

BLEND A RAMOS VIEIRA

**As profanações de Hilda Hilst em *Tu não te
moves de ti***

**UBERLÂNDIA
2012**

BLEND A RAMOS VIEIRA

**As profanações de Hilda Hilst em *Tu não te
moves de ti***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a. Enivalda Nunes Freitas e Souza.

**UBERLÂNDIA
2012**

As profanações de Hilda Hilst em *Tu não te moves de ti*



Orientadora: Profª. Drª. Enivalda Nunes de Freitas e Souza (UFU)



Profª. Drª. Ana Maria Leal Cardoso (UFS)



Profª. Drª. Kenia Maria Pereira de Almeida (UFU)

Dedico este trabalho às pessoas mais importantes que estão guardadas em meu coração: Deus, minha amada mãe e amado pai, minha querida irmã; e, por fim, à inesquecível Professora Doutora Sirlene Duarte, que ficará para sempre em meu coração.

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu pai, minha mãe e minha irmã que sempre me apoiaram e me ajudaram a desenvolver este trabalho, sempre torcendo por mim e dando forças quando eu não as tinha para continuar.

Em especial a minha irmã que esteve sempre presente, lendo meu trabalho comigo, fazendo as devidas correções nele, mesmo quando estava cansada ou atarefada.

A Professora Doutora Enivalda Nunes Freitas e Souza, por todo tempo gasto em minha orientação, por sua dedicação e preocupação com meu trabalho. Obrigada por toda a atenção que recebi nestes dois anos.

Aos meus colegas de sala da aula, que me ajudaram, me incentivaram, se preocuparam comigo e com o meu trabalho, sempre me apoiando. Com a ajuda deles eu sempre lutei para conquistar o que queria e chegar onde estou hoje.

Agradeço de corpo e alma meus amigos Lucas Gilnei e Wanély Aires, que me acompanharam em toda a jornada, ao meu lado, me dando atenção e carinho. Foram muitas horas gastas em estradas, tivemos momentos difíceis, sofridos, mas que conseguimos superar, apesar de todas as dificuldades enfrentadas. Nossas histórias ficarão para sempre guardadas em nossos corações, e cada momento vivido nunca será esquecido. Nos conhecemos, reconhecemos, nos construímos e nos solidificamos nestes dois anos que foram de muito valor para nós. Obrigada queridos!

Aos meus amigos que muitas vezes abriram mão de minha companhia para que eu pudesse concluir este trabalho. Em especial uma amiga que não esteve presente em

todos os momentos, mas está dentro do meu coração radiante e sempre me ajuda, me apoia, cuida de mim. Apesar de todas as palavras duras que ouvi, sempre cresci muito ao seu lado.

A coordenadora deste Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, do Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Prof^a. Dr^a. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha e à todos os professores deste Programa, principalmente os que foram meus educadores em sala de aula.

A Prof^a. Dr^a. Maria Imaculada Cavalcanti pelo incentivo neste projeto e por ter aceitado ser minha orientadora no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Goiás. Tenha a senhora, professora, certeza de que muito cresci no tempo em que convivemos, e que meu amadurecimento na escrita deve-se ao fato de ser sempre ajudada por uma pessoa tão presente e atenciosa como à senhora. Muito obrigada.

A Prof^a. Dr^a. Grenissa Bonvino Stafuzza que me fez sentir completa, capaz de me reconhecer professora e ter orgulho da minha profissão.

A Prof^a. Dr^a. Kenia Maria de Almeida Pereira, que além de integrante desta banca foi minha professora em dois créditos do Curso de Mestrado, e com quem tive larga convivência. Obrigada Kenia, por me deixar conhecê-la mais de perto.

A Prof^a. Dr^a. Ana Maria Leal Cardoso por aceitar ser integrante desta banca e ter a disponibilidade para ler meu trabalho.

A Prof^a. Dr^a. Sirlene Duarte, meu docinho, que hoje não se encontra mais entre nós, encarnados, mas que está no céu olhando por nós. Palavras, Sirlene, são fracas para expressar a saudade que sinto de você. Obrigada, Deus, por deixar meu DOCINHO fazer parte da minha vida, mesmo que por tão pouco tempo.

RESUMO

Este trabalho estuda os termos sagrado e profano na obra *Tu não te moves de ti* de Hilda Hilst. Vários autores apontam fatores relevantes para o estudo destes termos, como Émile Durkheim, que em um de seus estudos afirma que entre o sagrado e o profano prevalece uma visão dualista, ou seja, de oposição, mas que não podem ser separadas. Neste sentido, considera-se sagrado as manifestações como uma realidade diferente das naturais, remetendo ao extraordinário, ao anormal, ao transcendental, ao metafísico. Quando o processo é tratado como um fato natural, biológico, normal, estamos no campo do profano, de tudo aquilo que não é sagrado. Segundo Agamben, profano era tudo aquilo que fora sagrado ou religioso e é devolvido ao uso do homem, deixando de permanecer intocável. Dentro das concepções dos dois termos citados acima, é possível ter uma breve discussão com atenção voltada às transformações dos conceitos de sexualidade e de literatura erótica na literatura brasileira. O trabalho perpassa pela relevância do corpo sagrado e profano, e observa estas transformações na obra de Hilst, visando sempre a alternância que a autora faz entre estes termos. O corpus escolhido, *Tu não te moves de ti*, é uma obra composta por três novelas: “Tadeu (da razão)”, “Matamoros (da fantasia)” e “Axelrod (da proporção)”, que, a princípio, parecem não se conectarem, mas se entrelaçam totalmente. *Tu não te moves de ti* desempenha uma função reveladora de falhas, maravilhas e obscuridades do homem. Portanto, desenvolve-se neste estudo sobre a constituição da obra e como podemos definir manifestações sagradas e profanas a partir dos principais personagens de cada novela, tendo por base autores como Émile Durkheim, Mircea Eliade e Giorgio Agamben.

