrução do enredo, das personagens, bem como da linguagem utilizada pela autora, buscando investigar que índices textuais apelam para a participação crítica e efetiva do leitor. Além disso, desejamos elucidar os processos usados por Hilst na construção de sua narrativa, através da análise e interpretação de cada uma das três histórias que compõem o texto, evidenciando como se efetivam os efeitos sensoriais e imagéticos percebidos em *Tu não te moves de Ti*. Como base teórica, apoiamos nossa pesquisa, verificando de que forma o texto necessita de ativa participação e construção por parte de seu leitor, em DERRIDA (2004), BAUMAN (1998), BARTHES (1977) e ISER (1996), entre outros. Para a investigação dos aspectos destacados, realizamos uma análise aprofundada da obra em estudo, compreendendo o contexto da autora, seu texto, o seu interlocutor e o processo de criação de sentidos que esta nos apresenta. Por fim, pretendemos verificar as especificidades da constituição de *Tu não te moves de ti*, investigando, portanto, quais normas estruturais e lingüísticas foram, com relação à *doxa*, rompidas e recriadas, estabelecendo a singularidade do nosso objeto de pesquisa.

Palavras-Chave: Desconstrução; sentido; leitor; Hilda Hilst.

Abstract

In this study our objective is to analyse the novel *Tu não te moves de Ti*, by Hilda Hilst, observing the construction and deconstruction of plot, characters and language in order to examine which textual elements invite the reader to have a critical and effective participation in the process. A second intention we have is to verify which processes are being used by Hilst to build a meaningful narrative, in spite of the voluntary plot fragmentations she brings up while writing the novel. Our analysis will go through the three sections separately presented, intending to identify elements of 'deconstruction' being used as a way of enforcing the reader to leave a passive position. Sensorial and imagetic elements of the narrative are also observed and analysed in its effects. Our theoretical basis was constructed by texts related to the poststructuralist moment. So, authors such as DERRIDA (2004), BAUMAN (1998), BARTHES (1977) and ISEER (1996) are guidelines for the debate we develop on the relations established between deconstruction, literature and reader. Finally, we intend to verify the specificities of this particular novel, specially the way it presents a 'play of meanings' that proves to be very innovating in terms of writing and reading .

Keywords: Deconstruction; meaning; reader; Hilda Hilst.

SUMÁRIO

Introdução.....	08
Capítulo 1 - A (pós) modernidade, a desconstrução e a escrita de Hilda Hilst ao final do século XX.....	12
1.1 Introduzindo debates e conceitos sobre o pós-estruturalismo	12
1.2 A ‘desconstrução’ como ferramenta.....	16
1.3 O momento (pós) moderno e suas implicações.....	19
1.4 Adentrando a escrita de Hilda Hilst.....	26
Capítulo 2 - <i>Tu não te moves de ti</i> : a desconstrução marcando enredo e personagem.....	32
2.1 A personagem aos olhos da crítica.....	34
2.2 Tadeu (da razão).....	37
2.3 Matamoros (da fantasia).....	51
2.4 Axelrod (da proporção).....	69
Capítulo 3 - Possíveis caminhos a serem percorridos pelo leitor hilstiano: trilhando por considerações finais.....	77
3.1 Hilda Hilst e as experiências de seus leitores.....	77
3.2 Considerações finais.....	89
Bibliografia.....	93

INTRODUÇÃO

Ao longo do presente trabalho de pesquisa analisamos o romance *Tu não te moves de Ti*, de Hilda Hilst, publicado em 1980, e que, a nosso ver, marca a autora como criadora de uma prosa poética única. Se Hilst já vinha anteriormente surpreendendo público e crítica, certamente este romance fez com que sua produção fosse, de fato, vista em sua singularidade. A escolha de tal texto como corpus para o presente trabalho deve-se, além do fato de acreditarmos ser ele propício para as discussões sobre a pós-modernidade que nos interessam, de termos aqui uma oportunidade de verificar, ao longo de nossa análise crítica, as ferramentas tantas vezes identificadas com os estudos pós-estruturalistas, em ação. Sem dúvida, este objeto de análise é bastante complexo e pouco estudado no âmbito da academia. Assim, nossa pesquisa visa contribuir com o desenvolvimento dos estudos literários sobre a prosa hilstiana, que ainda merece maior espaço entre os estudos literários desenvolvidos no território nacional e internacional.

Neste sentido, partimos do princípio de que *Tu não te moves de ti* fere a convencionalidade aplicável a tantas outras narrativas mais facilmente enquadráveis em gêneros específicos. Trataremos o texto como romance, sabendo que há ali momentos onde a prosa passa a ser poesia, por exemplo. Também reconhecemos que os procedimentos metodológicos de leitura e análise do texto se dão no próprio processo de interação e reflexão em torno da obra. Afinal, ela não se enquadraria numa única abordagem tradicional ou de fundo estruturalista, centrada em categorias fechadas.

Desta forma, estruturamos a pesquisa em torno da análise dos três capítulos/partes que compõem a narrativa, reservando um espaço considerável às análises textuais propriamente ditas. Logo em nosso primeiro capítulo, discutimos, através de teorias de Derrida (2004), Iser (1996), Bauman (1998), Berman (2007), Barthes (1977), Compagnon (2001), dentre outros, a pertinência de nosso enfoque. Este constitui a busca pelos procedimentos e estratégias narrativas que evidenciam o processo de desconstrução ampla que é intrínseco ao romance analisado e que induzem possíveis reações no leitor, já que este necessitaria de novas ferramentas para compreensão do texto.

Além disso, situamos historicamente, de forma breve, nosso corpus, pretendendo reconstruir o contexto da autora e da história contada entre outras produções da época. Também tentaremos demonstrar como a obra rompe com a lógica estrutural, sintática e semântica, afastando-se de códigos narrativos consagrados e estabelecendo a singularidade de sua composição. Como nos lembram autores voltados aos estudos da recepção, há textos que obrigam o leitor a abandonar sua passividade, fazendo com que este preencha, via criatividade resultante do efeito da leitura, o que se faz necessário para a compreensão do material acessado.

Afirma Iser (1996, p.170) que

É a indeterminação do objeto estético no texto que torna necessária a sua apreensão pela imaginação do leitor. A indeterminação, no entanto, não significa que a imaginação é completamente livre para imaginar qualquer coisa. Ao contrário, as estratégias textuais esboçam caminhos pelos quais é orientada a atividade da imaginação; desse modo, o objeto estético pode constituir-se na consciência receptiva.

Por sua vez, Jauss (apud ZILBERMAN, 1989, p. 54) admite que, se a obra contraria um “sistema de respostas” ou um código determinado, pode atuar como um estímulo para que se intensifique o processo de comunicação: a obra se livra de uma engrenagem opressora e, na medida em que é recebida, apreciada e “compreendida” pelo seu destinatário, esta convida-o a participar desse universo de “liberdade” – uma liberdade um tanto trabalhosa, diga-se de passagem.

Portanto, a ruptura do texto com algumas convenções narrativas nos impulsiona a uma pesquisa aprofundada, partindo das estratégias da desconstrução utilizadas pela autora no que se refere à apresentação do enredo, das personagens e da linguagem. Somos envolvidos em uma busca - inesgotável - de sentidos; afinal, como diria Derrida, não há nada fora do texto - o sentido deste nunca será fixo, e só por meio de nossa entrada no jogo desconstrutivo, na escritura, é que poderemos nos aproximar de uma compreensão da matéria com a qual entramos em contato, que é por si só inesgotável.

Desta forma, após discorrer sobre as ferramentas trazidas à luz pelo pós-estruturalismo, partimos para o segundo capítulo, onde, de fato, o local central é ocupado pelo texto literário de Hilda Hilst. Este romance, composto de três partes/capítulos intitulados: **Tadeu (da razão)**, **Matamoros (da fantasia)** e **Axelrod (da proporção)**, respectivamente, nos obriga, enquanto leitores e críticos, a buscar as relações entre um e outro capítulo, entre um e outro personagem, a fim de buscar compreender o que pretendia a autora. Se a intenção desta provavelmente não foi a de causar um efeito comum em todos os leitores, certamente foi a de provocar um olhar preocupado e atuante no que

se refere à apreensão do dito e à construção de significados possíveis sobre isto. Portanto, neste segundo capítulo daremos grande espaço a citações do romance, buscando partir de Hilst não impor, prévia ou artificialmente, qualquer leitura teórica sobre o texto da autora.

Por fim, no terceiro capítulo, buscamos, a partir da discussão sobre o papel do leitor em *Tu não te moves de ti*, averiguar quais os ganhos e os efeitos que leituras desta natureza podem provocar e quais os caminhos possíveis em termos de considerações finais sobre o trabalho desenvolvido. Assim, partimos imediatamente para o território por onde caminharemos ao longo de nosso estudo, esperando que, sim, haja algum movimento claramente identificável ocorrendo, seja o nosso próprio, enquanto leitores-críticos inquietos, seja do próprio texto, passando por interpretações que iluminam novas possibilidades.

Capítulo 1 - A (pós) modernidade, a desconstrução e a escrita de Hilda Hilst ao final do século XX

1.1 Introduzindo debates e conceitos sobre o pós-estruturalismo

A linguagem é muito menos estável do que os estruturalistas clássicos achavam. Em lugar de ser uma estrutura bem definida, [...] ela passa a assemelhar-se muito mais a uma teia que se estende sem limites, onde há um intercâmbio e circulação constante de elementos, onde nenhum dos elementos é definível de maneira absoluta e onde tudo está relacionado com tudo. (EAGLETON, 2001, p.178)

A partir da década de setenta do século XX percebeu-se nas diversas áreas de debate acadêmico uma tendência a se questionar modelos fechados e prontos de interpretação e crítica, modelos esses anteriormente apoiados na crença da existência de uma estrutura totalmente detectável, lógica, que nos permitiria compreender textos e realidades de forma quase absoluta, graças à organização interna das regras do sistema de significados. Com base em novas perspectivas para a leitura de textos e realidades diversas, as análises críticas e teóricas pós-estruturalistas planejaram olhar para além da provável organização planejada pelo autor/autora de um texto em potencial, buscando exatamente, através da desorganização do planejado, da desestruturação do material trazido à luz em qualquer texto, apontar a artificialidade de modelos fechados e estruturais de explicação da ordem implícita ou imaginada. Na área dos estudos literários e da teoria literária, as abordagens pós-estruturalistas foram responsáveis por permitir e inclusive incentivar leituras que destacavam

as incongruências, as lacunas e as dissonâncias entre os termos que aparentemente compunham o significado da obra.

Ao longo deste trabalho de pesquisa discutiremos e analisaremos um texto literário produzido por Hilda Hilst, bem como o momento cultural, filosófico, literário que se estabeleceu a partir da segunda metade do século XX, apresentando brevemente alguns dos debates que vigoram na academia e, principalmente na área da teoria literária, desde então. Assim, obviamente teremos de apresentar alguns conceitos inaugurais tão em voga neste período. Nesse sentido, discutir a natureza dos próprios conceitos, como esses surgem e se estruturam, nos parece providencial. Neste sentido, trazemos para o debate o texto *O que é filosofia* (1992), de Deleuze e Guattari. Segundo os autores, todo conceito é composto por componentes e também se define por eles. Desta forma, nenhum conceito estaria isolado, e sim, seria representado através de e estaria representando, na verdade, uma multiplicidade. Portanto, segundo os dois autores acima mencionados, não há conceito simples; ao contrário, todo conceito tem um contorno irregular, inevitavelmente fragmentado. Considerando-se, portanto, que todo conceito tem uma história conceitual e contextual, há, em qualquer deles, partes ou componentes provindos de outros conceitos, o que nos leva a compreender que cada componente pode ser considerado outro novo conceito ou, no mínimo, a semente de um novo conceito. Logo, existe uma rede conceitual que sustenta todo conceito.

Real sem ser atual, ideal sem ser abstrato (...). O conceito define-se por sua consistência, endoconsistência e exo-consistência, mas não tem *referência*: ele é auto-referencial,

põe-se a si mesmo e põe seu objeto, ao mesmo tempo que é criado. (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 34)

Ou seja, cada conceito estabelece elos e constrói pontes com outros conceitos provenientes de outras áreas e que também se ligam a outros, numa relação infinda e ilimitada, fugindo, neste sentido, de qualquer modelo de definição acabada, final e autônoma. Busca-se definir e conceituar algo e, já nesta busca, nos afastamos do caminho pretendido, seguindo por inúmeros atalhos ou rotas diversas. Segundo Deleuze e Guattari, quaisquer possíveis definições são movediças, não se sustentam isoladas ao longo do tempo e da história; enfim, as mudanças as levam a enfrentar incompatibilidades e a necessidade de estabelecer constantemente novas agregações e renovações. “Crítico é somente constatar que um conceito se esvaece, perde seus componentes ou adquire outros novos que o transformam quando é mergulhado em um novo meio” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p.41-42).

Desta forma, ao longo de nossas discussões acerca da pós-modernidade e de conceitos como o da ‘desconstrução’, tão freqüentes neste momento histórico, buscaremos verificar, no campo da literatura e da crítica literária, como tem se manifestado essa tendência a trazer à tona a natureza movediça das teorias contemporânea sobre autor e leitor. Portanto, adentraremos o texto de nosso corpus com cautela, cientes da impossibilidade de definições acabadas e totalmente seguras de nossas leituras, já que a própria autora cujo romance analisaremos, Hilda Hilst, nos leva a recriar o texto que produziu a cada leitura que fazemos do mesmo. No entanto, tentaremos elucidar tais relações entre os significantes e os significados que, enquanto

leitores, construímos, buscando nos familiarizar com a tessitura dos conceitos que sustentam o debate sobre as produções culturais da pós-modernidade.

Partindo-se do princípio que desconstruir é também uma forma de construir, através da escavação da razão da objetividade, o pós-estruturalismo passou a defender que se poderia dispensar as estruturas fixas e consagradas no estabelecimento do significado. A princípio isto pode parecer desprovido de sentido, afinal, como algo que desmonta as certezas pode elucidá-las em nossas mentes, trazendo à tona algo que ainda “signifique”? Eis as ricas contradições da pós-modernidade. O momento pós-moderno nos tornou conscientes de nossas contradições e limitações, ao mesmo tempo em que nos seduziu e impulsionou a revisitar e destruir antigos conceitos que garantiam uma ilusão de estabilidade. Assim, o pós-estruturalismo indiretamente libertou-nos do logocentrismo que, por muito tempo, dominou as áreas do conhecimento no mundo Ocidental – um longo período fundamentado e apoiado no uso da razão como eixo de organização central.

Após fatos históricos marcantes, entre os quais as duas Guerras Mundiais, o uso de bombas atômicas, enfim, as “novidades” do século XX, estremeceram as certezas de então. As ferramentas do passado passaram a não mais servir para explicar a realidade, os textos e contextos da contemporaneidade, isso é inegável. Assim, nos deparamos com duas possibilidades: ou negamos este momento tão atrelado ao prefixo ‘pós’, permanecendo agarrados a antigas concepções, ou nos aventuramos no delicioso ou inquietante mar das incertezas, ambivalências, contradições e desconstruções, provavelmente ferramentas mais adequadas para se lidar com um mundo que sofre modificações em velocidade vertiginosa.

1.2 A ‘desconstrução’ como ferramenta

A desconstrução é, a princípio, uma crítica ao estruturalismo; daí tal conceito surgir e ser freqüentemente atrelado ao pós-estruturalismo e suas correntes críticas. Sobre esse tema, Derrida afirma o que segue,

Não há significado que escape, mais cedo ou mais tarde, ao jogo das remessas significantes, que constitui a linguagem. O advento da escritura é o advento do jogo; o jogo entrega-se hoje a si mesmo, apagando o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados tranquilizantes, reduzindo todas as praças-fortes, todos os abrigos do fora-do-jogo que vigiavam o campo da linguagem. Isto equivale, com todo rigor, a destruir o conceito de “signo” e toda a sua lógica. (2004, p. 8).

Ou seja, a linguagem não representa uma só realidade; sendo metafórica, ela está num constante jogo de representações que não se limita à lógica do sentido. Sua “lógica”, se é que ainda podemos usar tal conceito para o pensamento derridiano, é interna e não faz sentido fora do jogo. Logo, há uma necessidade de se repensar as relações entre significante e significado já que não há mais “significados tranquilizantes” e estáveis. Segundo Derrida (2004, p.13),

a “racionalidade” que comanda a escritura assim ampliada e radicalizada, não é mais nascida de um *logos* e inaugura a destruição, [...] a desconstrução de todas as significações que brotam da significação de *logos*.

O logocentrismo, que serviu como modelo de racionalização ao longo da maior parte da história ocidental, postula verdades irrefutáveis, ou seja, conceitos fundamentais através dos quais supostamente poderíamos explicar a

realidade, a existência, o texto, enfim. Isto é totalmente combatido por Derrida, que afirma não haver nada fora do texto, indicando que o sentido deste nunca será fixo, e sim, sendo por meio de nossa entrada no jogo desconstrutivo, na escritura, é que poderemos nos aproximar de uma compreensão da matéria com a qual entramos em contato, que é por si só inesgotável.

Derrida não aceita uma só definição do conceito de 'desconstrução'. No texto "Carta a um amigo japonês", ele afirma

A palavra "desconstrução", como qualquer outra, não extrai seu valor senão de sua inscrição em uma cadeia de substituições possíveis, naquilo que se chama, tão tranquilamente, de um "contexto". Para mim, por tudo o que já tentei ou tento ainda escrever, não há interesse senão em certo contexto em que ela substitui ou se deixa determinar por tantas outras palavras, por exemplo: "escritura", "traço", "*différance*", "suplemento", "hímen", "*phármakon*", "margem", "encetamento", "*parergon*", etc. Por definição, a lista não pode ser fechada, e aqui citei apenas nomes - o que é insuficiente e somente econômico. (DERRIDA, 2005, p.27)

Portanto, a própria idéia de 'desconstrução' é passível de desconstrução, como um conceito que remete a outros conceitos, numa multiplicidade sem fim. Ela não pode ser encarada como um método ou um modelo acabado. Como diria Moisés-Perrone (2004, p.222),

a enorme tarefa proposta por Derrida, desde os seus primeiros livros, é a desconstrução da metafísica ocidental, remanescência do platonismo, com seus conceitos de *origem*, de *finalidade*, de *verdade* e de *representação*.

Neste sentido, desestruturar uma metafísica há muito consolidada exige tempo e sofre certamente grande resistência.

