

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

MARIA LUIZA ASSUNÇÃO CHACON

A PERSONAGEM ENSIMESMADA EM *TU NÃO TE MOVES DE TI*

Natal/ RN

2015

MARIA LUIZA ASSUNÇÃO CHACON

A PERSONAGEM ENSIMESMADA EM *TU NÃO TE MOVES DE TI*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem, área de concentração em Literatura Comparada, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Rosanne Bezerra de Araújo

Natal/ RN

2015

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes -
CCHLA

Chacon, Maria Luíza Assunção.

A personagem ensimesmada em Tu não te moves de ti / Maria Luíza Assunção Chacon. - 2016.

93 f.: il.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Rosanne Bezerra de Araújo.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2016, Centro de ciências humanas, letras e artes, Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem.

1. Tu não te moves de ti. 2. Hilst, Hilda. 3. Personagens literários. 4. Consciência. 5. Ensimesmamento. I. Araújo, Rosanne Bezerra de. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 82.09

Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade.

(Georges Batailles)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e ao meu irmão, pelo amor e pelo apoio de todos os dias.

A Andreza Cruz, Mariana Lucena, Alexandra Cavalcante, Pedro Lucas, Raphael Gancz e Biagio Pecorelli, pela amizade e pela força que me inspiram.

À minha orientadora, Prof. Dra. Rosanne Bezerra de Araújo, pelos ensinamentos, pela confiança e pela paciência.

Ao Prof. Dr. Andrey Pereira de Oliveira, pelas contribuições importantes no exame de qualificação, por presidir a banca de defesa e pelo acolhimento desde a graduação.

Ao Prof. Dr. Antônio Fernandes de Medeiros Júnior, por compor a banca examinadora e pela grande relevância na minha formação desde o primeiro semestre do curso de letras, quando fui sua aluna.

À Prof. Dra. Mona Lisa Bezerra Teixeira, que se dispôs a integrar a banca examinadora.

A CAPES, pela bolsa concedida.

A Allan Jonnes, com quem compartilho o gosto pelos livros e as visões sobre o mundo, pelo amor e pelo companheirismo mesmo quando geograficamente distante.

RESUMO

Esta pesquisa pretende analisar a obra *Tu não te moves de ti* (1980), de Hilda Hilst (1930-2004). Em nossa investigação, observaremos primordialmente a complexidade do comportamento das personagens. É importante destacar, no entanto, que o fato de a personagem ser a categoria principal de nossa análise não implica na exclusão de outros elementos da narrativa. Detectamos que a personagem, elemento mais atuante da ficção, encontra-se radicalmente ensimesmada no texto hilstiano, e é sobre esse aspecto que pretendemos nos deter. Sendo assim, investigaremos a relação estabelecida entre a subjetividade exacerbada das personagens e a linguagem utilizada pela autora. Para tanto, observaremos o recurso discursivo que é bastante recorrente em seus textos: o fluxo da consciência. Refletir acerca desse recurso é de fundamental importância para a nossa pesquisa, pois a problematização do indivíduo, na escrita de Hilst, passa também pelo desordenamento da linguagem. É válido ressaltar, ainda, que consideraremos o contexto social no qual a obra se insere, promovendo diálogos entre ambos a fim de evidenciar de que forma a sociedade se configura no romance. Em função disso, não entenderemos o isolamento das personagens somente em sua dimensão ontológica, mas também em sua dimensão histórica e social.

Palavras-Chave: *Tu não te moves de ti*, Hilda Hilst, Personagem, Fluxo da consciência, Ensimesmamento.

RESUMEN

Esta pesquisa pretende analizar la obra *Tu não te moves de ti* (1980), de Hilda Hilst (1930-2004). En nuestra investigación, observaremos primordialmente la complejidad del comportamiento de los personajes. Es importante destacar, sin embargo, que la elección del personaje como categoría principal de nuestro análisis no implica la exclusión de otros elementos de la narrativa. Detectamos que el personaje, elemento más actuante de la ficción, se encuentra radicalmente ensimismado en el texto hilstiano, y es acerca de este aspecto que pretendemos detenernos. Por lo tanto, investigaremos la relación establecida entre la subjetividad exacerbada de los personajes y el lenguaje utilizado por la autora. Para eso, observaremos el recurso discursivo que es bastante recurrente en sus textos: el flujo de conciencia. Reflexionar acerca de este recurso es de fundamental importancia para nuestra investigación, ya que la problematización del individuo, en la escrita de Hilst, pasa también por el desordenamiento del lenguaje. Es válido resaltar, todavía, que consideraremos el contexto social en el cual la obra se inserta, promoviendo diálogos entre ambos con fin de evidenciar de qué forma la sociedad se configura en la novela. En función de esto, no entenderemos el aislamiento de los personajes solamente en su dimensión ontológica, pero también en su dimensión histórica y social.

Palabras-clave: *Tu não te moves de ti*, Hilda Hilst, Personaje, Flujo de conciencia, Ensimismamiento.

SUMÁRIO

Capítulo 1 – Hilda Hilst e seu tempo	6
1.1 A autora	8
1.2 A obra.....	14
1.3 Estudos importantes sobre a autora	16
Capítulo 2 – A narrativa do século XX e o romance de fluxo da consciência	20
Capítulo 3 – Análise das personagens de Tu não te moves de ti	34
3.1 Considerações preliminares sobre a obra.....	34
3.2 Tadeu (da razão).....	42
3.3 Matamoros (da fantasia)	60
3.4 Axelrod (da proporção)	76
Conclusão.....	88
Referências	91

Capítulo 1 – Hilda Hilst e seu tempo

1.1 A autora

Hilda Hilst (1930-2004) foi poeta, dramaturga, ficcionista e cronista nascida em Jaú, interior de São Paulo. Em 1950, aos vinte anos, ela iniciou a sua carreira literária com *Presságio*, livro de poemas. Após dezessete anos escrevendo somente poesia, a autora se dedicou a uma série de oito peças teatrais, entre os anos de 1967 a 1969, como forma de expressar resistência à ditadura militar que cerceava o direito de expressão dos brasileiros. Um ano após a sua última composição teatral, a autora deu início a sua obra em prosa com *Fluxo-floema*, em 1970, *Qadós* (1973), *Tu não te moves de ti* (1980), *A obscena senhora D* (1982), *Com os meus olhos de cão e outras novelas* (1986), *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991), *Rútilo nada* (1993) e *Estar sendo. Ter sido* (1997).

É válido destacar que Hilda Hilst passa a ser muito conhecida após a publicação do polêmico *O caderno rosa de Lori Lamby*, sua primeira obra considerada pornográfica. O livro conta a estória de uma menina de oito anos de idade que, com o consentimento dos pais, vende o seu próprio corpo e escreve um diário para ajudar o seu pai escritor a publicar um livro que seja rentável. O pai de Lori Lamby, um escritor fracassado, é pressionado pelo editor a largar os “livros sérios” e passar a escrever livros que deem lucro. Além de pornográfica, essa obra de Hilst possui um teor altamente irônico e crítico ao mercado editorial, pois a situação da personagem é semelhante à situação real de Hilst que, inconformada com a pequena repercussão de seus livros, decide escrever “bandalheiras” a fim de passar a ser lida com afinco e de obter retorno financeiro.

Uma das mais importantes escritoras brasileiras do século XX, Hilda Hilst se destaca pela sua dedicação e produção dos mais diversos gêneros. Enquanto grande parte da sua poesia sofre forte influência da tradição lírica, em *Bufólicas* (1992) a autora surpreende com a poesia de linguagem chula e cômica, fazendo paralelismos com os contos de fadas. A sua prosa ficcional, por sua vez, transgride os padrões da forma tradicional, evidenciando que rompe com a interdição e os “bons costumes”. Em termos de linguagem, inclusive, a ficção da autora apresenta forte caráter inovador, incomum.

Ao dizer isso, no entanto, não pretendemos isolar Hilda Hilst do contexto literário de sua época. Embora a sua prosa possa ser considerada inovadora em alguns aspectos, ela salvaguarda algumas similaridades com escritores da época. Autores como Lygia Fagundes Telles, Raduan Nassar, Caio Fernando Abreu, Clarice Lispector, por exemplo, também se utilizavam do recurso do fluxo da consciência que é tão marcante na ficção de Hilst.

É a partir do reconhecimento das semelhanças entre esses escritores que optamos por, mais adiante, traçar em nossa investigação alguns comparativos entre Hilst e Raduan Nassar. Essa semelhança se dá por meio da linguagem densa, da crítica social muitas vezes feita de forma indireta e lírica, dos períodos extensos e da utilização do recurso do já comentado fluxo da consciência.

Hilst não se prende às regras sociais e literárias – ela traz à tona, em sua prosa, a quebra dos valores morais. A sua literatura trata, entre outros temas, da misteriosa existência humana, da tentativa humana de estabelecer contato com Deus – esse Deus que ao longo de sua produção literária adquire as mais variadas nomenclaturas –, das iniquidades humanas e da alteridade.

Ao falar sobre Hilda Hilst, é necessário frisar como os seus textos possuem a capacidade de não se prenderem a um único gênero. A autora, inclusive, se utiliza dos gêneros mais antigos, como a carta epistolar libertina, atrelados a recursos discursivos como o fluxo da consciência utilizado por James Joyce. Em *A obscena senhora D*, por exemplo, conforme salienta Alcir Pécora na revista eletrônica *Germina*, em seu artigo “Hilda Hilst: call for papers”, a autora une ficção, poesia lírica, teatro e a crônica. Pécora fala, ainda, da pertinência em considerar obras como *Kadosh* e *Fluxo-floema* enquanto “prosa poética”, pois segundo ele há “A predominância do ritmo elocutivo sobre a narração” (PÉCORA, 2005).

A posição firmada pela narrativa psicológica de Hilda Hilst é de não condescender com aquilo que o mundo exterior propõe, uma vez que a sua literatura lança luzes sobre o mundo interior muitas vezes desconhecido, e por isso mesmo perigoso, dos homens. A esse respeito, a própria autora, em entrevista cedida a Léo Gilson Ribeiro, no ano de 1980, sobre a obra *Tu não te moves de ti* (1980), quando perguntada se considerava a sua obra hermética, evidencia o seu desejo de estar na contramão ao sistema:

A primeira coisa que eu tenho a dizer, e você sabe bem disso, Léo, é que nenhum escritor se senta e diz: “Agora vou escrever um trabalho hermético”. Isso é uma loucura. Isso simplesmente não existe! O que existe é que eu escrevo movida por uma compulsão ética, a meu ver a única importante para qualquer escritor: a de não pactuar. Para mim, não transigir com o que nos é imposto como mentira circundante é uma atitude visceral, da alma do coração, da mente do escritor. O escritor é o que diz “Não”, “Não participo do engodo armado para ludibriar as pessoas”. No momento em que eu ou qualquer outro escritor resolve se dizer, verbalizar o que pensa e sente, expressar-se diante do outro, para o outro, o leitor que pretende ler o que eu escrevo, então o escrever sofre uma transformação essencial. [...] Uma transformação ética que leva ao político: a linguagem e a sintaxe passam a ser intrinsecamente atos políticos de não pactuação com o que nos circunda e que tenta nos enredar com seu embuste, a sua mentira arditamente sedutora e bem armada. (RIBEIRO, 2013, p.56)

Portanto, nesse trecho fica claro o comprometimento ético da autora que pode ser encontrado, inclusive, em sua linguagem considerada “hermética”, que não compactua com os limites da sintaxe.

Acerca da sua produção de peças teatrais entre 1967 e 1969, é válida destacar a necessidade de expressão que Hilda Hilst sentia em meio à ditadura militar brasileira. O seu teatro, portanto, nasce dessa motivação. Para Anatol Rosenfeld,

A poetisa chegou à dramaturgia porque queria “falar com os outros”; a obra poética “não batia no outro”. Era um desejo de comunicação [...] e a obra poética não lhe parecia satisfazer esse desejo, pelo menos na medida almejada. Há, em Hilda Hilst, uma recusa do outro e, ao mesmo tempo, a vontade de se “despejar” nele, de nele encontrar algo de si mesma, já que sem essa identidade “nuclear” não existiria o diálogo na sua acepção verdadeira. (1970, p. 14)

O teatro traria junto de si, portanto, a possibilidade de a autora se comunicar com os outros de maneira mais efetiva. Essa efetivação da comunicação possui uma razão simples – com a dramaturgia, a palavra passa a ser encenada, proferida em alto e bom som nos palcos e deixa de ter como único suporte a folha de papel. No entanto, é curioso observar como o teatro de Hilda Hilst, devido a, entre outros fatores, ser considerado muito lírico, foi pouco encenado, tanto que algumas de suas peças permanecem inéditas até hoje.

Hilst, quando viva, era bastante conhecida por sua irreverência, por ser uma mulher dotada de uma ousadia que estava à frente do seu tempo. No entanto, a própria

autora reclamava, de forma recorrente, do fato de a sua obra ser pouco lida e reconhecida até então – a autora sabia que só teria os seus textos reconhecidos postumamente e enfatizava em entrevistas que, mais do que conhecida, gostaria de ser lida. Confirmada a profecia de Hilda Hilst, as suas obras passaram a ser mais lidas nacional e internacionalmente após a sua morte, bem como passaram a ser cada vez mais estudadas, embora a riqueza da sua produção literária requeira um campo ainda mais vasto de estudos.

Apesar de a fortuna crítica acerca da autora ter tido um aumento significativo nos últimos anos, grande parte dos estudos feitos focam ou na sua poesia ou apenas no viés erótico de seus escritos. Sendo assim, acreditamos que diversos pontos igualmente importantes ainda podem e devem ser descobertos e explorados em suas obras, uma vez que a sua obra completa apresenta bastante densidade literária e ainda não atingiu, no Brasil, o seu merecido reconhecimento.

Tendo em vista a extensa obra em prosa da autora, fizemos um recorte que nos permite uma análise mais minuciosa da configuração de suas personagens e da natureza de *Tu não te moves de ti*, podendo, dessa forma, sinalizar para temas que estão presentes em sua obra como um todo. Durante a análise, a nossa investigação terá como foco a subjetividade, a solidão das personagens e a maneira como elas se entrelaçam com a linguagem utilizada por Hilst. Para tanto, levaremos em consideração as características da narrativa contemporânea, bem como o momento histórico na qual a obra está inserida. É importante destacar, ainda, que analisar as personagens não quer dizer que estamos isolando esse de outros elementos da narrativa, como é o caso do enredo, pois “O enredo existe através das personagens: as personagens vivem no enredo.” (CANDIDO, 1985, p. 53).

Optamos pelo estudo de uma obra em prosa de Hilda Hilst e não pelo estudo de sua poesia ou teatro, pois, além de a sua prosa ser menos estudada do que a sua poesia, há uma admirável transformação no ato criador da escritora que se dá a partir do momento em que ela começa a se dedicar à prosa, conforme afirma Nelly Novaes Coelho (1999, p.73):

É como se tivessem rompido as comportas de um dique e as águas se precipitassem livres em toda sua forma selvagem. Entregando-se à invenção febril de uma linguagem metafórica (ou alegórica) forte,

satírica e contundente, a ficcionista aprofunda sua sondagem do *eu* situado no mundo, em face do *outro* e do *mistério* cósmico/divino que o limita. Agora essa busca de auto-conhecimento cava mais fundo. Rompe violentamente as exterioridades da vida cotidiana, para investigar o fundo do poço: o *eu-desconhecido*, que há em cada um de nós, à espera (ou com medo) de ser descoberto.

É importante ressaltar que já existem trabalhos relevantes que envolvem não só a questão erótica, como também as questões filosóficas e existenciais suscitadas nas obras de Hilst. Entretanto, não há estudos considerando o ensimesmamento das personagens de *Tu não te moves de ti*. Além disso, essa obra não está entre as mais estudadas da autora, sendo também esse um dos motivos de nossa escolha.

O estudo das personagens é de extrema importância, porque é “a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza.” (CANDIDO, 1992, p. 21). No entanto, é salutar fazer uma ressalva: a personagem não existe apartada de outros elementos da narrativa, como o enredo, e não pretendemos fazer um estudo que a isole. Não acreditamos, portanto, que a personagem seja o elemento mais atuante da narrativa, apenas reconhecemos a sua significativa relevância, pois é ela quem vivencia os conflitos que serão acessados pelo leitor.

Além disso, acreditamos na relevância de analisar as personagens de *Tu não te moves de ti*, pois elas apresentam um acentuado grau de isolamento. A solidão mantém uma estreita ligação com o fluxo de consciência que se faz presente em toda a obra da autora, com a morte, com a angústia do homem contemporâneo em sua desesperada tentativa de transcender a sua condição. A própria autora após ter parado de escrever, quando questionada sobre qual era, enfim, a procura de sua obra, responde “Deus” e, na pergunta que dá sequência à entrevista, arremata “Deus é Deus. O tempo inteiro você vai ver isso no meu trabalho”.¹

As personagens de Hilst, de modo geral, estão imersas em sua própria consciência de forma tão radical que muitas vezes beiram a loucura – elas deliram, escutam vozes e têm visões de outras dimensões. No caso específico de *Tu não te moves de ti*, o que acontece não é diferente. Como é sugerido pelo próprio título da obra, é em nós mesmos e para nós mesmos que nos movemos. As leis da física não conseguem dar

¹ Cf. entrevista com Hilda Hilst em CADERNOS (1999, p. 37)

conta do movimento dos indivíduos. Podemos mover o nosso corpo dentro de um trem, viajando junto com ele, como faz Axelrod, porém a alma segue outro percurso – não nos movemos de nós mesmos. Estamos presos aos nossos pensamentos, a nossa interioridade e a nossa própria solidão.

Tu não te moves de ti dialoga, de forma valiosa, com a contemporaneidade na qual a escritora está inserida. Analisar a relação existente entre as personagens, a solidão e a angústia do homem contemporâneo é de fundamental importância para a nossa pesquisa, uma vez que a obra escolhida está inserida no contexto da ditadura militar brasileira e apresenta teor fortemente crítico ao sistema capitalista, à ditadura e às instituições sociais. Acreditamos que, com isso, daremos continuidade aos estudos já existentes à obra literária de Hilda Hilst, ao caráter inventivo da estética dessa autora, e à representação do homem em seus textos.

Tu não te moves de ti se divide em três narrativas – “Tadeu (da razão)”, “Matamoros (da fantasia)” e “Axelrod (da proporção)”. No entanto, embora a priori as narrativas sejam separadas umas das outras, o que percebemos no decorrer da leitura é que elas apresentam fortes ligações entre si. Sendo assim, a obra também pode ser apreendida em sua unidade, evidenciando o seu hibridismo no que diz respeito ao gênero literário. A pesquisa abrange a análise das personagens, reflexões acerca da narrativa do século XX, da utilização do fluxo da consciência na obra hilstiana, bem como o desordenamento de sua linguagem que dialoga com a fragmentação das personagens, uma vez que, em Hilst, a linguagem utilizada reflete a problematização do indivíduo.

Entendemos, portanto, que a fragmentação da linguagem encontrada em Hilst mantém uma estreita ligação com a fragmentação do sujeito contemporâneo, por isso acreditamos na necessidade de refletir acerca da narrativa do século XX. É comum, tanto ao sujeito contemporâneo quanto às personagens de *Tu não te moves de ti*, a dificuldade e a urgência em falar de sua própria experiência diante de um mundo desumanizado e racionalizado. Buscamos, portanto, investigar a intensa representação da subjetividade presente na obra pesquisada – as personagens se encontram confinadas em seu mundo próprio, evidenciando assim a solidão e a insatisfação diante da vida.

Utilizaremos, a princípio, como principais aportes teóricos, *A teoria do romance* (2000) de George Lukács, *Mimesis* (2001) de Erich Auerbach, *Notas de literatura I*

(2003) de Theodor Adorno, *Fluxo da consciência* (1976) de Robert Humphrey, *A personagem da ficção* (1992) de Antonio Candido. Esses teóricos nos permitirão pensar a narrativa do século XX e a configuração da solidão em meio à contemporaneidade e à obra hilstiana. Investigaremos a fortuna crítica da autora, principalmente a crítica relevante para a nossa análise de *Tu não te moves de ti*.

1.2 A obra

A primeira narrativa de *Tu não te moves de ti*, “Tadeu (da razão)”, conta a história de um casal que enfrenta uma séria crise no casamento. Tadeu, um executivo de meia idade, insatisfeito com a sua vida dedicada aos negócios, está voltado para as questões existenciais e metafísicas, enquanto a sua esposa, Rute, tem como cerne de suas preocupações a vida fútil e suntuosa proporcionada pelo lucro dos negócios. As personagens se opõem, assim, de forma brutal, pois enquanto um representa a complexidade da existência, a subjetividade e a introversão, o outro evoca unicamente o pragmatismo, a objetividade do sistema capitalista e do mundo contemporâneo. É válido ressaltar que, nessa primeira narrativa, a personagem principal da segunda novela é citada. Tadeu ouve falar de Matamoros em uma das suas idas à Casa dos Mortos, que é um local criado por um dos delírios da sua consciência.

Em “Matamoros (da fantasia)”, a própria Matamoros conta a sua história e relembra a sua infância permeada pelo contato sexual com os homens. A sexualidade de Matamoros está atrelada à sua curiosidade e à sua necessidade de tocar todas as coisas – “desde sempre tudo toquei, só assim é que conheço o que vejo.” (HILST, 2001, p. 61). Haiága, mãe de Matamoros, atribuindo o problema da sexualidade precoce da filha ao demônio, leva-a a um padre para exorcizá-la; porém, ironicamente, até mesmo o padre tem relações sexuais com a menina.

O episódio de pedofilia não parece traumatizar Matamoros – ela recorda a cena com prazer. Matamoros diz: “Lembro-me contente dessa tarde porque havia ao redor o que encantava, a mãe quase ao lado, perigo tão grande, um homem sábio de perícia tanta, meu tocar à vontade.” (HILST, 2001, p.62). A partir dessa experiência, Maria repassa seus aprendizados sexuais para os meninos da aldeia, o que causa descontentamento e preocupação a Haiága, sua mãe. No entanto, os prazeres da

personagem se relacionam à fantasia, conforme o próprio título nos sugere, fazendo com que a sua sexualidade precoce não soe dramática ou trágica. A questão mítica de Matamoros, portanto, suaviza a realidade.

A dimensão sagrada e profana tem bastante força na narrativa de Matamoros, pois além da figura do padre, temos uma conversa entre Matamoros e Deus. Quando mais velha, Maria Matamoros vivencia um romance com um homem chamado Meu e começa a desconfiar que a sua mãe, Haiága, também está tendo um envolvimento afetivo-sexual com ele. O grande conflito da narrativa centra-se, portanto, sobre a relação difícil que passa a existir entre mãe e filha. O amante de Matamoros, Meu, é também nomeado por ela, em determinados momentos da narrativa, de “Tadeus”, provocando confusão no leitor e fazendo-o recuperar mentalmente Tadeu, personagem da primeira narrativa.

A terceira narrativa conta a história de “Axelrod (da proporção)”, sobrinho de Haiága e professor de história política, em uma viagem de trem à casa dos pais que se localiza na mesma região da casa de Haiága e da Casa dos Mortos de Tadeu. À medida que o trem se move para frente e para trás, Axelrod oscila entre o seu passado (infância) e o seu futuro (vida adulta). O conflito da personagem Axelrod gira em torno de questões existenciais levantadas pela história e pelos seus posicionamentos políticos. Axelrod “Quanto mais se aproxima de sua gente, mais se descola das lições ortodoxas de história política e, enfim, menos se move de si mesmo.” (PÉCORA, 2001, p. 13). A personagem alcança um ponto tão alto de conflito consigo mesmo que, ao final da narrativa, comete suicídio.

Ao longo da leitura da obra, percebemos que as novelas presentes em *Tu não te moves de ti* mantêm uma íntima relação. Além de alguns personagens estarem presentes em mais de uma narrativa e do grau de parentesco existente entre Haiága, Axelrod e Matamoros, como nos mostra Léo Gilson Ribeiro, “Tadeu pode ser um sonho da Matamoros e Axerold uma projeção anímica de Matamoros.” (2013, p.56), ou seja, os textos podem apresentar três possibilidades de uma só personagem.