PALAVRAS CHAVE: sagrado – profano – Hilst – erotismo – literatura

ABSTRACT

This paper studies the terms sacred and profane in the book *Tu não te moves de ti* written by Hilda Hilst. Many authors point relevant factors to the study of these terms, as Emile Durkheim, which in one of his studies says that between the sacred and profane there is a dualistic view, which means, the opposition, but that cannot be separated. In this point, sacred are considered the manifestations of a different natural reality, referring to the extraordinary, the unusual, the transcendental, and the metaphysical. When the process is treated as a natural, biological, normal, it is profane, everything that is not sacred. According to Agamben, profane was all that once was sacred or religious, and it is returned to the use of man, failing to remain untouched. Regarding the two conceptions of the terms mentioned above, it is possible to have a discussion with attention paid to changes in concepts of sexuality and eroticism in the literature. The work passes by the relevance of sacred and profane body, and observes these changes in Hilst's work, always seeking the game that the author makes between these terms. The text chosen, *Tu não te moves de ti*, is a work composed of three novellas: "Tadeu (da razão)", "Matamoros (da fantasia)" and "Axelrod (da proporção)," which at first seem disconnected, but are totally intertwined. *Tu não te moves de ti* plays a role in revealing flaws and wonders and obscurities of man. Therefore, we develop a study on the establishment of the work and how we can define manifestations of the sacred and profane from the main characters of each novella, based on authors such as Emile Durkheim, Mircea Eliade and Giorgio Agamben.

KEYWORDS: sacred - profane - Hilst - erotic - literature

*Pra onde vão os trens, meu pai?
Para Mahal Tami, Camirí, espaços
no mapa, e depois o pai ria: também
pra lugar algum meu filho, tu podes
ir e ainda que se mova o trem
tu não te moves de ti. (Hilda Hilst)*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. O SAGRADO E O PROFANO NA LITERATURA E EM HILDA HILST	
1.1. Os termos sagrado e profano.....	16
2. DA RAZÃO DE TADEU: A NECESSIDADE DE ROMPER COM O SAGRADO	
2.1. Tadeu e seu mundo de ruínas.....	26
2.2. A mudança de espaço.....	32
2.3. Sagrado e Profano em Tadeu.....	35
3. DA FANTASIA DE MATAMOROS: A EXCLUSÃO DO SAGRADO PELA NECESSIDADE DO PROFANO	
3.1. A história de Matamoros.....	45
3.2. A personagem e os olhos do mundo: as intercorrências do sagrado e profano no texto “Da Fantasia”	58

4. DA PROPORÇÃO DE AXELROD: DEIXAR A RODA AXIAL PARA PROFANAR

4.1. Axelrod e seu caminho sem movimentos.....	68
4.2. O sagrado e o profano para Axel.....	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
REFERÊNCIAS.....	90

INTRODUÇÃO

“O leitor não tardará a dar-se conta de que o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história. Esses modos de ser no Mundo não interessam unicamente à história das religiões ou à sociologia, não constituem apenas o objeto de estudos históricos, sociológicos, etnológicos. Em última instância, os modos de ser sagrado e profano dependem das diferentes posições que o homem conquistou no Cosmos e, conseqüentemente, interessam não só ao filósofo mas também a todo o investigador desejoso de conhecer as dimensões possíveis da existência humana.” (Mircea Eliade)

As obras de Hilda Hilst surgem a partir da segunda metade do século XX, momento em que o processo de liberdade avança de forma vertiginosa, com as lutas pelas minorias, como a mulher, o negro e os homossexuais. Parte de sua literatura representa esse momento de transformação e transgressão às regras sociais, estéticas e artísticas. Apesar de *Tu não te moves de ti*, obra que estudaremos neste trabalho, ter sido lançada em 1979, a autora já possuía traços marcantes do que ela nomearia, mais tarde, como literatura obscena. *Tu não te moves de ti* não está entre os livros considerados libertinos da autora, mas nem por isso deixa de fazer referências de caráter lascivo.

Ao participar de uma conferência organizada por Boris Vian, a autora Hilda Hilst afirma que não aprova rotulações e sexo para ela era bom humor, brincadeira, jogo, sem qualquer fim em si mesmo. Então, os livros eróticos poderiam formar o cidadão “de amanhã”. Questionada se talvez estas obras poderiam gerar uma verdadeira revolução na sociedade, afinal era tratado como um tema proibido, Hilst afirma que não poderia gerar qualquer revolução; ao contrário do que poderia provocar a santidade, afinal, “o erótico pra mim, é quase uma santidade” - afirmava a autora, que apesar do momento de revoluções e manifestações feministas, queria independência na escrita.

Ela acreditava que os homens deveriam ser superiores às mulheres na cama, citando e contradizendo Simone de Beauvoir¹. É perceptível que a autora não se importava com opiniões sobre sua vida, não se preocupava nada em questionar o que achavam dela, se aceitavam ou não quem era Hilda Hilst. Esta não preocupação em fazer algo para que fosse aprovado pela sociedade e por seus leitores fez da autora uma pessoa com menos inquietação e com mais liberdade na escrita.

Hilst teve uma vida agitada desde muito pequena. Seus pais se separaram quando ela ainda era muito nova; seu pai passou por várias internações em sanatórios, por problemas mentais; estudou em colégio interno, e aos 18 anos sua mãe incentivou-a a cursar Direito na Faculdade do Largo de São Francisco, data que marca também sua vida boêmia que durou por quase vinte anos. Ao longo destas duas décadas a autora se tornou muito conhecida pela beleza rara que possuía, e das grandes paixões que despertou em homens, como Vinícius de Moraes. Hilst começou a lançar seus livros logo em 1950. O primeiro deles foi *Presságio*, em seguida, em 1951, *Balada da Alzira*.