A desconstrução não visa certezas, senão o re-pensar das certezas atemporalmente aceitas e reconhecidas, quase que automaticamente mantidas dentro de uma cultura. Neste sentido, a desconstrução implica uma crítica filosófica - uma tarefa sem fim, porque ela já existe antes mesmo de sua afirmação. Duque-Estrada (2004, p. 63), ao discutir a desconstrução e o pensamento de Derrida, afirma que “o pensamento desconstrucionista é, antes, um pensamento *conscientemente desorientado*” e, “segundo Derrida, verdadeiramente responsável”. Duque-Estrada (2004, p.63) ainda aponta que, concordando com Derrida, a desconstrução trata

de uma tarefa de lembrar a história, a origem e o sentido, e portanto também os limites, dos conceitos de justiça, de lei e de direito, de valores, normas, prescrições, que ali se impuseram e se sedimentaram, permanecendo a partir de então mais ou menos legíveis ou pressupostos.

Não se pode confundir a desconstrução com alguma espécie de niilismo; pelo contrário, por ser consciente de suas (im)possibilidades, a desconstrução não se limita a um método de pesquisa ou crítica literária – ela é uma postura que se toma diante da leitura de textos. Sem dúvida, é uma postura presa à linguagem, não havendo referencial fora dela. Assim, é no jogo que ela se intensifica, aparece e se abre

para a solicitação da alteridade, não se fechando na clausura da interpretação correta, autêntica. A desconstrução reconhece que estamos sempre na margem, na borda, nem dentro nem fora da linguagem. (DUQUE-ESTRADA, 2004, p.95)

Outra autora reconhecida por sua imersão nos estudos pós-estruturalistas e desconstrutivistas é Gayatri C. Spivak. Ela defende que “a desconstrução nos ensina a questionar todos os idealismos transcendentais,

incluindo-se aí qualquer noção “essencial” de identidade universal – seja essa de ‘humano’, de ‘mulher’, etc. (Cf. Spivak apud SCHNEIDER, 2008, p.29)¹. Spivak acredita que é politicamente interessante utilizar-se a desconstrução como uma estratégia temporária para que se possa observar o que é marginal, como ela defende no livro *The Spivak Reader* (1996, p.31) – indicando uma suspeita de que o que está no centro freqüentemente esconde uma repressão. É neste sentido que Spivak acredita que analisar como os privilégios são construídos, desconstruindo a lógica normalmente aceita automaticamente, seria uma forma, sim, de ação política – de questionar hegemonias de qualquer espécie. Assim, apoiados por práticas desconstrucionistas, seria menos interessante tentar eliminar ou questionar radicalmente os donos da verdade e mesmo as verdades absolutas, nos concentrando muito mais em **como** tais verdades são produzidas e mantidas.

Por fim, a desconstrução não pretende resolver aporias numa busca por sentido, mas acredita que, na revelação da tensão que envolve a linguagem e a representação, haja a abertura para o inesperado, para outras posturas e novas formas de pensar. Exatamente por isso a desconstrução nos parece ferramenta fundamental para a análise de produções literárias onde a tensão acima citada é explícita, o que ocorre no texto de Hilst.

1.3 O momento (pós) moderno e suas implicações

A passagem de uma fase da produção literária de Hilda Hilst para outra não se dá automaticamente; sabemos que o ser humano sempre carrega

¹ Citada em tradução por Schneider, 2008, conforme bibliografia.

dentro si, voluntaria ou involuntariamente, traços do passado, confusões de um presente incerto, e novidades de um futuro instigante e novo. Além disso, a passagem de um paradigma para outro, como afirma Boaventura Santos (2005, p.15.), “é semi-cega e semi-invisível”. Não podemos determinar datas exatas para o início e o fim, nem ao menos prever a velocidade das mudanças, e tampouco saber exatamente de onde elas vêm e para onde vão.

Tudo que é sólido desmancha no ar, a própria modernidade perdeu-se de suas raízes e já não se encontra mais. Nela, as pessoas são forçadas a assumir novas identidades de acordo com o contexto a que são expostas sem qualquer aviso prévio. A velocidade das mudanças está empurrando o ser humano a um lugar desconhecido e múltiplo em que as possibilidades se renovam com uma velocidade inconcebível pelos nossos antepassados.

Vale lembrar que, segundo BERMAN (2007, p.26), Rousseau é o primeiro a usar a palavra *moderniste* no sentido em que os séculos XIX e XX a utilizaram. Ele dizia a seus contemporâneos que a sociedade européia estava “à beira do abismo”. Daí podemos depreender que a noção de modernidade e seu uso está diretamente ligada aos processos e mudanças sociais e culturais que envolvem a história da humanidade de uma determinada época, e não a uma simples rotulação para fins metodológicos. Em tal momento, o ser humano se vê obrigado a alterar suas bases de conhecimento, parece-nos óbvio que “o sentido que o homem moderno possui de si mesmo e da história vem a ser um instinto apto a tudo, um gosto e uma disposição por tudo” (2007, p.32).

O que hoje estamos a assistir, segundo Boaventura Santos (2005), é o culminar do processo de finalização ou abandono de um modelo: “o paradigma

da modernidade deixa de poder renovar-se e entra em crise final” (p.15). Logo, percebemos a emergência de um novo paradigma, ainda disforme, incerto, repleto de dúvidas, questionamentos e contradições, que são sua base de sobrevivência - eis a pós-modernidade. Salvo todos os problemas causados pelo prefixo “pós”, é inegável sua presença entre nós, clara na exacerbação e exaustão das explicações anteriores. É, contudo, também inegável a presença ou o rastro da modernidade, mesmo se esvaindo.

Bauman usa uma bela ilustração de Michael Philipson para explicar nosso momento,

O navio passou, produziu turbulência de modo que os navegantes ao redor têm de refazer o curso de seus barcos, enquanto os que caíram na água têm que nadar com força para alcançá-los. Assim que as águas de novo se aquietarem, porém, nós, os navegantes e ex-passageiros, podemos examinar melhor o navio que causou tudo isso. Esse navio ainda está muito perto, imenso e bem visível em toda a sua grandeza, mas agora estamos atrás dele e não mais de pé no seu convés. Assim podemos vê-lo em toda a sua forma impressionante.[...] Podemos agora decidir se seguimos ou não o seu curso. Podemos também julgar melhor a competência da sua navegação e mesmo protestar contra as ordens do capitão. (BAUMAN, 1999, p. 287-288)

O desconforto e instabilidade produzidos pelas novas experiências e vivências impulsionam o surgimento de uma nova teoria, uma teoria que possa, como a busca do homem desde os primórdios, dar sentido à nossa existência. “O nosso lugar é hoje um lugar multicultural, um lugar que exerce uma constante hermenêutica de suspeição contra supostos universalismos ou totalidade” (SANTOS, 2005, p.27).

Neste sentido, a chamada ‘era pós-moderna’ é uma consequência ou uma resposta à modernidade, resultado de seu amadurecimento e, em alguns casos, radicalizações; afinal, sementes foram plantadas e seu crescimento requer tempo e cuidado. A modernidade rompeu com antigos paradigmas, mas aparentemente teve imensa dificuldade em lidar com a ausência deles. O sujeito da modernidade vê-se perdido em meio a um turbilhão de novas descobertas científicas, tecnológicas, entre a globalização, a migração. Enfrenta mudanças em relação às noções de tempo e espaço, à velocidade da comunicação; além de ser levado a revisões e desconstruções de conceitos antes aparentemente imutáveis; os sujeitos foram arrastados para uma crise de identidade nunca antes vista. Como bem aponta Woodward (2008, p. 29),

as sociedades modernas [...] não têm qualquer núcleo ou centro determinado que produza identidades fixas, mas, em vez disso, uma pluralidade de centros. Houve um deslocamento dos centros.

Se a idéia de descentralização é algo positivo, há que se admitir que tal mudança de perspectivas não foi (nem é) algo indolor.

Mudanças paradigmáticas como estas a que nos referimos estão refletidas também na literatura – os enredos não seguem mais uma lógica seqüencial de tempo e espaço, nem mesmo uma lógica discursiva que era mais facilmente identificada até o final do século XIX e começo do XX. Novas formas se auto-afirmam e se recriam num novo tipo de arte literária amadurecida pela modernidade, que hoje conhecemos como literatura da modernidade tardia ou da pós-modernidade.

Nosso objeto de estudo, o romance *Tu não te moves de ti*, de Hilda Hilst, enquadra-se nessa nova escrita, mesmo a autora nunca tendo se declarado

propriamente pós-moderna ou desconstrucionista, até porque tais termos ainda não eram freqüentes e aceitos na época em que Hilda produziu de forma mais constante. É importante considerar também que a publicação do romance em foco neste trabalho ocorreu em fins do século XX, século este que, como afirma GIDDENS (1991, p.15),

é o século da guerra, com um número de conflitos militares sérios envolvendo perdas substanciais de vidas consideravelmente mais alto do que em qualquer um dos dois séculos precedentes.

Portanto, a literatura produzida nessa época reflete muito desse caos mundial, tanto na forma como no conteúdo, indicando um mundo à deriva, em constante ameaça.

A pós-modernidade, diferentemente da modernidade, vê nesse “caos” um mundo de novas e instigantes possibilidades. Enquanto as irregularidades da modernidade geraram horror, criando, desta forma, rejeição e crítica ao diferente e ao ambivalente, ao deformado, a era do “pós” enxerga com certo prazer tais contradições; na verdade, passa a reconhecer aí uma possibilidade de exercer diferença.

A pós-modernidade é fraca em matéria de exclusão. Tendo declarado que os limites passam dos limites, só se pode incluir e incorporar a modernidade na própria diversidade que é a sua marca característica” (BAUMAN, 1999, p.270).

Já Giddens, ao discutir o momento contemporâneo, defende o que segue:

O mundo em que vivemos hoje é um mundo carregado e perigoso. Isto tem servido para fazer mais do que simplesmente enfraquecer ou nos forçar a provar a suposição de que a emergência da modernidade levaria à formação de

uma ordem social mais feliz e mais segura. A perda da crença no "progresso", é claro, é um dos fatores que fundamentam a dissolução de "narrativas" da história. (GIDDENS, 1991, p.15)

O processo de reflexão provocado pela modernidade abala as certezas porque repensa um passado que garantia as certezas do presente. Essa refletividade acabou promovendo uma explosão de incertezas e ambivalências. “A pós-modernidade não pode defender seu caso perante os tribunais, uma vez que não há tribunais cuja autoridade reconheceria. Deve ser forçada [...] a dar a outra face aos golpes do agressor” (BAUMAN, 1999, p. 270).

Contudo, mesmo em pleno século XXI, as diferenças ainda são rejeitadas; Talvez seja daí – desta força homogeneizadora, que surge a resistência de muitos a admitir os termos da pós-modernidade, admitir sua fluidez, liquidez, construção e desconstrução incessantes. Numa era em que a razão é insuficiente e a explicação racional não se adéqua mais,

o que é realmente novo na nossa situação atual [...] é o nosso ponto de observação. Embora ainda bem próximos da era moderna e sentindo os efeitos da turbulência que ela provocou, podemos agora [...] ter uma visão fria e crítica da modernidade na sua totalidade, avaliar seu desempenho[...]. é isso, em última análise, que representa a idéia da pós-modernidade: uma existência plenamente determinada e definida pelo fato de ser “pós”, posterior, e esmagada pela consciência dessa condição. (BAUMAN, 1999, p. 288)

As singularidades da pós-modernidade são também seus pontos fracos, já que as contestações pós-modernas são feitas a partir do interior de seus próprios pressupostos. Na arte, tais mudanças se confirmam, dentre outras coisas, a partir de produções que exigem e exibem novas formas de análise e

leitura, formas que desestabilizam o conhecimento e as ferramentas existentes, culminando na manifestada (ou aparente) “perda de sentido”.

É a auto-reflexividade que atua para que os paradoxos do pós-modernismo sejam visíveis e se tornem até critérios de definição. A teoria pós-moderna não quer buscar nenhuma visão total; pelo menos por enquanto, ela se limita a questionar. Afirma HUTCHEON (1991, p.74) que

O pós-modernismo é o *processo* de fazer o *produto*; é *ausência* dentro da *presença*; é a *dispersão* que precisa de *concentração* para ser dispersão; é o *idioleto* que quer ser, mas sabe que não pode ser, o *código-mestre*; é a *imanência* que nega a *transcendência*, e no entanto anseia por ela. Em outras palavras, o pós-moderno segue a lógica do “e/e”, e não a do “ou/ou”.

Segundo o artista e teórico Victor Burgin (apud HUTCHEON, 1991, p.242), o sujeito “pós-modernista” deve conviver com o fato de que não só suas linguagens são “arbitrárias”, mas de que *ele mesmo* é um “efeito de linguagem”, um precipitado da própria ordem simbólica da qual o sujeito humanista supunha ser o mestre. “Deve viver com”, e *no entanto* “como se” sua condição fosse diferente da que é; pode viver “como se” as grandes narrativas da história humanista não estivessem terminadas há muito tempo.

Aqui encontramos a clara ligação do pós-moderno com as teorias derridianas em que o significado não é completamente fixo ou completo, estando sempre indeterminado. O significado está sujeito ao deslizamento, a linguagem vacila, não é estável. Por fim, o sujeito pós-moderno é “dependente de uma estrutura que balança [...] e de um processo de significação

fundamentalmente indeterminado, sempre incerto e vacilante”. (WOODWARD, 2008, p.80)

1.4 – Adentrando a escrita de Hilda Hilst

Segundo Lygia Fagundes Telles, Hilda Hilst tinha uma expressão decidida, quase arrogante. Quando se apaixonava, sabia-se que logo viria um novo livro celebrando esse amor. Carlos Vogt (1999, p.18) afirmou que Hilda, “assemelhava-se, de certo modo, a uma dessas mulheres excepcionais dos romances de Cortázar, porém dotada de um talento que a tirava imediatamente do lugar-comum.” Sem dúvida, as opiniões sobre a autora e sua obra divergem bastante, não sendo à toa que o lugar que esta assumiu nos estudos acadêmicos é bastante recente.

Hilda Hilst (1930-2004), escritora paulista, apesar de formada em Direito pela Universidade de São Paulo (USP), dedicou-se completamente à carreira literária, alcançando, ao longo dos tempos, um reconhecimento nacional e internacional por sua produção multifacetada. Dedicou-se à poesia no período de 1950 até 1966, depois ao teatro, tendo escrito oito peças entre 1967 e 1969, e, por fim, também à ficção, com o lançamento de *Fluxo-floema*, em 1970, com prefácio de Anatol Rosenfeld. Em seu texto, Rosenfeld reconhecia a genialidade e raridade da escrita de Hilst, que conseguia produzir muito bem nos três gêneros fundamentais da literatura: a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa.

Hilda não tinha grandes preocupações declaradas com os seus leitores, seu público, enfim, já que para ela existiam poucos que a compreendiam e muitos dos que liam seus livros não reconheciam inteligibilidade em seu texto.

Para o Instituto Moreira Salles, em entrevista, a autora afirmou o seguinte: “Eu não tenho nada a ver com o leitor” (1999, p.40), o que indica um grau de independência intelectual e criativa bastante surpreendente. Como Hilst, neste sentido, afirma: “Já escrevi coisas deslumbrantes. Quem não entender, que se dane! Não tenho mais nada a ver com isso. Eu não sinto que esteja num mundo que seja o *meu* mundo. Devo ter caído aqui por acaso.” (1999, p.32). Poderíamos até suspeitar que a falta de lógica ou de razão clara que marca seu texto também afeta sua vida, seu estar no mundo. Podemos inferir que é em sintonia com as inadequações que enfrenta em vida que sua literatura se estabelece, ainda que não tenhamos qualquer pretensão de revisar sua vida ou sua biografia com maior profundidade.

Mesmo afirmando pouco importar-se com seu público, houve momentos em que Hilda Hilst incomodou-se por vender pouco, por circular entre raros leitores. Queixava-se da pouca atenção dada às suas obras poéticas. Em determinado momento, assim, resolveu escrever livros pornográficos, com um fim mais comercial, claramente visando vendas. Sua intenção fica clara na entrevista já mencionada ao Instituto Moreira Sales (1999, p.30): “Pensei: ‘vou fazer umas coisas porcas’. Mas não consegui”. Na verdade, poderíamos ler este “não consegui”, como um consegui fazer outra coisa, literatura que merece atenção e observação por sua complexidade. Parece-nos que Hilst nunca atingiria a simplicidade da maior parte dos textos puramente eróticos. Mesmo seu erotismo era complexo, indo do alto ao baixo.

A obra hilstiana vem sendo cada vez mais estudada no meio acadêmico recentemente, principalmente nas últimas duas décadas, em que houve a consolidação da obra da autora com a publicação da “trilogia erótica”: *O*

caderno rosa de Lori Lamby (1990), *Contos d'Escárnio - Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991). Na prosa, encontramos um amadurecimento de seu fazer artístico, já que Hilst demonstrara anteriormente longa experiência na produção de poesia e drama. Tornam-se evidentes na narrativa hilstiana as experimentações vocabulares, a alta complexidade do enredo e a metafísica, presentes mesmo em representações de situações vulgares ou banais.

Hilst respondeu na entrevista já citada aqui, que sua obra, no fundo, procura Deus: “toda minha literatura fala desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus” (1999, p.30). Em resposta a uma afirmação de que a literatura erótica seria o caminho para uma verdadeira revolução, ela afirma: “O erótico, pra mim, é quase uma santidade. A verdadeira revolução é a santidade.” (1999, p.31).

Por fim, nosso objeto de pesquisa, *Tu não te moves de Ti*, foi publicado em 1980, dez anos após a estréia da escritora como ficcionista. Alcir Pécora (apud HILST, 2004, p.12), responsável pela organização de *Obras Reunidas* da Hilda Hilst, publicadas pela editora Globo, afirma, no prefácio de *Tu não te moves de ti*, que o “desmantelamento progressivo e sistemático das próprias certezas que o livro inventa para si” é o que distingue essa obra das outras da autora.

A obra de Hilda Hilst é indefinível no que se refere a gênero textual, sendo que a própria autora não a enquadrava num modelo fixo, mais comumente rotulada de prosa poética. A ficção hilstiana é carregada de

inquietações e questionamentos de ordem religiosa, metafísica, filosófica. As dúvidas sobre Deus, o que ele significa, sua presença/ausência, ou sua bondade/crueldade com a humanidade são tópicos freqüentemente visitados pela autora. Sua ficção nos joga num abismo de possibilidades em que cada olhar nos leva a outras e outras reflexões, sendo incessante o processo de construir, destruir e reconstruir significações. Deneval Siqueira de Azevedo Filho afirma que Hilda,

ao mesmo tempo em que provoca o riso do leitor, pode desagradá-lo profundamente. É capaz de excitá-lo e embarçá-lo ao mesmo tempo. Aliás, arrisco-me a afirmar que seu texto é, por vezes, fortemente hostil (1996, p.27).