Outro ponto de interseção das três narrativas aqui estudadas é que em nenhuma delas a personagem principal encontra a salvação definitiva para o seu conflito – seja ele fruto da lucidez demasiada, como no caso de Axelrod, ou da fantasia, conforme vemos em Matamoros. Tadeu, Axelrod e Matamoros, do alto de seus profundos

enfrentamentos individuais, são personagens que deliram e que se achegam intensamente à loucura e à decrepitude de conhecer a sua própria condição. A esse respeito, a autora questiona em uma entrevista dada sobre *Tu não te moves de ti*

Até onde se pode realmente ser livre? Como seria um ser humano totalmente livre, sem nenhuma repressão, sentindo que, no entanto, ele faz parte de um mundo caótico que milita contra a sua liberdade? Se você sentir que o teu “eu” está sofrendo uma deterioração na sua parte mais funda e autêntica, no seu âmago alquímico – o que poderia acontecer depois? (RIBEIRO, 2013, p.59-60)

O fluxo da consciência constante em todas as narrativas, o tempo poético de Tadeu se contrapondo ao tempo real de Rute, a busca de Matamoros por Deus, o conflito que o professor Axelrod empreende consigo mesmo, a transgressão da pontuação tradicional e a linguagem fragmentada são aspectos que corroboram com a presença da introspecção radical nas personagens de Hilst.

1.3 Estudos importantes sobre a autora

O crítico literário Alcir Pécora, organizador das obras reunidas de Hilda Hilst para a Editora Globo, é um dos principais estudiosos da autora. Destacam-se, entre os textos críticos escritos pelo autor, os artigos “Não é pornográfica a pornografia de Hilda Hilst”, a “Nota do organizador” presente em todos os volumes da autora publicados pela editora Globo e o artigo “Hilda Hilst: call for papers” publicado na revista virtual Germina. No artigo em questão, Pécora trata, entre outros aspectos da obra da escritora, da utilização do recurso do fluxo da consciência, da subversão diante dos gêneros literários consagrados e do esquematismo narrativo encontrado, por exemplo, em *Tu não te moves de ti* – as situações polarizadas que temos na narrativa “Tadeu (da razão)” se encaminham para o desmoronamento da própria visão maniqueísta presente na narrativa. Tadeu e Rute são as personagens principais dessa narrativa, mas apenas a figura de Tadeu é que vai ganhando complexidade no decorrer do texto.

Anatol Rosenfeld, amigo de Hilda Hilst e um dos primeiros críticos literários a reconhecer o valor de sua obra, publicou o artigo “O teatro de Hilda Hilst”, em 1968, no

Suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, no qual ele faz uma importante apreciação do teatro hilstiano:

Apesar de se tratar, à primeira vista, de uma obra um tanto afastada dos problemas e preocupações de ordem mais imediata e urgente, verifica-se logo que quase todas as peças giram, pelo menos em algum dos seus planos, em torno de questões bem atuais: são constantes a aflição e a angústia suscitadas por um mundo em que a engrenagem, a eficiência, a técnica, a lei ultrapassada e finalmente o ritual inexorável da vida cotidiana se tornam um muro que sufoca os impulsos do amor, da juventude e da individualidade. (1968, 25 jan)

Partindo de uma primeira visão, o teatro de Hilst pode ser apreendido apenas em sua dimensão extremamente lírica e hermética. O texto de Rosenfeld, no entanto, contribui para que fiquemos atentos à produção dramática da autora, para que a consistente dimensão ideológica de suas peças teatrais não passe despercebida.

Outro importante estudo feito acerca da obra de Hilst é o de Nelly Novaes Coelho. A crítica literária e professora de literatura da Universidade de São Paulo, em um ensaio intitulado “Da poesia”, faz uma análise dos poemas da autora, considerando o contexto poético-cultural do século XX, o erotismo e a recorrente questão do sagrado presente na obra de Hilst.

Já no texto “*Qádos. A busca e a esperança*”, publicado no ano de 1974, em *O estado de São Paulo*, Nelly Novaes evidencia a relação entre a narrativa hilstiana e a de escritores como Samuel Beckett e Nikos Kazantzakis. É importante destacar, ainda, o livro *Feminino singular: participação da mulher na literatura brasileira contemporânea* (1989), no qual Nelly Novaes apresenta Hilda Hilst no capítulo denominado “Tendências atuais da literatura feminina no Brasil”. Ainda nesse livro, a escritora e professora de Dramaturgia para Teatro, Cinema e Televisão da Universidade de São Paulo, Renata Pallotinni, escreveu o capítulo “A mulher na dramaturgia brasileira”. Em seu ensaio, Pallotinni aponta o risco que os poetas líricos têm ao escrever peças teatrais – é bem possível que eles optem pelo excesso de subjetividade e pela escassez da ação dramática, exatamente como acontece com o teatro de Hilda Hilst. Pallotinni acrescenta que, no entanto, as peças da autora são literariamente muito valiosas e metafóricas.

É importante também mencionar a contribuição de Leo Gilson Ribeiro para a fortuna crítica da autora. O crítico literário, que foi amigo de Hilda Hilst, possui vários

textos publicados em jornais, como o *Jornal da Tarde* e *O estado de São Paulo*, que tratam da obra dela. No ensaio “Da ficção”, publicado em *Cadernos de literatura brasileira*, por exemplo, Leo Gilson apresenta o niilismo perpetrado nas narrativas de Hilst e a aproxima e compara com o autor irlandês Samuel Beckett. Sobre a autora, ele conclui “[...] seus livros não transmitem mensagem alguma de otimismo, ao contrário duvidam se há limites para a ferocidade do homem para com seu semelhante. Ninguém extrai autoajuda edificante de seus livros.” (1999, p.84).

Há ainda os estudos de Vera Queiroz que, em seu livro *Hilda Hilst: três leituras* (2000), analisa os textos eróticos da autora e busca demonstrar a singularidade e relevância de suas obras dentro do contexto da literatura brasileira. Além disso, Vera Queiroz trata da questão homoerótica e faz, ainda, a partir de uma perspectiva de gênero, uma análise comparativa entre *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar e *Rútilo nada*, de Hilda Hilst.

Rosanne Bezerra de Araújo em seu livro *Niilismo heroico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: Fim e recomeço da narrativa* (2012), estuda a configuração do niilismo na trilogia de Beckett e em *Fluxo-floema*. Nesse livro, vemos que as personagens de ambos os autores, embora sem rota, possuem uma esperança que as fazem persistir em suas reflexões, ainda que elas se deem de forma desordenada. Sendo assim, o niilismo dessas personagens pode ser considerado “heroico”, porque elas não se calam.

O ensaio “A epopeia negativa do século XX”, de Arturo Gouveia, é fundamental para a compreensão do pensamento de Adorno e esclarece, de forma contundente, a configuração da narrativa contemporânea, trazendo a narrativa hilstiana como um dos exemplos. Gouveia faz considerações importantes sobre o herói moderno que se vê incapaz de agir, sendo altamente reflexivo e pouco prático.

Entre os estudos acerca especificamente de *Tu não te moves de ti*, é importante destacar a dissertação de Blenda Ramos Vieira intitulada “As profanações de Hilda Hilst em *Tu não te moves de ti*”. O foco da análise é o sagrado e o profano na configuração das personagens do romance, a partir da visão dualista e inseparável desses dois elementos. O sagrado é entendido como o metafísico, o inexplicável; já o profano é o fato natural, corrente, normal. O trabalho investiga a passagem do sagrado para o profano em *Tu não te moves de ti*, levando em consideração como eles se manifestam nas personagens principais.

Acreditamos que nossa pesquisa nos permite dar continuidade aos estudos existentes relativos às obras literárias de Hilst, bem como lançar novas luzes sobre os seus textos.

Capítulo 2 – A narrativa do século XX e o romance de fluxo da consciência

Como é sabido, a partir da origem do romance, ocorre o progressivo declínio do herói e, conforme evidencia Benjamin no capítulo “A crise do romance” presente no volume *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*, é possível observar “o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.” (1987, p. 201).

Na modernidade o herói está voltado para a sua própria subjetividade e descontentamento com o mundo exterior. Conforme evidencia Lukács em *Teoria do romance*, o que move a modernidade é a personagem é o seu próprio conflito, “então cada uma das *dramatis personae* terá de se unir somente por seu próprio fio ao destino por ela engendrado; cada um terá de nascer da solidão e, na solidão insuperável, em meio a outros solitários, precipitar-se ao derradeiro e trágico isolamento”. (2000, p. 43). No entanto, essa afirmação não deve indicar a ausência total de interação entre a personagem moderna e o mundo que a circunda, mas sim que o herói romanesco se volta para si mesmo porque já não pode representar e salvar a coletividade.

Ainda sobre a solidão presente no romance, Lukács afirma que ela “não é simplesmente a embriaguez da alma aprisionada pelo destino e convertida em canto, mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade.” (2000, p. 43). Percebemos, assim, que a angústia moderna também diz respeito àquilo que o indivíduo desejaria para si e para o mundo exterior, diz respeito ao seu desejo de mudança diante do seu estado de descontentamento.

A obscuridade no que diz respeito ao desenrolar da narrativa moderna pode ser percebida na prosa hilstiana. Especificamente em *Tu não te moves de ti*, os três personagens protagonistas das três narrativas apresentam bastante indeterminação, no decorrer do texto, em relação ao seu desfecho. Enquanto leitores, nós não somos capazes de prever se Tadeu, Matamoros e Axelrod conseguirão finalmente descobrir um meio de apaziguar os seus conflitos. A esse respeito, o crítico Alcir Pécora na “Nota do organizador” de *Tu não te moves de ti*, editada pela editora Globo, formula a hipótese do “desmantelamento progressivo e sistemático das próprias certezas que a obra inventa para si.” (2001, p.12)

Em “Tadeu (da razão)”, o próprio desfecho do texto marcado pelo questionamento repetitivo de Rute “Então, Tadeu, dispense o motorista?” (HILST, 2001, p. 54) contribui para a suspensão das certezas do leitor. Não sabemos se Tadeu romperá de uma vez por todas com a sua vida massacrante de grande empresário ou se, contrariando os seus desejos metafísicos, dará continuidade a sua vida regida pela superficialidade.

É fundamental apontar a natureza imanente do herói romanesco – em um mundo abandonado por Deus, o indivíduo não age ativamente para modificar as estruturas e “uma transparência vazia por trás da qual se avistavam atraentes paisagens torna-se bruscamente uma parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e insensatamente, qual abelhas contra a vidraça, sem atinar que ali não há passagem.” (LUKÁCS, 2000, p. 92).

A respeito do romance do século XIX, Lukács nos fala do “romantismo da desilusão”. Para ele, a inadequação entre a alma e a obra, presente em mundo abandonado por Deus, nesse caso ocorre da seguinte maneira: a alma é mais ampla que o mundo exterior. Com isso, o teórico deseja mostrar que não são os conflitos entre a personagem e o mundo que geram o enredo, mas sim “uma realidade puramente interior, repleta de conteúdo e mais ou menos perfeita em si mesma, que entra em disputa com a realidade exterior, tem uma vida própria, rica e dinâmica” (2000, p.118). Lukács diz, ainda, que as personagens do “romantismo da desilusão” são mais propensas à passividade, a esquivar-se dos conflitos do mundo exterior.

Embora o “romantismo da desilusão” citado por Lukács esteja ligado diretamente ao romance do século XIX, é possível perceber a aproximação entre a apreciação psicológica das personagens presente na literatura desse século e a literatura produzida no século XX, a exemplo do texto hilstiano. A carência de sentido presente na vida social, a impossibilidade que as personagens sentem de agir, e a perda das objetivações da realidade são características marcantes da prosa hilstiana.

Lukács ao tratar da narrativa moderna diz que “a profissão perde toda importância para o destino intrínseco do homem isolado, assim como o casamento, a família e a classe, para os destinos de suas relações mútuas.” (2000, p. 119). Essa perda da qual nos fala Lukács pode ser enxergada em *Tu não te moves de ti*. Submergidos pela solidão, Tadeu deseja largar o pragmatismo de sua vida no casamento com Rute e no

comando da Grande Empresa, Matamoros se depara com o esfacelamento de sua relação com a própria mãe em virtude de uma suposta traição, Axelrod percebe toda a incoerência que perpassa a sua vida de professor de história política.

Com a modernidade, temos a diminuição das ações presentes na narrativa e o aumento das tensões psicológicas, no interior das personagens. Erich Auerbach em seu ensaio intitulado “A meia marrom”, presente no livro *Mimesis* (2001), evidencia que encontraremos, a partir do século XX, uma falta de ação na narrativa e a predominância dos movimentos internos, ou seja, dos movimentos que se manifestam por meio da reflexão, na consciência das personagens. O escritor deixa de ser o narrador de realidades objetivas, pois grande parte do que é dito aparecerá imerso em pensamentos e divagações. Com a desaparecimento desse tipo de narrador, não só os fatos objetivos se desintegram e desaparecem, mas também um ponto de vista externo à obra que observa as personagens e os acontecimentos internos.

Questões relacionadas ao tempo na narrativa também são exploradas por Auerbach, uma vez que o tempo recebe diferente tratamento a partir do século XX. Há um contraste que se configura entre o tempo interior e o tempo exterior – um curto e casual acontecimento exterior pode desencadear complexos processos da consciência que aparentam longa duração. A esse respeito, Auerbach (2001, p. 485) evidencia que:

Os acontecimentos exteriores perderam por completo o seu domínio; servem para deslanchar e interpretar os interiores, enquanto que, anteriormente e em muitos casos ainda hoje, os movimentos serviam preponderantemente para a preparação e a fundamentação dos acontecimentos exteriores importantes.

Apreendemos, assim, que os acontecimentos exteriores se tornam, muitas vezes, pobres e insignificantes, ao passo em que se intensificam os acontecimentos interiores, que são os processos da consciência. O essencial é que “um acontecimento exterior insignificante libere ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais.” (AUERBACH, 2001, p. 487). O tempo dos processos da consciência muitas vezes subverte a ordem cronológica do relógio e da realidade externa, pois o tempo da consciência avança e retrocede, tendo a possibilidade de misturar passado, presente e futuro.

O narrador moderno apresenta o seu objeto com subjetividade, fazendo com que sujeito e objeto se confundam. Em decorrência disso, o objeto pode fazer com que o sujeito rompa com a realidade temporal e se ligue ao passado rememorante. A consciência rememorante faz com que a personagem traga à tona diversas lembranças e implica em um passado que o próprio narrador-personagem não controla – o passado evocado se torna objeto confuso. Auerbach evidencia, ainda, que a esse tipo de consciência enxerga as suas próprias camadas passadas, confrontando-as entre si. O tempo interior atrela-se a uma “concepção neoplatônica, segundo a qual o verdadeiro arquétipo estaria na alma do artista [...] que, encontrando-se ele próprio no objeto, liberou-se como observador do objeto e enfrenta o seu próprio passado” (AUERBACH, 2001, p. 489).

A respeito da ordem cronológica, Anatol Rosenfeld, semelhante à Auerbach, nos fala acerca da fusão entre passado, presente e futuro. A narrativa do século XX rompe com o compromisso que o realismo tradicional mantinha com o mundo temporal comum. Isso ocorre, dentre outros fatores, porque a consciência humana não se organiza somente em um tempo isolado e cronológico, do relógio. É peculiar, à consciência dos indivíduos, a integração de momentos passados, presentes e de expectativas futuras.

Essa discrepância existente entre o tempo da mente e o tempo real é recorrente na prosa de Hilda Hilst – o recurso do fluxo da consciência comumente utilizado em suas obras faz com que a personagem, dissolvida em estados mentais, viva segundo o seu próprio tempo. Tratando especificamente de “Axelrod (da proporção)”, isso acontece de maneira tão radical que não existe uma nítida diferenciação entre o passado e o presente da personagem. Nessa perspectiva da confusão temporal, Rosenfeld nos fala da força com que o passado emerge, chegando a interferir na estruturação do romance e da frase que

ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo da consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções “reais”. A narração torna-se assim padrão plano, em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distensão temporal. (1996, p.83)

Por meio do fluxo da consciência, a personagem ganha mais enfoque – ao invés das ações concretas, o que terá vez será a densidade psicológica. É importante destacar as personalidades inacabadas das personagens que se veem impotentes de agir sobre o mundo, bem como a culminância das mudanças e conflitos interiores interferindo sobre a ordem cronológica e sobre a linguagem da narrativa. Nesse sentido, podemos dizer que há, em narrativas como as de *Tu não te moves de ti*, a problematização da linguagem, a evidenciação dos seus pontos de precariedade e de êxtase. Toda linguagem se mostra insuficiente porque é incapaz de contemplar plenamente os estados e os devires do indivíduo.

É importante destacar, ainda, o desaparecimento do narrador, que em seu papel de “intermediário”, encontrava-se distante da personagem. Em virtude disso, as personagens protagonistas denotam uma relação mais estreita com a linguagem: por meio do fluxo da consciência, as narrações se assemelham muito ao pensamento em si, com a desordem e a informalidade que lhes são próprios. Essa aproximação entre personagem e linguagem é capaz de dar ao leitor uma maior sensação de intimidade com o texto.

Atrelados ao narrador tradicional desaparecem também “a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos.” (ROSENFELD, 1996, p. 84). Temos, assim, a alteração na causalidade, no encadeamento lógico dos acontecimentos constitutivos do enredo clássico.

Além da alteração no enredo tradicional, temos outra alteração fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa – a da personagem. Os contornos firmes que as personagens possuíam são eliminados, porque agora a observação que se faz encontra-se ampliada e o leitor não tem mais acesso à personagem em sua totalidade. Sendo assim, essa personagem, que evoca não só o seu inconsciente, mas também os acontecimentos coletivos, não pode mais ser elaborada dentro da lógica da causalidade e da cronologia clássicas.

Diferentemente da narrativa tradicional, a narrativa contemporânea não se apresenta de maneira organizada e o narrador não possui onisciência nem é capaz de manobrar o destino. Percebemos aí, além do enfraquecimento do narrador, o esfacelamento do enredo – a narrativa constrói um mundo fragmentado na qual importa

muito mais a atuação, ainda que introspectiva, das personagens que a história organizada de forma lógica e temporal.

A prosa de Hilda Hilst descortina a realidade de um mundo ao qual jamais passaremos impunes, evidencia a sociedade, a ruína dos valores morais, sociais e religiosos, expõe a hipocrisia das instituições, a supervalorização dos bens materiais e do acúmulo de riquezas. A prosa da autora evidencia, assim, que esses valores apregoados pela sociedade não poderão jamais representar as questões individuais, ontológicas, porque são incapazes de comportar a singularidade e o livre pensamento.

Na ficção de Hilda Hilst é comum nos depararmos com as personagens e os acontecimentos da narrativa articulados de forma frouxa, sendo difícil para o leitor encontrar um fio condutor no texto. É válido destacar que a desesperança e o isolamento, que surgem como consequência de um mundo em crise, se imprimem inevitavelmente na literatura e nas demais manifestações artísticas.

Ainda sobre a crise da narrativa, Theodor Adorno evidencia que, do ponto de vista do narrador tradicional, as narrativas contemporâneas põem em xeque a perspectiva realista até então inerente ao romance. O narrador contemporâneo não relata nem descreve a realidade, não possui a extrema preocupação de retratar os fatos. Em um mundo marcado pela massificação e pela estandardização, o narrador contemporâneo destrói a tranquilidade contemplativa do leitor, porque o seu estado permanente de desencantamento com o mundo é gerador de desconforto. O narrador não é mais aquele que ordena a história, capaz de evidenciar certezas para o leitor: essa crise da objetividade na literatura permite que os sujeitos sejam vistos em suas particularidades, bem como permite o aprofundamento de suas reflexões. É por isso que podemos dizer que Hilda Hilst, enquanto autora crítica e, também tomada por esse desencantamento diante do mundo, rompe com a lógica da reificação. O caos da contemporaneidade não permite mais o estado de observação clínica de antes, e nem a imitação estética, por parte do escritor, desse estado que almeja a imparcialidade. A literatura contemporânea é dotada, assim, de uma dimensão antirrealista e se volta para as questões metafísicas, porque visa refletir o nosso estar no mundo.

Observando esse contexto da literatura contemporânea é que se destaca Hilda Hilst. Em sua prosa, o indivíduo encontra-se solitário, recolhido em si mesmo, pois “O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma

contínua, que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2003, p. 56). As personagens hilstianas não se comprometem com a representação do real, porque o que existe é insuficiente para elas – é por isso que elas querem o impossível, é por isso que o único refúgio não consta em nenhuma parte do mundo, mas sim na própria subjetividade das personagens. Diferente do herói clássico, “o herói contemporâneo não tem como ser modelo. Ele próprio já é modelado pelo sistema” (ARAÚJO, 2012, p. 196).

Walter Benjamin tem, a respeito do narrador contemporâneo, um posicionamento semelhante ao de Adorno. Para Benjamin, “a arte de narrar está em vias de extinção” (1987, p. 197), pois encontrar pessoas que dominem a narração se tornou uma tarefa bastante difícil na contemporaneidade. A segunda guerra mundial, bem como a já mencionada massificação provocada pelo capitalismo, contribuíram maciçamente para que o homem se tornasse cada vez mais solitário e incapaz de compartilhar as suas experiências. Sendo assim, a narrativa contemporânea volta-se para a interioridade do sujeito; e reconhece a sua própria fraqueza, pois há nas narrativas do século XX, a dificuldade da narração em um mundo permeado pela impossibilidade de emancipação do indivíduo, conforme nos mostra Adorno (2003, p.62):

O sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo. É assim que se prepara uma segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refúgio da primeira, uma linguagem de coisa, deterioradamente associativa, como a que entremeia o monólogo não apenas do romancista, mas também dos inúmeros alienados da linguagem primeira, que constituem a massa.

É característica de *Tu não te moves de ti* os narradores em primeira pessoa que faz com que todos eles estejam diretamente envolvidos com os conflitos narrados. Porém, é evidente que não somente o emprego do narrador em primeira pessoa é a garantia de uma personagem densa, pois deverá ser levada em consideração também a capacidade do escritor ao conciliar elementos que permitam essa construção de uma personagem complexa.

Levando em consideração a distinção que Gérard Genette faz em *Discurso da narrativa* (1995) sobre os vários tipos de narrador², é importante ressaltar a grande dificuldade em classificar os narradores da obra hilstiana de acordo com essas categorias narrativas, porque eles muitas vezes parecem escapar às esquematizações estabelecidas pela teoria literária. Comumente as vozes que narram parecem se misturar com outras vozes, rompendo com a forma tradicional de narrar e provocando certa confusão no leitor. Além disso, na prosa de Hilda Hilst encontraremos maior densidade na consciência das personagens que propriamente nos acontecimentos externos: durante a viagem de Axelrod, o simples fato de ir até o banheiro do trem, por exemplo, desencadeia complexos acontecimentos na consciência da personagem.

Ao expressar o que se passa em sua interioridade, a personagem faz com que o leitor se aloje na sua consciência e tenha acesso de forma expandida às suas angústias, hesitações e anseios diante do outro e da sociedade na qual ela está inserida. Essa forma de explanação da personagem, na prosa de Hilst, é recorrentemente marcada pela supressão da pontuação tradicional – dando ainda mais, ao leitor, a impressão de fluxo e desordenamento dos pensamentos da personagem –, pelas repetições e pela fragmentação da linguagem.

Ainda no âmbito da personagem, Antonio Candido nos revela que são as personagens e o enredo, conectados, que revelam o intuito do romance. Cabe às personagens fazer com que o leitor adira ao texto afetiva e intelectualmente.

Tome-se a palavra “ideia” como sinônimo dos mencionados valores e significados, e ter-se-á uma expressão sintética do que foi dito. Portanto, os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as ‘ideias’, que representam o seu significado, - e que são no conjunto elaborado pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados,

² Segundo Gérard Genette em seu livro *Discursos da narrativa* (1995), encontramos diversos “tipos de narrador”: o narrador autodiegético, o narrador homodiegético e o narrador heterodiegético. O autodiegético se caracteriza por participar da história como personagem protagonista, revelando as suas experiências; já o homodiegético não ocupa o protagonismo da narrativa, embora também revele as suas vivências; o narrador heterodiegético, por sua vez, é o narrador onisciente de terceira pessoa, ao qual cabe relatar os acontecimentos.

inseparáveis, nos romances bem realizados. No meio deles, avulta a personagem que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeções, transferência etc. (CANDIDO, 1992, p. 54)

É relevante destacar que para Candido as personagens possuem maior coerência que o indivíduo real, em virtude da quantidade delimitada de orações. Por isso, para ele não é que a personagem ficcional seja mais rica que a pessoa real, mas sim que possui maior “concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e persistente” (CANDIDO, 1992, p.35). A personagem, um ser ficcional premeditado, arquitetado por orações que reconstitui os dilemas e a opacidade dos seres reais, revela-se transparente para o leitor, possuindo assim maior exemplaridade. Esse leitor não só aprecia como também vivencia as possibilidades da personagem que, muitas vezes, são impossíveis no mundo real.