Em 1966, Hilda Hilst muda-se definitivamente para a Casa do Sol, construída em uma fazenda em Campinas. Em 1979 lança *Tu não te moves de ti*, mas é só em 1990 que Hilda desiste de vez do que ela nomeia de *literatura séria* e começa então uma nova fase na escrita: quer agora fazer literatura para ganhar dinheiro, ser reconhecida e vender mais livros. No entanto, não foi uma transformação fácil na vida da autora. As obras *O caderno rosa de Lori Lamby* e *A obscena senhora D* são as duas primeiras em que Hilst muda os objetivos de sua escrita, que agora se constituiria como de consumo e, enfim, daria a possibilidade da escritora se sustentar financeiramente com sua obra. Essa sua nova fase provoca revolta na crítica e em muitos amigos que consideravam sua nova escrita como escandalosa.

¹ O Segundo Sexo, de Simone de Beauvoir, é, sem dúvida alguma, uma das principais obras de referência nos estudos sobre mulher e relações de gênero. O livro é um amplo tratado sobre a “questão da mulher” na perspectiva existencialista. Apresentado em dois volumes, faz a crítica, no primeiro, ao determinismo biológico, às abordagens psicológicas e ao materialismo histórico, argumentando que mulher é uma construção social, historicamente determinada, construída no pensamento ocidental como “o outro”. Note-se, porém, que em O Segundo Sexo Simone de Beauvoir não poupa críticas sequer às feministas da época. Mas não hesitou em declarar-se “feminista” na década de 70, até “feminista radical”. Engajando-se avidamente no Movimento de Libertação da Mulher da França, assinou, inclusive, o manifesto em favor do aborto que causou grande controvérsia nos meios acadêmicos franceses. Já em O Segundo Sexo, Simone aborda questões bastante polêmicas ainda hoje, a exemplo da desconstrução do “mito da maternidade” como destino feminino. Não foi, então, por acaso que O Segundo Sexo teve maior impacto, sendo traduzido para mais de 30 idiomas e publicado em vários países, constituindo-se, ainda hoje, em alvo de críticas e fonte de reflexão e inspiração feministas por todo o mundo, e acessado por Hilst.

O período que Hilst considera como o “adeus à literatura séria”, ou seja, em que ela deixa de escrever textos romanescos para a aceitação da sociedade e começa a escrever textos obscenos para obter sustento, chocou muitos amigos. Assim, Hilst migra para uma literatura um pouco mais liberal, até mais grotesca, escandalosa. O choque vem também pelo fato de que a autora já ter 60 anos quando decidiu escrever literatura erótica, ou “obscena” como ela própria considerava seus livros. A mudança de Hilst provocou em seus leitores uma necessidade de entender o que estava acontecendo, já que agora não mais escrevia poemas românticos ou textos melancólicos. Sua literatura agora era obscena, impura. A autora passara a violar a santidade, por isso era preciso pensar em Hilst sagrada e Hilst profana, apesar de que ela nunca conseguiu ser, unicamente, somente uma dessas coisas, porque essas posturas são intercambiáveis, como se verá.

Hilst destaca-se como uma das presenças mais marcantes na literatura brasileira do século XX. Suas narrativas, de caráter psicológico e existencial, discorrem sobre o mundo e a cultura dominante, mundo esse que, em decorrência de uma Guerra Mundial, se apresenta esfacelado, com uma nova forma de organização que vai repercutir na maneira que o homem vê o mundo. Nesse contexto de mudanças sociais, políticas, econômicas e culturais é que Hilst escreve, retratando o que se vivia neste momento e, principalmente, a angústia do ser, que vive esse processo de intensa transformação.

Tu não te moves de ti desempenha uma função reveladora de falhas, maravilhas e obscuridades do homem. Assim, este trabalho pretende desenvolver um estudo sobre a constituição da obra *Tu não te moves de ti*, de Hilst, verificando como a autora constrói sua escrita, e como podemos estudá-la em relação ao sagrado e profano, na visão de autores como Émile Durkheim, Mircea Eliade e Rudolf Otto e Giorgio Agamben.

Tu não te moves de ti é composta por três novelas que, no princípio parecem não se conectarem, mas que com o decorrer da leitura se entrelaçam totalmente. As três novelas são nomeadas com três substantivos diferentes, após os nomes dos protagonistas. “Tadeu (da razão)” dá nome à primeira novela, que conta a história de Tadeu, um homem de meia idade, casado com Rute, que está passando por um momento de crise, uma fase de transição, questionando sua própria existência e sua convivência por aparência com Rute. Ele se sente totalmente deslocado em seu círculo

de amizade, em sua vida conjugal, principalmente porque almeja uma mudança, e Rute não o acompanha neste momento.

A segunda novela recebe o nome de “Matamoros (da fantasia)” e narra a história de Maria, uma criança que sempre esteve habituada com contato sexual com homens. Para ela, brincadeiras sexuais sempre estiveram associadas com a curiosidade, pois o importante era conhecer tudo tocando. Esta segunda novela é a que mais irá se destacar em nosso estudo, afinal, ela retrata bem o objetivo desta pesquisa, que é observar as manifestações de sagrado e profano dentro desta obra de Hilda Hilst. Trabalhar com o conceito de sexualidade nas esferas do sagrado e do profano será fundamental para esta pesquisa, pois Maria é uma criança habituada com sexo, e também com o conceito de religiosidade, na constituição da personagem, e também pelo envolvimento de figuras de religiosidade, como o padre que aparece na trama para exorcizar a criança e acaba se envolvendo com ela.

A última novela é a história do sobrinho de Hagaiá, que é mãe de Matamoros, nomeado “Axelrod (da proporção)”. A narrativa de Axelrod fala sobre tempo e finitude, e esfacela a visão que tínhamos até então dos dois primeiros novelas. Axelrod era professor de história política e ortodoxo, e sua história é muito significativa, principalmente no que diz respeito ao nome da obra. Em uma viagem à casa de seus pais, Axel repensa sua vida.