O uso de palavras chulas até uma experimentação vocabular de rara beleza nos intriga quanto às intenções, desconcerta nossas certezas e nos provoca a repensar e recriar nossa própria forma de análise. Colocando em conflito os parâmetros clássicos da narrativa, Hilda Hilst prova sua genialidade num discurso altamente hermético. Ela mesma afirmou:

Os conceitos de tempo, de deterioração, morte e finitude são veículos, agentes da angústia para o ser humano. Meu trabalho tenta perceber o que passa, o que acontece no homem naquela porção que tem a ver com suas raízes mais profundas. Todo exterior é perecível, só a tentativa humana de relação com o infinito é que é permanência. Registrar o possível eterno: minhas personagens tentam se dizer no mais difícil de ser verbalizado. (*Cadernos de Literatura*, 1999, p.86)

Considerando que suas personagens “tentam se dizer no mais difícil de ser verbalizado” há um forte investimento da autora em experimentações lingüísticas, extrapolando os limites da sintaxe, recriando palavras, aglutinando sensações num vocábulo, além das inversões e expressões soltas que caracterizam essa luta com as palavras e os sentidos. Tal luta vem do desejo

de exprimir o inexprimível e ultrapassar as barreiras do logocentrismo, da lógica convencional. Uma luta que ataca e afeta as personagens da prosa hilstiana, que dão evidência a tais fenômenos no desenrolar das narrativas. Enfim, a sua é uma busca pela liberdade verbal.

O enredo em *Tu não te moves de ti* é composto por três partes aparentemente distintas, independentes, mas que em determinados momentos se ligam de forma provocante, intrigante. A primeira, intitulada “Tadeu (da razão)” evidencia a história de um homem cansado de sua vida de negócios, do capitalismo, de sua casa e de sua esposa fútil e vazia, que não compreende suas inquietações e insatisfações com a vida, os lugares e as pessoas. Tadeu chega, em seus delírios, a visitar um lugar em que ele busca por respostas e por si mesmo, e é neste lugar (talvez um não-lugar, pois não há como provar qualquer referencial externo) que as três histórias possivelmente se encontram. A segunda, chamada “Matamoros (da fantasia)”, conta a história de um lugar longínquo, pouco habitado, mas que serve para o surgimento da relação cheia de desejos e sensações de Matamoros com seu homem “irreal”, Meu. Também este é o lugar onde emerge a desconfiança da personagem Matamoros, que desconfia que está sendo amorosamente traída pela mãe, o que causa uma tensão destruidora na mesma, que se arrasta até o desfecho da seção. A terceira, e última, “Axelrod (da proporção)” conta o regresso de um professor de história política à casa dos pais, que fica em região idêntica àquela em que vivia Matamoros e onde ocorriam os delírios de Tadeu. Nesse regresso encontramos os questionamentos que dão o título ao romance. Por mais que Axelrod se mova e o trem se mova em direção ao seu destino, uma voz sempre lhe diz: “tu não te moves de ti”. São estes movimentos, paradas,

supressões e sobressaltos que perseguiremos, através da análise das personagens e o papel que o surgimento e o desaparecimento delas no romance exercem sobre a (des)construção da estória narrada.

Por fim, a partir do foco apresentado e da análise desta produção específica da autora, partiremos para a análise de *Tu não te moves de ti*, aprofundando e elucidando, desta forma, algumas questões já postas aqui neste primeiro capítulo. No segundo, partiremos imediatamente para a observação e discussão da construção das personagens que se revezam, se intercalam e se complementam no romance.

CAPÍTULO 2 - *Tu não te moves de ti*: a desconstrução marcando enredo e personagem.

Quando consideramos analisar a construção de personagens e a forma como estas se apresentam em obra produzida na segunda metade do século XX, há que se considerar que este século inaugura um modelo bastante distinto dos padrões clássicos de narrativa no que se refere a este elemento. Desde seu contexto histórico, movido por guerras e grandes deslocamentos, que alteraram o modo de vida das pessoas, até certa efervescência teórica no que diz respeito a estudos críticos de arte, percebe-se consideráveis mudanças. As obras literárias do século XX são objetos de estudo que, via de regra, assumem um caráter experimental, onde a tradição é questionada, retrabalhada ou levada aos seus limites máximos, o que sem dúvida está atrelado às inovações modernistas e mesmo àquelas posteriores a este período. A complexidade peculiar daquele momento e, logo, da crítica sobre o que tal período produzia, desafia críticos e leitores a questionamentos antes impensados. Conclui-se que apenas as velhas ferramentas que fomentaram e apoiaram as análises estruturalistas do passado já não dão conta de vários textos produzidos a partir do que se chamou de modernidade tardia.

Contudo, conforme destaca Adorno em sua *Teoria estética* (1982), todas as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas, pensamento que sempre serviu de inspiração para o campo da teoria da arte. O fato de as obras de arte dizerem alguma coisa e, no mesmo instante, ocultarem algo aponta sempre para o caráter enigmático de tal linguagem (ADORNO, 1982, p.140). O estudo de obras modernas vem carregado de inúmeras correntes teóricas que tentam

explicar sua constituição a partir de olhares marcados por diversos campos de estudo. Enfim, foi criado todo um arsenal de teorias que marcaram o desenvolvimento dos estudos críticos ao longo das últimas décadas, bem como possibilitaram o surgimento de novas obras, com novos formatos, novas possibilidades, isso se concordarmos que há uma mútua influência entre produção literário-artística e discurso teórico-crítico. Não obstante sabermos que uma obra não se reduz a uma corrente de pensamento que tenha fundado sua construção; tal aspecto é claramente fruto da criatividade do autor que a produz com motivações que não podem ser classificadas e generalizadas.

Além disso, nosso desejo de evidenciar aqui vínculos com o que já teorizamos, apresentar problematizações sobre a pós-modernidade e a desconstrução brota da própria obra que compõe nosso corpus. Evitaremos, contudo, rotular o romance hilstiano conforme o período em que o mesmo foi produzido ou por algumas características que aparentemente o marcam, já que acreditamos que o anticonvencionalismo de Hilda Hilst vai além das fronteiras definidas de estilo, gênero e de movimento literário. Reconhecemos, porém, que o romance que analisamos é essencialmente plural e móvel, sempre aberto a novas e infinitas interpretações. Temos plena consciência de, ao fazermos uso de tal nomenclatura, pisar num terreno ainda inacabado, movediço e repleto de contradições: (in)definições essas que marcam diversas obras das últimas décadas, não apenas em consequência de um estilo predominantemente indeterminado, mas também devido à proximidade temporal entre o texto produzido por Hilst e nossa iniciativa de analisá-lo. Sobre o caráter móvel ou instável de inúmeras produções contemporâneas, vejamos o que nos diz Flávio Carneiro (2005, p. 33),

E se conviver com a incerteza pode nos levar aos caos, também pode nos livrar da ilusão de que há verdades absolutas e de que todo gesto humano deve ser devidamente catalogado, depois de dissecado plenamente. Quem lida com literatura sabe que só há verdades relativas e é imbuído desse pensamento que se deve olhar para o presente, sem a pretensão de dar explicações definitivas ou cair na armadilha de tentar estabelecer futuros cânones. Nesse caso, ao contrário do que rezam os antigos manuais, a instabilidade deve ser entendida não como adversária, mas como aliada.

O olhar que dispensamos sobre o texto de Hilst em foco está afinado com esta perspectiva – percebemos as lacunas do texto que compõem nosso corpus como um elemento que favorece uma leitura imprevisível. Por fim, não podemos negar a presença de novos traços identificáveis no campo literário recente, seja pelo uso da desconstrução, da experimentação, da inovação lingüística, os quais estaremos evidenciando no decorrer de nosso trabalho, e que confirmam todo o caráter inovador do romance de Hilda Hilst.

2.1 A personagem aos olhos da crítica

Desde os mais remotos estudos sobre a estrutura do texto narrativo, é sabido que uma personagem, no que se refere à criação ficcional, não é verdade nem mentira, é ficção. Suas características são criadas de acordo com o desejo de seu criador, como bem coloca CANDIDO (1976, p. 67): “as personagens obedecem a uma lei própria”, entendendo-se que tal lei é território de quem cria o enredo. Portanto, “o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não de sua comparação com o mundo” (CANDIDO, 1976, p. 75). Talvez exatamente por isso a personagem continue sendo um dos elementos do texto ficcional que

ainda carrega e determina muito do que podemos acessar em determinado enredo. Ou seja, “o que faz com que uma entidade ficcional exista é o fato de ela ocorrer em um discurso ficcional” (ADAMS, 1985, p.5), sendo sua existência sustentada por este mundo criado, inventado, por vezes mais “real” do que a “realidade”.

Exatamente o papel da ficção como sustentadora ou fomentadora da realidade vem se tornando mais tênue a partir das primeiras décadas do século XX. As personagens modernas tendem a serem apresentadas como um grande amálgama de sensações e desejos conflituosos, de medo e pulsões que se dão por uma atmosfera que não obedece a uma seqüência cronológica de início, meio e fim. Quase passamos a duvidar daquele mundo criado, já que a verossimilhança perdeu status e tudo ali se mostra explicitamente artificial.

Em nosso objeto de estudo, ou seja, no romance hilstiano *Tu não te moves de ti*, texto de difícil classificação caso tentarmos enquadrá-lo em apenas um único gênero literário, característica que, segundo Bakhtin, marca o romance moderno, reconhecido por admitir “introduzir na sua composição diferentes gêneros” (1993, p.124), iremos dissecar a composição das personagens e do enredo, considerando a desconstrução intrínseca a sua feitura como elemento que interfere de forma determinante tanto em sua composição como em sua apreensão.

Além disso, o interesse pela personagem se revela desde vozes mais tradicionais que se debruçaram sobre a narrativa, na medida em que “toda história é história de personagens” (REUTER, 2002, p.41); portanto, o universo ficcional é efetivamente composto pela presença das personagens, categoria

de análise que não pode ser completamente desprezada no romance sobre o qual nos debruçamos. As personagens possuem características que as aproximam de seu leitor, seja pelo conflito que suscitam, seja pelas emoções que evocam. O reconhecimento advindo do “pacto ficcional” feito entre o leitor e a obra é indispensável para o sucesso da leitura e, sem dúvida, a personagem exerce aí papel fundamental.

A obra literária em estudo, *Tu não te moves de Ti*, produz, a nosso ver, efeitos e imagens raros no(a) leitor(a) e acreditamos que isso se deve tanto à ruptura com a convencionalidade lingüística e estrutural verificada na construção do enredo que o texto propõe, como seu apelo sensorial extremamente singular. Sobre tal apelo sensorial, BARTHES (2007, p.20), afirma que “a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor (*saber* e *sabor* têm, em latim a mesma etimologia). [...] É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo.”

Deparamos-nos então, ao ler o texto de Hilst, com um texto de fruição, como diria BARTHES (1977, p.22),

Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta, faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.

Além disso, as personagens hilstianas que emergem em nosso corpus de análise estariam afinadas com a afirmação de LUKÁCS (2000, p. 82), como podemos observar:

o processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e o dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance;

Claro que esta etapa final, do encontro consigo mesmo, é menos esperada e evidente em um romance como o de Hilst, que se caracteriza por extrapolar os limites da organização lógica da narrativa.

Contudo, concordando com Lodge (2009, p.76), principalmente quando este constata que “o personagem é talvez o aspecto mais difícil de se discutir em termos técnicos”, estaremos nos aventurando nas três partes ou histórias de *Tu não te moves de ti* a fim de elucidar sua estrutura, descontínua com o mundo exterior ou contínua em termos de conflito e movência das personagens. Enfim, mostraremos que a descontinuidade se reveste como um elemento inerente à totalidade romanesca em análise. Tal aspecto está evidenciado em “Tadeu”, em “Matamoros” e em “Axelrod”, as três partes que compõem o romance hilstiano sobre o qual nos debruçamos a partir deste momento.

2.2 Tadeu (da razão)

Pelos vestígios discursivos, podemos recompor como hipótese de interpretação a primeira parte do romance de Hilst analisado, intitulada “TADEU (da razão)”, da seguinte forma: um homem (Tadeu), de joelhos, com enorme fervor, pede que sua esposa Rute ouça o que ele diz naquela manhã, “como se

tudo repouso dentro de mim se entranhasse, como se a pedra fosse minha própria alma viva” (HILST, 2004, p.17). O texto inicia com a personagem já em processo de instabilidade, desconforto e mudança, refletindo um caos interior expresso em sua linguagem e seus gestos. “Como se a pedra fosse minha própria alma viva”, parece-nos uma tentativa de explicar o que se passa com seu ser, numa evidente metáfora que evidencia o desejo de novas significações para a alma, enfim de novas (des) construções para sua vida expressas nas comparações revestidas de experimentação consciente da arbitrariedade dos signos. A aridez predomina e contagia tudo que está a sua volta – a alma tornou-se pedra.

Mais adiante, lê-se: “Na sôfrega manhã de mim, no sol da minha hora, solda minha manhã, Vida, que esse fio de aço nunca se estilhace, liga-me ao teu nervo, OUVÉ, Rute” (HILST, 204, p.18). Aqui a musicalidade inerente à linguagem poética é clara, *sol da minha hora, solda minha manhã*, frases em que Tadeu parece implorar por algo que remende seus buracos, sua delicada estrutura, seu eu em crise. É inegável a maestria da autora em criar frases como versos e unir as palavras, efetivando a fusão dos gêneros – sua prosa aqui é quase pura poesia.

Tadeu continua dizendo que nunca foi nem poderá ser marido ou presidente de qualquer coisa, que, aos cinqüenta anos, as cordas que o ligavam à vida da esposa apodreceram, que é um homem novo. Nesse momento temos uma primeira marca de tempo vinculada a esta personagem, uma cronologia que se esboça - Tadeu tem 50 anos; em seguida descobriremos que ele tem 30 anos de casado, ou seja, uniu-se a Rute aos 20 anos. A manipulação temporal é feita de forma muito sutil, só nos fluxos de

consciência de Tadeu essas marcas ficam um pouco mais claras ao leitor atento.

No momento exato em que Tadeu diz à Rute que é um homem novo (aos cinqüenta anos), Rute aparentemente não o ouve, nem lhe dá atenção, apenas pergunta repetidas vezes se poderia dispensar o motorista, o que indica que esta ignora o desespero de seu esposo. Rute, que também não demonstra satisfação com vida que leva, nem com a relação que mantém com o marido, afirma:

olha para mim, nada é fácil, o meu amor de sempre, esta esperança: um dia sim Tadeu vai me tocar de novo, não é justo? o que há nas coisas? Não são as mesmas? [...] eu vivi inteira para o teu momento (HILST, 2004, p.18).

Aqui estamos diante do que parece ser uma discussão sobre a vida e a relação de um casal, que está completamente saturada. Temos personagens problemáticas em conflito com um mundo que assumiu contornos não mais compreensíveis pelas antigas concepções racionais: a teia do cotidiano partiu-se. Também podemos observar a polifonia textual presente no discurso de Rute; afinal, a linguagem, a partir do romance moderno, é freqüentemente uma mistura de estilo e vozes diferentes, o que caracteriza sua singularidade.

A discussão das personagens Tadeu e Rute irá perpassar toda a primeira parte da narrativa, como se dali brotassem todos os questionamentos mais amplos que irão apresentar-se depois. Esta tensão é apresentada em duas situações - a esta que acabamos de nos referir acima, e outra, em que Tadeu, em constantes delírios, vai à “casa dos velhos ou dos mortos”, onde entraremos em contato com algumas das personagens dos capítulos

subseqüentes. Após essa discussão com sua mulher, Tadeu vai a uma reunião de diretoria de sua empresa e diz a todos que não mais estará ali, no que, aparentemente, não é levado a sério. Em seguida, seu médico lhe passa um remédio, fazendo a seguinte recomendação: “pare de olhar a vida com esse jeito assombrado, o que é que andas vendo que o pessoal não vê?” (p.19). Tadeu, aos cinqüenta anos, tem um desejo profundo de entender a existência, sendo que as pessoas mais próximas a ele não o ouvem nem compreendem. Tadeu busca a si mesmo, e sua busca o diferencia dos outros que o cercam, que simplesmente vivem. Tadeu busca uma nova vida em si mesmo, um “eu” negligenciado por ele, pela esposa, pela vida empresarial. Afirma sofrer de sofreguidão: “vejo através, difícil dizer aos outros que estou sofrendo de vida” (HILST, 2004, p.21). Hilst representa aqui uma típica crise existencial, inicialmente vinculada apenas a Tadeu, mas que tomará conta de outras personagens e outras instâncias de seu texto, na verdade, até da própria composição narrativa.

Como diria LODGE em seu livro *A arte da ficção* (2009, p. 57),

vamos conhecendo os personagens não porque lemos a respeito deles, mas porque partilhamos seus pensamentos mais íntimos, apresentados como um fluxo de consciência silencioso, espontâneo e constante.

Os fluxos de consciência de Tadeu são interrompidos por alguns discursos diretos de Rute; como se ela tentasse trazê-lo, via assuntos corriqueiros, de volta à “realidade”:

Daqui a pouco **é preciso voltar para casa e começar tudo de velho**, o banho quente, o sabão importado, os mármore perfeitos, as toalhas da melhor qualidade, sim a casa é toda lavanda alecrim maçãs laranjas torradas, Rute é de pêssego

Que foi, Tadeu? Nada, estou aqui sentado. (HILST, 2004, p.22, destaque nosso)

“Começar tudo de velho”. É impossível começar qualquer coisa de novo. Há aí uma ironia inicial - como se a vida da personagem realmente estivesse parada, repetindo-se dia após dia, justificando o desejo de Tadeu de livrar-se da sua vida de aparências e formalidades. Além disso, vale observar que a ausência de vírgulas na descrição da casa impõe um ritmo carregado de sinestesias, num apelo sensorial que evidencia, no decorrer da narrativa, que Rute tem sempre aroma e gosto; já Tadeu, não. Eles são essencialmente diferentes, daí a impossibilidade de compreensão ou comunhão que Tadeu constata nas discussões com Rute. Tadeu se declara “demasiadamente possuído por alguma coisa inominável” (HILST, 2004, p. 23). Daí o embate que este estabelece com a linguagem, que não consegue representar o que ele desejaria. O que encontramos nesta obra é uma aproximação da linguagem com o pensamento caótico ou descontínuo, com processos de desorganização, já que a expressão é, desde o início, problematizada, não sendo de grande serventia para o campo da comunicação, aparentemente não obtendo qualquer sucesso comunicativo.