Para apreender o texto literário em toda a sua grandiosidade estética é necessário que o leitor perceba também as nuances dos valores morais, sociais, religiosos e culturais em questão na obra. É recorrente na produção literária de Hilst que as personagens agitem-se em face desses valores que regem a vida social. Candido nos diz que são as personagens que

[...] passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual. (1992, p. 45)

Tratando especificamente da obra que pesquisamos, *Tu não te moves de ti*, essa colisão de valores sofrida pela personagem ocorre, pois as personagens da obra não têm suas necessidades supridas pelo que o mundo pragmaticamente oferece. Por isso, é comum que elas se resguardem sobre si mesmas: é como se faltasse espaço no mundo para acolhê-las, daí a única saída encontrada por Matamoros e Axelrod ser o suicídio. Além disso, é em virtude dos conflitos metafísicos – e não de ordem material – que as vozes das personagens emergem de maneira confusa. A profusão das vozes, em Hilst,

compromete a identidade da personagem e mostram a fragilidade delas enquanto narradoras.

A personagem de Hilst não costuma aderir à permanência dos valores da sociedade: ela age rompendo ferozmente com os embustes sociais em sua capacidade e descortina a sua realidade de cerceamento a liberdade dos indivíduos. Identificamos, por exemplo, em *Tu não te moves de ti*, diversas recusas às instituições, seja ela a Grande Empresa e o casamento, como acontece com Tadeu, seja ela a igreja, como vemos na narrativa de Matamoros. Trataremos adiante mais detalhadamente dessa questão.

Já que *Tu não te moves de ti* apresenta características do romance, faz-se necessário tratar sobre a “lógica da personagem” nesse gênero em específico. Se em nosso cotidiano interpretamos o outro de maneira fluida e variante de acordo com o tempo, é no romance que o autor estabelece algo mais coeso. É claro que podemos, enquanto leitores, mudar a visão que temos da personagem no decorrer da leitura, mas o escritor fixou nela uma linha de coerência lógica. Isso não quer dizer que a personagem seja mais rasa que um ser do mundo real, “mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica.” (CANDIDO, 1992, p.59).

A busca do escritor moderno diante dessa “lógica da personagem” é a de diminuir essa ideia de esquema fechado e do alto grau de delimitação da personagem. Portanto, o que vemos acontecer com a literatura a partir da modernidade é a personagem aberta, distanciada de esquemas fixos. Ainda assim, a natureza da personagem é restrita, uma vez que ela passou pela seleção e organização lógica do escritor, ainda que ele tenha causado a impressão de personagem ilimitada.

As personagens de *Tu não te moves de ti* podem ser classificadas como esféricas, pois não são rigorosamente determinadas e, em seus conflitos, podem surpreender o leitor a qualquer momento. Além disso, são personagens que por vezes vivenciam momentos de delírio, como é o caso da ida recorrente de Tadeu à chamada “Casa dos Mortos” e o diálogo empreendido entre Axelrod e a História personificada, retratada com a inicial maiúscula. Mesmo imersas em dimensões irreais, é importante destacar a construção das personagens hilstianas sob o princípio da verossimilhança, uma vez que os seus textos são capazes de “convencer” o leitor. Isso ocorre em virtude de a personagem ser

uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade. Portanto, está sujeita, antes de mais nada, às leis de composição das palavras, à sua expansão em imagens, à sua articulação em sistemas expressivos coerentes, que permitem estabelecer uma estrutura novelística. (CANDIDO, 1992, p.78)

No século XIX, o psicólogo William James criou o termo “fluxo da consciência” a fim de indicar que a consciência não é fragmentada, mas sim que se compõe em um fluxo contínuo. A crítica literária, assim, se apropriou do termo criado por James para definir o método utilizado, pelos autores, ao evidenciar o que se passa na consciência da personagem.

Nos estudos de Scholes e Kellogg o *stream of consciousness* utilizado “para designar qualquer apresentação na literatura dos padrões do pensamento humano que sejam ilógicos, não gramaticais e principalmente associativos.” (SCHOLES & KELLOGG *apud* CARVALHO, 1981, p. 53). Pensando acerca desse critério e considerando a obra de Hilda Hilst aqui estudada, podemos perceber que, de modo semelhante a Scholes e Kellogg, o que chamamos “fluxo da consciência” na obra hilstiana mantém uma estreita ligação com o ilógico, com a linguagem desordenada da autora, com a pontuação e a sintaxe afastadas dos tradicionalismos e voltadas para a subversão.

É válido ressaltar que, embora as obras do século XX se utilizem bastante da manifestação da subjetividade, já existiam antes da modernidade formas de expressar a consciência das personagens. A esse respeito, Robert Humphrey em *Fluxo da consciência* (1976, p. 109) evidencia que:

As técnicas básicas para apresentar a consciência na literatura não são invenções do século XX. Tanto o monólogo interior direto como o indireto pode ser encontrado em obras dos séculos anteriores, e a descrição onisciente e o solilóquio foram características primárias da ficção mesmo em seus estágios embrionários. O emprego singular destes que produziram o fluxo da consciência vieram com o conhecimento que os romancistas do século XX tomaram do significado do drama que se desenrola nos confins da consciência do indivíduo.

Ao falar sobre fluxo da consciência, é imprescindível destacar que a consciência não deve ser confundida com “inteligência” e memória. Conforme evidencia Robert Humphrey, a consciência compreende a pré-consciência até a apreensão comunicável e

racional dos indivíduos. Ou seja, a consciência engloba toda a área da atenção mental. Humphrey faz, ainda, uma importante diferenciação entre a ficção de fluxo da consciência e qualquer outra ficção psicológica: o fluxo da consciência diz respeito “aos níveis menos desenvolvidos do que a verbalização racional – os níveis à margem da atenção.” (1976, p. 3).

É comum vermos os termos “fluxo da consciência” e “monólogo interior” serem utilizados como equivalentes. No entanto, essa sinonímia atribuída aos dois termos é equivocada. Em primeiro lugar, o monólogo interior é um método ficcional bastante antigo e anterior às narrativas do século XX. Além disso, o fluxo da consciência não vem necessariamente acompanhado pelo monólogo interior.

Conforme nos mostra Humphrey, existe uma importante diferenciação entre o monólogo interior e o fluxo da consciência – no fluxo da consciência, o narrador, sem onisciência, tende a ausentar-se e não existe um saber de totalidade. A ficção psicológica mantém ligação com uma consciência comunicável, mas somente a ficção do fluxo da consciência diz “respeito aos níveis menos desenvolvidos do que a verbalização racional – os níveis à margem da atenção.” (HUMPHREY, 1976, p. 3). Nesse sentido, Humphrey traça a distinção entre dois níveis de consciência: o nível da fala e o nível da pré-fala. O nível da fala é o discurso que já foi racionalizado; a pré-fala, por sua vez, ainda não foi organizada e racionalizada, por isso mantém ligação com o fluxo da consciência.

No caso específico de *Tu não te moves de ti*, não temos certezas acerca do futuro das personagens porque a forma como acessamos a obra, que é por meio da voz delas, não nos permite isso. Essa característica presente na obra de Hilst reafirma a desordem e o caráter transgressivo que as obras literárias contemporâneas apresentam, pois os narradores de Hilst não são dotados do conhecimento supremo. Em *Tu não te moves de ti*, os narradores em primeira pessoa estão imersos em uma profunda solidão psicológica, de modo que apresentam frequentemente pensamentos caóticos e desencontrados.

A respeito da consciência, Humphrey nos faz pensá-la feito a um *iceberg*, considerando a sua parte visível e a submersa. Ele diz que “A ficção de fluxo da consciência, para levar avante essa comparação, ocupa-se em grande parte com o que está abaixo da superfície.” (1976, p. 4). Com isso, podemos compreender que a ficção

de fluxo da consciência explora os níveis mais fundos da consciência, ou seja, os que antecedem a fala, e nos apresenta, sobretudo, o estado psíquico das personagens.

Arturo Gouveia, em seu livro *Escritos Adornianos*, fala que é comum aos contos de Caio Fernando Abreu e aos textos de Hilda Hilst a dificuldade de “localizar personagens de uma forma mais concreta, com movimento, atividade e destaque físico. Eles se reduzem mais a vozes.” (2010, p.91). Gouveia aplica essa afirmação à obra *Fluxo-floema*, sobre a qual se debruça em seu ensaio. Em *Tu não te moves de ti*, esse fenômeno ocorre de maneira idêntica – temos acesso à personagem quase que unicamente por meio da sua voz. Não há a riqueza da caracterização física nem um número excessivo de ações delas sobre o mundo externo. Elas se movimentam pouco e fazem jus à passagem que dá título à obra: “e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti.” (HILST, 2001, p. 132)

Acerca dessa escassez de ações no mundo real, Humphrey destaca que “o escritor do fluxo de consciência geralmente não se ocupa com um enredo de ação no sentido corriqueiro; ele se ocupa dos processos psíquicos e não das ações físicas.” (1976, p.78). Robert Humphrey diz, ainda, que os romances de fluxo podem ser reconhecidos como tal a partir de seu conteúdo, muito mais que a partir dos temas ou das finalidades. A consciência das personagens é, portanto, o assunto primordial, e é a partir dela que se delinea o material dessas obras.

O fluxo da consciência desordenado na obra de Hilst revela a desaparecimento do narrador-autor onisciente e cede lugar para a consciência das próprias personagens. Em virtude disso, podemos apreender que a obra está configurada no nível de pré-fala proposto por Humphrey. Os pensamentos das personagens hilstianas não apresentam ordenação e não são censurados racionalmente, conforme fica evidente no seguinte fragmento de *Tu não te moves de ti*:

[...] que há dois homens e uma mulher, não, agora duas, e que... mais nada, nem eu fotógrafo pretendia uma fotografia rica e ajustada à crueza da vida, que para isso seria preciso cenário adequado, colisão de águas, revoada, luz-laranja da manhã incidindo nas asas, brilhos espaçados ao redor de um homem que sustenta nas mãos uma leve espingarda de muita precisão, o tiro se adentrando no corpo da ave, lagos, a beirada afogada de lírios, como naquela manhã, Rute, no noivado, o passeio de nós dois aos grandes lagos [...] (HILST, 2001, p. 52)

Devido ao intenso fluxo da consciência presente em *Tu não te moves de ti* ocorre a mistura das vozes das personagens e, em muitos casos, é bastante difícil para o leitor determinar de quem é a voz que fala no texto. Em meio a esse entrecruzamento das vozes das personagens, emergem lembranças, fazendo com que a narrativa oscile bastante entre passado, presente e futuro – Axelrod, por exemplo, personagem da terceira novela, vaga entre a sua infância e a sua vida adulta. O tempo das narrativas de Hilst desliga-se, assim, do tempo da realidade externa, e ativa, várias vezes, a consciência rememorante conceituada por Auerbach.

Capítulo 3 – Análise das personagens de *Tu não te moves de ti*

3.1 Considerações preliminares sobre a obra

A obra *Tu não te moves de ti* é composta por três narrativas isoladas intituladas “Tadeu (da razão)”, “Matamoros (da fantasia)” e “Axelrod (da proporção)”. Porém, no decorrer da leitura, elas se interligam de maneira curiosa, por meio do enredo e da repetição de algumas personagens. Sendo assim, a partir dessa ligação existe a possibilidade de apreendermos a obra como sendo um romance, o que evidencia que ela não pertence categoricamente a um único gênero literário.

Em nossa análise, verificamos que as personagens Tadeu, Matamoros e Axelrod possuem algo em comum: o confinamento. Sabendo que a obra e o contexto social interagem dialeticamente, é importante destacar que o livro aqui estudado foi publicado durante a ditadura militar brasileira, que teve seu início em 1964 e seu término apenas em 1985. É nesse período de uma ditadura mais amena, mas ainda assim ativa, que *Tu não te moves de ti* questiona as instituições, o sistema capitalista e a própria repressão. No entanto, o caráter panfletário é inexistente na obra da autora, já que a própria linguagem utilizada por ela é subversiva e problemática. Essa fragmentação, todavia, também pode ser considerada em sua dimensão revolucionária.

Em *Escritos Adornianos*, Arturo Gouveia traça alguns elos entre Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst. Uma dessas ligações diz respeito ao contexto histórico no quais ambos os autores estão inseridos, bem como a forma que esse contexto tem de interagir com as personagens criadas por esses autores. Gouveia, ao tratar de Caio Fernando Abreu – mais especificamente dos contos “Diálogo” e “Os sobreviventes”, presentes no livro *Morangos mofados* (1984) –, diz:

Entre os anos 60 e 80, há um intervalo de frustrações históricas e pessoais devido à repressão, ao esmagamento dos sonhos, à derrotas das últimas utopias do século XX. Reduzidos à desilusão e ao desbunde, os personagens sofrem de incapacidade de adaptação à política imposta à força. Sentem-se então diminuídos, acovardados, vencidos e até instrumentalizados pelo sistema, submetendo-se a severas autocríticas e procurando fugir delas ao mesmo tempo. (2010, p. 102).

É ainda nesse contexto explicitado por Gouveia que ocorre a escritura e a publicação de *Tu não te moves de ti*. Além disso, as personagens da obra apresentam a característica comum da desilusão, da autocrítica e da paralisação diante do mundo real e, especialmente em Matamoros, podemos ver que há a característica do desbunde.

Esmiuçando o que ocorreu no Brasil entre 1960 e 1985, é necessário destacar o embate que acontecia, durante a ditadura, entre a literatura e o contexto social brasileiro. Temos, no entanto, uma radicalização desse conflito por meio da execução do Ato Institucional Número 5. Com o AI-5, o governo ditatorial tornou-se ainda mais repressivo no que diz respeito à imprensa e às manifestações artísticas.

Apesar de o quinto decreto emitido pelo regime militar brasileiro ter entrado em vigor em 1968, é somente em 1970 que ele se torna ainda mais radical. Em virtude da perseguição promovida pelos militares, diversos artistas brasileiros saíram do país. O exílio, porém, não implicou em uma postura esquiva: eles desenvolveram formas de produzir arte cujo teor engajado contrário à ditadura passava despercebido pelos censores.

A literatura, no entanto, era subestimada pela censura porque historicamente, comparada ao cinema e à música, despertava menor interesse na sociedade. Como consequência do seu poder ideológico relegado, a arte literária era menos vigiada que outras manifestações artísticas. Em decorrência disso e da censura feita à imprensa, a literatura adquiriu, assim, uma função informativa similar a dos jornais. Essa narrativa jornalística que alcançou o seu ápice nos anos 70, conforme evidencia Silviano Santiago, estabelece “um laço mais estreito com a censura, visto que sua razão de ser está no nomear o assunto proibido e no despojar-se dos recursos propriamente ficcionais da ficção” (1982, p. 53).

O que vemos na literatura de Hilda Hilst, mais especificamente em *Tu não te moves de ti*, não está de acordo com o cenário literário cujas obras possuíam linguagem mais direta e livre de ambiguidade. Essa constatação está relacionada tanto ao AI-5, quanto ao fim da “zona de conforto” da literatura, uma vez que ela passou a ser enfaticamente perseguida a partir de 1975. A repressão teve como consequência uma nova postura dos poetas e escritores diante da linguagem – a necessidade da experimentação, da subversão.

Tu não te moves de ti, embora tenha sido publicado no início dos anos 80, possui estreitas relações com obras produzidas nos anos 70 por uma minoria de autores que optou por um caminho de produção diferente do romance-reportagem. Nesse ínterim, é pertinente citar Raduan Nassar. Nassar, autor de *Lavoura Arcaica* (1975), *Um copo de cólera* (1978) e *Menina a caminho* (1994) escapa, dentre autores dos anos 70, dessa literatura de caráter documental, conforme nos mostra Flora Süssekind:

Ao lado dessas correntes vitoriosas, porém, outros caminhos menos percorridos: os obsessivos parênteses e o aniquilamento da ação narrativa em *Um copo de cólera* e *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar; as memórias de *Engenho de Dentro* de Torquato Neto; o olhar às vezes afetivo, às vezes implacável sobre a própria geração dos contos de Caio Fernando Abreu; [...] (2004, p. 19).

Destacamos, aqui, Raduan Nassar porque a nosso ver sua literatura e a de Hilda Hilst possuem pontos de encontro muito fortes. Tanto um quanto o outro destroem a ação narrativa e são detentores de uma linguagem comumente considerada densa e hermética, porque rompem com a sintaxe das gramáticas normativas.

Ainda sobre a confluência literária de Raduan Nassar e Hilda Hilst, cabem aqui duas citações. A primeira, de Süssekind, a respeito da redução da ação narrativa que também identificamos na obra que analisamos.

Outra é a trilha, por exemplo, de Raduan Nassar. E sua bela utilização da linguagem da parábola em *Lavoura Arcaica* lembra bem pouco as cartas marcadas do gênero. [...] O fascinante em *Lavoura Arcaica*, como noutra novela do mesmo autor – *Um copo de cólera* – é o jogo envolvendo uma ação narrativa reduzida quase ao ponto zero (ao contrário de Agrippino), [...] de palavras que se multiplicam torrencialmente. Numa bela tensão entre o não-dito (plural) e o vivido, o presente do texto (restrito), entre a imobilidade no contexto da ação e a rapidez com que se sucedem os mais diversos acontecimentos e sensações no plano imaginário. E a possibilidade sempre presente de os dois planos se cruzarem com resultados inesperados (SÜSSEKIND, 2004, p. 110-111).

Nessa primeira citação, Süssekind compara Raduan Nassar a *PanAmérica* (1967), de José Agrippino de Paula. A partir dessa oposição feita pela autora, é possível percebermos a semelhança entre Nassar e Hilst. Nas narrativas de Nassar, assim como em *Tu não te moves de ti*, há a multiplicação torrencial de palavras; a tensão entre a

experiência e o pensamento das personagens; a carência de ação externa enquanto o plano imaginário flui com uma rapidez absurda. Todos esses fatores presentes na obra de Hilda Hilst corroboram com a subjetividade intensa das personagens, com a solidão e o sentimento de impotência delas diante de um mundo cujo ritmo difere completamente de seu ritmo psicológico.

Na segunda citação, Leyla Perrone-Moisés atribui a Raduan Nassar um engajamento mais geral e de maior alcance, pois para ela o autor não confronta um momento histórico específico:

A originalidade de Raduan Nassar, com relação a outros escritores de sua geração, consiste justamente nessa opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso direto aos temas de um momento histórico preciso. Um engajamento no combate aos abusos do poder, em defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem em que a arte não faz concessões à “mensagem”. Um engajamento radicalmente literário, e por isso mais eficaz e perene. (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 69).

No nosso entendimento, fenômeno idêntico acontece com a ficção de Hilda Hilst. Enxergamos, em *Tu não te moves de ti*, críticas às instituições (que socialmente promovem abuso do poder), críticas ao pragmatismo do mundo contemporâneo. Contudo, não podemos ignorar o teor lírico da sua prosa e o fato de a autora não citar literalmente nenhum momento histórico. A obra pesquisada por nós obviamente não está desconectada do um contexto social de sua produção. Ao mesmo tempo, entendemos que a obra também não possui um compromisso com a realidade a ponto de abrir mão da densidade da linguagem em nome da transmissão de uma “mensagem”.

No âmbito dos acontecimentos que se dão no interior das personagens, vale ressaltar os fatos desordenados cronologicamente, o fluxo da consciência e as vozes misteriosas que emergem no texto hilstiano, causando confusão no leitor que já não sabe de quem é a voz que fala no texto. Auerbach, em um capítulo dedicado à narrativa de Virginia Woolf, intitulado *Mímeses*, nos diz que os movimentos internos

se realizam na consciência das personagens; e não somente de personagens que participam do processo externo, mas também de não-participantes, e até de personagens que, no momento, nem estão presentes... introduzem-se ainda acontecimentos como que secundários, de lugares e tempos totalmente

diferentes [...] que servem de andaime para os movimentos nas consciências de terceiros. (2003, p. 477)

A problematização da linguagem presente na obra de Hilst condiz com a confusão dos indivíduos que, angustiados com a censura da ditadura militar, com a reificação do homem e a insegurança do mundo contemporâneo, tendem cada vez mais ao isolamento. Conforme foi dito por Vera Queiroz, a voz presente na ficção de Hilda Hilst “refrata e coloca em cena um mundo em caos, cujos estilhaços compõem a face do homem contemporâneo em sua solidão e desamparo, submetido às violentas *desordens* sociais impostas pela face cruel das economias de mercado” (2000, p. 10, grifo do autor).

Ainda assim, destacamos que, ao mencionar a ditadura militar, de maneira alguma pretendemos dizer que a escrita da ficção de Hilst é totalmente condicionada por esse período. Reconhecemos a importância da consideração do contexto histórico da produção de *Tu não te moves de ti* e, por isso, trazemos a tona o cenário brasileiro no qual a autora estava imersa. Isso, é claro, não faz com que possamos atrelar radicalmente a sua escrita a um fato tão pontual da história brasileira – até porque, como já mencionamos, o próprio engajamento da autora se dá de maneira mais geral.

Ao analisar *Tu não te moves de ti*, convém citar o livro *A negação da morte* (1973), do escritor e antropólogo cultural Ernest Becker. Becker é apontado por Hilda Hilst como o autor do livro mais importante do século XX e aparece na dedicatória que a autora faz em *A obscena senhora D* (2001): “Dedico este trabalho assim como o anterior, *Da morte. Odes mínimas*, e também meus trabalhos futuros (se os houver) à memória de Ernest Becker por quem sinto incontida veemente apaixonada admiração.” Mas a razão de citá-lo, nesta dissertação, ultrapassa as afinidades pessoais que Hilst tinha com o autor – lemos o livro de Becker, que reúne psicologia, psicanálise pós-freudiana (especialmente a de Otto Rank) e algumas reflexões do filósofo Soren Kierkegaard, e essa leitura nos suscitou diversas relações com a obra de Hilst. Especialmente, é claro, as voltadas para a questão do ensimesmamento das personagens de *Tu não te moves de ti*.

Becker diz que

É apavorante o fardo suportado pelo homem, o fardo *experencial*. [...] o homem não pode contar nem mesmo com

seu próprio corpo como coisa garantida, como o podem outros animais. Não se trata apenas de patas traseiras, de uma cauda que ele arrasta, que simplesmente estão *ali*, membros a serem usados e admitidos como fatos consumados, ou esmagados quando apanhados em uma armadilha e quando causam dor e impedem o movimento. O corpo do homem é um *problema* que tem de ser explicado. Não só seu corpo é estranho, mas também sua paisagem interior, as lembranças e os sonhos. As próprias entranhas do homem, seu eu, lhe são estranhas. Ele não sabe quem é, por que nasceu, o que está fazendo no planeta [...] Sua própria experiência lhe é incompreensível, um milagre como o resto da criação, mais próxima dele, bem junto de seu coração que bate, mas por isso mesmo ainda mais estranho. (1973, p.71).

Essas angústias humanas, mostradas por Becker, causadas pela experiência no mundo são as mesmas que iremos encontrar em Tadeu, Matamoros e Axelrod, personagens protagonistas de *Tu não te moves de ti*. Todas as três personagens possuem esse desconforto provocado pelo estar no mundo – a todo o momento, esse mal estar diz respeito às experiências, como é o caso de Axelrod que se percebe incoerente e de Tadeu que também passa a ser incoerente a partir do momento em que se acovarda e vivencia uma vida que não quer, que julga superficial. E existe também o mal estar do sonho, das aspirações, Matamoros, por exemplo, tenta apreender o mundo a partir do contato sexual, ama um ser projetado, fantasioso, e sofre as consequências de uma possível traição. Existe, ainda, nessas personagens, a necessidade de buscar explicações, de buscar um Deus que elas também não sabem como e por que existe.