No primeiro capítulo faremos um apanhado teórico que será nosso suporte para nos três capítulos seguintes analisarmos as novelas: “Tadeu (da razão); Matamoros (da fantasia); e Axelrod (da proporção)”, que compõe a obra *Tu não te moves de ti*. No segundo capítulo analisaremos a primeira novela de *Tu não te moves de ti* percorrendo sobre as manifestações sagradas e profanas em “Tadeu (da razão)”. No terceiro capítulo, por conseguinte, analisaremos “Matamoros (da fantasia)”, e, no último capítulo analisaremos “Axelrod (da proporção)”.

Nas obras de Hilda Hilst é possível perceber várias manifestações de sagrado e profano. Em *Tu não te moves de ti*, composto por três novelas, percebemos essas manifestações, principalmente na segunda novela em que a personagem Maria Matamoros vive no jogo de uma vida sagrada e profana, sem conseguir se posicionar em um dos termos, visto que é impossível a sacralização ou a profanação total. Alguns atos são narrados de forma chocante nas novelas, e nossa análise se voltará para tais

atos. Algumas perguntas que nortearão nossa proposta de análise são: Até onde podemos classificar um ato como sagrado ou profano? As relações sexuais narradas nas novelas são sagradas, são profanas ou são sagradas e profanas, visto que é impossível separar as duas manifestações? Na obra, exemplos aparecerão acerca de tal temática, uma vez que Matamoros mantém relações sexuais com seu “pai”; Axelrod com sua tia Haiága; Tadeu apresenta ser o personagem intocado, puro, sagrado, porém tem em seu passado a história de seu envolvimento com a jovem Matamoros, e, a descrição de maior destaque, o ato sexual realizado por um sacerdote ao tentar exorcizar Maria Matamoros, que tinha apenas 8 anos. Portanto, todos estes detalhes serão minuciosamente analisados nos capítulos seguintes.

Este trabalho será de grande valor para as pesquisas que envolverem Hilda Hilst, visto que é o primeiro a falar sobre o tema, e também um dos poucos que trabalha com a obra *Tu não te moves de ti*, sendo então referência para estudos a partir de sua publicação. Espero com isso poder contribuir para que a fortuna crítica da autora seja enriquecida, e que mais acadêmicos consigam discorrer sobre o trabalho de Hilst, ainda tão pouco estudado.

O SAGRADO E O PROFANO NA LITERATURA E EM HILDA HILST

Venho, Senhora D, a pedido da vila, a confissão, a comunhão, não quer?
Meu nome é...
de onde vem o Mal, senhor?
Misterium iniquitatis, Senhora D, há milênios lutamos com a resposta,
coexistem bons e maus, o corpo do Mal é separado do divino.
quem criou o corpo do Mal?
Senhora D, o Mal não foi criado, fez-se, arde como ferro em brasa, e quando
quer esfria, é gelo, neve, tem muitas máscaras, por sinal, não gostaria de se desfazer
das suas, e trazer a paz de volta à vizinhança?
e como é o corpo do Mal?
de escuridão e ouro
só tenho coisas baças, peixes pardos, frutas secas, sacos, ferrugem, esterco e
meu próprio barro: a carne (A Obscena Senhora D, 2001, p. 31).

1.1 – Os termos SAGRADO e PROFANO

Muitos autores apontam fatores relevantes para o estudo dos termos sagrado e profano, que fazem parte dos estudos da religião. Mircea Eliade, em sua obra *O sagrado e o profano – A Essência das Religiões*, apresenta a definição dos termos no âmbito da religião, explica a importância deles e discorre também sobre a “ciência da religião”, termo usado pela primeira vez por Max Müller também no século XIX. Eliade tem um ponto de partida fixo para seu texto, afinal Rudolf Otto lançou em 1917 uma obra que mexe com os interesses de muitos que participavam da instituição Igreja Católica. A obra *O sagrado - um estudo do elemento não-racional na ideia do divino e sua relação com o racional*, originalmente *Das Heilige*, de Otto discorre sobre as experiências religiosas ao invés de estudar as ideias de Deus e da religião. Otto era dotado de grande

finura psicológica, além de ser teólogo e historiador, por isso conseguiu esclarecer o conteúdo e os caracteres específicos dessas experiências religiosas que cita em sua obra, levando em conta que o caráter racional da religião é deixado de lado, ou seja, o discurso montado, algumas vezes até especulativo, foi ignorado, e foi procurada uma parte irracional desses discursos religiosos.

Por isso, a meta principal do autor é mostrar que o sagrado pode ser entendido como algo divino, díspar de qualquer realidade natural, e que este sagrado escapa dos processos racionais. Para Otto, a complexidade do sagrado decorre principalmente de sua composição: o elemento irracional, o *numinoso*, e o elemento racional, o *predicador*, e somente uma autoritária necessidade racional consegue interconectar as duas partes, o que o autor nomeia de esquematização. Segundo Dora Maria Dutra Bay, Otto

Esclarece que por irracional, ao contrário do que pode parecer à primeira vista, entende o que é singular e não passível de explicação conceitual, parte de uma obscura profundidade. Já o racional no sagrado ou divino, é o que o nosso entendimento apreende e interpreta, o que nos é familiar e pode ser explicitado num conceito, campo de pura clareza. (BAY, 2004, p. 13).