Constatamos aqui a simulação de uma confusão verbal, identificável tanto no uso das palavras como na quase total ausência de pontuação. Como diria Barthes, em seu livro *O prazer do texto* (1977), o prazer advém de certas rupturas, que também marcam vários textos produzidos a partir da modernidade tardia. Destacamos, a seguir, um longo fluxo de consciência, em que surge um outro sujeito discursivo, que se evidenciará mais à frente, quando se insinua um Tadeu falando de si próprio na voz de uma terceira

pessoa. A construção é tão bem realizada, de forma que o leitor tem plena consciência que esse narrador, que não é o Tadeu de Rute, é um outro Tadeu de si mesmo, um *Tadeu da razão*:

Impulsiono o balanço de repente, Tadeu nos ares, flutua, [...] corpo aquecido e livre pensando o seu estar no mundo [...] que coisa tinha Tadeu a ver com os outros? [...] PODER quer dizer Tadeu sentado na mesa, os sócios cinco rescendendo a lavanda inglesa os papéis as cifras, a lisura do branco e os algarismos santos, estilete de luz pousando no Ativo e no Passivo, Balanço-Gólgota do Sistema, Otimização Satisfatório Satisfaciente, verdura-rúcula-de prata na bandeja de nós dois, Tadeu e Rute, turquesas sobre a mesa, homem-sério Tadeu, olhar nunca para o céu, não, isso nunca, apenas em alguma madrugada lívido hei de olhar para esse fundo. (HILST, 2004, p.23)

Tadeu tem o desejo de escrever poemas, de se entregar a esse ofício que lhe dá prazer, longe dos signos empresariais. Rute não aceita, não entende; sempre que ele lhe mostra algum verso, ela foge ou diz que não o vê poeta, e sim, administrador de empresas. Certa vez Rute confessou: “não gosto quando me mostras teus versos, nunca me vejo neles, é como se tu fosses outro cada vez que me mostras esboços, palavras.”(HILST, 2004, p.26) Aqui temos uma reflexão sobre o fazer poético, sobre o ato de escrever, de dizer, sobre a impotência diante da limitação da linguagem verbal. Através de linguagem fragmentada, entrecortada, reconhecemos traços pós-estruturalistas e desconstrucionistas no texto, indicando um repensar das certezas. Contudo, quem não pode evitar esse mundo desconstruído é Tadeu apenas; Rute permanece nos antigos castelos e vê que o pensamento artístico-literário só os afasta, arrastando Tadeu para uma identidade que não pode se vincular a ela. Rute aparenta ser pouco complexa, superficial, seus desejos limitando-se ao

mundo do consumo material; move-se em direção contrária ao que acontece com Tadeu, que quer abrir mão de seus bens materiais, de sua posição, de seu lugar no mundo para entregar-se completamente à busca de si mesmo.

Ao longo da citação que apresentaremos logo abaixo, encontramos longos espaços vazios entre uma frase e outra, entre uma palavra e outra, os quais forçam pausas que delimitam o início do discurso de outrem ou que simplesmente quebram a lógica habitual de seqüência de palavras organizadas em frases lógicas. Tentamos expor o seguinte trecho com a maior fidelidade espacial possível:

	<i>Minha alma escurecida</i>
<i>Quê?</i>	<i>Minha alma escurecida</i>
<i>Quê? Nada. que horas são?</i>	<i>Dez. agora já é tarde</i>
<i>para pedires a escada.</i>	

(HILST, 2004, p.27)

Essa disposição textual força o leitor explicitamente a realizar os preenchimentos cabíveis, ou, pelo menos, tentar fazê-lo, num momento de reflexão ou de quebra do horizonte de expectativas, como diria Jauss, em seu texto *A história da Literatura*, esta seria uma provocação à teoria literária (1994). Toda obra em questão é permeada de vazios implícitos e explícitos, que possibilitam a interação do leitor com o texto, evidenciando o potencial de

interação diferenciado da obra hilstiana. A narrativa não se concentra na ação, e sim, em descrever as memórias, sentimentos e alucinações das personagens.

Através do discurso de Tadeu, constatamos a tentativa de criar uma “nova” língua, culminando no possível desejo de recriar o mundo ao seu redor ou dar-lhe nova vida e significação:

Pedias um filho, Rute, e o tom de voz era azul-pastoso-aguado, idêntico a todos os tons de teus pedidos, banco de convento armário de vinhático, caixas de prata lavrada biombos de marfim e laca, ah, Tadeu que não te possuía no teu azul-fecundo-pastoso momento. [...] Tapa-me os ouvidos, que eu não ouça mais a voz untada oleoso-amêndoa oblíqua sobre o meu pescoço. (HILST, 2004, p.28 e 29)

Esta junção de palavras, por meio de hífen, é extremamente apelativa do ponto de vista sensorial. Como diria Iser (1996), a estrutura do texto e o papel do leitor estão essencialmente interligados. “Azul-pastoso-aguado” apela para três sentidos, respectivamente: visão, tato e paladar. Este apelo sinestésico, como dito anteriormente, perpassa toda a obra, conferindo-lhe um caráter poético evidente. Outro fenômeno interessante é que nesse trecho não se percebe facilmente o que está sendo narrado. Tampouco há definição clara de quem assume o papel de narrar. A consequência disto é que não podemos usar modos tradicionais de análise literária, onde buscaríamos personagens claras, tempos definidos e espaços determinados; não podemos classificar o texto e seus elementos segundo as formas mais tradicionais de análise, confirmando a pertinência de nossa escolha pela desconstrução derridiana como caminho de aproximação à produção de Hilst nesta obra.

Continuando nossa análise, seguem discussões de Tadeu com sua esposa Rute, desabafos, desilusões e incertezas que circundam a vida do casal, que mais e mais se afasta. Tadeu resolve buscar sua *alma de mim, tadeu-homin* na “casa dos velhos” para tentar encontrar a si mesmo:

Que horas são? Estou mesmo aqui? Pergunto a cada instante só para camuflar o meu projeto de querer estar noutro lugar, só para que eu tenha um minuto a mais de suposta segurança, mas não me encontro aqui e a hora não é essa que me dizes [...] Estou zero-hora, Rute, amigos estou zero-mundo. (HILST, 2004, p.32).

Mais uma vez contemplamos experimentações vocabulares para enfatizar os sentimentos da personagem Tadeu, seu deslocamento em relação ao mundo, e sua interminável busca existencial, que será o grande tema de todo o capítulo. Rute o julga louco, sendo que ele contesta: “louco sim, cerrado para o teu mundo e para o mundo dos outros” (HILST, 2004, p. 32). Além disso, suas indagações vão ainda mais longe ao pensar sobre a arbitrariedade do signo lingüístico:

Chamam de carne isso que nos recobre, mas posso pensar como seria o nome da minha carne se eu efetivamente quisesse nomeá-la, pensar a carne longe das referências, pensar a carne como se quiséssemos mergulhá-la na pia batismal, ANANHAC de mim, te chamas ANANHAC, carne nova de Tadeu imaculada (HILST, 2004, p.32)

Aqui temos o enfraquecimento do referente, característica essencial da pós-modernidade, onde sentidos tradicionais passam por processos de dissolução – não sabemos se o que Tadeu procura é a vida ou a morte. Afinal, a ficção produzida a partir da segunda metade do século XX tendeu a problematizar a relação entre a realidade e a linguagem, perturbando os

leitores, forçando-os a examinar seus próprios valores e crenças. Como foi dito anteriormente, há uma necessidade, a partir disso, de se repensar as relações entre significante e significado já que não há mais “significados tranquilizantes” e estáveis, trata-se de uma estrutura lingüística e comunicativa que coloca em evidência os conflitos.

Ao longo da narrativa, Rute repete inúmeras vezes uma pergunta inicial “devo dispensar o motorista?”, como se não desse atenção à fala de Tadeu. Na verdade, é dessa forma que a lacuna, o abismo entre os dois se estabelece – enquanto ele investiga questões cruciais e inquietantes, sentindo-se solto e suspenso no mundo, Rute apenas se preocupa com as organizações referentes ao motorista, algo que a segura presa às amarras da vida dita normal. A fala de Rute funciona como uma espécie de chamada à “razão” padronizada, a não-razão para Tadeu, buscando trazê-lo e talvez até a si própria de volta ao tempo objetivo, em oposição aos mergulhos do marido, carregados de fantasmas e indagações. Esse discurso repetido, pergunta que insiste em obter resposta concreta, expressa uma marcação temporal complexa na narrativa, além, é claro, de evidenciar a inércia e a incompreensão de Rute diante dos questionamentos metafísicos de Tadeu. Dessa forma, comprova-se que a prosa hilstiana envolve alta complexidade através de desdobramentos de acontecimentos banais.

Prosseguindo na narrativa, deparamo-nos com uma mudança no espaço em que se desenvolve a narrativa. Houve o primeiro espaço – o da casa de Rute e Tadeu; depois, uma breve reunião na empresa, e, agora, a visita de Tadeu à “casa dos velhos”, lá encontrando algumas personagens que aparecerão nos capítulos subseqüentes: Heredera, Exumado, Áima, Pasion,

todos nomes bastante emblemáticos. Não se sabe com certeza se a casa é “real” ou apenas um delírio de Tadeu, ou até mesmo seu passado revisto; naquela casa os assuntos são a morte, a vida e os sonhos. A personagem Heredera o recebe, chamando outra personagem, Exumado, para lhe mostrar o quarto, as roupas, toalhas etc. Esta primeira personagem aparecerá no segundo capítulo, intitulado “Matamoros (da fantasia)”. Desde já, podemos observar a singularidade dos nomes. Para Heredera, temos a explicação que a própria personagem dá ao seu nome, que vem

De heranças que deveria ter mas nunca as tive [...]. Heredera ficou meu nome para sempre porque por estes lados dão alcunha por qualquer coisa pequena que nos aconteça, e morando sozinha me veio à idéia um passar a morar com outros, herederos de sonhos, por que não? (HILST, 2004, p.37)

Nesse momento ela explica que, na velhice, se sonha, o sonho se repete várias vezes e, assim, esse acaba “adubado, faz-se verdade”. Exumado confirma o que diz Heredera, afirmando que na vida sempre quis cravos amarelos no seu dia-a-dia, mas nunca os teve; sonhava-os, e assim, naquele momento cuidava de onze canteiros. Essas falas confirmam tratar-se de um lugar em que se pode chegar através do sonho, através do forte desejo do sonho que se torna realidade, ainda que sejam sonhos absurdos. Afinal, Heredera estava lá porque seu sonho fez-se verdade. Exumado, a partir do momento que sonha com seus cravos amarelos, passa a tê-los na terra dos mortos. Isso nos levaria a crer que Tadeu estava sonhando, tomado em delírios que assumiram uma forma e se tornaram “verdade”. Daí podermos voltar ao subtítulo da narrativa: “da razão”. Qual seria a verdadeira razão? Àquela que só por meio de sonho se pode chegar?

Enfim, perguntas que a narrativa hilstiana em questão suscita, mas não responde. Ao que tudo indica, as desconstruções aqui realizadas não pretendem resolver aporias numa busca por sentido, mas sim, revelar a tensão que envolve a linguagem e a representação criando, dessa forma, uma abertura para o inesperado, para outras posturas e novas formas de pensar a vida vivida ou representada.

Voltando à questão dos nomes, Exumado significa “tirado da sepultura, do esquecimento”, ou seja, naquela casa de “mortos” ele ganhou “vida”, pode se rever, mais um belo paradoxo construído na narrativa. A seguir, encontramos mais duas personagens com nomes exóticos, Áima e Pasion, duas mulheres responsáveis por plantar frutos, que não estendem a mão a Tadeu “porque a terra colou-se a palma, assim como nós duas coladas” (HILST, 2004, p.39). Supondo-se que os nomes signifiquem, pela proximidade fonética, respectivamente, Alma e Paixão, as duas estariam ou enterradas, já que “a terra colou-se a palma”, ou seriam as responsáveis por plantar bons frutos na terra, já que lá estão vivas e “coladas”, ou seja, juntas, unidas inseparavelmente.

A seguir Heredera apresenta outra personagem, Convicta, que fala a Tadeu: “que a felicidade se faça para si, senhor, nesta casa, e será feita, porque assim o desejamos e assim se faz” (p. 41). Mais uma vez, outra personagem confirma a força do desejo explicitada no próprio nome. Em seguida, Heredera justifica o nome da personagem: “Bem por isso é que se chama Convicta, diz as coisas com a certeza que não vê nas gentes”. Enfim, outros nomes de personagens são mencionados, como Extenso, Alado e

Gaezé, os quais não discutiremos no momento por serem aparentemente de importância secundária.

Confusamente Tadeu volta a pensar em Rute, sobre os livros de Jorge de Lima e de Drummond, que ele tanto apreciava e Rute guardava em lugares difíceis de alcançar.

Tu não os guardava, Rute, proibia-os de mim porque eu os amava, porque se a poesia se fizesse o meu sangue, a alma de Tadeu solar rejeitaria teus algarismos santos, porque se o poeta em mim amanhecesse no traço ou no verso, Tadeu veria Rute esvaziada, e vazia igualmente a Empresa, a Causa. [...] Dispenso o motorista perguntavas de repente porque talvez adivinhasses a tensão que me provocava a frase, era preciso optar a cada manhã, eu repetiria o trajeto até a Empresa ou enfim diria adeus? E à noite era preciso escolher entre o jazigo ao teu lado, tuas tolas caretas, tuas professorais advertências ou enfim o berro da alma de Tadeu, gritando por solidão ou por um mundo onde não estivesses ao meu lado, onde eu pudesse calar como neste instante, que sim, que estou calado, e tão vivo, tão possuído de mim verdadeiro [...] (HILST, 2004, p.45-46)

Aqui temos um emblemático trecho da narrativa, que condensa várias informações acerca das personagens principais e das marcas temporais que citamos antes, recriadas de forma extremamente poética. O narrador diz que está calado neste momento, em que, a rigor, estaria acontecendo um diálogo entre Tadeu e Rute, reforçando o caráter ambíguo e inovador da narrativa. O que reconhecemos é uma espécie de monólogo interior, através do qual acessamos os pensamentos de Tadeu, um Tadeu estilhaçado, solitário, isolado, incompreendido. A fala dele é livre de limites cronológicos e topográficos. Suas referências são também livres da preocupação com linearidade e lógica, a razão sendo exatamente o que ele parece dispensar.

Tadeu aqui está se derramado para além da lógica, para além das frases e das idéias demarcadas. Enquanto que ele não obedece a cronologias e quaisquer outras tentativas de regularizações, a esposa o puxa para o concreto, para o (des) necessário: “Então, Tadeu, dispenso o motorista?”.

Considerando-se, como dito anteriormente, a aproximação da linguagem com o pensamento caótico, podemos perceber neste romance de Hilst uma proposital confusão verbal que impede uma delimitação lógica das vozes da narrativa. Por vezes, as vozes se confundem a ponto de não sabermos se quem fala é Tadeu-personagem ou Tadeu-narrador.

Em outro trecho do texto temos um momento curioso de metadiscursividade, em que o ofício do poeta é criticado e defendido na narrativa, obviamente defendido por Tadeu e criticado por Rute:

Como é possível ir até o fim da própria vida sem se perguntar ao menos: por que é que estou vivo? Por que é que estamos vivos, hein Rute?[...]
São uns loucos esses caras que escrevem [...]
Porque é a vida que vêm onde não vemos nada, medida excessiva porque em tudo, também no desprazido existir de seres ínfimos, no que nos rodeia e que não vedes, vêm além.
(HILST, 2004, p. 48)

Prosseguindo a narrativa, Tadeu ouve as personagens Convicta e Extenso introduzindo, através de lembranças, Matamoros, a personagem principal da segunda história, afirmando que “tudo isso da Matamoros foi nos tempos antigos, quando aqui se morria, pobrezinha, enfiando lá dentro aquela faca” (HILST, 2004, p.50). Fato interessantíssimo este em que observamos uma provável inversão do tempo na obra como um todo, já que a segunda história é passado em relação ao tempo da primeira.

A narrativa termina da seguinte forma:

Eu contemplando sou uma única e solitária visão, no entanto soma-se a mim o indescritível e único ser do outro, um contorno poderoso, uma outra vastidão de corpos, frescor e sofrimento, mergulho no hálito de tudo que contemplo, sou eu-teu-corpo ali, lançando às estrelas, sou no infinito, sou em tudo porque meu coração-pensamento existe em tumulto, espanto, piedade, te sabe, te contempla. Eu, homem rico Tadeu agora tento o veio, o nódulo primeiro, estou em algum lugar onde me pretendo, sagrada ubiqüidade, braçadas neste pleno do espaço, nascido de uma carne nado veloz à esplêndida matriz.

Então, Tadeu, dispenso o motorista? (HILST, 2004, p.54)

Por fim, de forma belíssima, Tadeu encerra temporariamente sua busca por si mesmo, mostrando a ilogicidade e a insuficiência discursiva, quando já não há mais certeza alguma, nenhuma forma de controle sobre a existência. Evidencia sua rejeição ao mundo, atingindo e afetando os leitores, que não conseguem escapar ilesos de seus questionamentos e/ou descobertas. Pois, assim, seguem com ele para este novo/velho mundo que se apresenta.

2.3 Matamoros (da fantasia)

Nesta parte do romance de Hilst, intitulada “Matamoros (da fantasia)”, diferentemente da anterior, a narradora já inicia tentando, ainda que sem sucesso, situar o leitor espacial e temporalmente, afirmando que chegou *nuns Outubros* de um ano que não sabe, tampouco especificando onde isto ocorreu. Diz não ser velha e que amou de maneira escura porque pertence à Terra, o que possivelmente pode estar atrelado à fertilidade; assim, a narradora, demonstra consciência de que sua forma de amar foi “escura”, ou seja,

conturbada, prenunciando ao leitor seu infortúnio, a falta de luz no seu caminho. Logo, temos nesta seção mais uma personagem infeliz, assim como Tadeu da seção anterior; uma personagem que atende pelo nome de Matamoros, que desconhece a origem de seu nome, mas sinaliza que este pode estar relacionado ao fato de *matar-se a si mesma desde pequenina* (p.61). Deduz-se, então, que Matamoros também enfrenta alguma espécie de “crise” pessoal, já que vem matando-se aos poucos, conscientemente crescendo para morrer.

Além disso, faz-se mister notar a peculiaridade dos nomes aqui relevantes, bem como nas outras seções do romance em estudo, nomes estes que serão cruciais para caminhos analíticos importantes que perseguiremos em seguida. A seguir temos a apresentação da narradora-personagem, Matamoros, em sua própria voz:

Toquei os meninos da aldeia, me tocavam, deitava-me nos ramos e era afagada por meninos tantos, o suor que era o deles se entranhava no meu, acariciávamo-nos junto às vacas, eu espremia os ubres, deleitávamo-nos em suor e leite e quando minha mãe chamava o prazer se fazia violento e isso me encantava, **desde sempre tudo toquei, só assim é que conheço o que vejo, tocava morangos antes do vermelho**, tocava-os depois de gordo-escorridos, tocava-os com a língua também, mexia tudo muito, tanto, que a mãe chamou um homem para que fizesse rezas sobre mim, disse a mãe a ele que a menina sofria um tocar pegajoso, que os dedos afundavam-se em tudo o que viam e de mãos amarradas o homem grande me levou ao quarto, sim, amarrei a mão da menina para que não empreste sujidade à vossa santidade, a mãe dizia [...] Dessa vez fui largamente tocada, os dedos compridos inteiros se molhavam, ficou nu sobre mim, entornou-me de costas, eu sentia um divino molhado sobre as nádegas, gritava, o homem rugia [...] depois meus dedinhos inteiros penetraram na boca do homem e ele os chupava em gozo como se chupa o carnudo das uvas. Oito anos apenas me faziam a idade. (HILST, 2004, p.61-62, destaque nosso)

Aqui temos um belo exemplo da habilidade de narrar sensorial e poeticamente: a ausência de ponto final caracteriza o ritmo de uma poesia e também de uma crescente atração física. A seleção vocabular é extremamente lírica: tocar, acariciar, deitar, verbos usados para criar uma atmosfera de erotismo. A experiência amorosa, nesse momento, varia entre o terno e o pornográfico. O tocar dos morangos, o desejo de apalpar, de só conhecer aquilo que é palpável através de virtuosos dedinhos. O sentido mais aguçado em Matamoros é o tato - ele vem antes mesmo da visão e é superior a ela, traço marcante da personagem se fará presente em toda história. Além disso, irá culminar numa linguagem diferenciada pela necessidade de expressar uma intensidade que as palavras, por si só, não dão conta. É como se Matamoros buscasse também enfiar os dedos na mucosidade das palavras, das frases que essas formam, tornando toda a comunicação praticamente um ato de prazer.