É importante destacar a pontuação que a autora utiliza ao escrever as três narrativas, uma vez que temos aí a supressão da pontuação tradicional, seja por meio da eliminação das vírgulas ou da eliminação dos travessões como indicadores de falas das personagens. As falas das personagens, inclusive, são indicadas de modos bastante excêntricos: por vezes, Hilst apenas vai para a linha seguinte como forma de indicar as vozes; em alguns momentos, Hilst utiliza um espaçamento, maior do que o normal, para indicar a alternância de vozes; em outros momentos, a autora não faz uso nem desse espaçamento nem da separação por linhas, fazendo com que o leitor não saiba mais de quem é a voz que fala no texto. Esse fator da indeterminação da voz que se expressa nas narrativas contribuem com a desorientação do leitor e com a obscuridade do texto.

A subversão da pontuação feita por Hilst, a fragmentação do seu texto, as repetições de trechos, como já evidenciamos, faz com que o leitor acesse, de forma

expandida, um caos que é próprio das personagens. Observemos este fragmento de “Tadeu (da razão)”:

meus maus momentos?
quando tu sonhas, tudo isso vago, o desenho a poesia, há de ter
os pés ajustados à terra de seu próprio caminho
qual caminho, Rute?
o teu. a empresa colada
sei. Às costinhas delgadas
Eu não quero um filho teu, digo velado, a boca no travesseiro, o
hálito aquecendo as plumas importadas, não minha pombinha
safada, não essa delicadeza. então?
bem, Rute, isso de um filho, preciso sentir isso.
as mulheres querem filhos
sei
então me darás o samovar dourado para a pequena mesa do
vestíbulo? (2001, p. 28-29).

Esse trecho é um entre os vários momentos da obra na qual o diálogo entre as personagens não possui o tradicional travessão. Além disso, a autora não faz uso da vírgula em “o desenho a poesia” – da mesma maneira, suprime várias vírgulas ao longo da obra. As palavras que vêm imediatamente após o ponto final, como podemos ver nesse trecho citado, também não são obrigatoriamente iniciadas por letra maiúsculas. A linguagem também é notoriamente fragmentada. Quanto às repetições, merece destaque, em “Tadeu (da razão)” a pergunta “Dispensso o motorista?”, feita pela esposa da personagem. Já em “Axelrod (da proporção)”, teremos a repetição de um fragmento que inclusive nomeia o livro – “tu não te moves de ti”. Sendo assim, entrelaçam-se o caos das personagens e o estilo, também caótico, adotado pela autora ao escrever.

Podemos, ainda, atribuir à obra o nível de “pré-fala” colocado por Humphrey, que diverge do monólogo interior, embora ambos apresentem psicologicamente as personagens. Conforme evidencia Humphrey, “a ficção de fluxo da consciência difere de qualquer ficção psicológica precisamente por dizer respeito aos níveis menos desenvolvidos do que a verbalização racional – os níveis às margens da atenção.” (1976). O que temos em *Tu não te moves de ti*, portanto, é o discurso ainda não organizado, ou seja, de pré-fala, que antecede o discurso racionalizado.

Além disso, faz-se necessário destacar que conforme nos mostra Robert Humphrey, os romances de fluxo enfatizam o estado psíquico das personagens, as

camadas de consciência que precedem a fala, não havendo assim a passagem do discurso precário e desorganizado para o discurso racional e organizado.

A obra hilstiana apresenta o fluxo intenso dos movimentos internos da consciência em detrimento dos movimentos externos, de modo que as vozes das personagens chegam a se misturar e que também, por vezes, não é permitido ao leitor saber ao certo se a personagem apenas está pensando ou se falou, externou o seu pensamento. Em meio a esse entrecruzamento das vozes das personagens, emergem lembranças, fazendo com que a narrativa oscile bastante entre passado, presente e futuro – Axelrod, por exemplo, personagem da terceira novela, vaga entre a sua infância e a sua vida adulta. O tempo das narrativas de Hilst desliga-se, assim, do tempo da realidade externa, e ativa, várias vezes, a consciência rememorante conceituada por Auerbach.

Em *Tu não te moves de ti*, há uma perda da onisciência do narrador e, com isso, a consciência é exposta por si mesma por meio do fluxo da consciência. Falamos “parcial” porque quando há mistura de vozes, por vezes a personagem que fala é chamada pelo seu nome, fazendo com que não saibamos se ela fala de si mesma na terceira pessoa ou se existe a figura de um narrador onisciente. Podemos observar, por exemplo, esse fenômeno no seguinte trecho:

[...] carne da pedra eu digo, e a palavra me distancia no mesmo instante em que repito carne da pedra e não estou mais ali, nem sou, nem vejo, porque o vínculo se quebra quando repito língua intumescida: carne da pedra. Tadeu comungado no mesmo existir duro da pedra e ainda assim Tadeu distanciado, te vejo, nos vemos, mas é tudo absolutamente desigual, e isso repito e repenso porque parece maldito o meu olhar. (HILST, 2003, p.27).

Quando captamos vozes que não sabemos de quem são, se pertencem a um narrador onisciente ou não, temos acesso apenas a centelhas da onisciência. Isso porque, na maior parte do livro, temos acesso às personagens por meio de suas próprias vozes. Além disso, vale ressaltar a dúvida do escritor, à maneira de suas personagens, diante da obra, como se ele a conhecesse em sua completude. O trecho seguinte de uma entrevista de Hilda Hilst, que fala sobre a personagem Tadeu, comprova a hesitação do escritor do século XX declarada por Auerbach: “Ah, sim, ninguém sabe se ele vai continuar vivendo coberto por escudos, por mil máscaras postiças ou se de repente vai assumir

esse comportamento, essa conduta existencial e ética que entreviu.” (RIBEIRO, 2013, p. 58).

3.2 Tadeu (da razão)

A narrativa tem início com a conjunção explicativa ou causal “Porque”, dando a entender que há acontecimentos e diálogos que antecedem o início do texto. Como temos a ausência da oração anterior ao “porque”, não podemos afirmar se essa conjunção traz o motivo e a razão de algo ou se age introduzindo uma causa. O leitor, assim, se depara com um diálogo que previamente já estava acontecendo. Esse fator nos leva a pensar que o conflito de Tadeu é antigo, porque antecede o começo da própria narrativa.

A utilização da conjunção explicativa ou causal no início do texto de Hilst nos remete a uma técnica literária denominada pelo poeta Horácio, em sua obra *Arte poética*, de *in media res*. Essa expressão significa “no meio dos fatos” e se contrapõe a técnica que Horácio chama de *ab ovo*, que significa “desde o ovo”, “desde a origem.” Horácio nos mostra, ainda, que a técnica *in media res* é utilizada na epopeia, como é o caso da *Ilíada*, de Homero, e a *Eneida*, de Virgílio. Em ambas as obras o leitor não acessa o princípio temporal da ação, mas sim a ação já em curso. Aos poucos, o passado das personagens emerge para o leitor por meio dos diálogos reconstitutivos e da lembrança das personagens.

A técnica de iniciar a narrativa pelo meio ou fim da ação não é exclusiva da poesia épica – a literatura e até o cinema moderno, por meio dos chamados *flashbacks*, a utilizam bastante. Tratando especificamente da literatura, esclarecemos aqui que a técnica *in media res* aparece no início de “Tadeu (da razão)”. Além de Hilda Hilst, podemos citar como exemplo moderno da utilização desse recurso, o início de *A metamorfose*, de Kafka, que surpreende o leitor ao repentinamente tratar de uma personagem que amanheceu transformada em um enorme inseto. É importante enfatizar que a recuperação dos acontecimentos passados pode ocorrer de maneira propositalmente confusa, atizando a curiosidade do leitor acerca do que de fato aconteceu.

Pouco mais adiante do início de “Tadeu (da razão)”, Tadeu apela para ser escutado por sua esposa, conforme vemos no “Ouve”, que ocupa o início da frase, inteiro em letras maiúsculas: “OUVE, Rute, que me escutes” (HILST, 2001, p.17). O que primeiro sucede esse apelo são digressões de ordem metafísica. Logo depois delas, é evidenciada o primeiro sinal de diferenciação entre as duas principais personagens da narrativa:

Rute, esse olho me olhando agora é bem o teu, já sei, te preocupas se fiz bem o discurso, claro, me saí como sempre, as palavras estufadas, continuo no meu alto posto se é isso que te importa, oligopólio-impacto-dinamizado, até comedores de excedentes eu usei, a água perlada à minha frente” (HILST, 2001, p.17)

Tadeu devaneia e tem o seu devaneio interrompido pelo olho inquiridor de Rute. Rute, como o próprio Tadeu afirma, está preocupada somente com o seu discurso na Empresa.

É perceptível, já no início do texto, as experimentações linguísticas que a autora faz, causando sensação de estranhamento ao leitor, principalmente àquele que não possui um contato prévio com sua prosa. É comum atribuírem à ficção de Hilda Hilst o adjetivo “hermético”, justamente devido às manobras de linguagem executadas pela autora. Ela, no entanto, em entrevista que versa sobre *Tu não te moves de ti*, diz que entende o hermético como sendo “o escudo, a carapaça, a repressão que os homens (e o escritor também, por que não?) usam ou precisam para se fecharem dentro de si mesmos e defenderem-se do exterior.” (2013, p. 56-57). Mais adiante, questionada sobre o motivo de o “exterior” ser tão ameaçador, ela arremata

O exterior apresenta para o indivíduo propostas excitantes demais, que a sociedade estabelecida, em qualquer regime político do globo terrestre, considera proibidas e portanto as reprime. Esse hermetismo, esse escudo, essa repressão são então uma defesa necessária do ser humano diante do mando castrador que o cerca e o amordaça. (RIBEIRO, 2013, p. 57)

O mundo neoliberal em princípio oferece propostas excitantes aos indivíduos – a oportunidade de ser “bem sucedido”, que é sinônimo de se tornar rico, oportunidade de adquirir os mais variados bens de consumo. Entretanto, não são com esses olhos do neoliberalismo que Tadeu enxerga a existência, pois ele é capaz de compreendê-la bem mais funda e complexa. Tadeu mostra-se claramente submerso pela lógica capitalista

em que o cerne das preocupações dos homens deve a propriedade, o trabalho e o acúmulo de riquezas. Ele opõe-se, então, a essa lógica apregoada pelo meio circundante e busca, por meio das artes e da reflexão, libertar-se de sua vida superficial. Esse desejo de transgressão é claramente evidenciado em: “Rotina imunda esfarelando o que eu pensava que seria definitiva cintilância, como é que eu posso amar o outro se eu sou o funil mais fundo, o comprido buraco fervilhando de negras espirais de jade” (HILST, 2001, p.22). Além do desejo de mudança em seu estilo de vida, percebemos também que, por meio do pensamento é que a personagem desperta para a incoerência de seu cotidiano e passa a se questionar sobre valores humanitários, como é o caso do amor ao próximo.

Nesse sentido, Hilst aponta em entrevista a Léo Gilson Ribeiro que Tadeu, o símbolo da razão, é

um homem em deterioração. Seu comportamento social e diante de si mesmo, seu sentir, sua afetividade, está tudo em decomposição, até sua maneira de ver o mundo tem cheiro de apodrecimento. Então esse mesmo Tadeu, grande industrial, homem líder de uma grande empresa, encaixado dentro de um sistema rígido, burguês, subitamente resolve ousar, levar a cabo uma ruptura inédita mas essencial na sua vida, aos cinquenta anos de idade. (RIBEIRO, 2013, p. 58)

Esse estado de deterioração de Tadeu nos remete ao “homem do subsolo” de Dostoiévski – o homem que nos traz desconforto porque nos leva a desconfiar das verdades que nos parecem absolutas. É um homem inconformado, inadequado ao mundo. Tadeu é inconformado com as economias de mercado, com o sistema que o comprime, que o esmaga, tanto que diz “Rute, a empresa, a minha vida, caberiam num copo, como cabe a cinza na urna mínima” (HILST, 2001, p. 53).

Rute, por sua vez, estabelece uma relação de oposição a Tadeu. Ela, ao perceber que o marido já não mantém como interesse principal as questões ligadas à empresa, tenta a todo instante fazê-lo abrir mão de seus ideais humanitários e de sua preocupação profunda com a natureza do ser. Rute, em sua contínua empreitada, chega até mesmo a guardar os livros de Tadeu em um lugar alto que ele não poderia alcançar sem o auxílio de uma escada, pois ela deseja dificultar o contato de seu marido com os livros – percebemos, aí, que os livros são encarados como objetos potencialmente perigosos,

uma vez que despertam em Tadeu outras preocupações radicalmente diferentes da do mundo dos negócios. A esse respeito, Tadeu diz:

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. (HILST, 2001, p. 45)

É importante destacar, ainda, dois diálogos empreendidos pelas personagens:

Meus livros tão amados, Rute, guardaste-os num lugar tão alto, era preciso uma escada tão comprida
 Mas é tão harmoniosa aquela gruta suspensa para os livros, como não enxerga? Imagine, até de longe tu podes reconhecer as lombadas, queres ver? Carlos Drummond de Andrade Obra Completa, Jorge de Lima, é só pedires a escada. Minha alma escurecida Quê? Minha alma escurecida
 Quê? Nada. que horas são? Dez. agora já é tarde para pedires a escada. (HILST, 2001, p. 26-27)

quê?
 nada, eu dizia se há possibilidade de me trazerem a escada agora? há livros também na estante mais baixa, ontem mesmo comprei Liderança e Produtividade. (HILST, 2001, p. 46)

Conforme vemos no primeiro diálogo, Rute notoriamente tenta enganar o seu marido, fazendo-o crer que a “gruta suspensa” é um bom lugar para guardar os livros, bem como que basta Tadeu pedir a escada para ter acesso aos volumes. No entanto, quando ele pergunta as horas, ela imediatamente adianta que é tarde para solicitar a escada. Já no segundo diálogo, o fato de Rute manter ao alcance de Tadeu somente os livros ligados à lógica empresarial destaca que, para ela, o importante é a leitura pragmática, “útil” ao homem de negócios. Rute, ao afastar Tadeu dos livros de poesia, tenta também afastá-lo do aguçamento do senso crítico que pode levá-lo a abdicar do seu cargo de grande empresário.

A visão dos livros como fontes de ameaça e a sua proibição, em uma atitude autoritária, não é novidade. Por meio do texto de Hilst, ativamos em nossa memória eventos históricos bastante conhecidos. Pouco tempo depois da chegada ao poder, o

ditador alemão Adolf Hitler, a fim calar qualquer tentativa de oposição do regime nazista, possibilitou a queima de livros considerados “perigosos”. Entre os autores estavam Thomas Mann, Bertold Brecht, Karl Marx, Sigmund Freud e Walter Benjamin. Durante a ditadura militar brasileira, houve um fenômeno parecido: livros considerados contrários ao regime ditatorial foram censurados. Podemos citar como exemplos *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão e *Feliz ano novo* de Rubem Fonseca.

Percebemos, assim, que esse afastamento que Rute promove entre Tadeu e os livros é uma medida autoritária. No entanto, essa atitude da esposa está em consonância com o sistema capitalista como um todo, já que ele, mesmo nas situações nas quais é pretensamente “democrático”, considera a arte como inutilidade e mero devaneio. O que é útil à vida é a força de trabalho, o trabalho que gera lucros, não a alta capacidade de reflexão dos indivíduos. Nesta passagem, inclusive, Tadeu nos mostra como os seus colegas de empresa e a sua esposa enxergam a literatura, deixando claro o desprezo da sociedade em relação à figura do escritor:

são uns loucos esses caras que escrevem
cerejeiras é?
era só plantar uma, mas que lagosta incrível, Rute, olhem só a
lagosta que vem vindo esse pessoal escritor é muito esquisito
ninguém mais lê hoje em dia, não há tempo
há vinte anos que não pego um livro
mas está linda a cara da lagosta
e ler o quê também? são todos uns frustrados, têm todos um rei
na barriga
só porque garatujam umas besteiras pensam que são mais,
queria só ver esse pessoal todo o dia no batente, falando com
banqueiros, lendo relatórios enlouqueciam (HILST, 2001, p.48)

A partir do momento em que o indivíduo começa a refletir sobre a sua própria existência e compreende que ela possui uma complexidade cuja nenhuma tentativa de padronização promovida pelo sistema pode abarcar, ele pode optar por abdicar disso tudo. Esse é o risco, é disso que Rute tem medo. Conforme o próprio Tadeu reconhece, é inadmissível para a sua esposa e seus amigos da empresa vê-lo sob o sol “distanciado e louco folheando poesias, o jornal é que é adequado na piscina de domingo.” (HILST, 2001, p.47).

É interessante perceber que os amigos de Tadeu, os ligados à empresa, não são nomeados na obra. Além de não terem nome, sequer sabemos de quantos amigos se

tratam. No texto, eles são tratados de maneira altamente impessoal e é como se todos eles representassem uma única voz, detentores de um discurso homogeneizado. Não é possível sabermos as características físicas e psicológicas dessas personagens e, sempre que temos acesso a elas, é somente por meio de vozes indistintas, conforme pode ser visto no trecho que citamos aqui, quando eles falam sobre literatura.

Em toda a sua obra, Hilst está atenta ao enfraquecimento da literatura diante de uma sociedade cada vez mais hostil às questões da alma, do ser, da reflexão e do pensamento e cada vez mais voltada para a produção, a diversão, o consumo e a vida supérflua. No conto “Fluxo”, presente em *Fluxo-floema*, temos um escritor fracassado chamado Ruiska. Ele é pressionado pelo seu editor a escrever uma literatura de fácil acesso, pois só assim os seus livros terão circulação. Já no conto “O unicórnio”, também presente em *Fluxo-floema*, a escritora é desprezada por todos, expulsa da empresa de seus amigos burocratas e se metamorfoseia em um unicórnio, morrendo abandonada em um zoológico da cidade. Semelhante a Ruiska e a escritora do conto “O unicórnio”, o pai de Lori Lamby, personagem do livro *O caderno rosa de Lori Lamby*, também é um escritor falido. Sendo assim, é possível perceber que as personagens hilstianas que são escritoras estão destinadas ao abandono, e à solidão, pois não estão de acordo com a ordem do mercado, não escrevem de maneira simples e fácil. Esses escritores retratados por Hilst são sujeitos que, para adequarem-se, devem ceder à padronização da linguagem e dos temas considerados mais acessíveis pelo público. Eles não devem se ater a questões difíceis como as razões da existência humana e a busca contínua do homem por Deus, porque esses assuntos são considerados “inúteis” pelo meio em que vivem.

No âmbito da proibição dos livros, o escritor argentino Jorge Luis Borges possui um texto intitulado “A muralha e os livros”, presente em *Outras inquisições* (2007), que merece ser destacado aqui. Nele, Borges fala sobre Che Huang-Ti, o imperador chinês responsável por grande parte da construção da Muralha da China. Borges analisa a construção da Muralha e a destruição dos livros que antecederam Che Huang-Ti e interliga a queima dos livros à necessidade do imperador apagar o passado da memória de seu povo. Ao suprimir essa memória, Che Huang-Ti metaforicamente suprime também, do povo, a capacidade de questioná-lo. Além disso, ao promover o massacre do passado, Che Huang-Ti via a possibilidade de se estabelecer como sendo ele próprio

a representação do início da história – tanto que, segundo Borges, ele exigia ser tratado como “Primeiro”, o dono de uma dinastia eterna, cabendo aos imperadores subsequentes serem tratados como “Segundo Imperador”, “Terceiro Imperador”, e assim por diante. Mais uma vez, fica clara a proibição dos livros enquanto medida autoritária que contribui para a manutenção dos poder daquele que proíbe. Para aquele que proíbe, o ato de vetar ou de queimar livros equivale ao ato de não permitir que as pessoas pensem, porque é a partir do pensamento que podem surgir divergências entre o povo e aquele que o governa.

A mudança brusca na postura de Tadeu nos remete ao Verdugo presente na peça mais premiada de Hilda Hilst, “O Verdugo”. A peça tem início em uma casa modesta com a família sentada à mesa. O pai de família, ordenado pelos “juízes” da região, executa assassinatos e é retratado como um sujeito que exerce o seu ofício sem qualquer remorso. Porém, já no início do 1º ato, fica claro que o Verdugo pela primeira vez está se negando a executar alguém. A justiça determinou que ele deve matar um homem, a esposa e filha do Verdugo insistem para que ele concorde em matar o rapaz, mas não conseguem convencê-lo. Inicia-se, então, um embate em torno disso no momento da refeição da família. A única personagem que parecer compreender o Verdugo é o seu filho, porque ele também sente que esse homem, o sentenciado, é diferente dos demais. Semelhante a Tadeu, o Verdugo repentinamente passa a questionar o seu ofício, já não quer exercê-lo. Ambos, de repente, se veem na contramão do sistema. E ambos, em decorrência disso, se afastam de suas esposas, pois tanto Rute quanto a esposa do Verdugo desejam que seus maridos permaneçam os mesmos de antes, destituídos de maiores questionamentos.

Além disso, vemos que em “O Verdugo” e em “Tadeu (da razão)”, os homens são os sujeitos reflexivos que se achegam à subjetividade, enquanto as mulheres se apegam à objetividade, ao dinheiro e aos bens materiais. Na peça, este fragmento de diálogo estabelecido entre a mãe, a Filha e o Filho, sobre do homem que deve ser assassinado, é um dos momentos nos quais podemos enxergar a discrepância entre as figuras femininas e as masculinas:

MULHER: Bondade é dar dinheiro para encher a barriga. Ele te deu dinheiro, por acaso?

FILHO: Ele me deu outra coisa.

FILHA (*com ironia*): E que coisa foi essa?
 FILHO: Você não compreende. Nem adianta falar.
 MULHER (*para o Filho*): A sua irmã é uma estúpida para não compreender o que você fala? Deixa de ser bobo, menino. Começou a estudar outro dia mesmo.
 FILHO: Mãe, o pai sabe que é imundície tocar naquele homem.
 MULHER: Imundície ou não, não me importa nada. Come. (*pausa*) A mim me importa encher a barriga de vocês.
 FILHO: O homem falou que encher a barriga é importante, mas que não é tudo. (HILST, 2001, p. 368-369)

Esse homem que se torna a razão de discussão entre a família desperta a ira dos Juízes, porque fala às pessoas sobre a importância do amor, sobre a importância de o sujeito não se calar, de mostrar as suas garras, de conhecer aquilo que o oprime. O homem é uma espécie de incitador do amor e da esperança de um futuro melhor, mas ele também incita o pensamento, a criticidade dos membros da comunidade. Em virtude disso, passa a ser visto como uma ameaça e os juízes decidem que ele deve morrer: o assassinato é, a todo o momento, justificado pela suposta “justiça” inquestionável e implacável. É possível que pensemos aqui a questão da arbitrariedade da justiça feita pelos homens, principalmente se considerarmos o contexto – de ditadura militar brasileira – da escritura dessa peça. Os ditadores usavam a justiça para justificar a tortura e a morte de milhares de pessoas. A literatura de Hilst, altamente questionadora, põe em xeque as instituições e até mesmo a própria justiça, põe em xeque tudo aquilo que predetermina e aprisiona o pensamento coletivo.

Ainda a respeito da oposição estabelecida entre as personagens da narrativa hilstiana, voltamos a destacar o escritor Raduan Nassar. Além dos pontos de encontro de sua literatura com a de Hilda Hilst, é possível estreitar ainda mais essa relação. Isso porque *Um copo de cólera* se assemelha a “Tadeu (da razão)” também pelo enredo – em ambas as narrativas acontecem o esfacelamento da relação afetiva-sexual existente entre um homem e uma mulher. Mais que isso, em ambos os casos as personagens se opõem de forma violenta, porque enquanto um evoca o pragmatismo, o outro representa a subjetividade.

Um copo de cólera conta a história de um casal inominado que entra em um intenso conflito verbal: ele, um homem de meia idade, se ocupa de questionamentos existenciais. Ela, por sua vez, é uma mulher racional e independente. Desse modo, é curioso perceber a semelhança existente entre o casal sem nome de Nassar e o casal

Tadeu e Rute. No entanto, existe uma diferença importante entre eles que devemos esclarecer.