O termo citado acima, *numinoso*, é um neologismo criado pelo autor no intuito de elucidar as peculiaridades da parte irracional do sagrado. O elemento *numinoso* é considerado uma espécie de “princípio ativo” presente na totalidade das religiões, e que esse princípio é “*uma categoria especial de interpretação e de avaliação e, da mesma maneira, de um estado de alma numinoso que se manifesta quando esta categoria se aplica, isto é, sempre que um objeto se concebe como numinoso*”. (Otto, 92, p. 15)

Por sua vez, Mircea Eliade necessita inicialmente explicar a diferença dos termos sagrado e profano, por isso logo no início de sua obra o autor afirma que “O sagrado se manifesta sempre como uma realidade de ordem inteiramente diferente da das realidades ‘naturais’” (1989, p. 24). O termo *naturais* aparece entre aspas e o autor justifica que é impossível definir o que realmente é tratado ou visto como natural, já que são termos de difíceis delimitações, dependendo muito da subjetividade de quem o trata. Para Mircea Eliade, não há dúvidas sobre os espaços sagrados, fortes, e os espaços

“não-sagrados”, que são sem estrutura ou qualquer consistência. O autor esclarece o objetivo de sua pesquisa:

O que interessa à nossa investigação é a experiência do espaço tal como é vivida pelo homem não-religioso, quer dizer, por um homem que recusa a sacralidade do mundo, que assume unicamente uma existência ‘profana’, purificada de todas as pressuposições religiosas. É preciso acrescentar que uma tal existência profana jamais se encontra no estado puro. [...] O homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso. (ELIADE, p. 27).

O que Eliade assegura como essencial para as primeiras perspectivas e estudos sobre o tema é que o *sagrado* se opõe ao *profano* (p. 25) e que seu objetivo na obra se opõe ao de Otto, apesar de ser seu autor de inspiração, afinal Eliade não quer se preocupar com discursos racionais ou irracionais das experiências religiosas, e sim pretende apresentar o termo sagrado em toda a sua complexidade e chegar ao ponto de dizer que tudo que foi dito que é sagrado é sagrado e que tudo contrário a isso é profano. Na obra *O sagrado e o profano* o autor afirma que o leitor irá dar-se conta que o sagrado e o profano “constituem duas modalidades diferentes de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história” (p. 20), e Eliade, apesar de ser um historiador das religiões, se propõe a estudar a perspectiva da ciência neste tema. Sagrado, do latim *sacratu*, define algo que merece veneração, que está ligado à esfera divina. Em algumas definições de sagrado é possível ler algo relacionado à local vedado de profanações, porém não se pode restringir o sagrado apenas ao local. Ainda segundo o mesmo autor é possível medir o que separa a modalidade sagrada da modalidade profana, “lendo-se as descrições concernentes ao espaço sagrado e à construção ritual da morada humana, ou às diversas experiências religiosas do Tempo.” (p. 19), e continua discorrendo sobre as diversas relações do homem e as ocorrentes mudanças de sacralidade para profanação.

Émile Durkheim, em um de seus estudos sobre religião, afirma também que o fenômeno religioso divide-se em duas partes: o sagrado e o profano, prevalecendo, sem dúvida, uma visão dualista, na qual um se opõe ao outro, e observa ainda que “o sagrado

e o profano foram pensados pelo espírito humano como gêneros distintos, como dois mundos que não têm nada em comum” (1996, p. 51) e conclui: “se existe religião tão logo o sagrado se distingue do profano” (1996, p. 150). Sobre a visão de Durkheim é possível afirmar que, nesse sentido, considera-se sagrado tudo aquilo que está ligado à religião, magia, mitos, crenças. Em algumas religiões, a concepção do sagrado se manifesta sempre contra uma realidade diferente das “naturais”, remetendo ao extraordinário, ao transcendental, ao metafísico, levando a crer que o sagrado é sempre um processo tratado como um fato natural, biológico. Durkheim discorre sobre essa impossibilidade da divisão dos termos sagrado e profano, da seguinte forma:

O sagrado e o profano foram sempre e por toda a parte concebidos pelo espírito humano como gêneros separados, como dois mundos entre os quais nada há em comum, pois, uma vez que a noção de sagrado é no pensamento dos homens, sempre e por toda a parte separada da noção do profano, mas o aspecto característico do fenômeno religioso é o fato de que ele pressupõe uma divisão e bipartida do universo conhecido e conhecível em dois gêneros que compreendem tudo o que existe, mas que se excluem radicalmente. As coisas sagradas são aquelas que os interditos protegem e isolam; as coisas profanas, aquelas às quais esses interditos se aplicam e que devem permanecer à distância das primeiras (Durkheim, 1990, p.39).

Por isso, podemos afirmar que para Durkheim, há uma natural superioridade do sagrado em relação ao profano. Esse interdito ao sagrado, ou seja, essa proibição ao acesso do que é sagrado o faz superior ao profano que é a aplicação do interdito, ou seja, o acessível. Bataille discorre sobre a necessidade que os homens sentiram da criação do interdito: “eles (os homens) se distinguiram dos animais pelo trabalho. Paralelamente, eles se impuseram restrições conhecidas como interditos” (Bataille, 1987, p. 28). Esse interdito distingue o homem do animal, afastando-o da violência e da sexualidade, sendo um elemento limitador de ações, necessidades e desejos. Este interdito ainda é capaz de proteger o sagrado e moderar a sexualidade, ao contrário da transgressão que aproxima o homem do animal. A transgressão não extingue o interdito, apenas o atravessa por um determinado período de tempo, portanto, da mesma maneira

que o interdito atua no campo do profano a transgressão atua no campo do sagrado. Bataille ainda afirma que “o mundo do profano é o dos interditos. O mundo sagrado abre-se a transgressões limitadas. É o mundo das festas, dos soberanos e dos deuses.” (1987, p. 63).