Prosseguindo, o leitor é confrontado com a experiência de um “abuso” em que Matamoros, com apenas oito anos, adora a experiência, pois, ao invés de estancar pela proibição aquele desejo imenso, pegajoso, lhe dá ainda mais daquilo que deveria teoricamente evitar. Como um tratamento de enchê-la do que deseja, dar-lhe tudo que fantasiava para ver se o corpo da menina se acalmaria. A voz narrativa nos esclarece em seguida:

lembro-me contente dessa tarde porque havia ao redor o que encantava, a mãe quase ao lado, perigo tão grande, meu tocar à vontade. Por uns dias saciada larguei coisas e frutos nos seus próprios lugares (p.62).

A menina possui uma sede por tocar que parece ser sua própria razão de vida. É como se a construção de sua identidade estivesse relacionada aos seus sentidos, principalmente àquilo que consegue tocar, e não simplesmente

tocar, mas tocar com prazer sensual. Como isso não era compreendido pelos que a circundavam, há uma inevitável tensão eu/mundo. Como lemos: “Matamoros diziam é vermelho-ouro, palidez e sangue dos meninos da aldeia.” (HILST, 2004, p.63)

Dáí em diante há um avanço temporal na narrativa. A narradora parece deixar essas memórias da primeira infância para relemburar a adolescência,

se volúpia me fiz na meninice, nem na adolescência descansava, teria sido melhor perecer do que levar às costas este mundo manchado de lembranças, teria sido graça não conhecer aquele que me fez conhecer, e de minha mãe Haiága, fez a desgraça. Torna-se muito penoso relatar como se deu a coisa, como fui tomada de um sentir nunca sentido (p. 64).

Mais uma vez o sentir é mais forte que qualquer outra sensação experienciada pela personagem Matamoros, tão intensa que tomará conta de sua consciência, suplantando sua racionalidade. Vale mencionar que a personagem aparece seguidamente tendo uma ligação muito forte com a água, sendo que, no início da seção, esta afirma pertencer à terra; logo, sua fertilidade, terrena, depende da água, e foi

por ficar à beirada de um corredor de águas, numa tarde esquisita, muito rara, que conheci o homem que me deu luz à vida, mas também me deu sangue e ensangüentou Haiága. Era essa tarde rara como disse, alguém esteve comigo e já se fora [...]. (HILST, 2004, p. 65)

Podemos perceber aqui algo que remete à defloração de Matamoros. O sangue que jorrou dela tirou-a da forma escura de amar, trouxe-a à luz, assumindo ares de uma relação com o divino. Também é claro que Matamoros chamará Haiága de mãe apenas indiretamente a partir de então. Ao que

parece, a “tarde rara” abriu uma fenda na relação mãe-filha, que se explicará no decorrer da narrativa. Prosseguindo no relato sobre aquela “tarde rara”, a narradora utiliza técnicas de “distanciamento”, assim como a voz narrativa na seção ‘**Tadeu (da razão)**’ o fizera antes:

De olhá-lo soube que a alma me tomaria, tomou-a, e de palavra pouca, tantas dentro de si onde não se dizia, era como se fosse o reverso do belo sem deixar de sê-lo [...] toquei-me para ter certeza de que não havia ultrapassado os limites do tempo, eu-mim-Matamoros levantou-se [...] Matamoros andou, um andar quietoso, ficamos próximos, distância de dois rostos. [...] eu outra mas eu mesma [...]o que eu via era amplo e descabido para o entendimento, soube de antigos de mim, de um mover-me distante. (HILST, 2004, p. 66 – 67, destaque nosso)

Mais uma vez percebemos o investimento na quebra de regras gramaticais, seja pela ausência de pontuação obrigatória, seja pela recriação vocabular. Esse tipo de estrutura pode provocar no leitor um estranhamento que o força a reler o texto para buscar “entender” ou “apreender” o que ali é dito. No entanto, a reação inicial, pelo menos a nossa, é de imediato encantamento, ainda que diante de certo grau de “incompreensão”. Nas palavras da hábil narradora, é como se a linguagem *fosse o reverso do belo sem deixar de sê-lo*. Linguagem e o que é narrado, portanto, mesclam-se, entrando em estado de fusão. Há também uma clarividente insuficiência e impotência da razão: *o que eu via era amplo e descabido para o entendimento*. A própria voz que nos relata a necessidade de se superar os limites do entendimento, a busca pelas coisas nos seus lugares devidos tornando-se impossível. Hilst apresenta o desejo de colocar em evidência uma estrutura em

conflito, expondo sentimentos vivenciados pela personagem que vão além do que é racionalmente relatável.

Que é preciso que eu respire agora, afogada que estou, úmida de lembranças, que o espírito perceba que eu morreria amplidões de vezes para voltar à minha tarde rara, tomada de paixão, de sentires sem nome, que sou nesse momento o que era Haiága antes de vê-lo e quando simplesmente apenas minha mãe,[...] Matamoros e Haiága uma só antes não éramos, somo-os agora, ela morta, eu viva como se, mortas as duas ainda que eu pareça a vida desta Casa de mortos como dizem. (HILST, 2004, p. 68)

A narradora volta ao tempo presente da narrativa e explicita um desejo intrínseco de estar naquela “tarde rara” de “sentires sem nome”, antes da fenda que a separou da mãe, antes do amor desejoso que a consumiu, que a descentrou. Sente um morrer de quem era antes daquela tarde, como lemos acima: *mortas as duas ainda que eu pareça a vida desta Casa de mortos*. Não sabemos exatamente se é delírio ou lucidez, mas, neste momento, a Casa dos mortos, lugar que Tadeu buscava para si, acaba surgindo e criando uma ligação entre as personagens da primeira e segunda seção do romance, tanto pelo “delírio” de ir, como pelo espaço incomum que passam a ocupar.

Naquela tarde rara, portanto, uma nova personagem se insere - o homem dos sonhos de Matamoros,

língua se mostrava de papilas perfeitas, quero dizer que não se via manchada, róseo-vermelha essa língua, poente de corais, eu estava sim tomada em descrevê-lo me parece serviço de eruditos, dos que pernoitam cabeça nos papéis, os aflitos contornando as letras, que o dom de relatos tão sábios a mim não me foi dado. (HILST, 2004, p.69)

Matamoros admite ficar atônita diante do homem e não ter o dom de descrevê-lo com belas ou lógicas palavras, como se essas tivessem perdido sua função representacional, sendo, a nosso ver, precisamente [o] que teóricos pós-estruturalistas como Jacques Derrida vêm tentando dizer nos últimos anos: “A linguagem vacila” (SILVA, 2008, p. 78). Assim,

Matamoros ria, os dentes para morder o que tens escondido
ele me disse, e rimos juntos porque nos veio a estória da
menina e do lobo, lobo não sou, e nem és a menina do
vermelho chapéu (HILST, 2004, p.70).

Aqui temos uma clara intertextualidade com o conto de fadas “Chapeuzinho vermelho”, não sendo à toa a escolha das cores, a língua dele róseo-vermelha junto com referida “a menina do vermelho chapéu”. Os dois reconhecem os perigos da paixão, do desejo, mas também percebem que as regras éticas e morais de suas culturas não dão conta do que vivenciam ou querem vivenciar. A voz narrativa vacila, cambaleia, como que tonta de tanto querer.

A chegada desse homem misterioso também causa uma mudança em Haiága, que antes velha e feia, torna-se bela aos olhos desconfiados de Matamoros. Haiága torna-se inicialmente esquivada em relação ao estranho, mas depois assume uma forma de beleza deslumbrante, mudando seu estar naquele mundo. Matamoros começa a perceber as mudanças na aparência e comportamento da mãe. Ao questioná-la, ouve uma resposta que não a satisfaz,

Porque há alguém que nos cuida e te fez mudada
A ti, também
Porque as mães também mudam se o amor lhes vêm
O amor?
Claro, Maria, o meu amor por ti, agigantado, de te ver
boa, sem o bulir de antes.

Era aquilo somente? Só por mim é que a feição adquirira realeza? Tornara-se rainha assim por caridade?

[...]

A beira da terra molhada de agriões, mulheres e homens lhe diziam bom dia, Haiága, em que formosura te espelhas?

(HILST, 2004, p.72 – 78)

Observe-se, nesta passagem, a ausência de travessão para marcar o discurso direto. A marcação é feita pela quebra da seqüência das palavras, deixando espaços para prosseguir em outra linha. Matamoros estava tomada de ciúmes e desconfiança em relação à mãe, chegando até a segui-la às escondidas para tentar um “flagrante”. Nesse momento, há uma mudança de tom na voz de Matamoros, a menina que adorava enfiar os dedos em tudo. O ciúme e a desconfiança em relação à mudança da mãe, confirmada pelos olhares dos outros moradores do local, faz com que Matamoros se afaste do seu desejo infantil de realização imediata, de tocar, pegar, engolir tudo. Seu prazer sensorial deixa de ser explorado e, em seu discurso, a leveza inicial sucumbe ao peso de palavras magoadas, cruéis e, ao mesmo tempo, saudosistas, de um passado inalcançável, onde o centro de tudo era ela própria:

Me querem em pedaços, em retalhos de sangue, me fazem possuir o nunca visto, a aparência mais do que gentil, o sabor de um sem fim apetite, o cheiro de uma terra de maçãs e nêspersas, tudo para meu gozo, e depois dividir o meu pedaço todo precioso com a bruxa que me pariu? (HILST, 2004, p.81)

“A bruxa que me pariu” é uma expressão utilizada para caracterizar o desprezo de Maria Matamoros pela sua mãe Haiága. “Bruxa” poderia bem ser substituído por “puta”. A mãe perde a santidade ao desejar (ou usufruir?) do que era (por direito?) da filha. O ciúme cego vira certeza e toma conta de tudo:

o meu homem cantava a canção de Haiága, a velha deve tê-la cantado entre os lençóis, numa concupiscência de louvores, canto soprado lá no fundo do ouvido, e ele saboreou a enfeitiçada cantiga, canta com a mesma garganta, com a mesma língua que me lambe, abraça-a com os mesmos braços dourados, deita-se sobre ela com as coxas poderosas, enfia a raridade de dureza naquele buraco de onde saí. (HILST, 2004, p.81)

Nessa passagem a inquietação da narradora é mostrada ora através de uma linguagem altamente formal, ora tomada pelo uso de palavras de baixo calão que, usadas magistralmente, não comprometem o discurso poético, dando-lhe inclusive uma outra face, o diferencial do erótico hilstiano. Percebe-se que “o buraco de onde saí”, aos olhos da narradora, passa a ser, de fato, apenas um buraco depois de ter-lhe dado a vida. Algo comum em sociedades patriarcais, a mãe perde seu direito à sexualidade, sendo vista como cuidadora de outro ser. A voz narrativa, em sua revolta, aqui reforça o senso comum – mãe tem de ser mãe antes de tudo, a vagina perdendo seu papel de prazer, assumindo outras funções. Além do absurdo, aos olhos de Matamoros, de a mãe estar reavivando suas áreas erógenas, faz isso em relação ao homem que é ou seria da filha, traição ainda maior.

Após Matamoros avaliar o ciúme que sentia da mãe, chegando até a desejar a morte desta e desconfiando, em delírio ou não, de que aquela pudesse estar grávida de “seu” homem, evidencia-se a multiplicidade conflituosa de pensamentos da natureza humana. Hilst nos coloca, enquanto leitores, diante de um enredo que não sabemos se estaria mais bem encaixado em histórias “da razão” ou “da fantasia”, subtítulos das seções por ela criadas no romance analisado.

Enfim, em meio aos devaneios de Matamoros, surge uma nova personagem chamada Simeona A Burra, assim chamada porque vende água montada em uma burra. No entanto, Simeona é exatamente o oposto da burra – ela vê além do que os outros vêem, sabe mais do que os comuns. Tinha fama de falar com mortos, com anjos, de fazer milagres. Assim, Matamoros foi pedir-lhe ajuda quanto aos seus impasses e dúvidas. Essa personagem fará uma revelação importantíssima. Assim dizia Simeona,

Mãe do Senhor, é belo como o corpo de Deus, maravilha rara, que perfume na terra me vem desta cara, [...] que olhos de pedra escura de ágata, que pele cor sem nome como se misturasses o café bronze, escuta-me Maria, é homem-anjo, nem debes tocá-lo [...] com esta boca três mil vezes bendita te digo que é beleza excessiva para tomares posse, que hão de amá-lo todas as mulheres porque não é homem de carne, é pensamento-corpo sonhado por um homem de outras terras, homem que deseja formosura de alma porque tem vida de penumbra tediosa, ai Maria, vives com alguém feito de matéria nova, com alguém que existe dentro de uma cabeça que tem fome de muita beleza, cabeça que se ocuparia de letras, que não pôde usá-las por fraqueza.[...]sei que pode construir fantasmas de vento, de saliva, de nuvem até, mas não conhecia o poder de transformar o pensado em grande maravilha, pobre homem que vive tão triste e isolado.

quem?

a homem que criou teu anjo-companheiro

anjo nenhum, Simeona, já te disse que tem carne de homem, e eu repito que não, e mais te digo: o nome que lhe deu esse pobre-rico-coitado é nome de longe de nós, sílaba martelada e depois nome de Deus, TADEUS, chamou-o assim porque desse nome tem nome parecido, quer a vida que o anjo tem, sonha com liberdades, com terras, animais, é mais raiz de planta do que carne, liberdade de funduras é o que o outro pretende sem poder, vive uma vida de enganos, cercado de poeiras de matéria, tem mulher enfeitada de vidrilhos brilhantes, tem um lago na casa [...] a vida desse outro é toda como se fosse pintada, entendes? Não é matéria viva. E tanto deseja viver vida de nossa gente, tanto lá por dentro a nós se assemelha que deu forma pulsante e muito ilícita, (porque poderes assim só os tem Deus) deu forma, Maria, ao que sempre viveu no informe, no desejo. (HILST, 2004, p.88-90)

Nesse momento, a obra parece estar contrariando um “sistema de respostas” buscado pelo leitor; o inesperado é lançado como explicação para

os acontecimentos da narrativa, daí a importância reproduzirmos essa longa citação. O pensamento se corporifica em palavra - o pensamento, o desejo da personagem de uma história anterior se 'materializa' nesta segunda história. Isso é completamente inesperado e carece, numa primeira leitura, de explicação racional. O leitor é colocado em estado de desconforto pelo desejo de uma explicação coerente para tal escolha narrativa da autora. Nesse sentido, a interpretação ganha uma nova função: "em vez de decifrar o sentido, ela evidencia o potencial de sentido proporcionado pelo texto" (ISER, 1996, p.54). Não importaria aqui tanto o significado de tal aparição, mas sim, o efeito que causa.

A própria narradora, Simeona, diz que *não conhecia o poder de transformar o pensado em grande maravilha*, questionando como a fantasia de Matamoros pode chegar a tal ponto; afinal ele é *pensamento-corpo sonhado por um homem de outras terras, alguém que existe dentro de uma cabeça*, o que chega a soar surreal ao leitor desavisado. Uma possibilidade de explicação se encontra no fato de que esse homem *tanto deseja viver vida de nossa gente, tanto lá por dentro a nós se assemelha que deu forma pulsante ao que sempre viveu no informe, no desejo*. Tadeu dizia, nas últimas linhas da primeira narrativa: *estou em algum lugar onde me pretendo, sagrada ubiqüidade* (HILST, 2004, p.54). Tadeu pode estar aqui, via fantasia, vivendo outra vida, sendo outro do que era, fugindo ao mundo que rejeitou. Segundo Simeona, isso só ocorre no plano da imaginação. Pelo que defende Matamoros, isso também ocorre no plano físico, pois ela diz sentir-lhe a dureza do corpo em desejo.

O que os une, enfim, bem como o que une as duas primeiras partes da narrativa, é o desejo - o desejo de “ter”, de “possuir” de Matamoros, o desejo de “ser” de Tadeu. O que liga Matamoros ao homem que Tadeu criou é que ambos querem Liberdade, Beleza, Completude; ambos querem encontrar-se a si mesmos numa realidade só por eles sonhada. A força do desejo de ambos é o que os aproxima, seus discursos carregam em si a ideologia da liberdade fora de um mundo “real” que os desagrada, que não basta por si só. Como diria Berman, “o sentido que o homem moderno possui de si mesmo e da história vem a ser um instinto apto a tudo, um gosto e uma disposição por tudo” (2007, p.32). A curiosidade pelo desconhecido move a narrativa, levando o leitor a suportar a falta de lógica, a falta de certeza e de futuro.

A justificativa feita aqui para o nome de Tadeu também é algo relevante. Simeona diz, “é nome de longe de nós, sílaba martelada e depois nome de Deus, TADEUS, chamou-o assim porque desse nome tem nome parecido, quer a vida que o anjo tem, sonha com liberdades” (p.89). Continuando a narrativa, Matamoros não entende ou aceita que seu homem não exista de fato, Simeona explica que “Tadeus, teu homem não tem vida de si” (p.90), e lembra-se de uma visão antiga em que profetizava uma casa onde se via sangue, falando a Matamoros que deve ser a sua casa:

Cala-te puta estufada e velha

Molestosa a verdade, Matamoros, [...] Simeona seja incendiada e a boca negra nunca mais apresente palavra se é para te pôr medo que esgarço estes negrumes, tens que largar o homem, varrê-lo da casa e da cabeça, é sombra encorpada, é vento de carne, é nada feito de homem, no instante que digo estas palavras ele já é semente, já é larva no coração de outras mulheres. [...]

Burra como pode virar carne um corpo de vento? Como pode esta terra virar corpo?[...] Se fosse sonho de alguém o companheiro, porque eu o veria como o sonho fosse o meu? [...]