A principal diferença que notamos é que não há, nos diálogos do casal de *Tu não te moves de ti*, a troca de farpas, porque Tadeu não é um personagem tão colérico quanto o homem da narrativa de Raduan Nassar. Tadeu é mais desesperado que propriamente enraivado. Vemos nele, sim, sempre a sua postura hesitante, assistimos ao seu isolamento e ao seu ato de silenciar-se, mesmo que internamente o fluxo de seu pensamento seja incessante. Por vezes, sequer conseguimos, na narrativa, distinguir o que é pensamento de Tadeu e o que é fala dele direcionada a sua esposa. Parece que somente em seu interior Tadeu responde Rute como gostaria, evidenciando ainda mais sua inadaptação e impotência diante da realidade. Falta nele a coragem, esse impulso capaz de criar uma reação, mesmo que essa reação seja violenta.

A grande semelhança entre o casal de *Um copo de cólera* e Tadeu e Rute é o descompasso claro existente entre os dois seres envolvidos no relacionamento, a ponto de um se tornar estranho ao outro. É como se as personagens, de tão diferentes, começassem a não se reconhecer mais, conforme nos mostra o trecho abaixo da narrativa de Raduan Nassar:

Por uns momentos lá no quarto nós parecíamos dois estranhos que seriam observados por alguém, e este alguém éramos sempre eu e ela, cabendo aos dois ficar de olho no que eu ia fazendo, e não no que ela ia fazendo, por isso eu me sentei na beira da cama e fui tirando calmamente meus sapatos [...] (NASSAR, 1992, p. 12)

Em “Tadeu (da razão)”, sabemos que acontece algo idêntico. A personagem Tadeu nos diz, a respeito de sua esposa, “inútil não querer insistir nas diferenças, diferenciados tu e eu, eu e o outro, eu e a empresa, blocos nítidos separados.” (HILST, 2001, p.21). Mais adiante, temos outro trecho que evidencia bem essa oposição entre as personagens:

Tadeu te olhava estendido na cama, tu parecias rara, muito, se não falavas. Por que, Rute, minha carne quis a tua? Mas não é a carne que pede alguma coisa, é antes a alma, eu te tocava assombrado de mim, mas não é Rute que vai alimentar o embrião-milagre, vai matá-lo, embrião-poesia-bulbo acetinado, por que a carne desejou a tua, se a alma de ti nada sabia? (HILST, 2001, p.26)

No trecho de Raduan Nassar e no segundo trecho que citamos de Hilda Hilst, a diferenciação das personagens é percebida pela figura masculina durante momentos de intimidade – quando o casal se encontra em seu espaço em comum, o quarto. Todavia, é importante perceber como o estranhamento que o homem desenvolve por sua companheira vai de encontro com a familiaridade de uma casa em comum, produto de uma convivência de anos, demolindo-a.

Sendo assim, tanto Hilda Hilst quanto Raduan Nassar revelam, por meio de suas personagens, a fragilidade das relações humanas. Essa fragilidade, é claro, possui contornos contemporâneos, pois demarca o embate entre os ideais do mundo objetivo (propagado pela ideologia da classe dominante) e o mundo subjetivo (propagado pela arte e pela filosofia, partindo da autonomia dos sujeitos).

Outro aspecto que merece bastante atenção em “Tadeu (da razão)” é a crítica às instituições. No seguinte fragmento do texto hilstiano, é possível perceber a crítica feroz, feita pela personagem Tadeu, ao casamento:

o casamento me parece uma porca instituição porque – Rute, meu Deus, chamem os médicos, ora, eu apenas dissertava sobre a hipotética cadeia das instituições, sobre esse primeiro passo que damos algum dia porque a noiva, a família, desabam suas redes de gosma endurecida sobre as nossas pobres cabeças, lá dentro uma convulsão nos avisa que o Tempo há de ser breve e é preciso chegar à frente daqueles que sofrem o engodo da mesma corrida (HILST, 2001, p. 24)

Mais adiante, fica clara outra crítica, desta vez, à empresa:

Empresa-pobre-corpo, se fosses feita de carne como serias? Gorda, o pelo ruivo cobriria a superfície ondulada, ferrosa, ferroso é o que serias, tabernáculo, ferroso como o sopro das bruxas, ímã para que tudo à tua carne se apegasse, carne da empresa é GUILHOT, assim teu escuro nome – de engolir – de ilha – guilhotina, rapace isolada assassina da alma de Tadeu, comedora de almas porque atrás de ti há um corpo que sustenta ideias que se dizem políticas, isentas de fraternidade, arrogantes (HILST, 2001, p.34)

A postura crítica e incrédula de Tadeu ao pensar as instituições expõe, de certa forma, a face nociva do capitalismo, uma vez que essas instituições sufocam o homem e, feito uma guilhotina, cerceiam sua liberdade enquanto indivíduo.

É possível que vejamos a crítica às instituições em outras obras de Hilda Hilst, trazendo a tona seu comprometimento com esse tipo de denúncia. Em seu livro *Com os meus olhos de cão*, por exemplo, publicado seis anos após *Tu não te moves de ti*, Hilst dispara críticas à igreja, ao Estado e, principalmente, à Universidade. Já na segunda página do livro encontramos o seguinte trecho: “De onde estava via o edifício da Universidade, Prostíbulos Igreja Estado Universidade. Todos se pareciam. Cochichos, confissões, vaidade, discursos, paramentos, obscenidades, confraria.” (HILST, 2001, p. 16). Mais adiante, Amós Kéres, matemático desiludido e personagem principal dessa ficção, diz “E dentro das universidades reuniões, puxa-saquismos, antipatias por nada, gratuitos ressentimentos, falas invejosas, megalômanas. Saía exaurido, desconsolado depois de ouvir intermináveis bate-bocas.” (HILST, 2001, p.40).

Ainda sobre a contraposição entre as linguagens utilizadas pelas personagens principais, é importante destacar que Rute interrompe as digressões de Tadeu com frases corriqueiras também em outros momentos da narrativa, como se quisesse trazê-lo de volta à realidade:

[...] daqui a pouco é preciso voltar para casa e começar tudo de novo, o banho quente, o sabão importado, os mármore perfeitos, as toalhas da melhor qualidade, sim a casa é toda lavanda alecrim maçãs laranja torradas, Rute é de pêssego Que foi, Tadeu? Nada, estou aqui sentado. A reunião não é às dez? te sentes bem? Se todos se sentissem como eu, demasiadamente possuído por alguma coisa inominável... (HILST, 2001, p. 23)

Conforme podemos ver no trecho acima, Rute se opõe a Tadeu de tal maneira que não consegue compreender as angústias dele. Ela pergunta o que está havendo com ele, se ele se sente bem e o lembra do horário da sua reunião de trabalho, enquanto Tadeu, alheio à realidade, se vê possuído por uma “coisa inominável”. É essa oposição brutal a ponto de as personagens não se entenderem, como se falassem “línguas diferentes”, a responsável pela crise que passa a existir no casamento deles. A personagem Tadeu, embora conviva com a sua esposa e com os colegas da empresa, se encontra ensimesmado.

É de fundamental importância comentar os escassos acontecimentos externos da narrativa em detrimento da riqueza de acontecimentos internos. Atitudes pequenas possuem a capacidade de desencadear complexos e desconexos fluxos da consciência, além da dissolução da personagem principal em seus próprios estados mentais. A linguagem da autora, assim, corrobora intimamente com a solidão que detectamos nas personagens de *Tu não te moves de ti*.

Ao longo da narrativa, fica claro o caráter poético da linguagem utilizada por Tadeu. Podemos ilustrar essa linguagem da personagem com a seguinte passagem, na qual Tadeu quer mostrar um poema que escreveu para Rute, mesmo sabendo que ela não tem nenhum interesse nisso. Rute só se interessa pelos relatórios da empresa:

Rute, hoje vou te mostrar meu poema, antes do primeiro relatório
 Rute, é um poema pequenino, falta a última palavra aqui, e o relatório está pronto [...]
 Do verso-vida dentro de mim que agora me enche o peito, do meu verso reprimido, de mim Tadeu há tantos anos sonâmbulo deitando-me e levantando-me para te dar o que ainda chamas de delicadeza. (HILST, 2001, p. 25)

O discurso poético de Tadeu pode ser atribuído a influência do gênero lírico na prosa de Hilst, mas se deve, sobretudo ao fato de a personagem ser um filósofo por excelência, um apaixonado pela poesia e pelas questões humanas. A linguagem de Rute, por sua vez, é marcada pela objetividade e, durante um longo trecho da narrativa, enquanto Tadeu tenta desesperadamente empreender um diálogo com a sua esposa a respeito de assuntos metafísicos, Rute responde todas as suas reflexões com a pragmática questão “dispensou o motorista?”. Percebemos, aí, a discrepância presente entre os dois personagens principais da narrativa.

No romance de Hilst não encontramos a fábula bem harmonizada, mas sim a apreciação psicológica a partir do desacerto e o desconforto que existe entre a interioridade da personagem e o mundo. E é em virtude disso que, para a personagem, as instituições não possuem congruência com o que a sua alma deseja: é por isso que ele as rejeita.

Em *O mal-estar na civilização* (2011), Freud evidencia que o indivíduo vive em um mal-estar incessante, pois tem as suas pulsões reprimidas pela civilização – a civilidade exerce controle sobre o sujeito e impõe regras à sua existência, delimitando-a.

Por isso, todo ser humano é, em certa medida, inimigo da civilização. A partir da leitura de *Tu não te moves de ti*, percebemos que esse impasse, gerador da infelicidade humana, pode ser encontrado em Tadeu. E Hilst deixa claro que nem mesmo uma vida burguesa, os avanços das ciências e das tecnologias, tão apregoados em nosso tempo, poderá solucioná-lo.

Tadeu é um homem afastado de sua própria natureza, que está à mercê de um mundo instável e opressor. Essa personagem se encaixa no que Lukács em *A teoria do romance* vai chamar de “herói problemático”. Para Lukács, esse herói próprio do romance não é mais possuidor de valores absolutos e já não deseja viver subordinado às estruturas do conjunto social no qual está inserido – e é justamente esse conflito que acomete Tadeu. As exigências metafísicas e filosóficas que a personagem faz em nada se assemelham às exigências sociais, porém para que a civilização e a Grande Empresa se desenvolvam e prosperem é necessário que as pulsões de Tadeu sejam aniquiladas. A personagem, embora melancólica, resiste no plano do desejo, porque os seus anseios não cessam.

Segundo Freud, o sofrimento humano causado pela civilização

nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens. O sofrimento que provém dessa última fonte talvez nos seja o mais penoso do que qualquer outro. Tendemos a encará-lo com uma espécie de acréscimo gratuito, embora ele não possa ser menos faticamente inevitável do que o sofrimento oriundo de outras fontes (2011, p. 84-85)

A terceira – e maior – fonte de sofrimento é a social, pois a frustração do indivíduo provém da supressão de suas próprias vontades devido às imposições da civilização. Freud nos mostra que dificilmente admitimos essa terceira causa de sofrimento, porque não entendemos como “as instituições por nós mesmos criadas não trariam bem estar e proteção para todos” (2011, p.30) e conclui que ao falharmos nessa prevenção do sofrimento “nasce a suspeita de que aí se esconderia um quê da natureza indomável, desta vez da nossa própria constituição psíquica.” (2011, p.30). Podemos concluir que a angústia existencial de Tadeu classifica-se pode ser entendida em sua

dimensão “indomável”, porque sabemos que o ser humano, independente do tempo no qual vivia e de sua cultura, tem a necessidade de buscar o divino, de justificar a sua própria existência.

Não é difícil perceber que Tadeu, personagem de ambições bastante distintas das ambições apregoadas pela sociedade, sofre dos três males citados por Sigmund Freud: conhece e reflete sobre sua próxima existência passível inevitavelmente à dissolução (tanto que faz diversas visitas delirantes à “Casa dos Velhos”), é subjugado pela realidade do mundo externo e, finalmente, sofre diante de seu relacionamento com os outros indivíduos, principalmente àqueles ligados a Empresa – seja, de forma mais recorrente, Rute ou, de forma menos recorrente na narrativa, os seus colegas de trabalho. Embora Tadeu tente se refugiar na sua subjetividade, o contato com a civilização é inevitável, e é essa realidade que é absurda para Tadeu, conforme fica explícito neste trecho da narrativa:

Absurdo, Rute, existires junto a mim, eu junto à empresa, a empresa no mundo, o mundo nesse todo, um espaço de buracos negros e redondos corpos, cintilâncias, negruras, uma extra-sístole outra vez e cada vez que me repenso e sempre que sofro sedução e emigro, disso sim eu gosto, de ser tomado, de ser seduzido como estou sendo agora pela vida SEDUÇÃO. (HILST, 2001, p. 35).

Outro aspecto que merece destaque na obra de Hilst é a recorrência com que a autora traz à tona o homem que incessantemente busca a Deus. Notamos que existe, em “Tadeu (da razão)”, uma mudança de espaço: se em um primeiro momento Tadeu encontra-se em meio a sua casa e a Grande Empresa, em um segundo momento ele visita a “Casa dos Velhos”. Sobre essa casa, Tadeu diz que lá vai “saber até onde se faz verdade a minha volúpia.” (HILST, 2001, p. 31) e que “lá viviam os velhos, aqueles que são difíceis de guardar no quarto, de emparedar, aqueles que fedem à urina e mofo, pais sogros avós.” (HILST, 2001, p. 31)

Tadeu, homem sem forças para efetivamente mudar a sua vida, renasce na Casa dos Velhos, rompendo com a lógica de que esse ambiente de delírio seria escuro e lúgubre. A esse respeito, ele diz: “Entro na casa dos velhos e o cheiro dos frutos pousa no corpo de Tadeu, ar suculento, pesado de aroma raro, não vejo o que pensava que veria, as caras magras, a brancura dos braços, o peito transparente e glabro, não, há

cochichos e fingida sonolência.” (HILST, 2001, p. 36). A casa dos velhos representa, assim, um refúgio para Tadeu – a morte evocada não é triste, pois representa uma cisão com a vida intolerável de grande empresário. Diante de sua rotina maçante, ele encontra-se adormecido e é na realidade do delírio que ele “acorda”, conforme percebemos neste trecho: “Os olhos de Tadeu deslizaram além, viu a terra porosa, tressuante, a vida estava ali, mas não só pelo que Tadeu via, uma vida percebida mais fundo do que os olhos viam” (HILST, 2001, p. 38).

A respeito das indagações metafísicas levantadas pela literatura de Hilda Hilst, é pertinente citar que Albert Camus em seu ensaio *O mito de Sísifo* (2008), contaminado pelo contexto da segunda guerra mundial, traz reflexões filosóficas a respeito do absurdo, do homem que busca atribuir sentido a sua própria existência em um mundo ausente de Deus. Camus, em pleno século XX, retoma uma narrativa mítica da Grécia Antiga para refletir acerca da condição humana. Embora a personagem da mitologia seja, em diversos aspectos, diferente do herói da narrativa contemporânea, o livro de Camus, justamente por promover uma atualização e interpretação do mito, nos permite pensar mais profundamente o homem contemporâneo em seus conflitos existenciais.

Na mitologia grega, Sísifo foi condenado pelos deuses a empurrar por toda a eternidade uma grande pedra até o cume da montanha, de onde ela tornava a cair, caracterizando o seu trabalho como repetitivo e inútil. Semelhante à figura mitológica de Sísifo, segundo nos mostra Camus, o homem ainda vive em uma busca incessante por unidade e clareza. Nesse sentido, é importante ressaltar que essa angústia da existência humana também permeia, com bastante força, a literatura de Hilda Hilst – é comum nos depararmos, em sua literatura, com personagens angustiadas, desejosas de mudança, repletas de preocupações existenciais e imersas radicalmente em sua própria subjetividade.

Camus, ao definir o absurdo, nos fala do estranhamento que acomete o homem diante do mundo a partir do momento em que ele desautomatiza a sua forma de viver. Para ele,

O mundo nos escapa porque volta a ser ele mesmo. Aqueles cenários disfarçados pelo hábito voltam a ser o que são. Afastam-se de nós. Assim como há dias em que, sob um rosto familiar, de repente vemos como estranha aquela mulher que amamos durante meses ou anos, talvez cheguemos mesmo a

desejar aquilo que subitamente nos deixa tão sós. Mas ainda não é o momento. Uma coisa apenas: essa densidade e essa estranheza do mundo, isto é o absurdo. (2008, p. 28).

A personagem de Tadeu é acometida pelo absurdo de que nos fala Camus: surge nela a estranheza a partir do momento em que ela se dá conta da densidade do mundo. É nos momentos de lucidez que o homem se torna capaz de perceber o aspecto mecânico das suas atitudes e é a partir dessa percepção que ele se dá conta de como é ridícula toda a pantomima que o rodeia. É também isso que acomete Tadeu e é por isso que ele, seguindo o exemplo que nos dá Albert Camus, apercebe-se da fragilidade presente no seu casamento com Rute. Neste fragmento da obra, a personagem evidencia sua forma cada vez mais dissonante da forma de sua esposa perceber o mundo:

[...] teu limite é distante do meu, as descobertas não serão jamais as mesmas, sofro de sofreguidão, vejo através, difícil dizer aos outros que estou sofrendo de vida, que nunca mais vou morrer porque me incorporei à vida, não é que não te ame mais, mas devo ir, direi assim? Trinta anos, Tadeu, ela vai dizer trinta anos, ou se Rute dissesse nova: olha, pegaremos um barco, um navio, e tudo vai mudar, sem perceberes roubas a paisagem à tua frente e ela se engasta lá no teu de dentro e ficas novo sem deixares de ser esse Tadeu, o outro, a calma daquelas águas, as mais fundas, e a mesma volúpia há de voltar, quantas vezes me disseste que a vida se fazia em ti quando me tocavas, toca-me neste instante, sou a mesma, é porque envelheci que não me tocas? Se ela dissesse a verdade, a minha: Uma coisa viva rubra aquosa fez-se aqui dentro, Rute, aqui no peito. (HILST, 2001, p. 20-21)

Tadeu já não é o mesmo, ele “sofre de vida” e não consegue comunicar isso aos outros. Tadeu não pode ser o mesmo, ainda que sua esposa insista em encontrar nele o homem de antes.

A percepção de Tadeu, o homem de negócios, sofre uma alteração não só no que diz respeito ao seu trabalho na empresa e ao casamento. Existe uma alteração que se manifesta até mesmo na forma de a personagem contemplar a natureza, o mundo à sua volta. Ele nos diz

[...] que coisa é essa em mim que aspira esse fulgor da noite, que coisa é mais que demasia em mim? Já vi outras vezes a mesma lua e no entanto isso vivo amarelo brilhoso

redondo sobre a casa é outra lua como se fosse o esforço de ser Tadeu suspenso sobre a casa. O que há com as coisas? Não são as mesmas? Não, Rute, uma coisa em mim, atenta, vê mais luz, de início é como se fosse uma névoa corroendo” (HILST, 2001, p. 20)

Percebemos, portanto, que o rompimento de Tadeu com a forma automatizada que ele tinha de enxergar e pensar a realidade é bastante radical.

Ao falarmos sobre a mecanização dos gestos e atitudes dos homens, torna-se impreterível tratar da globalização. Se esse fenômeno iniciado no século XX, por um lado, criou nos indivíduos a sensação de mundo mais integrado econômico, cultural e socialmente, por outro, também foi capaz de separar as pessoas umas das outras e de destituí-las de sua autonomia, uma vez que o sistema capitalista parece querer ocultar a singularidade e padronizar os indivíduos. Diante desse processo, temos a morte das singularidades dos indivíduos, a destruição de seus anseios e de seus desejos próprios. Além disso, a preocupação demasiada com o trabalho e o acúmulo de riquezas fez com que o tempo voltado para a convivência em sociedade e para o autoconhecimento se tornasse cada vez mais escasso.

O sentimento de impotência, o individualismo, o isolamento e a fragmentação são características decisivas para a produção literária do homem do século XX. A partir da modernidade, com a cultura de massa e o pós-guerra, a conexão existente entre o homem e o mundo exterior é, de certa forma, rompida, e a experiência com o divino se torna mais tortuosa, ainda que urgente, porque representa esperança em meio a mundo desolador. Segundo Alcir Pécora (2005), “Em geral, nos escritos de Hilda Hilst, a expectativa mística não se realiza senão como estigma, dor e vazio. Maldade e vileza são os atributos divinos mais palpáveis.” (2005, p. 29).

A personagem Tadeu possui uma rotina maçante até que um dia passa a questionar-se o “por quê”: a partir disso, se interessa pela arte, desejoso de um sentido mais profundo que a vida de aparências jamais poderá preencher. Nesse âmbito, Tadeu encontra-se tomado pela “volúpia de olhar [...] de olhar tudo o que está vivo, repensar a morte também como coisa de vida” (HILST, 2001, p. 30-31). Esse processo de desconstrução das próprias certezas ao qual a personagem é submetida, em meio ao ritmo acelerado da vida, é muito bem evidenciado por Albert Camus em *O mito de Sísifo*:

Cenários desabarem é coisa que acontece. Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta e sábado no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia, surge o “por quê” e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro. “Começa”, isto é o importante. A lassidão está ao final dos atos de uma vida maquinal, mas inaugura ao mesmo tempo um movimento da consciência. Ela o desperta e provoca a sua continuação. A continuação é um retorno inconsciente aos grilhões, ou é o despertar definitivo. Depois do despertar vem, com o tempo, a consequência: o suicídio ou restabelecimento. Em si, a lassidão tem algo de desalentador. Aqui devo concluir que ela é boa. Pois tudo começa pela consciência e nada vale sem ela. Estas observações nada têm de original. Mas são evidentes: isto basta por um tempo, até fazermos um reconhecimento sumário das origens do absurdo. (2013, p. 27)

A problemática iniciada por Tadeu e Rute, no entanto, não tem o seu fim anunciado ao final da narrativa – acabamos o texto sem saber se Tadeu conseguiu se libertar dos valores da vida burguesa ou se, vencido pelo sistema que o comprime, continuou a levar a mesma vida de luxo e superficialidade que levava há anos.

Mais adiante, ainda em entrevista sobre *Tu não te moves de ti*, Hilst trata da acentuada dificuldade, enfrentada pela personagem (e pelos indivíduos) de romper com a desordem do mundo, em nome de sua própria intensidade:

Quem compreende que esse mundo cindido nos leva inexoravelmente à decomposição de nós mesmos, à degradação de nós mesmos, à morte e ao esquecimento do que realmente somos ou poderíamos ter sido, forçosamente se vê levado, para sobreviver, a compactuar com o *status quo*. Sim, você tem que compactuar, com mil artimanhas, concessões, truques, frustrações, é o preço da tua própria sobrevivência. Então todos esticamos o arco da pactuação até o limite extremo que podemos. (RIBEIRO, 2013, p.59)

Além disso, a existência do indivíduo em crise, presente na primeira novela de *Tu não te moves de ti*, se estende pelas próximas duas narrativas do livro. E já é citada, aqui, a morte da principal personagem da segunda novela, Maria Matamoros.

3.3 Matamoros (da fantasia)

Esta seção do livro, embora aparentemente seja a segunda narrativa e comece logo após da novela de Tadeu, temporalmente vem antes da primeira narrativa, uma vez que em “Tadeu (da razão)” é citado o suicídio da personagem – Maria se mata com uma punhalada entre as pernas, na ânsia de acabar com o que, segundo ela, havia acabado com a sua felicidade. A narrativa se localiza na época da poesia clássica, “desde a que ocorre nos cantares bíblicos até a que narra amores pastoris vagamente clássicos, mas sempre abertamente sensuais.” (PÉCORA, 2001, p. 13).

Em “Tadeu (da razão)” nos deparamos com a personagem sublime de Tadeu, que permanece todo o tempo no plano metafísico de seus questionamentos existenciais. Agora, em “Matamoros (da fantasia)”, entraremos em contato com uma personagem que, diferente de Tadeu, está presa às sensações da carne. A vida da personagem é norteada pela fantasia, como nos informa o próprio título da narrativa criado por Hilst.