Estando no campo do profano, ou seja, de tudo aquilo que não é sagrado, estamos falando de um termo completamente opositor. O termo profano, quem vem do latim *profanus*, é definido como tudo que se opõe ao sagrado, e, segundo Agamben profano era tudo aquilo que era sagrado ou religioso e era devolvido ao uso do homem, saindo então do espaço sacralizado para o espaço profano. Ao ser devolvido ao uso dos homens, o sagrado deixa de permanecer intocado, e ainda segundo o mesmo autor, entre usar e profanar existe uma relação especial. Pode-se considerar como coisas, lugares, animais ou pessoas que são subtraídas do uso comum e transferidas para uma esfera separada. Há várias maneiras para esta transposição ocorrer, como por exemplo, o uso incongruente do sagrado que pode levá-lo ao profano. O que surpreende a muitos estudiosos, ainda sobre sagrado e profano, é o significado do verbo *profanare* em latim, que significa tanto tornar profano, como sacrificar. O sacrifício é um ato que endossa a interrupção do interdito, afinal, sua realização está ligada à destruição. Para a realização de um sacrifício é necessário um interdito de violência. Bataille reforça sua teoria expondo que o sacrifício animal antecede o sacrifício humano, isso ocorre pelo caráter sagrado que no início da humanidade existiam nos animais. Rudolf Otto assegura que o sagrado está ligado não só ao natural, mas sim ao ético, à moral e à bondade, resumindo assim que tudo que não faz parte da bondade proposta por Deus não é sagrado.

As obras literárias de Hilst estão inseridas nas décadas de 50 a 90 na Literatura Brasileira. A autora era musa do poeta Carlos Drummond de Andrade. Ele até lhe dedicou o poema *Estrela Aldebarã*:

Abro a folha da manhã
Por entre espécies grã-finas
Emerge de musselinas
Hilda, estrela Aldebarã.

Tanto vestido enfeitado
Cobre e recobre de vez
Sua preclara nudez

Me sinto mui perturbado.

Hilda girando boates
Hilda fazendo chacinha
Hilda dos outros, não minha
Coração que tanto bates.

Mas chega o Natal
e chama a ordem Hilda.
Não vez que nesses teus giroflês
Esqueces quem tanto te ama?

Então Hilda, que é sab(ilda)
Manda sua arma secreta:
um beijo em morse ao poeta.
Mas não me tapeias, Hilda.

Esclareçamos o assunto.
Nada de beijo postal
No Distrito Federal
o beijo é na boca e junto. (Poema de Carlos Drummond de
Andrade para sua musa inspiradora Hilda Hilst).

Ela compôs sua vasta obra de 1950 a 1997, quando publicou seu último livro inédito. Desassossegada, eclética e multifacetada, Hilst percorreu diversos gêneros. A poesia foi o que rendeu aos seus admiradores maior quantidade de livros. São ao todo 14 volumes, que vão de *Presságios* (1950) até *Cantares do Sem Nome e de Partidas* (1995). Sua prosa é composta por nove obras, a primeira foi *Fluxo Floema* (1970) e a última, *Estar sendo. Ter sido.* (1997). Há também uma incursão pelo teatro, concentrada no final da década de 60. Foram seis textos escritos e apenas um publicado: *O Verdugo*. Contudo, a editora Globo publicou recentemente seu teatro completo. A prosa de Hilst perpassa sem pudores pela novela, pela crônica e pela ficção. Apesar de ter recebido os maiores prêmios da crítica nacional e tenha tido livros traduzidos para o francês, italiano, espanhol, inglês e para o alemão, a autora encontra, até hoje, uma relativa resistência por parte do público leitor, que a considera de difícil compreensão.

Sobre a literatura é possível afirmar que desde a Antiguidade, está completamente ligada aos costumes da sociedade, e as obras de Hilst comprovam isso. É esta ligação que Alexandrian em *História da Literatura Erótica* (1994) e Durigan em *Erotismo e Literatura* (1985) propõem-se a entender em suas respectivas obras. Partindo do ponto de vista desses dois autores, é possível afirmar que a ligação da

literatura erótica com a sociedade existe, e ainda observar como essa literatura foi e é influenciada e modificada pela sociedade. Em contrapartida, sabemos que a literatura também influencia e modifica a sociedade; afinal, a literatura é uma arte feita por pessoas de uma determinada sociedade, assim como todas as outras artes e, enquanto atividade humana, o erotismo é uma de suas manifestações sociais e culturais. Para Durigan (1985, p. 7), “por ser um fato cultural, o texto erótico se apresenta como uma representação que depende da época, dos valores e dos grupos sociais, das particularidades do escritor, das características da cultura em que foi elaborada”.

Cada cultura vê as manifestações sexuais e eróticas de maneira diferenciada, de acordo com seus costumes, suas crenças e suas religiões. Essa visão do erotismo inserido em determinada época e em determinada cultura, de que fala Durigan (1985), se manifesta na literatura de Hilst. A década de 50 é o momento em que as transformações sexuais acontecem no Brasil e no mundo, de forma bastante expressiva devido ao movimento feminista que, além de lutar pelos interesses da mulher e por uma posição mais atuante na sociedade, reivindicava uma nova postura em relação à sexualidade feminina. Sem dúvida, o contexto histórico e político do mundo e do Brasil, na época, influenciaram a nossa arte e a literatura.

Além disso, discorreremos também sobre uma abordagem ampla de interpretação para os termos sagrado e profano, visto que assuntos como Deus e poesia, que são sagradas para uns e profanas para outros, não podem ser classificados, puramente, em só um dos termos estudados.

Alexandrian (1994), ao relatar como a literatura erótica teve início, conta como os autores faziam para escrever e conquistar o leitor com textos tão “diferentes”. O autor deixa bem claro que seu livro *História da Literatura Erótica* baseia-se na literatura européia, porque foi na Europa que o erotismo se tornou um gênero literário determinado. Ele afirma ainda que as obras orientais, na sua origem, tinham um sentido religioso, sagrado, como o *Kama sutra*, porém, essa obra, nos países europeus, adquiriu um sentido profano. Sob a influência do Cristianismo, a partir do século XVII, o sexo passou a ser visto como “pecado”, diferente de como era visto nos séculos anteriores. As questões sexuais passaram, então, a fazer parte do proibido, designado como submundo, e as próprias pessoas começaram a desejar punições para aqueles que quebrassem as leis da moral e dos bons princípios, e daquilo que o Cristianismo

chamava de sagrado. Para Alexandrian (1994) outro ponto de discussão pode ser colocado nestes textos citados, pois a literatura erótica deve distinguir textos que têm passagens eróticas dos que são totalmente eróticos:

Deve-se distinguir o romance contendo passagens eróticas do romance erótico propriamente dito, tendo por assunto o ato sexual em todas as suas variações. O primeiro evoca livremente a sexualidade porque seu autor pensa que estaria incompleto se colocasse em ação personagens privados dessa mola fundamental; mas ele serve, todavia, a um designo mais amplo. O segundo só exprime a sexualidade, nada mais, e isso com o objetivo de excitar o leitor (ALEXANDRIAN, 1994, p.9).