Porque é sonho de outro feito de perfeição viste nele o teu próprio sonhado, todas hão de vê-lo matéria do que sonham, amolda-se conforme desejo de qualquer, não é carne, e repito não é. (HILST, 2004, p.91-93)

Simeona responde aos questionamentos de Matamoros, afirmando que o homem *amolda-se ao desejo de qualquer*, que é fantasia, todos o têm através de fantasias. No intuito de buscar por algumas respostas, nos perguntamos, então, sobre esta segunda seção: seria a grande temática dessa segunda história intitulada “Matamoros (da fantasia)” a força da imaginação? A força do desejo? A força da fantasia? (*Mata*)moros, o mergulho na fantasia a matou? Mat(*amor*)os, o amor só é possível longe da razão? Ou MAT-A-MOR(os), o amor mata? Ou os matou? Questionamentos estes todos suscitados pelo título da narrativa e nome daquela que protagoniza tal parte da narrativa. Não temos resposta para todas as perguntas apresentadas. Deixemo-las de lado, para seguir adiante em nossa busca por sentido.

“Loucos Maria, são os poucos que lutam corpo a corpo com o Grande Louco lá de cima, irmão de muita valorosidade e de peito vingante, às vezes tem sisudezas de aparência mas cavando no fundo é caldo doce.” (HILST, 2004, p. 94) Após essa passagem, teremos questionamentos de Matamoros e Simeona em relação a Deus, ao vínculo ou busca pelo divino.

trocando-nos a boca, boca do Senhor na minha 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, não engulas a pérola, [...] pelo buraco de trás sairão todas.(HILST, 2004, p.95)

Como um mandamento divino: ama somente o que te é parecido - Simeona aconselha Matamoros a buscar o comum, o local, o previsível, já que não seria possível viver do sonho, da fantasia, da ilusão - “não engulas a pérola, pelo buraco de trás todas sairão”. Lemos aqui uma chamada que a vidente faz – o belo em excesso, o sagrado, não pode ser incorporado pelo sujeito comum, pois acaba assumindo também corpo, virando resíduo, no caso. A beleza engolida será eliminada, virará sobra a ser desprezada, perdendo seu caráter sagrado, belo, fantasiado e idealizado. Há uma quebra no estilo de linguagem para trazer Matamoros à rudeza da realidade. Uma realidade que não condiz com o paraíso dos prazeres sonhado por aquela.

Vamo-nos porque a pequena Matamoros afundou-se no sono, assim é que está bem, e que esse que tem corpo de um deus também vá-se embora e entre novamente no sem forma do pensamento, e que aquela cabeça que pensa Tadeus pense em si mesma e procure a verdade junto aos seus. (HILST, 2004, p. 95-96)

As últimas palavras de Simeona soam como um discurso racional contraditório se levarmos em conta sua “fama” mística - que cada um “procure a verdade junto aos seus” é sua sentença final. Matamoros, após essa conversa, conclui que Simeona não sabia de nada; afinal, nem tinha citado o nome da mãe dela, que tanto a incomodava. E cria, assim, argumentos para convencer-se de que tudo não passou de fantasia. No entanto, os questionamentos a Deus voltam, suscitando intertextualidades com a figura de

Maria, mãe de (Ta) Deus. Se Maria foi escolhida para ser mãe de Deus, Maria Matamoros se pergunta por que teve ela de se defrontar com o sagrado:

Te pergunto, Soberano, por que justamente a mim que nada desejava, é que foi dado uma cópia de ti? [...] Muitas vezes pensei que tu, condoído das minhas noites sem ninguém, um dia sim o presente de um homem bom e forte, mas nunca imaginei que um sol com o frescor da lua sobre mim se corporificasse [...] então por que, se não ousei pensá-la, por que ma ofertaste? [...] te vejo castigando mesquinho uma sem importância como eu, uma Maria de nada que nem sabia que a Beleza falava, sorria, e nem sonhava possuí-la [...] então por que para mim um adequado presente? Presente bom no entender de um pai mas não de Deus. [...] Santíssimo, te falo desse modo porque a humana cabeça tão pequena não compreende loucura agigantada. (HILST, 2004, p. 102-104)

Deus é visto como impiedoso, alguém que brinca com os sentimentos dos comuns, expondo-os àquilo para o que ainda não estão preparados. Ao mesmo tempo, julga que Deus age muitas vezes sem planos, da mesma forma que nós, humanos, ao passearmos, “sem querer machucamos as formigas e muito distraídos muitas vezes arrancamos uma pequena planta ou plantamos outra” (p.104), como se o acaso dominasse o mundo.

A narrativa prossegue com a mãe de Matamoros afirmando estar grávida do Senhor e que dela nascerá um lindo menino, mais uma relação intertextual com a figura bíblica de Maria. Matamoros oscila entre a desconfiança, acreditando que a mãe está doente como uma cadela que tiveram no passado e que pensava estar grávida, imaginação causando até sintomas falsos. Aqui Matamoros sente-se perdida – o que será verdade e o que seria fantasia? A mãe dizia que dois meses antes do filho nascer iria à

casa da prima Heredera, personagem que está na primeira história na casa dos mortos, para que ninguém soubesse do acontecido.

Matamoros decide contar para Meu (seu homem) - é assim que ela o chama - que sua mãe pensa estar grávida. Ele nem lhe dá atenção e continua afagando-lhe o corpo. Resolve, então, chamá-lo de Tadeus, enquanto ele a penetra:

Rígido e antecipado no gozo nem sei se me ouviu [...] eu Matamoros não quis repetir, Tadeus de outro, Meu de mim, homem de Haiága, os três num só. [...] desses dois à minha frente gorgendo vi-me filha, Matamoros Maria, filha de Haiága e de Meu, deita-se Maria com o pai que ao mesmo tempo é de Haiága marido-rei, ato fenomenoso esse de se deitar com quem nos fez, [...] amante-pai numa noite de sempre, eu Maria em volúpia cerimoniosa abrindo-me sagrada para o pai [...] Idéia sussurosa muito real agora: o homem-rei, as mulheres-rainhas, verdade-realeza de uma casa, de nós três, de quatro porque assim o deseja a cabeça de mãe-Haiága por mim coroada, verdade-invento que me fez amante nova e mais gemente nessa noite.[...] Como se entendesse o meu papel e pesquisasse demorado o seu, colocou-me ao colo e demorou-se nuns afagos largos e muito silenciosos, olhava ao redor do quarto, às vezes vigiava a porta como se temesse de Haiága a entrada, a garganta fingia um canto pequenino de ninar entrecortado de palavras baixas, rápidas, pedindo que me abrisse mais, ia me abrindo escorrida de gozo, um riacho nas coxas, devagar ele dizia, quieta, sem gritar dizia. (HILST, 2004, p.116-124)

Nesse momento podemos observar, como reação pela ausência de respostas e confirmação das suas desconfianças, Matamoros resolvendo criar uma solução para seu problema:

Idéia sussurosa muito real agora: o homem-rei, as mulheres-rainhas, verdade-realeza de uma casa, de nós três, de quatro [...] verdade-invento que me fez amante nova e mais gemente nessa noite (HILST, 2004, p.123).

Poderia ser feita aqui uma leitura psicanalítica, onde a personagem Matamoros encara as fantasias sexuais voltadas ao primeiro objeto do desejo sexual da criança, no caso, o pai, ainda transferido para o Seu homem. Contudo, Hilst não parece pretender dar conta do complexo de Electra, nem representá-lo exaustivamente, apenas provocar o leitor com as ressonâncias deste nas formas que existem para se amar. Em seguida, neste sentido, Matamoros recria ou relembra uma relação ardente com o pai,

Deita-se Maria com o pai que ao mesmo tempo é de Haiága marido-rei, ato fenomenoso esse de se deitar com quem nos fez. [...] Colocou-me ao colo e demorou-se nuns afagos largos e muito silenciosos, olhava ao redor do quarto, às vezes vigiava a porta como se temesse de Haiága a entrada, a garganta fingia um canto pequenino de ninar entrecortado de palavras baixas, rápidas, pedindo que me abrisse mais, ia me abrindo escorrida de gozo, um riacho nas coxas, devagar ele dizia, quieta, sem gritar dizia, vestidos os dois como se aquele instante fosse roubado ao meio do dia e logo mais tivéssemos que nos apresentar frente à rainha, como pôde saber tão sabiamente o seu papel rei-pai desejoso da filha, se apenas na minha cabeça é que havia esse muito obsceno tocar? Obsceno, Maria? Os nomes carregados de susto, falei obsceno e obsceno não era, que coisa é que fizeram às palavras, que coisa às gentes, grudaram-se à língua e aos nossos costados letras e culpas, que coisa quer dizer isso de se sentir em desejo e culpada? (HILST, 2004, p.122-124)

O relato da relação (imaginada? sonhada?) com o pai é feito de forma tal que não sabemos se é real ou fantasia; além disso, o tom eloqüente da narradora livra tal momento de sensações de ojeriza pelo possível incesto ou molestação, nos apresentando tudo de forma bastante natural, quase livre de obscenidades – na verdade, ali o pai não é pai – é o homem que ela quer, que ela tem ou queria possuir. Aqui há o questionamento da relação de significado atribuído ao signo, o “que fizeram com as palavras”, conseqüentemente “às

gentes” já que é por meio das palavras que nos comunicamos, nos afirmamos, criamos nossa identidade. “Grudaram-se à língua e aos nossos costados letras e culpas”, não temos controle sobre a língua e seu uso e que tal força ela tem para nos aprisionar numa cadeia de significados insuficientes e inconstantes a ponto de nos levar a “isso de se sentir em desejo e culpada?”. Ao mesmo tempo, a linguagem não consegue controlar a fantasia, seja essa ligada ao alto ou baixo, ao moral ou ao imoral. Se a fé sagrada é também vivida na imaginação, na busca pelo divino, o amor mais terreno tem algo de sagrado na sua não-redução ao que é explicável, racionalizável, em sua busca pelo perfeito que talvez nem exista.

A partir de tais reflexões, Matamoros será uma nova mulher; se não há nenhuma certeza e controle sobre a existência, assim ela viverá:

Se pude inventar essa estória do rei e ter parceria madura para concretizá-la, alguma coisa em mim sabe outra coisa que não sei, talvez porque Matamoros dormindo não sonhasse, e somente no dia a dia daquilo que os homens chamam de realidade, fosse possível transformar em verdade o que seria apropriado à fantasia da noite, Matamoros dos sonhos esquecida, vê-se tomada de sonhos no muito denominado concreto da vida, e o que vem a ser isso de sonho e verdade? (HILST, 2004, p.124)

Dessa forma, é finalizada a segunda parte de *Tu não te moves de Ti*, colocando o leitor num constante e aflitivo processo de reflexão sobre os limites da razão, sobre o que seria a verdade, quais as fronteiras entre realidade e imaginação, entre as histórias, personagens, se é que elas existem entre o que se chama de palpável e os sonhos. Assim como “Tadeu (da razão)”, “Matamoros (da fantasia)” toma consciência de que não há certezas e que o

desejo de ser e ter é que constrói o “real” para si mesmo, geralmente em outro lugar, em outra esfera. Como diria Barthes (1977, p.19), *não é a extensão (lógica) que cativa, o desfolhamento das verdades, mas o folheado da significância.*

2.4 Axelrod (da proporção)

“SIGNIFICANTE, PEROLADO, o todo dele estendido em jade lá no fundo, assim a si mesmo se via, ele via-se, humanoso, respirando historicidade” (HILST, 2004, p. 131). Assim é iniciada a terceira e última parte do romance *Tu não te moves de ti*, **Axelrod (da proporção)**, com duas palavras em letra maiúscula e um neologismo. Significante - se fôssemos partir de uma idéia estruturalista, diríamos que Hilda busca não o conceito ou a idéia em si, mas a imagem psíquica dele, o que se cria em nossas mentes no momento em que dizemos. Isso justificaria a ausência de significados coerentes com a lógica de sentido e a criação de um apelo sinestésico com efeito tão singular ao longo deste texto específico que nos apresenta a autora. Tal afirmação se confirmaria na palavra que sucede ‘significante’: perolado, um significante perolado, completando a imagem em nossa mente de algo raro, belo, claro, valioso. Assim Axelrod se via, humanoso, neologismo que nos traz a idéia de uma humanidade extremada, além disso, respirando historicidade e volume.

Axelrod, título que nos intriga pela construção lexical inusitada. Poderíamos pensá-lo de trás para frente como uma Dor-lex-a, mesmo correndo risco de reducionismo, interpretá-lo como uma dor lexical, uma angústia causada pelo léxico? Tal premissa poderia confirmar-se pelo fato de esse desejo de desconstruir e transgredir o léxico estar presente em toda obra

hilstiana e em *Tu não te moves de ti*, de forma acentuada; desejo esse advindo da insuficiência de uma linguagem antes comum, corriqueira, cotidiana que parte, como diria Vera Queiroz (2000, p.15), “em busca do inominável”. Essa talvez seja uma das maiores temáticas da produção de Hilda Hilst, sendo que o(a) leitor(a) realmente envolvido com seu texto não pode se excluir da angústia de pensar e de libertar-se da “engrenagem opressora” do sistema lingüístico-discursivo.

Axelrod, personagem que ora enfocamos, é professor de história e acredita que nela, na história como ela é, não há nada de novo; que é

um ISSO pra sempre.[...] já se via no segundo semestre tirando pondo vivo comprido significante repetindo: pois é sempre o ISSO meus queridos, cinco ou seis pensamenteando, folhetos folhetins afrescos, sussurro no casebre [...], tudo da cor conforme a cor de novos cinco ou seis. Um ISSO rígido, cegante (HILST, 2004, p. 132)

A consciência de Axelrod está tomada pela imobilidade do tempo e das coisas, um estado de rigidez que cega e imobiliza, em que não há possibilidade de novidade, sendo que aí se insere a tensão presente no título da obra, a ausência de um mover-se possível em “tu não te moves de ti”:

Para onde vão os trens meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também pra lugar algum, meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti. Mover-se. Por que não? (HILST, 2004, p. 132).

Mais uma vez a figura paterna surge como um agente causador de reflexão, que põe Axelrod em estado de instabilidade emocional, assim como o pai de Matamoros fizera em relação à filha. Não querendo ser reducionista, mas é inevitável lembrarmos-nos da relação de Hilda com o pai, já louco, que

implorava em seus delírios “só três noites de amor, [...] eu ficava muito atrapalhada com tudo isso” (entrevista ao instituto Moreira Salles, 1999, p.26).

Num intróito purificador monologou: um aquém de mim mesmo, um, que não sei, move-se se vejo fotografias daqueles escavados, aqueles de Auschwitz [...] se vejo bocas de fome [...] se penso no relato da minha aluna, eu vou contar professor Axelrod, vou contar colada ao seu ouvido: choques elétricos na vagina, no ânus, dentro dos ouvidos, depois os pêlos aqui debaixo incendiados, um médico filho da puta ao lado, rápidas massagens a cada desmaio, vermelhuras, clarões, os buracos sangrando. [...] Ela contava e movia-se uns agressivos moles, ânsia e solidão, dilatado espremeu as pernas, e um outro ele ejaculou terrores de pobreza, um outro se apossou dele significativo, um outro grotesco espasmódico fluía, um ISSO inoportuno e desordenado em Axelrod, Axelrod que até então se conhecia invicto. Tu não te moves de ti, tu não te moves de ti de ti de ti (HILST, 2004, p. 133)

Temos mais uma personagem que carrega em si a vivência de mais de um “eu”, um eu desconhecido, que se afasta se algo o toca. Seja pela contemplação da desgraça de outrem, seja pelas palavras ditas ao ouvido, algo o move internamente, mas, ao mesmo tempo, sua vida encontra-se parada. Estagnada diante do mundo que se move sem controle. “Movo-me imóvel em direção à aldeia onde nasci, o existir de Haiága minha tia, com seus cactus cizais” (Hilst, 2004, p.134), diz Axelrod. Aqui, mais um elo entre as histórias, a mãe de Matamoros é tia de Axelrod e ele nasceu na mesma aldeia em que Matamoros e o “eu” sonhado de Tadeu viveram. Haiága pede que Axelrod toque às plantas ao redor “como se eu mesma me tocasse a vagina.” (p.134), no que se percebe que a mãe aparentemente teria os mesmos desejos de tocar que a filha manifestara anteriormente.

Axelrod, quando pensa sobre si mesmo, sente algo mover-se dentro de si, e pensa no trem em deslocamento: “gozado mijar parado num corrido de trem – pensa-se menino, um outro lhe dizendo: mije de gozo” (p.135).

Talvez Axelrod se pensasse a si mesmo em contínua oposição, talvez aquele que ainda urina enquanto ele caminha procurando equilíbrio, talvez aquele...como me viu aquele que me falou? Que extensão de mim tocou-lhe o avesso?Fui só alguém que saiu de um mictório de trem, alguém composto, por que me digo composto? No olho desse outro, se de fato toquei, se um projetar-se de mim colou-se a ele, então viu deboches, me viu postiçoso, viu minha invisibilidade senão não teria dito íntimo sorrindo: precisa ser de circo pra mijar nesse troço. Postiçoso. Tenho sido. (HILST, 2004, p. 136)

O discurso parece, por vezes, esquizofrênico; tempos se misturam sem nenhuma marcação formal - ora é a infância com o pai, ora a fase adulta, os espaços também se misturam sem uma seqüência lógica, o trem, o trabalho, a aldeia. De repente encontramos novamente expressões que podem produzir no leitor uma atitude de estranhamento ou repulsa, e, ao que tudo indica, é exatamente este um dos possíveis propósitos da autora em relação a seu/sua leitor/a. É exatamente a partir do corpo, da relação que temos com a terra e nossa finitude, daquilo que em nós é animal e incontrolável, como o ato de mijar, que uma grande reflexão se inicia.