O início da narrativa é marcado pela imprecisão temporal: “CHEGUEI AQUI NUNS OUTUBROS de um ano que não sei, não estava velha nem estou, talvez jamais ficarei porque faz-se há muito tempo nos adentros importante saber e sentimento.” (HILST, 2001, p. 61). Ou seja, não sabemos ao certo em outubro de qual ano Matamoros chegou “aqui”, e também não sabemos ao certo qual o lugar expresso pelo advérbio de lugar. A narrativa de Hilst se mostra, por esse lado, um território de incertezas.

Maria Matamoros nos conta a sua história e rememora a sua infância permeada pelo contato sexual com os homens. A narrativa não possui uma linearidade, pois vai e volta no tempo de acordo com as lembranças desordenadas da personagem. O fenômeno que detectamos aqui está em consonância com o que Auerbach aponta em *Mimesis*, ao analisar o romance *To The Lighthouse* de Virginia Woolf: um acontecimento exterior insignificante libera ideias que se movem em profundezas temporais. Essa característica, no entanto, não é exclusiva de “Matamoros (da fantasia)” – podemos encontrá-la ao longo de toda a obra.

Outro fato encontrado no início da narrativa que também merece destaque é o trecho: “[...] Matamoros me sei desde menina, nome de luta que com prazer carrego e cuja origem longínqua desconheço, Matamoros talvez porque mato-me a mim desde

pequenina” (HILST, 2001, p. 61). Em pesquisa acerca do nome “Matamoros”, encontramos que Heroica Matamoros é o nome de uma cidade do México. Esse nome provém de um dos “heróis” da guerra de independência do México, Mariano Matamoros. Percebemos, portanto, não só a semelhança entre o nome feminino Maria e o nome masculino Mariano, mas também a ligação entre a guerra e o nome de “luta” que a personagem de Hilst carrega. Uma interpretação possível para esse fato é a de que a ligação entre o nome da personagem e o herói de guerra, bem como o matar a si mesma, de que Hilst nos fala, apenas corrobora com a inquietude que persegue a personagem durante toda a narrativa.

Ainda a respeito da ligação que estabelecemos entre Maria Matamoros e Mariano Matamoros, é válido destacar que Mariano era um padre liberal bacharel em teologia. Essa observação possui relevância, pois a busca por Deus é recorrente na obra de Hilda Hilst – em *Kadosh*, por exemplo, Kadosh e as duas Agdas se esforçam para compreender o sagrado, a eternidade. Em “Matamoros (da fantasia)”, também encontraremos essa acentuada dimensão mística.

Existe grande aproximação entre a narrativa de Maria Matamoros e a peça “O visitante”, escrita por Hilda Hilst em 1968. Na narrativa aqui analisada, semelhante ao que acontece na peça, temos o embate entre mãe e filha promovido pela presença de um homem, fazendo com que surja na filha sentimentos provenientes da suposta traição. Além disso, nos dois textos de Hilst a mãe se envolve em uma gravidez misteriosa, levando o leitor a crer que o filho é fruto de uma relação entre ela e o amante de sua filha.

É também possível perceber semelhanças entre Maria e Lori Lamby, personagem principal de *O caderno rosa de Lori Lamby*, publicado dez anos após a publicação de *Tu não te moves de ti*. Lori Lamby, de maneira semelhante à Maria Matamoros, leva uma vida libertina desde os oito anos de idade. As duas, no entanto, não se dão conta da dimensão imoral de suas condutas – são personagens que, mesmo em meio à sexualidade aflorada precocemente, possuem certo ar de ingenuidade.

A sexualidade de Matamoros está atrelada à sua curiosidade e à sua necessidade de tocar todas as coisas – “desde sempre tudo toquei, só assim é que conheço o que vejo.” (HILST, 2001, p. 61). Haiága, mãe de Matamoros, atribuindo o problema da sexualidade precoce da filha ao demônio, leva um padre para exorcizá-la; porém, até

mesmo o padre tem relações sexuais com a menina enquanto finge exorcizá-la, conforme vemos no seguinte trecho:

[...] e o homem disse à mãe que sozinho comigo lhe deixasse e 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 à minha mãe do outro lado: não se importe senhora, são demônios azuis que se incorporam. Depois me tirou o barbante das mãozinhas me fazendo sugar o sumo santo e segurei um túrgido tão grande que os dedos à sua volta fechar-se não podiam, pude toca demorada, os côncavos das mãos avermelharam, depois meus dedinhos inteiros penetraram na boca do homem e ele os chupava em gozo como se chupa um carnudo de uvas. Oito anos apenas me faziam a idade.

O fato de até mesmo uma figura religiosa, de quem não se espera sequer que mantenha relações sexuais, se relacionar sexualmente com uma menina, configurando assim pedofilia, é de uma profunda ironia criada pela autora. Essa ironia configura, assim como em “Tadeu (da razão)”, uma crítica às instituições – desta vez, trata-se de uma crítica à igreja e ao falso moralismo que a permeia.

A tensão da narrativa, no entanto, centra-se em um fato posterior a infância de Maria Matamoros: ela começa a desconfiar que a sua mãe, Haiága, está mantendo um envolvimento afetivo-sexual com o seu amante, Meu. Passa a existir, a partir daí, um relacionamento tenso e conflituoso entre mãe e filha, que culmina com a gravidez misteriosa de Haiága. O conflito chega ao ponto crítico de Matamoros desejar a morte da própria mãe: “Pensar a morte da mãe me fez aliviada, há de morrer como todos e se desejei morte de mim por que me faria asco pensar na morte de Haiága?” (HILST, 2001, p. 84).

Ao ler essa narrativa de Hilda Hilst e perceber o conflito existente entre suas personagens, faz-se necessária uma reflexão. Sabendo das críticas recorrentes que Hilst faz às instituições, não nos passa despercebida uma possível crítica à instituição família presente na tensão entre Matamoros e Haiága. Hilst mostra, para nós, uma face sombria do que em verdade podem ser as relações familiares:

Soturnos estes fios que nos ligam ao maternal umbigo, sofridos estes fios, tensos, agudos, o caminhar difícil sobre eles porque os pensamos quase sempre como lisos, que a palma dos pés há de tocá-los sem ferir-se, que neles caminharemos deslizando,

pois não sois fios da nossa própria carne? Pesados fios penugentos é o que são, caroços espinhudos ponta a ponta, a mãe se vê a si mesma envelhecida quando a filha se vê desabrochada, medem-se como duas lagartas, uma se dizendo de sabedoria, de caldo grosso e aromado, e a outra passarinha exigindo plumas ofuscantes, plumas novinhas e pernas apressadas prontas para se abrirem e que se veja o fundo desejado, mãe e filha tormento sempre e muita solidão” (HILST, 2001, p. 84).

Hilst descortina para nós um novo significado da palavra “família”. A família não é mais o lugar da união, da generosidade e do apoio mútuo – mas sim do ciúme e da disputa acirrada entre mãe e filha.

A personagem Matamoros, embora conviva com Haiága e Meu, encontra-se imersa na solidão que, como nos mostra Comte-Sponville em *O amor a solidão* (1992), existe independente da vida social do indivíduo. Isto é, o fato de o indivíduo viver em sociedade não implica na ausência total de sua solidão. Matamoros vivencia, sozinha, não só o amor que sente por Meu, mas também a desconfiança que sente diante de sua mãe, posto que não existem provas concretas da traição, mas somente hipóteses levantadas pela imaginação da própria Matamoros, conforme vemos em

[...] olhava-me como se eu não fosse a filha, antes madrasta, antes, e isso eu não queria ousar mas de ousança me fiz e pensei: olhava-me como alguém que amava trigatorosamente o que me pertencia, amava-o, depressa me veio o pensado e outra vez apaguei, devia ser coisa de mim, falsos acendimentos do espírito, ri apressada para desfazer os artifícios da fala mãe Haiága, perdoa se te agitei. (HILST, 2001, p. 74)

A personagem principal do texto enxerga o seu amante como propriedade exclusivamente sua, tanto que ela o nomeia com o pronome possessivo “Meu”. A esse respeito, Matamoros diz que seu amante “chama-se Meu, e meu há de sê-lo sempre” (HILST, 2001, p. 93). Matamoros vê a si mesma em relação ao seu amante também a partir dessa visão de posse, tanto que diz “[...] e agora fiz-me mulher adulta, tenho um dono, um homem”.

Percebemos, portanto, que existe na personagem a necessidade de manter o seu objeto de amor completamente voltado para ela e o desejo de isolar-se do mundo, junto a ele, para vivenciar somente essa paixão em comum. Esse extremo sentimento de posse, somado a suposta deslealdade da própria mãe da personagem, contribuem para

que Matamoros seja uma personagem bastante introspectiva e melancólica. Quanto mais cresce a sua desconfiança, mais reclusa se torna Maria Matamoros que chega, inclusive, a desejar a própria morte: “Quero morrer, Simeona, melhor morrer do que saber o coração crivado de vespas, que jubilança me cabe se um sem fim de paixões me fazem as tripas espremidas?” (HILST, 2001, p. 86).

A respeito da interação existente entre as personagens das três partes de *Tu não te moves de ti*, é importante destacar que Tadeu aparece, renomeado, na narrativa de Matamoros – o amante de Maria, às vezes chamado de “Meu”, é também chamado de “Tadeus”, em alusão a Deus. Durante uma conversa com a vidente Simeona, a vidente entrevê o desejo ardente que Tadeus tem de possuir outra existência, longe de tudo aquilo que ele julga inútil: Rute, as festas e as conversas fúteis com os amigos da empresa, a própria empresa e seus lucros. Simeona diz, sobre o Tadeus, que é o mesmo Tadeu da primeira narrativa:

O nome que lhe deu esse pobre-rico-coitado é nome longe de nós, sílaba martelada e depois nome de Deus, TADEUS, chamou-o assim porque desse nome tem nome parecido, quer a vida que o teu 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 das matérias, tem mulher enfeitada de vidrilhos brilhantes, tem um lago na casa, lago de águas tão estranho porque a margem não se vê de capins, é uma coisa de pedra muito lisa o que contorna a margem, a vida desse outro é toda como se fosse pintada, entendes? Não é matéria viva. (HILST, 2001, p.89)

Sabemos que a personagem Tadeu tem o desejo inalcançável – porque parece que a personagem não sabe como chegar até ele – de ser outro. Somente na narrativa de Matamoros, enquanto projeção e não mais um sujeito real, é que Tadeu alcança seu objeto. Aqui, em “Matamoros (da fantasia)”, o nome da personagem alude a Deus, a um Deus que, como veremos mais adiante, também tem como característica não ser alcançável.

É relevante destacar, ainda sobre a presença de Tadeu em “Matamoros (da fantasia)”, que ele é caracterizado por Simeona como um homem que foi impossibilitado de ser poeta. Sobre ele, Simeona diz,

[...] ai Maria, vives com alguém feito de matéria nova, com alguém que existe dentro de uma cabeça que tem fome de muita beleza, cabeça que se ocuparia das letras, que não pôde usá-las por fraqueza, deveria ter sido um cantador, entendes, e não pôde cumprir destino coroadado, vives com a alma pensada de outro homem, e tem nome esse com que vives, esse sonhado de outro [...] (HILST, 2001, p. 88-89).

Novamente vemos, na obra de Hilst, que a autora trata do escritor fracassado. No caso específico de Tadeu, nesse fragmento citado fica claro que a sua frustração parte de uma ordem ainda mais primária – não ter encontrado espaço, em meio a sua vida, para ser um poeta. Não ter forças para derrotar o universo de reificação no qual estava inserido e desempenhar o seu papel de artista.

Além da reaparição de Tadeu, percebemos que a sua esposa, Rute, também é citada de maneira indireta no trecho “tem mulher enfeitada de vidrilhos brilhantes” (HILST, 2001, p.89). Conforme vimos na primeira narrativa, a esposa de Tadeu, ao contrário dele, preza por sua vida suntuosa, daí enfeitar-se com os “vidrilhos brilhantes”. E há, ainda, a menção de uma “Casa dos mortos” que parece mais uma evocação da “Casa dos Velhos” citada na primeira parte do livro.

Conforme evidencia Comte-Sponville, do mesmo modo que a solidão é um fator intransferível, o amor também o é. O amor é “solidão compartilhada, habitada, iluminada – e às vezes ensombrecida – pela solidão do outro. O amor é solidão, sempre; não que toda solidão seja amante, longe disso, mas porque todo amor é solitário.” (SPONVILLE, 1992, p. 30-31). Apreendemos, assim, que o desejo de fusão amorosa presente em Matamoros integra a solidão partilhada do amor da qual Comte-Sponville nos fala. E é interessante perceber que, não só o amor que Matamoros sente por Meu é intransferível, mas também o seu dilema em ter sido ou não traída – Matamoros passa a viver tanto em função dessa possibilidade que se torna um tanto louca, porque sua vida passa a girar em torno exclusivamente do homem que ela projeta em sonho.

Aliado ao sentimento de posse e ao processo solitário do qual o amor inevitavelmente faz parte, Maria Matamoros, de forma recorrente, idealiza o seu ser amado, tanto que a personagem Simeona, uma vidente do vilarejo, diz que “porque é sonho de outro feito de perfeição viste nele o teu próprio sonhado, e todas hão de vê-lo matéria do que sonham, amolda-se conforme desejo de qualquer, não é de carne, e

repito não é, repito ainda que tu me mostres dele o sangue derramado” (HILST, 2001, p. 93). Percebemos, assim, que a idealização amorosa feita por Matamoros perpassa, mais uma vez, pela sua introspecção e sua imaginação ao criar um ser que não existe fora de seu mundo imaginativo.

A reação de Matamoros, ao ser advertida pela personagem Simeona sobre a irrealidade do seu ser amado, é de negação. A personagem não aceita o que diz a vidente e passa a se referir a ela como a “Burra”. Matamoros chega até mesmo a chamar Simeona de louca, reafirmando seu compromisso com o mundo da fantasia e a sua resistência em sair dele. Simeona deixa claro que o amante de Matamoros não passa de um sonho que “deu corpança grandosa e inflamentos ao que vivia na terra de nenhum” (HILST, 2001, p. 92), ou seja, um sonho que deu corpo às aspirações de Tadeu.

Sob a possibilidade da inexistência do seu amante, Matamoros recorre a uma saída interessante, conforme vemos no seguinte fragmento: “Será que Simeona me vendo tão desfalecente como antes me viu, se fez invencioneira de enorme potoque para que eu da minha própria vida tão feliz tomasse conhecimento, me soubesse cativa e me alegrasse?” (HILST, 2001, p. 96-97). Matamoros, então, passa a crer que, diante da terrível possibilidade colocada por Simeona, a possível traição de que ela seria alvo e a repentina metamorfose do corpo de sua mãe (que já nos sugere uma gravidez) é o menor dos seus males. A personagem, assim, aceita momentaneamente o seu problema, pois segundo ela própria, “Pintou-me tudo tão de pretume cruento aquela Burra que os meus padecimentos me parecem agora angelitude” (HILST, 2001, p. 97).

Matamoros, então, se afasta do seu grande motivo de angústia e diz: “Senti-me viva e generosa e boa, quase sacramentada, quase santa, que me importa a mim a sadia metamorfose da mãe? É bem melhor vê-la cantante, redonda, tão amiga, do que aturá-la crispada e desinquieta e até feia como era.” (HILST, 2001, p. 98). Essa postura de Matamoros funciona apenas como subterfúgio momentâneo quando ela se dá conta de que o seu amante pode não passar de um sonho. Mais adiante, na narrativa, ela volta a ter os mesmos conflitos com a sua mãe.

Um aspecto bastante importante, sobre o amante de Matamoros, que percebemos durante a leitura da obra merece ser comentado. Nessa narrativa, temos pouco acesso a Tadeus por meio de sua própria voz, já que normalmente esse contato se dá mediado por Maria Matamoros. Esse acesso à personagem, quase que somente por meio de outra, faz

com que não sabemos ao certo o que acontece na narrativa. A versão dos fatos que chega até nós, leitores, é a versão de Maria: tanto que, inicialmente, quando ela suspeita de uma traição por parte de seu amante e de sua mãe, nos agarramos à confirmação dessa possibilidade. Já a personagem Haiága, nós, enquanto leitores, acessamos de maneira mais direta, pois se trata de uma personagem que toma posição dentro da narrativa e que, por isso, nos parece mais consistente. A nosso ver, a diafaneidade de Tadeus dialoga com a fantasia de Matamoros e serve, ainda, como reiteração de que o seu amante existe apenas como projeção.

Outro aspecto importante, agora acerca das duas primeiras narrativas do livro, também deve ser mencionado. Se em “Tadeu (da razão)” tínhamos a personagem marcada pela intelectualidade e por anseios artísticos sugeridos pela própria palavra “razão” no título da narrativa, em “Matamoros (da fantasia)” não encontraremos mais vestígios desse universo. Porém, existe uma significativa semelhança entre as duas personagens: a melancolia, o afastamento do mundo real que se impõe às personagens. Matamoros projeta um amor para si conforme veremos no trecho abaixo, enquanto Tadeu, deslocava-se para a Casa dos Velhos

Matamoros deitava-se, as pernas separadas, as mãos em concha lá no escuro da fome, e sonhava uma cara, alguém, e nessa construção de cara muito me demorava, um ovalado na face, umas sombras pinceladas de um pequeno azul no debaixo dos olhos, estava assim cansada esta cara de tanto amor por mim, ia aos poucos construindo-lhe a boca, mas nunca consegui um profundo perfeito, depois a mão agora esticada se apressava e Matamoros a essa cara imperfeita acrescentava um corpo, que dificultoso exercício, Soberano, esse de gozar contente partindo apenas de uma ideia confusa que nos vem à mente (HILST, 2001, p. 102-103)

É interessante perceber, nesta seção do livro, que a sexualidade exacerbada da personagem possui uma íntima relação com a sua forma de experienciar o mundo. Se Tadeu acessava a sua própria existência por meio da reflexão (daí o título dado por Hilst à narrativa ser “Tadeu (da razão)”), aqui teremos uma personagem que centra a sua existência na sexualidade e na projeção amorosa de seu objeto de amor. Como a própria Matamoros diz, “[...] o que me vem à boca vem sempre aos borbotões, se pudesse te diria que um ardor constante se me faz no corpo mas de outro modo diria, queimaduras pungentes se não tenho um homem, tu me entendes?” (HILST, 2001, p. 69).

Ao tratar da projeção apaixonada inventada por Matamoros, é importante voltar à epígrafe de Lupe Cotrim Garaude que Hilda Hilst escolheu para a narrativa. A epígrafe diz: “Paixão. Só dela cresce/ o fôlego de um rumo”. E é justamente a paixão que dá rumo à personagem Matamoros, conforme já comentamos. Sendo assim, tanto o título quanto a epígrafe selecionada por Hilst são elementos textuais que já assinalam que a vida da personagem é guiada por suas paixões e fabulações.

A tensão criada entre as personagens Maria Matamoros e Haiága se dá de maneira gradual. Primeiramente, Matamoros nota sua mãe modificada, misteriosamente mais bonita. Não demora e aparecem os primeiros traços de desconfiança – quando Haiága entoa um canto sem palavras, desconhecido, Maria pergunta “[...] que coisa teu cantar, mãe, de onde vem?” (HILST, 2001, p. 71), porém é despistada pela mãe na resposta. Segundo Haiága, o motivo para estar tão radiante é o amor pela filha, o fato de vê-la feliz, “sem o bulir de antes” (HILST, 2001, p. 72).

As suspeitas de Matamoros se intensificam, a partir do seguinte diálogo empreendido por ela e sua mãe:

tenho pena, mãe, de sabê-lo sozinho quando se levanta.
sozinho? nunca. Eu mesma lhe preparo o alimento.
queres dizer que te levantas ainda tão de madrugada?
levanto-me encantada porque os velhos não têm necessidade de
um dormir prolongado
não és mais velha, Haiága
ainda que não mais pareça, velha sou. (HILST, 2001, p. 73)

Vale ressaltar, ainda, a respeito da desconfiança gradativa que vai causando cada vez mais tensão no leitor, que Haiága nega os carinhos da filha (e se arrepende sem seguida) e que Matamoros começa a querer magoá-la. Na primeira ofensa, a filha diz que a mãe não deve acordar tão cedo para cuidar de seu amante, pois “na tua idade as pessoas descansam” (HILST, 2001, p. 76). Maria assume seu intento de machucar a mãe: “Disse para feri-la, para que lhe faltasse o ar, e ela como se adivinhasse deu respiros, curvou-se num tossir de ecos” (HILST, 2001, p. 76). Na segunda, ela diz que a barriga da mãe cresceu, que ela está mais gorda.

Durante um passeio de Matamoros e Haiága pela aldeia, a beleza da mãe passa a ser percebida e comentada por todos – o que desperta a inveja, a ira e o ciúme da filha. Os aldeões chegam a comparar Haiága com a Virgem Maria às vésperas de parir, o que

dialoga diretamente com o comentário sobre a protuberância da barriga da mãe que Maria Matamoros havia feito anteriormente.

Mais adiante, a filha, a fim de encontrar o seu amante, sobe a colina – ele encontra-se no alto pastoreando as ovelhas. A protagonista ouve um canto idêntico àquele entoado por sua mãe. Ao se aproximar, ela percebe que quem profere o canto é seu amante. Com isso, Maria é tomada pelo ciúme, primeiro é levada a desejar sua própria morte, imaginando qual seria a reação daquela que a pôs no mundo e de seu amante. Imersa na situação hipotética, ela imagina que eles sentiriam uma tristeza efêmera e que depois seriam imensamente felizes – mas ela, Matamoros, voltaria em espírito para atormentá-los, para fazer ruir a relação, conforme vemos em

[...] não deixarei que sintam desnudez de nenhum, hão de tocar-se mas de espanto os dedos encolhidos saberão que tocaram o horrído vazio, matéria de ninguém, eu noutra espaço, de risos hei de preencher a casa, risos que hão de ouvir tão perto nos caminhos do ouvido e tão longe e nos altos como se viessem de torres, Haiága há de ficar toda cosida, sem falas, e eu da torre do alto e do fundo do ouvido, encorpada num branco etéreo e gelatinoso me farei sentida, emporcalhando intenções e candura (HILST, 2001, p. 82-83)

A ideia da própria morte, no entanto, é substituída pela ideia da morte da mãe, conforme já comentamos. A raiva de Matamoros centra-se muito mais sobre sua mãe que sobre seu amante. Para ela, sua mãe pode ter feito uso de seu poder de sedução, coagindo o homem. Percebemos, com isso, a visão da mulher como a fonte dos males e das tentações.

Essa visão acerca da figura feminina nos traz à memória as histórias sagradas nas quais a mulher é reconhecida fonte de desgraça. Nesse sentido, podemos citar Eva que, segundo a bíblia, foi a primeira mulher criada por Deus. Ela é a responsável pelo pecado original da humanidade, uma vez que desobedece a ordem divina e persuade seu companheiro a comer o fruto da árvore proibida. Outro exemplo de mulher maldita é Salomé – por meio da sua dança sedutora, ela adquire o direito de fazer qualquer pedido a Herodes. Induzida por sua mãe, Salomé pede a cabeça de João Batista sobre uma bandeja de prata. Podemos citar, ainda, Dalila, a mulher que seduz e trai Sansão, sendo responsável pelo corte de cabelo que é capaz de tirar dele toda a sua força.

Sendo assim, fica claro que a ideia da mulher como responsável pelas maldições não é novidade: podemos encontrá-la ao longo de tradição judaico-cristã. Esse paralelo que traçamos reafirma a presença da dimensão sagrada e mística na obra de Hilda Hilst.