Essa distinção necessita acontecer porque os textos com passagens eróticas devem ser analisados para, de fato, saber qual é o sentido daquela citação erótica. Um exemplo claro disso é a Bíblia que contém passagens eróticas, mas que são utilizadas para reforçar o pecado que se comete no ato sexual realizado por puro prazer carnal, diferente do sentido sagrado que tem os atos sexuais realizados para a procriação. O *Kama Sutra*, conforme já dito anteriormente, é um manual de educação sexual, o que o diferencia totalmente da Bíblia, pois ele trata tão somente da questão sexual, então, é possível afirmar que ele é totalmente erótico.

As obras de Hilst são componentes desta distinção proposta por Alexandrian. A obra escolhida para análise não faz parte dos livros considerados escandalosos que a autora lançou a partir da década de 90, mas eles contêm sim passagens eróticas, muitas vezes mais marcantes do que as passagens “sagradas”. Na novela “*Matamoros (da fantasia)*” é possível perceber essas passagens sagradas que acabam se sombreando devido às fortes partes eróticas presentes no texto, que choca ainda por se tratar de uma mulher contando suas experiências sexuais da infância.

No primeiro volume da *História da Sexualidade I: a vontade de saber*, Michel Foucault (1985) conclui que na história do sentimento ocidental existem dois procedimentos fundamentais para a realização da verdade do sexo: por um lado, as numerosas sociedades (Roma, China, Índia, Japão, e sociedades arábico-muçulmanas) que desenvolveram uma ars erotica, que extraiu a verdade do prazer em si mesmo, se compreendido como uma prática, acumulável como experiência, não existindo lugar

para as proibições e prazer medido na sua intensidade pelos reflexos que produz no corpo e no espírito.

Pelo contrário, a civilização ocidental não possui qualquer ars erotica. É a única civilização a praticar uma *scientia sexualis*, isto é, a única civilização a desenvolver durante séculos as regras de procedimento que nos hão de garantir a verdade do sexo. Para isso, desenvolve-se o primado da confissão, em estreito contraste com a arte da iniciação e do segredo esotérico. Foucault (1985) acaba por declarar que o homem ocidental se tornou um animal confessor. A sexualidade é o resultado da prática discursiva dessa atividade confessional e constitui-se em *scientia sexualis*, que o Cristianismo ocidental instituiu para produzir a verdade sobre o sexo. Vemos na fala de Foucault (1985) que a explicação dada por Gilberto de Mello Kujawski sobre os vários nomes que se dá para este sagrado se aplicam em aspectos da literatura erótica, como por exemplo, a *scientia sexualis* (ciência sexual) que foi utilizada pelos cristãos para que as pessoas não consumassem algo profano como a relação sexual por prazer, e sim que essa ciência pretendia algo sagrado como procriação.

No século XX, principalmente na sua segunda metade, a temática do erotismo foi retomada, quebrando as barreiras do preconceito e da religiosidade, encarando o prazer sexual como uma atividade normal do homem e da mulher e não um “pecado”, como afirma os dogmas das religiões cristãs. Alexadrian (1994, p. 7), no prefácio de seu livro, inclui a literatura dentro da temática do erotismo e afirma que “uma literatura cujo objetivo é afirmar os direitos da carne é perfeitamente legítima”. Essa afirmação só vale para a contemporaneidade, pois dos séculos XVII ao início do XX, a literatura erótica era relegada a um segundo plano, considerada perniciososa e depreciada em seu valor literário.

A junção das três novelas, cercadas por fatos semelhantes e elementos de ligação, envolve os leitores ao longo da narrativa. Pela complexidade da obra é preciso ler e reler, com cautela, para que nada fuja aos olhos do leitor, e escape ao entendimento de *Tu não te moves de ti*. Vale ressaltar que Hilst espanta ainda pela sensualidade e sexualidade em seu texto, assunto dos quais discorreremos mais nos capítulos seguintes.

Hilst tem uma trajetória em direção à experiência do sagrado e à busca interminável de Deus em seus escritos. A literatura surge como uma oportunidade única de conquistar, ao mesmo tempo, a transcendência, o equilíbrio e o encontro das

respostas sobre a vida e sobre a divindade. A maioria de seus textos apresenta questionamentos metafísicos, e chegam a se assemelhar a diálogos apaixonados. A presença do erotismo é explícita na medida em que é refletida num discurso aceso pela chama da paixão e repleto de dualidade. Segundo Bataille, embora o erotismo oponha-se à reprodução, ela é o seu fundamento. A reprodução envolve a relação entre dois seres descontínuos que, por originarem-se da fusão de outros dois, óvulo e espermatozoide, trazem em si a continuidade. Somos descontínuos, morreremos isoladamente, mas trazemos em nós o que Bataille chama de “nostalgia da continuidade perdida”. Essa nostalgia é a base das três formas de erotismo de que fala o autor: erotismo dos corpos, erotismo dos corações e erotismo sagrado. Nessas três formas de experiência erótica sempre encontraremos a busca pela substituição do isolamento do ser, a substituição de sua descontinuidade por um sentimento de continuidade profunda. O erotismo dos corpos mostra qualquer coisa de pesado, de sinistro. Ele dissimula a descontinuidade individual e é sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico. O domínio do erotismo será sempre o da violência, pois arrancar o ser da descontinuidade é um ato violento comparável com a morte que nos tira da nossa persistência em conservar o ser descontínuo que somos.