Como diria Eliane Moraes sobre a obra de Hilst, em seu artigo “Da medida estilhaçada” (1999), publicado pelo instituto Moreira Salles,

dada a impossibilidade de deter o fluxo do tempo, resta o fluxo rápido e desordenado de um pensamento atrelado ao provisório ‘tempo do corpo’, ao qual a escrita convulsiva de Hilda Hilst se abandona, obscurecendo as fronteiras entre a percepção, a sensação e a representação. Tal é a particularidade de sua prosa, marcada pela sintaxe telegráfica

que muitas vezes dispensa a pontuação e multiplica os focos narrativos ao absurdo, estilhaçando não só a Idéia, mas também as idéias, para mostrar, no corpo da língua, o vazio insuportável que habita o centro de cada um de nós” (p.122-123)

Assim, sintaxe, corpo e idéias em fragmentos recheiam o corpo textual em *Tu não te moves de ti*, o que se verifica em relação a várias personagens e, certamente, em Axelrod. Este último percorre a trilha de pensamentos e questionamentos, voltando à manhã que vê o trem com o pai,

o quê pai?

ainda que se mova o trem tu não te moves de ti

E a voz de Haiága cobrindo de calêndulas a frase, se sobrepondo, vem Axel, me puxando [...] cada vez que o pai mergulhava naquele refrão, tu não te moves de ti apenas ciciando, depois mais vivo, pra dentro ainda mas aos poucos subindo, depois aos gritos, turvo rouco, ainda que se mova o trem tu não te moves de ti, o que há com o pai Haiága? São dias, são momentos, há pessoas assim que num segundo fervem, se pensam, entendes? Não. Ele ta louco, Haiága? Não não, apenas se pensa muito, por algumas horas se pensa, pensa em si mesmo, é isso Axel. Como é essa coisa da gente pensar? Umas lutas com a tua alma do mato, com o lá de trás. Hen? Pois então, é isso, temos duas almas, uma parecida com o teu próprio corpo, assim bonito, andas crescendo, e a outra parecida, difícil de dizer, a outra alma não se parecendo a nada de tudo isso teu. (HILST, 2004, p. 137-138)

O pensar sobre si mesmo é que conduz à loucura, ao desespero, a insatisfação ou incompreensão. Aqui são levantadas questões sobre a incompletude do homem e sobre a busca de clareza em questionamentos sem resposta ou, pelo menos, sem nenhuma que satisfaça a lógica habitual. Essa coisa da gente pensar é uma luta com a “alma do mato”, com seu eu mais primitivo, animalizado, livre dos limites da razão. Todas as três personagens

principais desta obra experienciam intensamente desse “duplo” dentro de si. Essas duas almas tão distintas habitando o mesmo corpo e conduzindo as personagens a uma busca sem fim. Poderíamos reconhecer esse momento como um desejo de transcendência, um desejo de livrar-se da racionalidade e mergulhar no infinito desordenado onde possivelmente encontrariam para tantas dúvidas acumuladas um sentido mais amplo.

Assim como Matamoros pareceu ter uma relação sexual (imaginada?) com o pai, Axelrod deita-se com a tia Haiága, e continua a falar sobre seu pai:

O pai está morto e eu o trago de volta, [...] e queres saber? Muito me satisfaz o ainda não te entender por inteiro, se eu te entendesse estaria agarrado à lucidez mas estaria louco, livre como tu mas louco. (HILST, 2004, p. 142)

E volta a falar do mictório do trem, da incompreensão das palavras do pai, tu não te moves de ti, “vou até onde, pai, imóvel me movendo?” (p.143). Será que Axelrod não se move mesmo? Ou seria este o desejo do pai? Que o filho ficasse inerte, parado, pequeno, sem transpor o tamanho da figura paterna nem livrar-se dela? Poderia ser este um motivo para a falta de sentido e aparente falta de movimento?

Em seguida temos um interessante diálogo com Deus, imaginado pela personagem:

Axelrod Silva, também sentes o todo como eu? Um todo entrelaçado de sangue e violência? Também te sentes como eu?

Sim Jeshua, trêmulo como um mártir porco entre as pernas da mulher, trêmulo porque existindo.

Também te sentes Axelrod Silva como um bêbado olhando o mundo, compreendendo sem poder verbalizar o compreendido?

Também isso Jeshua, quase colado à fronteira da loucura, pronto para o pulo, mas homem que sou coexistindo cúmplice do meu próprio fardo. (HILST, 2004, p.144)

Deus aparece na obra de Hilst como algo incompreensível e sarcástico, um Deus impiedoso, mantendo um diálogo em que tal ser superior busca igualar-se ao homem comum, mais um Silva do Brasil. Um Deus possuído de características humanas, expressando o medo, a dúvida, a impossibilidade diante do mundo e das palavras, um Deus incompleto e perdido como Axelrod. Continua Axelrod em tais devaneios até o final de sua história; em certos momentos, surge o discurso de outrem pra trazê-lo de volta, “pô, cara, já tem seis na fila, tá doente?” (HILST, 2004, p.145). Lá pelas tantas, ele relembra uma namorada e a história, como se fornicasse com a história, seu objeto de estudos, até que o trem pára, alguém percebe que ele passa mal e o leva pra fora do trem. Axelrod sobe até o alto de uma colina e imagina

as incontáveis infinitas cósmicas fornicções em toda minha brasilidade [...] ah, o Grande Saqueado, grande pobre macho saqueado de braços, de joelhos, há quanto tempo cedendo e disfarçando, vítima verde amarela,[...] me exteriorizo grudado à minha História, ela me engolindo, eu engolido por todas as quimeras. (HILST, 2004, p.153-154)

Parece aqui que Hilst traz à tona uma alegoria do Brasil – o cidadão comum como o “Grande saqueado”, como “vítima verde amarela”; afinal a personagem principal desta história, Axelrod, é professor de história, que por sua vez, segundo a narrativa, seria disciplina que comporta uma forma, como

algo que não muda, estanque, independente do tempo. Há claramente, a nosso ver, um tom de crítica social e política, desmascarando uma vítima que sofre os mesmos “saques” que o país; na verdade, é o país, saqueado por outro, que saqueia seu cidadão. Como um círculo vicioso, em que a história o engole, e ele é engolido pelas suas próprias fantasias. A terceira seção do romance é encerrada da seguinte forma: “E numa cambalhota despenco aqui de cima, nos ares, morrendo, deste lado do abismo” (HILST, 2004, p.155). Nada pode ser transposto, nem mesmo o abismo na hora da morte. Nem despencando, a forma mais simbólica de conhecimento, bastando considerarmos aqui todas as “quedas” religiosas e morais, a personagem atinge o platô. Ele não se move de si, definitivamente.

Enfim, questões existenciais e metafísicas norteiam a obra em questão numa experimentação lingüística e estrutural que rompem com o código consagrado envolvendo um leitor numa teia sem saída até que termine a narrativa, e mesmo terminada, como é o caso em estudo, questões prementes e profundas continuam sem resposta, afinal, de que lado do abismo estamos? Estamos em queda, com Axelrod, mas morrendo ainda do lado dele? Que abismo nos afasta (ou nos aproxima) deste homem que não se move?

Capítulo 3 - Possíveis caminhos a serem percorridos pelo leitor hilstiano: trilhando por considerações finais

3.1 – Hilda Hilst e as experiências de seus leitores

A figura do leitor há muito vem sendo discutida, seja para legitimar sua importância, ou para diminuir seu lugar e seu papel na construção de sentido. O fato é que o leitor existe e sem ele (no caso, nós) não haveria a real existência do texto, que se materializa, de fato, através dos acessos que sofre. Claro que quando um texto é produzido, ele se escreve para alguém, seja qual for o tipo de leitor que paire sobre ou sob o que foi escrito. O leitor, assim, figura imaginada que pré-existe ao texto é, por vezes, denominado de leitor ideal, leitor implícito, virtual, ficcionalizado, enfim, figura criada pelo autor a partir do momento que este segura a pena ou interage via teclado. Como bem coloca Compagnon (2003, p.151),

O leitor implícito propõe um modelo ao leitor real; define um ponto de vista que permite ao leitor real compor o sentido do texto. Guiado pelo leitor implícito, o papel do leitor real é ao mesmo tempo ativo e passivo. Assim, o leitor é percebido simultaneamente como estrutura textual (o leitor implícito) e como ato estruturado (a leitura real).

Todas estas relações, este emaranhado entre a figura do leitor que, de fato, se confronta com o texto, o leitor que o autor imagina, o leitor que talvez nunca leia o texto (ou nunca o finalizará), faz-se importante em textos como o que analisamos em nosso trabalho, textos em que, claramente, muito do que significa ‘construção do sentido’, ficará a cargo deste sujeito. Hilda Hilst, por afastar-se radicalmente de representações pretensamente realistas e

organizadas, faz com que seu leitor trabalhe muito no sentido de criar um texto todo seu, um significado construído a partir de muitas inferências. Portanto, nesta reta final de nosso estudo, nos preocuparemos em discutir brevemente como se dá o contato do leitor com o texto de Hilst, no caso *Tu não te moves de ti*. De fato, não poderíamos deixar de considerar o leitor como categoria de análise diante de toda exposição analítica feita por nós neste trabalho, principalmente no segundo capítulo do texto que produzimos. Vale destacar que, no entanto, nosso objetivo não é aqui desenvolver um estudo aprofundado sobre tipos de leitores apresentados por diferentes teóricos, nem enquadrar o leitor de Hilda num parâmetro já estabelecido. O romance que analisamos foge, por si só, a enquadramentos estanques e nós não reduziríamos sua potencialidade rotulando e pré-determinando o destino de seu leitor. Considerando-se que “o sentido é, pois, um efeito experimentado pelo leitor” (COMPAGNON, 2003, p.149), estaremos elucidando possíveis conclusões a partir da nossa própria leitura do romance e das soluções que tivemos de buscar a fim de conseguir dar significado ao que lemos, não apenas como simples leitores, mas como críticos. Portanto, a partir da leitura que fizemos da obra e a partir das análises que apresentamos no capítulo anterior, gostaríamos de aqui discutir um pouco o papel que o leitor exerce no romance que selecionamos para nosso corpus.

Sabemos que a estrutura do texto e o papel do leitor estão essencialmente interligados em *Tu não te moves de ti*. Se isso já é assim em qualquer obra escrita e lida, acreditamos que o papel ativo do leitor aqui se faz gritante. Este romance de Hilst projeta, inicialmente, uma reação de desconforto e inquietação ao leitor por sua estrutura experimental - seja pelos

longos espaços vazios, pela ausência de pontuação em várias passagens ou até pela inovação vocabular, aspectos já elucidados por nós durante a análise apresentada no segundo capítulo. Gostaríamos aqui de indicar que, neste sentido, para Iser (1996), a obra literária mais eficiente é aquela que força o leitor a uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas habituais. Na verdade, Iser generaliza alguns aspectos do texto literário, aspectos estes que acreditamos estarem totalmente destacados neste texto de Hilst. Assim, segundo o autor, toda e qualquer obra seria permeada por vazios ou lacunas, que induzem e guiam a atividade do leitor. Como diz o autor,

as lacunas são encontradas no repertório formado por todos aqueles elementos das realidades extratextuais que são trazidos para o texto, perdendo com isso as conexões que possuíam no campo referencial de onde foram importados (1999, p.29).

O vazio, então, torna a estrutura dinâmica, ou seja, evidencia a interação do texto com o leitor, sendo que este traz suas vivências, experiências, parâmetros, enfim, para a leitura que realiza. Logo, quanto maior a quantidade de vazios e lacunas, maior será o número de imagens, significados, interpretações construídas pelo leitor. Portanto, não há nada mecânico na leitura, e sim, uma importante relação entre texto e leitor. Quanto menos cronológico e convencionalmente organizado for o texto, mais profunda deverá ser esta relação.

Portanto, se uma obra contraria um “sistema de respostas” ou um código determinado ou pré-concebido de narrar em sintonia com a lógica e a realidade, como é o caso de nosso objeto de estudo, *Tu não te Moves de Ti*, de

Hilda Hilst, acreditamos que tal texto possa atuar como um estímulo para que se intensifique o processo de comunicação entre texto e leitor: a obra se livra de uma engrenagem opressora e, à medida que é recebida, apreciada e “compreendida” ou interpretada pelo seu destinatário, convida-o a participar desse universo de “liberdade” de construção. Se o autor foi até certo ponto livre para, inclusive conscientemente, deixar várias lacunas em seu texto, o leitor também terá certas liberdades na construção de sentido que busca. Logo, o texto, que sempre é um potencial de efeitos que se atualiza no processo da leitura, aqui será provavelmente bastante diferenciado de leitor para leitor, o que deve ser considerado por nossa leitura crítica do romance.

Como diria BARTHES (1977, p. 43),

o texto pode, se tiver gana, investir contra as estruturas canônicas da própria língua: o léxico (neologismos exuberantes, palavras-gavetas, transliterações), a sintaxe (acaba a célula lógica, acaba a frase). Trata-se, por transmutação (e não mais somente por transformação), de fazer surgir um novo estado filosófico da matéria lingüística; esse estado inaudito, esse metal incandescente, fora de origem e fora de comunicação, é então coisa *de* linguagem e não *uma* linguagem, fosse esta desligada, imitada, ironizada.

No momento em que as ferramentas do estruturalismo não mais são suficientes para a mediação entre obra literária e leitor crítico, o interesse pela figura do leitor ressurgiu de forma vigorosa, abrindo novos caminhos para o questionamento do texto como algo acabado, definitivamente apresentado, concluído a partir do momento de sua impressão e leitura. Se considerarmos a virada que o pós-estruturalismo impôs às leituras literárias e de mundo, especialmente via Derrida, como já dito anteriormente, de fato, não há nada

independente, “fora” do texto, indicando que o sentido deste nunca será fixo; só por meio de nossa entrada no jogo dos significados (via desconstrução e construção) é que poderemos nos aproximar de uma compreensão ou interpretação da matéria (literária) com a qual entramos em contato, que é por si só inesgotável. Logo, o papel do leitor é indispensável, já que por meio de sua entrada no jogo os sentidos surgem. Portanto, “a leitura, longe de ser uma recepção passiva, apresenta-se como uma interação produtiva entre o texto e o leitor.” (JOUVE, 2002, p. 61)

Gostaríamos, neste momento, de apresentar e analisar nossa leitura de um elemento do romance de Hilst aqui trabalhado, o dos títulos e subtítulos das seções do romance. Vale destacar que, em cada capítulo, temos o nome de uma das personagens, a protagonista da seção específica, seguido de um substantivo: da razão, da fantasia e da proporção, respectivamente. Segundo o Dicionário do Ministério da educação e cultura (1970), dentre outras coisas, ‘razão’ seria a faculdade própria do homem de conhecer, pelo espírito, a distinção das idéias e das coisas, o bom uso das faculdades intelectuais; ‘fantasia’ estaria vinculada à imaginação; e ‘proporção’ seria uma relação entre as coisas, uma comparação entre elementos. Acreditamos ser interessante observar aqui, num primeiro momento, o que cada um desses títulos e subtítulos indica ao leitor. Na primeira história “Tadeu (da razão)”, o que seria a razão? Seria ela elemento realmente cabível e fundamental em situações de conflito interior, como a situação vivenciada por Tadeu? Para que serve a razão, neste caso? A vida de Tadeu, antes pautada por uma razão centrada numa vida socialmente aceita e respeitável, um homem de negócios, era realmente uma vida? Tudo indica que a razão o fez fugir, que esta não dava conta de

qualquer sentido em sua vida, sendo quase uma “des-razão”, algo que o fazia a cada dia conhecer-se menos, saber menos de si e do mundo. Aos cinquenta anos, em crise, resolve deixar tudo e entregar-se ao seu próprio desejo, às coisas que lhe faziam bem, se entregar à fantasia e à imaginação de mergulhar dentro si para encontrar respostas que a razão não lhe fornecia. Assim, a falta de razão apresentada no primeiro capítulo permite a criação dos capítulos sobre imaginação e proporção, impulsionados pela busca da personagem. Tadeu é um grande amálgama de conflitos que evidenciam a insuficiência da razão, que de nada lhe servia senão a fomentar ainda mais sua sede por outra vida, por outra (ou alguma) “razão” de ser. Enquanto leitores somos também arrancados do mundo organizado pelo qual a personagem nos fora apresentada – Tadeu, homem, casado, de negócios. Somos, com ele, arremessados para o mundo de Matamoros e de Axelrod. Tadeu está “sofrendo de vida”, tem fome dela, um desejo profundo de entender a existência; isso o diferencia de todos que o rodeiam, todos que, à primeira vista, colocam a razão como sustentáculo para as vidas que vivem. Tadeu não acha lugar para com base neste conceito de razão; Na verdade, fazendo “bom uso das faculdades intelectuais”, Tadeu repensa tudo à sua volta, inclusive essas próprias faculdades intelectuais, bastante frustradas ou deformadas. Tadeu se declara “demasiadamente possuído por alguma coisa inominável” (HILST, 2004, p. 23). A falta de capacidade de expressar a experiência pela qual passa já indica que a linguagem deixou de servir como referência para compreensão, comunicação ou explicação do mundo. As coisas são maiores e inomináveis. Tadeu quer poesia, quer voltar aos livros afastados dele, ao mundo sonhado, ao poder de imaginar; na concepção da autora, a poesia estaria, então, em um patamar

distinto da razão? Ela poderia libertar-nos da opressão daquela? Sabemos que Tadeu quer recriar a realidade, recriar sua vida e seu mundo. Buscar-se a si mesmo, a sua alma. Para isso a narrativa, condizente com os anseios da personagem, recria a linguagem, cria e dá sentido a novos espaços, recria a lógica interna, os significados, num apelo sinestésico já mencionado anteriormente. Lendo *Tu não te moves de ti* temos de recriar o mundo, o que nos faz repensar a razão, os limites dela, o nosso próprio mundo, nosso eu, enfim, tal leitura abala nossas convicções através das surpresas de uma desconstrução tão ampla que envolve cada página do livro e nos conduz a um caminho sem volta, pelo menos sem a volta “da razão”. A narrativa nos leva em frente, para a fantasia.

Em “Matamoros (da fantasia)”, a voz narrativa, logo no início, apresenta sutilmente ao leitor toda a desgraça futura da personagem, sendo que os assombros impostos ao leitor são orientados pelas surpresas, pelas lacunas, pela dificuldade de construir sentido ao longo da leitura. A voz narrativa, habilmente, nos arranca do mundo da razão frustrada de Tadeu e nos arremessa para dentro de um mundo sensorial, um paraíso de sensações experimentadas eroticamente desde a infância pela personagem principal da seção. Criando uma ilusão de plenitude e felicidade, que também será ameaçada e acabará esgotada com o decorrer da narrativa, podemos aqui ver a vida e o desejo de Matamoros brotando de forma quase imediata. Seu mundo parece ser um mundo sem grandes repressões morais, o corpo fala por si e por ele vem o perigo e a cura. Portanto, diferentemente de Tadeu, que se perde nas incompletudes e frustrações, um personagem permanentemente lastimoso, Matamoros percorre um caminho de profundo prazer, de plenitude, até também

chegar à desilusão. Matamoros também enfrenta crises, mas, ao invés de buscar por um sentido ou uma razão, como Tadeu, sua busca é por prazer, um prazer experimentado no mais alto grau, através da fantasia. Matamoros, narcisisticamente, quer tocar e engolir tudo – quer ter o mundo só para si, e é nesta fantasia que encontrará sua destruição. O senso tátil de Matamoros será responsável pelo seu maior prazer: o ato de tocar. Contudo, a intensidade desse toque, sem limites, fome incompreensível que a persegue desde a infância, fará a narradora extrapolar os limites da gramática na intenção de ampliar a significação das palavras, aproximando-se, então, do indizível prazer experimentado via relação física com o mundo.