Ainda acerca da dimensão mística presente em “Matamoros (da fantasia)”, necessitamos destacar outros momentos da narrativa. Durante o encontro de Matamoros e Simeona, o amante de Maria é citado por ela como superior a todos os outros homens, “porque é certo que qualquer homem ao lado de Meu só me faz rir a gosto, ramalhudos esqueletos é o que parecem todos, tardos fetos, erro grandoso de Deus” (HILST, 2001, p. 98). Mais adiante, em uma espécie de oração e desabafo endereçada ao Deus, ela fala de seu amante como um enviado pelo Santíssimo, como um ser dotado de uma magnitude que ela, enquanto amante, não pode apreender em sua completude:

ousei nunca, Santíssimo, imaginar o homem que me deste, nem dessa qualidade de beleza eu suspeitava, então por que, se não ousei pensá-la, por que ma ofertaste? Tão separada me vejo do Divino, tão separada porque se fosse bondoso o lá de cima sei que não me daria contento e espinho num apenas momento, te vejo agora, Soberano, com a loucura pequena das crianças que roubam de repente o pássaro ao ninho só para ver o que sente o pequenino, [...] 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, apenas tinha encantos de imaginá-la mas nem tanto, será que te ofendi não pensando como podia ser a Beleza perfeita se viesse de ti? [...] presente que me fez tão feliz porque era justamente um homem-maravilha que me contentaria, então me deste, e ao mesmo tempo uma cinta de couro estrangulando-me a alma (HILST, 2001, p.103-104)

A visão que Maria Matamoros tem, da figura divina, é a de que o Deus que concede a cura é o mesmo que provoca a ruína. Percebemos, ainda, que Matamoros se vê castigada por Deus com o aparecimento de Meu, tanto que ainda em sua oração ela diz “Meu pode ter vindo quem sabe da tua cabeça mas nunca me sonhaste companheira de um resíduo da tua santidade” (HILST, 2001, p. 105). O sentimento de Matamoros em relação ao Deus em muito se parece com o seu sentimento em relação ao seu amante – ela se sente aquém de ambos, impotente diante de ambos. Maria é, portanto, consciente daquilo que não sabe, pois conhece os mistérios para os quais humanamente não encontra as respostas.

É interessante pensar que, mais que um enviado do Santíssimo, “Tadeus” possui as características próprias de um Deus. Nesse sentido, há uma passagem da obra que merece ser mencionada aqui. Simeona diz para Matamoros que Tadeu é “larva muito perfurante no coração de todas” (HILST, 2001, p. 91), revelando para Maria que todas as mulheres irão se interessar pelo seu amante. Maria Matamoros, no entanto, levanta a possibilidade de ser apenas um bem fraterno esse que as mulheres sentirão pelo seu amante, ao que Simeona responde “e quem há de ser fraterno com o corpo de um deus?” (HILST, 2001, p.91). Mais adiante, a personagem diz ao Deus: “[...] por que justamente a mim que nada desejava, é que foi dada uma cópia de ti?” (HILST, 2001, p.102). Fica clara, assim, a característica comum – de ser inalcançável – tanto de Tadeu quanto de Deus, um por ser uma projeção e o outro por simplesmente não responder aos apelos de Matamoros. Deus e Tadeu, de maneira muito similar, corroboram para o ensimesmamento da personagem Maria Matamoros.

Além da busca da personagem principal pelo divino, a sua compreensão de um Deus bom e devastador ao mesmo tempo também a tornam mais inquieta e solitária. A inquietação de Matamoros chega a ponto de ela apelar para o Deus: “[...] peço ao Senhor: livra-me de mim, de Matamoros crivada de perguntas, dá-me outra vez o homem” (HILST, 2001, p.121). Maria se assemelha, nesse ponto, a Tadeu e a Axelrod (conforme veremos mais adiante) – todas as três personagens principais questionam e buscam algo que seja capaz de aliviar sua própria existência. No caso de Matamoros, esse alívio vem junto do infortúnio e ela o encontra por meio de seu mundo de fabulações.

Fica clara, ainda, nesta seção do livro, a recorrente tentativa humana de entender Deus. Ainda em seu monólogo endereçado ao Deus, Matamoros diz o seguinte:

Santíssimo, te falo desse modo porque a humana cabeça tão pequena não compreende loucura agigantada, me vem um outro pensar quando em ti penso, que nós os daqui imaginamos tua vontade se intrometendo no decorrer dos nossos dias mas que pensar assim é pensar longe da verdade, que passeias entre nós por acaso como nós mesmos passeamos num atalho e sem querer machucamos as formigas e muito distraídos muitas vezes arrancamos uma pequena planta ou plantamos outra, um fruto mastigamos e outro esquecido apodrece lá mesmo onde cresceu, junto ao seu ramo, [...] me vem esse pensar, que tu andas por aqui nuns enormes passeios (HILST, 2001, p. 104)

Matamoros compara a postura de Deus diante dos homens à postura dos homens diante das formigas, já que Deus é grandioso comparado aos homens e que os homens, comparados às formigas, também são grandes. As formigas muitas vezes, em virtude do seu tamanho, passam despercebidas pelos homens e, por isso, podem ser pisadas. Na visão da personagem, o que ocorre com Deus em relação aos homens é semelhante – descortina-se aqui a visão de um Deus que não age a partir dos sentimentos contrastantes (de amor ou de raiva), mas sim a partir do acaso. Descortina-se a possibilidade de um Deus que, por completa distração, pode machucar os homens. Os homens, assim como as formigas, são pequenos demais para serem percebidos.

Além de Haiága, Maria Matamoros, Meu (Tadeu) e Simeona, surgem outras personagens ao longo da narrativa – a cadela Gravina e as irmãs Biona e Rufina de Deus. As irmãs “grandalhonas” deboçam de Maria Matamoros, durante uma de suas subidas à colina, em virtude de sua sexualidade sempre a florada, deixando claro que Maria é vista com maus olhos pelas mulheres da aldeia. O deboche das duas irmãs faz com que Matamoros se deprima e inicie seu monólogo endereçado a Deus:

Olha, Rufina, como se fez mulher ativa a de antes menina
 Que vivia amoitada nos raizados escuros
 Os dedos de todos no meio da pombinha
 Um pirulito de carne sempre à boca
 A perna arreganhada onde até o mico se metia
 Então larguei as ramas e as pitangas e a fulva me agachei
 raspando o chão, atirei-lhes punhados de terra e chorei alagada,
 muito, tanto como se fosse entregar a alma ao Soberano, deixei
 que as duas vaconas se afastassem para que eu sozinha pudesse
 gritar meu nome e meu recado alto, assim, aos ouvidos de Deus,
 [...] sinto agulhas na pele quando sou olhada pelas cadelas-
 mulheres, ainda quando todas se detém mais em Haiága, no
 fundo de si mesmas sabem que exaltando Haiága ferem-me a
 mim, e por que, te pergunto, Soberano, por que justamente a
 mim que nada desejava, é que foi dado uma cópia de ti?
 (HILST, 2001, p. 101-102)

Nesse trecho, a personagem trata Deus por “Soberano” e “Santíssimo”. Mas encontraremos, ao longo de toda a produção literária da autora, também outras denominações para a figura divina, tais como: Sem Nome, Cara Escura, Pássaro-Poesia, O Grande Rosto Vivo, relincho do Infinito, Máscara do Nojo, Cão de Pedra, Grande Corpo Rajado, Obscura Cara, Grande-Olho, O Inteiro Desejado, Aquele Outro decantado, surdo, o Louco lá de cima etc.

Mais adiante, temos um momento marcante da narrativa: Haiága informa a Maria Matamoros que está grávida. A reação da filha é a seguinte: “Se Haiága houvesse substituído a frase por um punhado enormíssimo de socos no meu inteiro corpo, eu não ficaria mais amolecida nem mais lívida, umas coisas vagarentas e pontudas caminharam pelas minhas tripas” (HILST, 2001, p. 107). A mãe afirma, ainda, que seu filho proveio do divino, não de uma relação sexual, conforme vemos em

Haiága, uns atalhos de sangue pela cara, gritou escura: nunca toquei o homem e se estou cheia não foi homem de carne, foi desejo obrado do divino, juro-te que não toquei e grito como se o próprio encantado te gritasse, estufa-se no milagre minha velha barriga, estufam-se os peitos de leite, estou cheia mas limpa, homem nenhum a não ser aquele que te colocou em mim. (HILST, 2001, p. 108)

Sendo assim, a aparência estufada da barriga de Haiága, bem como a comparação que já havia sido feita, pelas pessoas da aldeia, entre ela e a Virgem Maria, mostram sua total pertinência quando ela anuncia a sua gravidez.

Matamoros, no entanto, levanta a possibilidade de a gravidez de sua mãe ser somente psicológica – ela compara sua mãe à cadela Córdula, palavra latina que significa coração, que tinha “as tetas cheias de leite, vômito mas a barriga vazia” (HILST, 2001, p.109). A cadela, quando velha, lambia todos os filhotes de cachorros da aldeia, pois só havia parido um único que já havia morrido. Segundo Matamoros,

sofria de vazios a cadela, de desejos de possuir, mãe Haiága sofre doença de Córdula, porque antes tinha-me a mim, Matamoros de nada mas tão sua, e agora fiz-me mulher adulta, tenho um dono, um homem, e o todo de dentro de Haiága ficou tão vazio que por conta própria cuidou de enchê-lo, enchê-lo de uns estufados ares ou coisa enfarinhada” (HILST, 2001, p. 109)

Matamoros crê, então, que a gravidez psicológica da sua mãe se deve ao fato de ela, semelhante à cachorra, ter perdido a sua filha (nesse caso, para o amante, não para a morte). A partir dessa crença, Matamoros ri-se de sua mãe, mas não externa para ela o motivo de tanta graça, conforme ela mesma evidencia: “então meditei que não devia dizer o em mim ajustado, isto é, Córdula e velhice, Córdula e solidão de cadela e de mãe.” (HILST, 2001, p.110). Matamoros, assim, pensa e ri da solidão de sua mãe já velha, mas também ela encontra-se ensimesmada. É comum, aliás, ver que as

personagens *Tu não te moves de ti* muitas vezes não externam seus pensamentos, como já comentamos nesta pesquisa.

Precisamos destacar também a passagem na qual Haiága diz que o seu filho se parecerá com o amante de sua filha. Entretanto, logo em seguida ela diz “não te enojas, Maria, não me parece pecado desejar para os nossos uma beleza alheia se a desejada nos parece divina, desde o primeiro dia quando trouxeste à casa essa abençoada maravilha, pensei: um filho com esta cara, que mãe não desejaria?” (HILST, 2001, p.110). Isso, é claro, reafirma a previsão de Simeona de que o amante de Matamoros haveria de ser desejado por várias mulheres bem como a aproximação entre Meu e a divindade.

Ao final da narrativa, há a sugestão de uma relação incestuosa entre Matamoros e Meu que apenas vai se intensificando até se mostrar uma certeza. A sugestão surge no momento em que a personagem chora enquanto sua mãe e Meu entoam um canto para ela. Maria diz

desses dois à minha frente gorjeando vi-me filha, Matamoros Maria, filha de Haiága e de Meu, deita-se Maria com o pai que ao mesmo tempo é de Haiága marido-rei, ato fenomenoso esse de se deitar com quem nos fez, [...] eu Maria em volúpia cerimoniosa abrindo-me sagrada para o pai, [...] Matamoros-criança melada de Meu, saboreando um pai que tirou de sua própria cabeça, construindo uma nova armadura para suportar manhãs madrugadas e noites. Como se entendesse o meu papel e pesquisasse demorado o seu, colocou-me ao colo e demorou-se nuns afagos largos e muito licenciosos, 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 a rainha (HILST, 2001, p. 123)

Recordamos, então, do estreitamento que a personagem faz entre seu amante e Deus, pai, quase ao ponto de os dois serem uma só coisa.

A partir dessa abordagem que Hilda Hilst faz do incesto, ganha força o fato de a autora incluir, em suas obras, temas considerados chocantes e problemáticos pela nossa sociedade. É válido ressaltar que, no entanto, essa não é a única vez em que nos deparamos com o incesto na literatura de Hilst: em *Cartas de um sedutor* (1991), livro publicado onze anos após a publicação de *Tu não te moves de ti*, a autora retorna ao

tema. Na obra, o narrador-personagem Karl possui uma irmã chamada Cordélia, com quem troca correspondências. Fica clara a devoção e o desejo que tanto Karl como Cordélia têm pelo pai, que era um homem reconhecidamente charmoso. Karl, então, lança a provocação à irmã, quanto a existência de uma possível relação incestuosa. Cordélia confirma as suspeitas do irmão, deixando-o invejoso, uma vez que ele também possuía uma espécie de fixação pela figura paterna. Tomado pelo ciúme, a personagem comenta a relação existente entre sua irmã e seu pai:

Então Cordélia-Mirra, Iohanis é teu filho e nosso irmão. Embriagaste o pai numa noite de águas, junto às baías. E por isso te vi pálida na manhã seguinte arrumando valises e malas... Nunca compreendi por que te foste. Agora sim. Vinte e quatro anos e apaixonada. E grávida do pai. Tem então quinze o irmão? E dizes que nunca posso vê-lo. Tu o que queres só para ti, Palomita. Muito bem. É como dizia um juiz (não o Eliézer, um outro) quando lhe recriminaram a fodaça com as filhas: eu as fiz, eu as como. (HILST, 2001, p. 88-89)

É com a relação sexual incestuosa que a narrativa de Matamoros chega ao fim. Enquanto leitores, nós não sabemos ao certo o que se trata de realidade e o que se trata de fantasia nesta narrativa, porque nos é dito, sobre a personagem, que talvez ela “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” (HILST, 2001, p. 124).

Ao final, não sabemos, sequer, se é real o amante da personagem que é inserido na história. E, como ele funde-se a Tadeu (sendo aqui tratado por “Meu” e “Tadeus”), começamos a questionar também se Tadeu não é, por completo, um sonho de Matamoros. Essa indistinção entre realidade e imaginação é sugerida, ainda, se pelo título dado por Hilst à narrativa, bem como pelo questionamento final de Matamoros: “é o que vem a ser isso de sonho e verdade?” (HILST, 2001, p.124).

3.4 Axelrod (da proporção)

A terceira e última narrativa conta o retorno de um professor de história política à casa dos pais. Axelrod viaja em um trem e, a medida em que é movido, se deslocam também, temporalmente, os seus pensamentos. Em “Axelrod (da proporção)”, vemos as ligações existentes entre as narrativas que constituem o livro – os pais de Axelrod moram na mesma região na qual ocorriam os delírios de Tadeu e em que vivia Matamoros. Além disso, Axelrod rememora um extenso diálogo com Haiága, mãe da personagem Matamoros. Em uma das possíveis interpretações para o fato, essa repetição interliga as personagens em suas veias existenciais, uma vez que o desassossego diante da vida e a solidão são marcas de todas elas.

Hilda Hilst, em entrevista a Leo Gilson Ribeiro, fala a respeito da ligação entre as narrativas que a priori parecem estar apartadas umas das outras:

[...] recorro a frase de Einstein em que ele mostrou que, a grande distância, um presente é contemporâneo de um futuro: Tadeu, Matamoros e o Axelrod são as três possibilidades de uma só pessoa nesses três textos. Quer dizer, o Tadeu pode ser ao mesmo tempo um sonho da Matamoros e simultaneamente a hiperlucidez absoluta, a historicidade de Axelrod. Numa só vida ele não teria, o Tadeu, a possibilidade de viver pluralmente uma infinidade de experiências da vida, de pragmaticamente ser inteiriço e ter vivido todas essas experiências. Ele só captou centelhas. (RIBEIRO, 2013, p. 61)

Sendo assim, podemos depreender que a tríade Tadeu, Matamoros e Axelrod acaba por atingir o unitarismo, porque apresenta várias possibilidades do ser espalhadas no tempo – passado, presente e futuro.

Nessa mesma entrevista, Hilst fala também sobre a origem do nome Axelrod, “O Axelrod Silva se chama assim por quê? Por causa de Axel, que vem de axial, rod, de roda, e Silva vem de brasilidade, o Brasil, essa sensibilidade nossa, não é?” (RIBEIRO, 2013, p. 65). O dicionário nos mostra que “axial” qualifica algo relativo ao eixo. Ainda na primeira página da narrativa, a própria personagem faz uma alusão ao seu próprio nome, ao dialogar com seus alunos:

[...] homens num só ritmo, sangue sempre, ambições, as máscaras endurecidas sobre a cara, repetia curioso, curioso

meus alunos a verdade é nil novi super terram, nada de novo, nada de novo professor Axelrod Silva? Nada, roda sempre cuspiendo a mesma água axial a história meus queridos, feixes duros partindo de um só eixo, intensíssima ordem, a luz batendo nos feixes e no eixo em diversificadas horas é que vos dá a idéia de na história nada se repete, oh sim tudo, tudo é um só dente, uma só carne, uma garra grossa, um grossar indecomponível, um ISSO para sempre. (HILST, 2001, p.131-132).

Compreendemos, a partir dessa passagem, o caráter cíclico da história, porque ela se repete fazendo com que não exista “nada de novo sob o sol”, conforme nos diz a passagem bíblica de Eclesiastes. No caso, o que Axelrod mostra que se repete são as ambições humanas, o derramamento de sangue (das guerras, das torturas encabeçadas pelos sistemas ditatoriais).

Mais adiante, Axelrod nos remete diretamente a violência da censura. Levando em consideração a época da publicação de *Tu não te moves de ti* e a nossa memória histórica enquanto brasileiros, interligamos esse fato com a ditadura militar, embora em nenhum momento da narrativa a personagem a cite literalmente. Axelrod nos parece, ainda, uma figura morna e indiferente frente à política, tanto que sabe do “sangue em segredo” (ou seja, da realidade dos torturados), mas não toma nenhuma atitude que deponha contra isso. Essa “imobilidade” da personagem é justificada por um narrador de terceira pessoa, que às vezes surge bruscamente no texto, que diz sobre Axelrod: “Que tinha a ver ele com isso? A ver com os homens?” (HILST, 2001, p.131).

Veremos que a ideia de imobilidade da própria personagem é repetida ao longo da narrativa. Em uma das suas idas ao banheiro, por exemplo, a personagem reflete sobre o ato de urinar estando no trem e diz “gozado mijar parado num corredor do trem” (HILST, 2001, p. 135). Em outro momento, fala-se da “cara limpa de Axelrod num cotidiano imobilismo.” (HILST, 2001, p. 135). Essas e outras passagens similares apontam na direção da ideia de que, ainda que se movimente o trem, a personagem encontra-se estática, conforme seu pai lhes disse.

Alcir Pécora em “Hilda Hilst: call for papers”, tece uma importante observação sobre a ficção da autora, de que quando os homens

são pensados em comum, nada parece mais comum neles do que a baixaza que emulam: a vizinhança é sempre horrenda; a autoridade é arbitrária e burra, quando não assassina; o revolucionário está estagnado sobre a sua vontade, sobre a

ideologia que defende e sobre o efeito de sua ação. [...] (2005, p. 29)

Essa constatação que Pécora faz é de extrema importância ao analisarmos *Tu não te moves de ti*, principalmente na análise da narrativa de Axelrod. Vemos que existe, na personagem, a existência desse descompasso entre a coletividade e a subjetividade tão comum às narrativas hilstianas. E vemos como a solidão e a agonia das personagens surgem a partir daí.

Axelrod, professor ortodoxo, comenta sobre suas futuras aulas, que “falaria das revoluções, de muitas, vermelhas verdes negras amarelas, enfoques adequados nem veementes nem solenes, [...] o tom de voz nem oleoso nem vivaz, um sobre-tom doce-pardacento” (HILST, 2001, p.132). A postura do professor atesta seu cuidado ao comentar as revoluções em ambiente de sala de aula, certamente por temer a censura e a violência do regime ditatorial que perseguia todos aqueles que fossem ou aparentassem ser comunistas. Axelrod faz, ainda, uma alusão àqueles que contestam o regime e que, por isso, são torturados e mortos: “pois é sempre o ISSO meus queridos, cinco ou seis pensamenteando, folhetos folhetins afrescos, sussurro no casebre, na casinhola das ferramentas, no poço seco, e depois uma nítida vivosa sangueira.” (HILST, 2001, p. 132).

Conforme detectamos na narrativa, repete-se ao longo do texto a lembrança de diálogos entre Axelrod e uma de suas alunas. Sabemos que se trata da mesma pessoa, pois o texto a destaca como sendo “a aluna” que faz relatos, confissões acerca da ditadura, sob a perspectiva dos torturados. Na nossa compreensão, a ditadura é o pano de fundo dos depoimentos da aluna, pois ela fala de sofrimentos, armamentos e botas (que nos remetem aos militares). Podemos ver todos esses elementos em:

[...] se penso no relato de minha aluna, eu vou contar professor Axelrod, vou contar colada ao seu ouvido: choques elétricos na vagina, no ânus, dentro dos ouvidos, depois os pelos aqui debaixo incendiados, um médico filho da puta ao lado, rápidas massagens a cada desmaio, vermelhuras, clarões, os buracos sangrando. Por quê? Levantou a máscara de acrílico de um soldado do rei? Confidenciou? Disse coisas de fúria boca a boca? Ela contava e nele movia-se uns agressivos moles, ânsia e solidão.” (HILST, 2001, p. 133).

A partir do trecho citado, é possível atentarmos também para o incômodo que Axelrod sente ao escutar um testemunho sobre a tortura. A personagem, ao mesmo tempo em que sente ânsia, sente-se solitário e, mais uma vez, incapaz de agir, tomado por uns “agressivos moles”. Esse sentimento reprimido da personagem está em consonância com a reação de muitos brasileiros durante a ditadura militar, pois era comum que junto a insatisfação, a angústia e a revolta viessem também o sentimento de impotência diante de um sistema altamente agressivo e repressivo.

Além de detectarmos a sugestão ao período militar brasileiro no texto de Hilst, detectamos também alusões ao nazismo. Isso ocorre em dois momentos – no primeiro, Axelrod cita Von Braun e fala de Hitler, não citando o seu nome, mas por meio do lugar em que ele nasceu (Braunau am Inn):

[...] que coisa se movia em Axelrod, que coisa o excitava num estertor... quando vi fotografias de diferentes estágios de sofisticados armamentos, quando vi von Braun nos filmes caminhando ao lado daquele que nasceu em Braunau sobre o Inn, botas fileiras hastes metálicas sustentando bandeiras, armamentos, métodos, ordenada liturgia, um ISSO exaltado se move em Axelrod Silva quando ouve o desnudo relato de sua aluna, e nos diagramas esquemas” (HILST, 2001, p. 135)

Von Braun, citado no texto de Hilst, foi um visionário de viagens espaciais e um dos principais engenheiros de foguetes na Alemanha Nazista.

Pouco mais adiante, a personagem traz a tona “pompas, fachadas (aquelas fotografias meu Deus, modelo-magia das suásticas, os acordes, o vivo prateado sobre o rosto de tantos, cintilâncias)” (HILST, 2001, p. 136). A história é evidenciada, na narrativa, como sendo cíclica e Axelrod nos fala de como se repetem as guerras, as torturas. Hilda Hilst não fecha, portanto, na obra, sua visão sobre somente um período (no caso, brasileiro), demonstrando o caráter universal das críticas presentes em sua literatura. A partir disso, podemos apreender que há, em “Axelrod (da proporção)”, uma crítica geral às posturas totalitárias no decorrer da história universal que arrasta a individualidade dos homens, cerceando a sua liberdade.

É nesta seção do livro que encontraremos a passagem que dá título à obra – “tu não te moves de ti”, primeiramente citada em uma lembrança que Axelrod faz de um diálogo entre ele e seu pai: “Para onde vão os trens meu pai? Para Mahal, Tamí, para

Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também para lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti.” (HILST, 2001, p. 132). A partir dessa lembrança e do que nos mostra Auerbach em *Mimesis*, fica claro como o presente, por meio da lembrança, se apropria do passado, recriando-o.

Nesse caso, cabe aqui traçar um paralelo entre a narrativa “Axelrod (da proporção)” e o romance *To The Lighthouse* analisado por Auerbach, uma vez que em ambos os textos pequenos fatores externos são capazes de provocar complexos processos da consciência. Tanto a medição da meia presente na narrativa de Virginia Woolf quanto a viagem de trem de Axelrod são propulsoras do fluxo da consciência. Esses acontecimentos são, portanto, apenas ocasiões que desencadeiam uma porção de acontecimentos internos nas personagens. Nessas narrativas, “todo o peso repousa naquilo que é desencadeado, o que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso ao presente do acontecimento periférico liberador.” (AUERBACH, 2003, p. 487)

Observamos, ainda, ao longo da narrativa, o passado da personagem emergir outras vezes, fazendo com que ela se desloque no tempo. Conforme nos mostra Auerbach, “Liberada das diversas prevenções de outrora, a consciência vê suas próprias camadas passadas, com o seu conteúdo, de forma perspectiva, confrontando-as constantemente entre si, liberando-as da sua sequência temporal exterior.” (2003, p. 488).