Verdade que me aprazia sempre o tocar de qualquer, o tocar de muitos, o tocar sem nome, nem lhes via o rosto, era a destreza no tocar que me sabia a nardos ainda que aquele que me tocasse desprendesse de si o cheiro de todos mal lavados, as narinas fechavam-se para tudo que me cortasse o sentir, se demasiado se faziam mal cheirosos eu abria-me ao pé da água, encostada ao corpo do rio, e sem que o homem percebesse eu o lavava, primeiro as mãos na água, depois no costado do homem porque se faz nesse comprido da medula o mais intenso sentir, depois apalpava-o na semi-lua do ventre, molhava-lhe os pêlos vagarosa e antes de tocá-lo no mais fundo esfregava minhas mãos na minha cabeça, aquecia-as para que a água das palmas se fizesse em mornidão, e depois sim tocava-o, singela e de rudeza mas com finuras de mulher educada, pois assim que eu era.(HILST, 2004, p. 64-65)

Como já explicitado na análise, a razão, nessa parte do romance, será sempre insuficiente e sem sentido; afinal, o que Matamoros “via era amplo e descabido para o entendimento” (HILST, 2004, p. 67), daí a pertinência e coerência do uso da fantasia na lógica interna da narrativa. Além disso, a força da imaginação aqui se estende e amplia o prazer da personagem, evidenciando, portanto, os benefícios e futuros malefícios de entregar-se à

fantasia. Em vários momentos, fantasia e realidade se confundem, deixando o leitor “perdido”, o que, a nosso ver, ocorre propositadamente nas três histórias, o que apontaremos mais detalhadamente mais adiante. Por isso, nossa busca não deve se limitar à significação no que se refere a este romance de Hilst, e sim, principalmente aos efeitos do texto sobre nós, leitores.

Apresentaremos, primeiramente, algumas considerações sobre estas duas primeiras seções do romance, por acreditar que a terceira, da proporção, estará inevitavelmente conectada às seções que a antecedem. Assim, na primeira história temos um conflito marido/mulher, e, na segunda, um conflito mãe/filha. Tadeu e Rute, da primeira seção, são bem diferentes, “Rute é de pêssogo” (HILST, 2004, p.23), Tadeu, “que coisa tinha Tadeu a ver com os outros?” (HILST, 2004, p. 23). Claro que Rute só nos é apresentada por Tadeu, mas todas as falas dela, inclusive a pergunta que se repete sem parar sobre o motorista, mostra o grau de absurdo em que se encontra a convivência entre os dois. Tadeu representa a incapacidade do sujeito de mover-se ou de se comunicar no real sentido da palavra; ele está preso a um poder maior que ele e que o oprime de forma implacável. Rute não é culpada, mas ela representa um mundo que ele não quer, que se esfacela, como vemos: “Tudo se pulveriza” (HILST, 2004, p. 19). A relação marido/mulher é pulverizada, se fragmenta nesta primeira seção, o mesmo ocorrendo com a relação entre Haiága e Matamoros, mãe e filha da segunda seção, aqui por conta de um homem sonhado, uma fantasia desejada e corporificada pelo poder da imaginação, o homem que Tadeu queria ser e que Matamoros queria só para si. Tadeu representa a tentativa frustrada de romper com as imposições do mundo externo, mundo esse que hostiliza o homem a ponto de imobilizá-lo.

Matamoros, a tentativa também frustrada, mas consciente, de viver de fantasia, afinal, como diria Matamoros, “o que vem a ser isso de sonho e verdade?” (HILST, 2004, p.124)

Por fim, Axelrod (da proporção), a terceira seção do romance hilstiano analisado, da mesma forma que Matamoros e Tadeu, descobre o quanto a vida é dolorosa e desprovida de razão, por mais que tente se mover, sair de si. Percebemos o quanto a imobilidade é implacável nestes três seres tão diferentes: um empresário, uma menina sequiosa e um professor de história. O quanto o mundo externo os oprime, deixando todos sem saída, ou forçando-os a encontrar uma saída, ainda que temporária, cada um ao seu modo: pela razão, pela fantasia ou pela proporção. Se algo une essas personagens é o derradeiro fracasso das tentativas. A razão, a fantasia ou até a proporção, equilibrada ou não, entre elas, é inútil. Todos os caminhos levam a um só: a perda de sentidos ou a falta deles. Como leitores, nos defrontamos com a falta de sentido, com a busca por ele via corpo ou ficção, mas na lápide deste sujeito que busca estará provavelmente escrito – “não encontrou nada e tampouco afastou-se de seu velho eu”. Axelrod preso no banheiro do trem, símbolo do deslocamento humano desde o século XIX, está li, contido, pensando no “mijar” e em como seu pai falava sobre o trem e o mover-se ilusório; pensa ainda no relato da aluna que o fazia mover-se dentro de si, como dito anteriormente, um círculo vicioso, em que a história o engole, e ele, é engolido pelas suas próprias fantasias. Talvez a única viagem possível seja mesmo a mental, a sonhada, via pensamentos e fantasias, que não garante que o corpo mude de lugar. A construção de *Tu não te moves de ti* com suas partes intituladas: “Tadeu (da razão)”, “Matamoros (da fantasia)”, e “Axelrod (da

proporção)”, evidenciam elos de significação que poderiam facilitar a compreensão do leitor via organização interna; no entanto, não respondem às indagações da obra como um todo. Com Axerold (da proporção) continuamos sem nos movermos de nós mesmos, sem nos movermos de nossa agonia pela lógica e pela busca de sentido. Quanto mais ele se aproxima da casa dos pais, quanto mais se aproxima de suas raízes e do passado, por mais que se mova o trem, ele, Axelrod, e indiretamente todos nós, leitores, permanecemos perplexos, ele - diante da privada, nós, diante do texto que lemos.

Por fim, vimos que o romance de Hilda Hilst analisado tem um caráter singular dentro da literatura brasileira por suas técnicas, temáticas, inversões, desconstruções, personagens, espaços, diálogos, todos os aspectos que envolvem a narrativa sendo extremamente particulares à obra dessa autora. Hilda ultrapassa inclusive as buscas e experiências estéticas modernistas, indo além, para um lugar, á época, um tanto solitário e que preferimos não classificar. Mesclado ao discurso metafísico, temos na narrativa toques de humor e ironia, como na seção de Axelrod: “Um ao lado lá dentro me dizendo: porra que pai, tu só podia pifar com esses discursos nada veneráveis” (HILST, 2004, p.140). Hermetismo, ironia, humor, erotismo, deslocamentos são traços muito diferenciais na obra de Hilda Hilst; ela consegue unir opostos num único termo ou expressão nova, além de misturar elementos quase sagrados, como a família, com temáticas profanas, como as necessidades do corpo, inclusive do corpo infantil, tantas vezes santificado na literatura. Assim, de fato, a autora desconstrói a separação radical e artificial histórica e culturalmente construída entre sagrado e profano, lógico e ilógico, real e irreal, dito e não dito. Hilst constrói uma prosa carregada de poesia e filosofia.

Parece-nos desaconselhável que alguém se debruce sobre este romance de Hilst como um mero objeto a ser compreendido; afinal, o impulso mimético aqui se dá pela resistência e negação do real e do racional. A obra prenuncia o “caos” que marca o mundo pós-guerras do século passado, chegando a mudanças nas concepções de espaço, de presença, de representação tão freqüentes no século XXI. O caos ligado à destruição da idéia do referente fixo, a ilogicidade dos discursos, o estranhamento diante da realidade e a falta de resposta no que se refere a nossa identidade nos leva a não nos mover mais. Se antes não nos movíamos devido a regras externas que nos limitavam, devido a uma razão imposta, hoje não nos movemos por impossibilidade de pensar os caminhos. Reconhecemos que estamos diante de uma obra desafiadora e que esse estudo apenas se inicia com nosso trabalho, no entanto, o prazer que esse estudo nos causou, confirma que fruição e prazer podem caminhar juntos. O texto prova que nos deseja na intermitência de seus questionamentos. Concluimos, então, à maneira de Hilda Hilst, ao leitor atento: *Tu não te moves de ti*, uma provocação.

3.2 - Considerações finais

Neste trabalho de pesquisa, desenvolvemos um estudo sobre a obra “Tu não te moves de ti” de Hilda Hilst, a partir de uma perspectiva pós-estruturalista, voltada às mudanças trazidas aos estudos acadêmicos desde a virada lingüística do século passado e, principalmente, pautada pelo desenvolvimento de concepções sobre a ‘desconstrução’, de modo especial como estas são apresentadas por Derrida. Nossa intenção foi analisar criticamente o romance que compõe nosso corpus, propondo uma investigação sobre a construção e desconstrução dos sentidos ali apresentados, a recriação da linguagem, (tanto por parte da autora como necessariamente por parte de seu leitor), a experimentação vocabular, a exposição propositadamente desorganizada ou acronológica do enredo, das personagens e os efeitos produzidos por tais características.

Para tanto, organizamos nosso estudo com base em nossos objetivos, tendo em mente os fins didáticos que buscávamos para uma melhor compreensão do todo de *Tu não te moves de ti*. Assim, o primeiro capítulo é essencialmente teórico, em que explicitamos as bases de nossa discussão e as ferramentas analíticas usadas. Neste capítulo teórico revisamos o contexto do pós-estruturalismo. Pareceu-nos também pertinente uma discussão que buscasse localizar a produção de Hilda Hilst historicamente – o romance que enfocamos é da década de 80, e, portanto, muitas de suas inovações podem ser melhor compreendidas e analisadas a partir do momento em que vislumbramos onde tal literatura encontra seu lugar (se é que encontra) dentro da produção nacional da época. Acreditamos que Hilst escreve um texto que ultrapassa o que se esperaria de um texto moderno – por este motivo,

acreditamos que a autora é um nome da produção literária brasileira que pode, sim, ser identificada como da ‘modernidade tardia’. Seu lugar entre outros escritores e escritos é quase aquele do entre-lugar – entre o auge do modernismo e o que viria posteriormente, o modernismo tardio, o que só pode tomar forma no momento da pós-modernidade. Não discutimos se sua literatura tem ou não características pós-modernas, pois não foi este, de forma alguma, nosso propósito. Apenas acreditamos que o texto hilstiano está radicalmente marcado pelo debate pós-estruturalista, o que talvez explique algumas dificuldades enfrentadas por leitores de Hilst e que se refletiram, por muito tempo, em um público bastante reduzido que adquiria e, de fato, lia seus escritos. Ela experimenta imensamente com o jogo de significados, confundindo texto e leitor, e, ao mesmo tempo, dando certa liberdade de (re) construção da história aos que se aventuram por suas bem traçadas linhas.

Assim, no segundo capítulo efetivamos a análise detalhada do nosso corpus através de um olhar atento à influência da desconstrução que ali reconhecemos. Claro que todas as discussões do sujeito fragmentado, que provocaram o debate sobre o esfacelamento das identidades, também não nos passaram despercebidas. Ao centrar nosso olhar no próprio texto de Hilst, na forma como ela apresentou seu enredo, buscamos dar destaque à escritora, as suas técnicas próprias, mais do que apenas justificar seu pertencimento nesta ou naquela corrente. Também revisamos brevemente a questão da construção de personagens, algo bastante pouco convencional na maior parte dos textos de Hilst. Assim, após análise detalhada de cada seção – Tadeu (da razão), Matamoros (da fantasia) e Axelrod (da proporção), apresentamos algumas considerações sobre os papéis possíveis destinados a cada personagem e

seção. Hilda Hilst nos leva da razão à fantasia, obrigando-nos a estabelecer alguma relação e proporção ao final do livro. Exatamente por reconhecermos a dificuldade de seus textos literários, inclusive muito especialmente o que selecionamos para nosso estudo, é que lhe demos maior espaço em nosso estudo. Aliás, exatamente este interesse pela diferença do texto hilstiano levou-nos ao terceiro capítulo.

No terceiro capítulo abordamos principalmente os caminhos seguidos pelo leitor de Hilst, buscando, através da discussão do romance analisado, apontar o tipo de lacuna que a autora apresenta, tirando aquele ou aquela que se propõe a ler seus escritos de qualquer comodidade.

Por fim, pretendemos, com este estudo, contribuir para uma ampliação dos estudos acadêmicos sobre Hilda Hilst, ainda bastante raramente estudada na academia, dando um enfoque crítico que se pretende inovador, pelo menos até onde se saiba, no que se refere ao romance *Tu não te moves de ti*. Além disso, pretendemos ampliar nosso conhecimento sobre uma produção tão interessante e inovadora como a de Hilst dentro do campo da literatura brasileira. Por conseguinte, esperamos ter contribuído de maneira mais significativa para um reconhecimento ainda maior da genialidade desta autora em sua prosa poética. Aliás, em Hilst torna-se extremamente difícil definir o que é poesia, o que é prosa; o que é da razão e o que é da fantasia; Exatamente por esta característica de não adequar o que escreve aos estilos mais consagrados, aos formatos mais exemplares, sempre misturando bastante o que é do profano e do sagrado, o que é da vida e o que é da morte, acreditamos que muitos outros estudos estão e estarão sendo planejados e

efetivados sobre a obra desta autora, fonte para infinitas pesquisas, análises e inspirações.

BIBLIOGRAFIA

Fontes primárias:

Poesia:

HILST, Hilda. **Presságio**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1950. (Ilustrações Darcy Penteado).

____. **Balada de Alzira**. São Paulo: Edições Alarico, 1951. (Ilustrações de Clóvis Graciano).

____. **Balada do festival**. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1955.

____. **Roteiro do Silêncio**. São Paulo: Anhambi, 1959.

____. **Trovas de muito amor para um amado senhor**. São Paulo: Anhambi, 1959.

____. **Ode fragmentária**. São Paulo: Anhambi, 1961.

____. **Sete cantos do poeta para o anjo**. São Paulo: Massao Ohno, 1962. (Ilustrações de Wesley Duke Lee).

____. **Poesia** (1959/1967). São Paulo: Livraria Sal, 1967.

____. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Massao Ohno, 1974.

____. **Poesia** (1959/1979). São Paulo: Quíron/INL, 1980. (Ilustração de Bastico).

____. **Da Morte. Odes mínimas**. São Paulo: Massao Ohno, Roswitha Kempf, 1980. (Ilustrações da autora)

____. **Cantares de perda e predileção**. São Paulo: Massao Ohno/M. Lúcia Pires e Albuquerque Editores, 1980.

____. **Poemas malditos, gozosos e devotos**. São Paulo: Massao Ohno/Ismael Guarnelli Editores, 1984.

____. **Sobre a tua grande face**. São Paulo: Massao Ohno, 1986.

____. **Amavisse**. São Paulo: Massao Ohno, 1989.

____. **Alcoólicas**. São Paulo: Maison de vins, 1990.

____. **Do desejo**. São Paulo: Pontes, 1992.

____. **Bufólicas**. São Paulo: Massao Ohno, 1992. (Desenhos de Jaguar).

____. **Cantares do sem nome e de partidas**. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

____. **Do amor**. São Paulo: Edith Arnhold/Massao Ohno, 1999.

Ficção:

- ____. **Fluxo-Floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ____. **Qadós**. São Paulo: Edart, 1973.
- ____. **Ficções**. São Paulo: Quíron, 1977.
- ____. **Tu não te moves de ti**. São Paulo: Cultura, 1980.
- ____. **A obscena senhora D**. São Paulo: Massao Ohno, 1982.
- ____. **Com meus olhos de cão e outras novelas**. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Ilustrações da autora).
- ____. **O caderno rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Massao Ohno, 1990. (Ilustrações de Millôr Fernandes).
- ____. **Contos d'escárnio/Textos grotescos**. São Paulo: Siciliano, 1990.
- ____. **Cartas de um sedutor**. São Paulo: Paulicéia, 1991.
- ____. **Rútilo nada**. Campinas: Pontes 1993.
- ____. **Estar sendo. Ter sido**. São Paulo: Nankin, 1997. (Ilustrações de Marcos Gabriel).
- ____. **Cascos e carícias**: crônicas reunidas (1992 / 1995). São Paulo: Nankin, 1998.

Teatro :

- ____. **Teatro reunido**. São Paulo: Nankin, 2000. v. I. (capa de Olga Bilenky)

Fontes secundárias:

- ADAMS, Jon-k. **Pragmatics and Fiction**. Amsterdam: John Benjamins, 1985
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1982.
- _____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. **Holocausto das fadas**. Campinas, SP: 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12 ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **Questões de Literatura e Estética. — a teoria do romance**. São Paulo: Editora Unesp/Hucitec, 1993

BARTHES, Roland. **O prazer do Texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BAUMAN, Zigmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

_____. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BUENO, Francisco da Silveira. **Dicionário escola da língua portuguesa**. 7 ed. São Paulo: Ministério da educação e cultura, 1970.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARNEIRO, Flávio Martins. **No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. Carta a um amigo japonês. In: OTTONI, Paulo. (org.) **Tradução: a prática da diferença**. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 2005.

Dossiê: Psicanálise, Linguagem, Justiça, arquitetura e desconstrução na obra de Jacques Derrida. **Revista Cult**. São Paulo, ano 10, n.117, 2008.

DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (org.). **Desconstrução e ética: ecos de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Ed. PUC – Rio; São Paulo: Loyola, 2004.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2007.

FREADMAN, Richard; MILLER, Seumas. **Re-pensando a Teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea**. São Paulo: UNESP, 1994.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins fontes, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. **O ato da Leitura**. Vol.1/Wolfgang Iser; tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. *In*: ROCHA, J.C. de C. (Org). **Teoria da Ficção: indagações de Wolfgang Iser**. Trad. De Bluma W. Vilar e João C. De C. Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p.19-33.

JAMESON, Fredric. **Modernidade singular**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

_____. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

JAUSS, Hans Robert. **A história da Literatura como provocação à teoria literária**. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.

JOUE, Vincent. **A leitura** / Vincent Jouve; tradução Brigitte Hervor. São Paulo: UNESP, 2002.

LANDRY, Donna & MacLEAN. **The Spivak Reader**. NY: Routledge, 1996.

LIMA, Luis Costa. (org. e trad.) **A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MOISÉS-PERRONE, Leyla.(org.). **Do Positivismo à Desconstrução: Idéias francesas na América**. São Paulo: EDUSP, 2004.

NASCIMENTO, Evandro. (org.). **Jacques Derrida: Pensar a Desconstrução**. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: FAPESP, 1999.

QUEIROZ, Vera. **Hilda Hilst: três leituras**. Florianópolis: Mulheres, 2000.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

SAMUEL, Rogel. **Novo Manual de Teoria Literária**. Petrópolis: Vozes, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática**. 5ed. São Paulo: Cortez, 2005.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SCHNEIDER, Liane. **Escritoras indígenas e a literatura contemporânea dos EUA**. João Pessoa: Ed. Idéia, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org. e trad.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. **Tempo de pós-crítica: ensaios**. Belo horizonte: Veredas & Cenários,2007.

VOGT, Carlos. [Depoimento] In: **Cadernos de Literatura Brasileira - Hilda Hilst**. Instituto Moreira Salles, nº8, Outubro de 1999. Diretor editorial Antonio Fernando de Franceschi.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1989.