Durante a viagem de trem empreendida pela personagem principal, a oscilação temporal emerge em diversos momentos evidenciando que “ainda que se mova o trem tu não te moves de ti”. (HILST, 2001, p.132). A nosso ver, o trecho “tu não te moves de ti” se interliga com o título da narrativa, “Axelrod (da proporção)”, pois o fluxo da consciência da personagem vai se desenrolando à proporção que o trem se desloca. O deslocamento, nesse caso, é apenas físico, já que conforme é bastante repetido na narrativa, “ainda que se mova o trem tu não te moves de ti”. Essa repetição diz respeito ao fato de a personagem, embora desejosa de romper consigo mesma e de ultrapassar as suas contradições, ser tomada por um “ISSO” que a impede de mover-se. Fica clara a sua inquietação e o seu sentimento de fraqueza:

[...] um ISSO inoportuno e desordenado em Axelrod, Axelrod que até então se conhecia invicto. Tu não te moves de ti,

tunãotemovesdeti de ti de ti, o passo do trem, tu e o trem, penso que me movo, Einstein meu bem quem me vê passar diz que o trem se move comigo amém, sentado imóvel, topografia tensa da minha víscera, articulo pausado uns intangíveis, Axelrod vai se dizendo que, até em que enfim, então movi-me, sou este corpo de trem, cinza cascoso, há em mim estridências, recuadas, movo-me imóvel em direção à aldeia onde nasci, o existir de Haiága minha tia, com seus cactos cizais, seus cogitos arrumados de duros verdolengos, há dez anos Haiága se propôs fazer canteiros, vê, Axel, começo com as alcachofras” (HILST, 2001, p. 133-134)

O fragmento supracitado da narrativa serve, ainda, como exemplo do fluxo desordenado presente na narrativa, da ausência de conexão entre os acontecimentos internos, da mistura do tempo passado com o tempo presente. No texto, não só os pensamentos de Axelrod são desordenados, mas também os das outras personagens. Nesse trecho especificamente, vemos que a personagem relembra um ocorrido de dez anos atrás. Ao final, a fala da personagem Haiága, tia de Axelrod e mãe de Matamoros, aparece emendada na lembrança da personagem principal. Para tanto, Hilda Hilst não faz uso da pontuação tradicional.

É importante que citemos outro momento no qual o diálogo entre Axelrod e outra personagem é igualmente interrompido de maneira abrupta. Nesse caso, Axel dialoga amenidades com um companheiro de vagão e subitamente esse diálogo é atravessado pela paisagem que Axelrod aprecia durante a viagem e, depois, por uma enxurrada de pensamentos da personagem.

Conforme evidenciamos, uma das consequências da ausência de pontuação é a confusão do leitor. Em “Axelrod (da razão)”, assim como nas duas outras narrativas que compõem o romance, por vezes não sabemos quem fala no texto. Em alguns momentos, tomados pelo estranhamento diante da linguagem de Hilda Hilst, não sabemos se as personagens falam de si mesmas na terceira pessoa, se temos um narrador de terceira pessoa ou se, ainda, a voz é de um outro, que não sabemos de quem se trata porque a narrativa não nos mostra. Talvez seja a voz de um narrador onisciente. O trecho a seguir corrobora com essa afirmação:

Historicidade da planura, a paisagem afundando no olho, vou engolindo anárquico o que vejo, Axelrod-viagem, como quem se esvazia e preenche, às pressas vai colocando o coração os rins em ocas compartimentações: teve ardores? filtrou deslizante emoções antes de conquistá-las por inteiro?

Esquivou-se de todos os socos no peito, ah sim, e como, olhou a história numa redondez, num sedoso amarelo como quem vê laranjas num quadrado de sol” (HILST, 2001, p. 134)

Percebemos, aqui, a passagem abrupta dos verbos na primeira pessoa e no gerúndio (“afundando”, “vou”, “vejo”, “colocando”) para os verbos em terceira pessoa (“filtrou”, “esquivou-se”, “olhou”, “vê”).

A respeito de sua personagem, Hilda Hilst o define da seguinte maneira:

O Axelrod Silva é um historiador. Ele se concebe como sendo o justo, o significante. Mas começa a sentir que ele é próprio é um opressor antes de mais nada, daí aprende que existe um verdugo dentro dele; é uma coisa terrível, enorme, que ele não consegue suportar. Então ele passa a ver historicidade em tudo: na paisagem, nele mesmo, comporta-se o tempo todo como um historiador tomando para si a História como um macho tomando a fêmea. Aí ele consegue encarnar a pan-brasilidade do seu sobrenome, Silva. (RIBEIRO, 2013, p. 60).

Fica claro, aqui, como Axelrod entra em um conflito consigo mesmo quando se percebe fruto de incoerência. Ele passa, então, a ser possuído por um ISSO, torna-se inquieto, não é mais “Axelrod que até então se conhecia invicto.” (HILST, 2001, p. 133).

Essa ubiquidade da personagem, evidenciada por Hilda Hilst, pode ser encontrada em diversos momentos da narrativa como, por exemplo,

Postiçoso. Tenho sido. De circo, me movendo no extenso corpo do trem, na redondez do mundo, inflado, mas ainda réplica achatada dos pensares de dentro, de circo sim, atuando como se fosse aquele que apresenta ao público o domador, o palhaço, a moça do cavalo, aquele de gravatoso perfume, o apresentador, mas lá no invisível se sabendo o tigre, a cambalhota, a viva cavaliada. Em mim um muito de todos, pompas, fachadas [...] (HILST, 2001, p. 136).

Quando Axelrod diz que o seu agir sobre o mundo é “uma réplica achatada dos pensares de dentro”, torna evidente como o seu mundo pessoal destoa do seu universo prático. Assim é que ele vive, escondendo aquilo que se passa na sua subjetividade.

Em “Axelrod (da proporção)”, assim como em “Tadeu (da razão)” é abordado o potencial crítico do pensamento. Se na narrativa de Tadeu sua esposa afastava dele os livros de literatura, aqui temos um diálogo entre Axelrod e Haiága que inicialmente sugere a aproximação entre pensamento e loucura:

[...] há pessoas assim que num segundo fervem, se pensam, entendes? Não. Ele tá 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 se 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, anda crescendo, e a outra parecida, difícil de dizer, a outra alma não parecendo a nada de tudo isso teu. Como é a outra alma do pai? Quem é que sabe, alma de leopardo, onceira, esses bichos grandes, raros. (HILST, 2001, p. 138).

Esse diálogo entre Axelrod e Haiága fala a respeito do pai de Axel, que surge no início da narrativa por meio da lembrança do filho. O pai é mostrado como alguém de alma feroz, possui “alma de leopardo”. A partir do que é dito sobre o pai de Axel e o ato de pensar, fica claro que as pessoas dotadas de senso crítico “fervem”, ou seja, se agitam, se exaltam. O ato de pensar faz também com que o indivíduo entre em conflito consigo mesmo, como se ele tivesse duas almas, uma que pertence a esse lado que “ferve”, que é caótico, “do mato”, e outra que entendemos como sendo uma espécie de “máscara social”, a máscara civilizada e bem organizada que exibimos para os outros.

Se nas duas outras seções do livro encontramos a crítica às instituições, aqui não será diferente. Axelrod critica, mais especificamente, a igreja cristã. Sobre ela, ele diz “agrindo-me como se fosse dono da verdade, como um cristão, como todos os cristãos que até hoje carregam o monopólio da luz como se o caminho fosse um, só um.” (HILST, 2001, p. 144). Essa fala de Axelrod critica as verdades absolutas e dogmáticas dos cristãos. Com isso, novamente percebemos o caráter insurgente da literatura de Hilda Hilst.

Freud em *O mal estar na civilização* nos fala da religião como meio de evitar as neuroses individuais, uma vez que ela seria capaz de inibir no homem a sensação de desamparo que o persegue durante toda a vida. A religião não é, porém, fonte segura de felicidade. Sobre isso, Freud nos diz que

Mesmo a religião não consegue manter sua promessa. Se, finalmente, o crente se vê obrigado a falar dos ‘desígnios inescrutáveis’ de Deus, está admitindo que tudo que lhe sobrou, como último consolo e fonte de prazer possíveis em seu sofrimento, foi uma submissão incondicional. E, se está preparado para isso, provavelmente poderia ter-se poupado o *détour* que efetuou. (1997, p.95)

É nessa direção que nos aponta Hilda Hilst, pois o Deus apresentado por ela em “Axelrod (da proporção)” não se assemelha ao Deus apresentado pela religião. O Deus que Hilst nos apresenta não detém a garantia de felicidade.

No tocante ao divino, cabe pensarmos que, embora a autora critique o cristianismo, a ideia de Deus permeia vários de seus textos, bem como a necessidade que os indivíduos possuem da espiritualidade, do misticismo em suas vidas. Axelrod, semelhante à Matamoros, busca contato com o divino, mas nessa busca temos uma diferença – o professor, diferente de Maria Matamoros, recebe resposta. Há um diálogo que é estabelecido entre Axelrod e Jeshua, nome hebraico que designa Jesus:

Axelrod Silva, também sentes o todo como eu? um todo entrelaçado de sangue e violência? também te sentes homem 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, 2001, p.145-146).

O Deus que se revela a Axelrod, no entanto, não é o Deus supremo e perfeito do cristianismo, porque a sua semelhança com os homens é de outra ordem. O Deus que dialoga com Axelrod possui a incapacidade da verbalização, como se fosse um bêbado observando o mundo. Esse Deus também não alcança, por meio da linguagem, aquilo que sente. E é nessa falha, nessa demonstração de insuficiência que percebemos a semelhança existente entre o homem Axelrod e a figura divina que também é humanizada: ambos são tomados pelo incomunicável e são, por isso, criaturas solitárias. O Altíssimo sai de seu posto de criador para ocupar o posto de criatura. O que a literatura de Hilst nos adverte aqui é que a verdadeira plenitude é inacessível, porque não reside sequer no Onipotente.

A respeito dessa radicalização da subjetividade da personagem, do indivíduo que foge da vida social e da verbalização de seus pensamentos, devemos considerar quando Lukács nos diz que

[...] a elevação da interioridade a um mundo totalmente independente não é um mero fato psicológico, mas um juízo de

valor decisivo sobre a realidade: essa auto-suficiência da subjetividade é o seu mais desesperado gesto de defesa, a renúncia de toda luta por sua realização no mundo exterior. (2000, p.119).

A personagem tenta, assim, buscar sentido na sua própria interioridade, porque seria muito mais arriscado assumir uma postura efetiva, e encarar a realidade.

Recobrando o entrelaçamento entra a personagem Axelrod e a personagem Tadeu, devemos ressaltar a vida de embustes que ambos levam. Em ambos os casos as personagens não desejam viver a vida da qual dispõem – e ambos se deslocam da realidade, se aproximando muito da loucura. Tadeu visitava a casa dos mortos, já Axelrod entra em uma espécie de transe durante sua viagem de modo que em uma de suas idas ao banheiro se encontra com a História, que é a história personificada. Isto é, o delírio da personagem chega a ponto de ele personificar a história. Axelrod dialoga com ela e, mais que isso, tem relações sexuais com a História.

Durante o diálogo de Haiága e Axelrod, ela, que é tia dele, deixa claro que existe um envolvimento afetivo-sexual entre eles. Um filho também é mencionado. Aqui, pela segunda vez na obra, surge o incesto. No entanto, se recordarmos o que se passa em “Matamoros (da fantasia)”, Haiága estava grávida, muito possivelmente, do amante de sua filha, “Meu”. A partir dessa lembrança e da ligação existente entre as narrativas, surge a possibilidade de Axelrod e Tadeu configurarem um mesmo ser que não existe no plano real. Léo Gilson Ribeiro, a respeito das três personagens protagonistas que constituem a obra, afirma que “Tadeu pode ser um sonho de Matamoros e Axelrod, uma projeção anímica dos dois.” (RIBEIRO, 2013, p. 55).

No momento em que Axelrod e a História mantêm uma relação sexual, a personagem deixa escapar que deixou de ser Axelrod Silva:

[...] já não sou Axelrod Silva, sou nomes, fachadas, sou máscara, já não penso, pensam por mim, sou credo, sou catecismo, sou bandeira, sou acorde, sou principalmente Político [...] engulo o monopólio, emocionado bebo a revolução, lento vou digerindo o intelecto, mas estou faminto, estarei sempre faminto, cago o capitalismo, o lucro, a bolsa de títulos, e ainda estou faminto. ô meu deus, eu me quero a mim, ossudo seco, eu. (HILST, 2000, p. 149-150)

Novamente, aqui, fica claro como a Igreja (revelada por meio da palavra “catecismo”), a ideia de pátria e brasilidade (evocada até no sobrenome Silva da personagem), bem como o sistema político moldam o indivíduo de tal maneira que ele “torna-se outro”. Em certa medida docilizado e obediente, Axelrod deixa de ser ele mesmo para ser para ceder às aparências, às “fachadas”.

Ao tratar do indivíduo que se torna a cópia do que é esperado socialmente dele, deixando de lado suas particularidades, convém citar o que Ernest Becker nos diz ao tratar do sujeito *introvertido*. Em seu livro *A negação da morte*, Becker esclarece que

O sistema social de heróis no qual nascemos traça trilhas para nosso heroísmo, trilhas com que temos de nos conformar, às quais nos amoldamos de modo a poder agradar aos outros e tornamo-nos o que eles esperam que sejamos. E em vez de trabalhar nosso segredo íntimo, aos poucos o escondemos e esquecemos, enquanto nos tornamos homens exclusivamente exteriores, empenhados continuamente no padronizado jogo de heróis no qual entramos por acidente, ligação de família, patriotismo reflexo ou pela necessidade de comer e o impulso de procriar. (1973, p. 106).

Ao tratar da introversão especificamente em Axelrod Silva, é importante destacar que a personagem também diz que “caga” o capitalismo e os valores que ele apregoa, bem como diz que estará sempre faminta. A fome mencionada pela personagem diz respeito, também, ao rombo que essa padronização dos indivíduos deixa nas questões existenciais, nas questões idiossincráticas. Axelrod está ciente disso, introverte-se porque se sabe fraco diante do mundo, porém a sua introversão não é alienada.

Ernest Becker nos diz, ainda, em *A negação da morte*, ao tratar da introversão, que ela

é impotência, mas uma impotência já consciente de si até certo grau, e pode tornar-se complicada. Pode levar a um desgaste da dependência em relação à própria família e ao emprego, uma dor ulcerante como reação à sua situação de ocultamento, um sentimento de escravização à própria segurança. Para uma pessoa forte talvez isso se torne intolerável e ela talvez tente sair dela, às vezes pelo suicídio, outras afogando-se desesperadamente no mundo e no atendimento da experimentação. (1973, p. 107).

É justamente essa complicação do sentimento de impotência, de que nos fala Becker, que veremos ao final da narrativa “Axelrod (da proporção)”.

Ao tratar do final da narrativa, faz-se necessário retornar à epígrafe dessa seção do livro, que é um poema da própria Hilda Hilst: “E enquanto viver/ Também depois, na luz/ Ou num vazio fundo/ Perguntarei: até quando?/ Até que se desfaçam/ As cordas do sentir./ Nunca até quando.”. A epígrafe selecionada e escrita por Hilst, assim, já antecipa algumas questões que a narrativa trará, tais como o assombro humano diante do mistério de sua própria existência, e a efemeridade da vida, uma vez que o homem se reconhece enquanto ser extinguível.

No desfecho da narrativa, a personagem é tomada por um turbilhão de pensamentos acerca de suas contradições mais profundas, e desce do trem na companhia de um homem que não sabemos ao certo de quem se trata. O moço surge repentinamente na narrativa ao dizer “doutor, o trem tá parando, vai parar aqui um pouco” (HILST, 2000, p. 150), e posteriormente se oferece para dar uma volta junto a Axelrod até o topo da montanha, enquanto o ônibus está parado. Durante o passeio, os poucos diálogos entre o homem e a personagem principal se misturam aos pensamentos fragmentados e delirantes de Axelrod. É ao final desse passeio que Axel, tomado por uma loucura causada pela hiperlucidez acerca de sua própria condição, se joga do topo da montanha e despenca pelos ares.

Conclusão

A partir da nossa leitura crítica do livro *Tu não te moves de ti*, de Hilda Hilst, analisamos as personagens tendo como foco uma característica comum a todas elas: o ensimesmamento. O ato de voltar-se para si, no caso das personagens principais da obra hilstiana, surge como consequência da experimentação de um mundo externo que, de várias formas, mostra-se massacrante, impossibilitando a liberdade psíquica, emocional e intelectual dos sujeitos.

Em “Tadeu (da razão)”, como o próprio título assinala, Tadeu acessa a sua existência por meio do pensamento, da reflexão, do intelecto. Em “Matamoros (da fantasia)”, Matamoros experimenta o mundo por meio de sua sexualidade exacerbada e precoce. O universo da personagem é totalmente fantasioso, como evidencia o próprio título da narrativa, e o seu objeto de amor não passa de uma projeção de Tadeu, personagem da primeira narrativa. Em “Axelrod (da proporção)”, Axelrod tem acesso à sua existência repleta de incoerências e hipocrisia proporcionalmente ao deslocamento do trem – porém só o trem se desloca, Axelrod não se desloca de si mesmo. A angústia é, assim, comum às três personagens, mas é válido ressaltar que Matamoros e Axelrod cedem ao suicídio. Em meio a tudo isso, a obra nos deixa a seguinte mensagem: o contato profundo com a própria existência é uma experiência que pode ser fatal.

Ernest Becker, ao tratar do homem “culturalmente normal”, o define como sendo “o que não se atreve a defender suas próprias intenções porque isto implica em muito perigo, em expor-se demais. É melhor não ser ele próprio, melhor viver mergulhado nos outros, embutido em um arcabouço seguro de obrigações e deveres sociais e culturais.” (1973, p. 102). Esse tipo de sujeito está enredado nas obrigações cotidianas, nas cobranças da família, do emprego. E, em virtude disso, esse sujeito não consegue se desprender dessa trama de exigências. Para nós, em certa medida, as personagens de *Tu não te moves de ti* estão contempladas por essa definição de Becker.

Ao tratar das personagens hilstianas, buscamos deixar claro que a ausência de atitude no mundo real não implica que elas são alienadas. No caso específico da seção de Matamoros, vemos que essa personagem está fincada na fantasia e no universo amoroso, sendo para nós a parte mais diferenciada da obra. Isso porque o amor e o erotismo parecem emergir com bastante força como forma de abrandar a experiência da

existência, configurando uma espécie de fuga. O que vemos, no entanto, é que a fantasia também mostra a sua insuficiência: a personagem não suporta o peso de sua própria fantasia.

Se pensarmos as personagens Tadeu e Axelrod, veremos que elas enxergam os problemas decorrentes de suas vidas práticas, possuem consciência de que estão aprisionadas, ou seja, são personagens dotadas de criticidade. Essas personagens possuem um pensamento refinado, uma vez que se dão conta das verdades que a vida com seus embustes cotidianamente se empenha em esconder. Verdades essas, inclusive, que só são acessíveis ao indivíduo que desautomatiza sua forma de viver, interligando-se a uma realidade sensível. Considerando que Tadeu e Axelrod são personagens críticas, não é difícil de imaginar que ambas são capazes de vislumbrar alternativas mais interessantes para o futuro de suas vidas. Elas não possuem, no entanto, a força necessária para agir. Acovardam-se, sabem-se incoerentes, pequenas e fracas demais para ir de encontro ao meio repressor que as circunda.

Ao tratar do sentimento de inadequação presente nas personagens de *Tu não te moves de ti*, tratamos também de algumas questões relacionadas à narrativa contemporânea. É o caso, por exemplo, do declínio do narrador onisciente – e, com isso, passamos a acessar a história por meio da consciência das personagens. Essa consciência, é claro, não se apresenta de maneira linear, clara e objetiva, e acaba trazendo ao leitor a sensação de proximidade maior com o texto, já que a relação entre leitor e personagem se dá de forma direta, sem que o narrador seja o intermediário.

Com essa modificação na forma do romance tradicional, há um enfoque na vida psíquica das personagens. Conforme evidencia Anatol Rosenfeld, esse enfoque lembra um inseto enxergado através da lente de um microscópio – não conseguimos o reconhecer como tal, porque passamos a focalizar apenas uma parcela expandida dele. Desse modo, a personagem do romance não é demonstrada enquanto um ser íntegro, mas sim enquanto um ser esfacelado.

Ao tratar do enfoque na psique das personagens, é importante, ainda, lembrar que entendemos a obra estudada enquanto romance de fluxo da consciência. Nele, pequenos eventos desencadeiam os acontecimentos internos, fazendo com que a ficção de Hilst seja bem mais comprometida com a linguagem e o ritmo do texto que propriamente com o enredo. Essa característica da ficção de Hilda Hilst faz com que a

sua prosa seja, muitas vezes, considerada como “prosa poética”. A força da linguagem da autora emerge na fragmentação que ela se utiliza e que subverte qualquer ordenamento lógico, além de transgredir a pontuação tradicional. Essa força, é claro, funciona como reflexo da fragmentação e do desordenamento presente no pensamento das personagens e, mais que isso, dialoga com o indivíduo da contemporaneidade.

Na epígrafe dessa dissertação, trouxemos a tona um fragmento de Georges Bataille sobre a descontinuidade existente entre um indivíduo e outro – no sentido de que existe uma parcela da vida que é intransponível, que somente o próprio indivíduo, dono de sua existência, pode acessar e agir para modificá-la. As personagens de *Tu não te moves de ti* parecem conhecer bem esse abismo entre elas e os outros. Nesse sentido, traçando um paralelo entre as personagens e o título do livro, é possível dizer que nem Tadeu, nem Matamoros e nem Axelrod movem-se de si mesmos. Isso implica, é claro, que não se movem em direção ao outro. E é diretamente do estado de perturbação e impotência que emerge a voz dessas personagens.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. Rio de Janeiro: Duas Cidades; Editora 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico).
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Dirigida por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ARAÚJO, Rosanne Bezerra de. *Nilismo heroico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: fim e recomeço da narrativa*. Natal: EDUFRN, 2012.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2. ed., Porto Alegre, L&PM, 1987.
- BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1973.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arriguchi Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Hilda Hilst. Instituto Moreira Salles, n.8, out. 1999.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emillio Sales. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- COELHO, Nelly Novaes. Da poesia. *Cadernos de literatura brasileira – Hilda Hilst*. Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999. Diretor editorial Antonio Fernando de Franceschi.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. – 6ª edição – Rio de Janeiro: Record, 2008.
- COMTE-SPONVILLE, André. *O amor à solidão*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. Sergio Alcides. 4. ed. revisada. São Paulo: Globo, 2004.
- FREUD, Sigmund. *O mal estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>. Acesso em 31 outubro 2012.

- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.
- GOUVEIA, Arturo. *Escritos Adornianos*. João Pessoa: Ideia, 2010.
- HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____, Hilda. *A obscena Senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____, Hilda. *Com os meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2001.
- HORÁCIO. *Arte poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984. (Clássicos). Edição bilíngue.
- HUMPHREY, Robert. *O Fluxo da Consciência*. 7ed. Trad: MEYER, Gert. São Paulo: Editora Mcgraw-Hill do Brasil, LTDA, 1976.
- KIERKEGAARD, Sören. *O desespero humano*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. In: *Cadernos de literatura brasileira – Hilda Hilst*. Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999.
- NASSAR, Raduan. *Um copo de Cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PÉCORÁ, Alcir. *Hilda Hilst: call for papers*. Disponível em: http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm Acesso em: 26 outubro 2012.
- _____. *Tu não te moves de ti*. Prefácio de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2001.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. In: *CADERNOS de Literatura Brasileira*: Raduan Nassar, Rio de Janeiro, n. 2, Instituto Moreira Salles, 1996. p. 61-77
- QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Mulheres, 2000.
- RIBEIRO, Léo Gilson. Tu não te moves de ti, uma narrativa tripla de Hilda Hilst. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: Entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013, p. 55-67.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo II. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: Poeta, Narradora, Dramaturga. In: HILST, H. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 10-7.

_____. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/contexto I*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SILVA, Reginaldo Oliveira. *Da epopéia burguesa ao fluxo da consciência: a escrita literária em tempos difíceis*. Disponível em: <http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.22.N1/Investigacoes-Vol22-N1-artigo01-Reginaldo-Oliveira-Silva.pdf> Acesso em 02 nov. 2012.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.