Um discurso que transita entre o sentido carnal do amor mundano e o sentimento bíblico de sofrimento e de dor. Adélia Prado, poeta brasileira, nos Cadernos de Literatura Brasileira de 2000, discorre um pouco sobre sua concepção de sagrado e erotismo que se opõe ao que Hilst pensava sobre os termos:

Eu descobri que o erótico é sagrado [...]. Toda poesia mística é sensual, não precisa dividir. O corpo é algo preciosíssimo, não é? Então, só é erótico por isso, para animar a divindade. [...] Veja a liturgia, é um procedimento carnal, puramente erótico: “Esse é o meu corpo, esse é o meu sangue, tomai e comei”. O reino dos céus é um banquete. (CLB, 2000, p. 29).

Os poemas e as narrativas em prosa de Hilst são compostos por estilos opostos, mas que se direcionam para um alvo comum: uma busca apaixonada por Deus, que é um Ser presente e oculto, simultaneamente. Um misto de luz e sombra que lhes surge, todos os dias, como um sedutor incontestado. Um sedutor que traz consigo as numerosas

qualidades e os intermináveis defeitos inerentes a essa condição. Sobre as peculiaridades de sua obra Hilst afirma que:

A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus. (CLB, 1999, p. 10).

Neste trecho a autora deixa bem clara sua preferência e sua admiração pelo sagrado, apesar de não conseguir deixar o profano de lado, tendo a certeza de que isso seria impossível, separáveis são os dois termos. Nos capítulos seguintes faremos uma análise das manifestações sagradas e profanas nas novelas quem compõem a obra *Tu não te moves de ti*, de Hilda Hilst.

DA RAZÃO DE TADEU: A NECESSIDADE DE ROMPER COM O SAGRADO

As guerras são feitas para quê, afinal? Ah, sim, as guerras são feitas para matar os outros, porque de repente o mundo fica cheio de gente, gente que come, gente que enche as privadas [...] é preciso matar as gentes para que as privadas fiquem limpas [...]. Que fique tudo limpo e brilhante por algum tempo (Qa, 1977, p. 134).

2.1 – Tadeu e seu mundo de ruínas

A primeira novela do livro *Tu não te moves de ti*² de Hilda Hilst conta a história de Tadeu, homem de meia-idade que vive uma crise e deseja transformar tudo que já viveu: não quer ter o mesmo emprego de sempre, cansou de ser o funcionário exemplar, cansou da mulher, Rute, que só o quer como empresário, poderoso, e não o vê como ser humano. Logo no começo da novela, “Tadeu (da razão)”, já está em crise. Há ambiguidade no discurso, narrado em 1ª pessoa que deixa transparecer uma dúvida quanto a sua existência e o que ele se tornou enquanto pessoa, e todas as passagens de Tadeu demonstram que ele está alucinado, provavelmente vivendo algo não real.

Tadeu pede para que sua esposa ouça o seu desabafo, implora para que ela lhe dê atenção e pare de pensar somente no quanto ele pode ganhar sendo o homem de negócios que sempre foi. Essa crise faz com que Tadeu passe a se questionar sobre a própria existência e a vida de aparências que leva em companhia da mulher, Rute. Sentindo-se deslocado do círculo de amigos do qual sempre fez parte, Tadeu deseja romper com os companheiros dos quais sente que não gosta mais, não deve viver mais naquele mundo.

O discurso de Tadeu transcorre inerte, e o que o leitor tenta entender é como é possível Tadeu desejar tantas mudanças, mas não buscá-las. Rute sempre se preocupa

² Doravante, as citações da obra estudada, *Tu não te moves de Ti*, de Hilda Hilst, serão citadas apenas pelo número da página.

com a reputação do marido, de como estão as coisas na empresa e se seus discursos continuam fazendo dele o melhor. Ela consegue entender que o marido está em crise, mas não se mostra disposta a entendê-lo ou a ajudá-lo, o que o deixa frustrado, afinal, ele desejava estar no “balanço” da vida (p. 19) e então poderia flutuar pelos ares e ser um novo homem. O discurso de Tadeu era entendido ambigualmente por sua esposa, e também para o leitor, visto que Tadeu busca, durante a novela, ser linear para entender o que se passa em sua crise de meia idade, mas não consegue. Ele queria começar “tudo de velho” (p. 18), mas a ambiguidade só existia por uma dificuldade que ele apresentava em expressar seus sentimentos. Quando Tadeu se refere ao tudo de velho, ele mostra uma necessidade de resgate de algo que já tinha passado em sua vida, mas que não estava mais presente, e ele sentia que deveria buscar novamente o que demonstrava querer, apesar de já ter tido e, logo depois, perdido.

O carinho com Rute parecia o mesmo, e ele não saberia dizer se mudou, afinal, o que sentia é que estava tudo como antes, era ele que não queria mais seguir naquela mesma vida, queria procurar algo já vivido ou talvez somente imaginado. A certeza de que queria realmente mudar aparece aos poucos no texto. Essas percepções vêm juntamente com a descoberta de tudo que mudou na sua vida desde o casamento, e a vontade de ter tudo aquilo que teve antes do casamento de volta. Tadeu já não é mais o mesmo, nem seus livros prediletos consegue alcançar na estante. Indaga-se se foi propositalmente que Rute colocou seus livros prediletos no lugar mais alto, e se vê incapaz de alcançá-los.

Tadeu está em crise e só quer atenção de Rute para que possa falar, e deseja alguém que possa “remendar” seus buracos. O discurso de Tadeu é poeticamente sonoro, é possível perceber um tom lírico. Os fios que unem Tadeu e Rute se desfizeram, e tudo que se tem presente agora são laços apodrecidos que podem facilmente se romper, apenas na visão do marido, porque Rute ignorava qualquer manifestação de insegurança do marido, e sequer dava atenção para ele. Algumas vezes a esposa se falseava a ajudar, mas era uma ajuda distante, sem dar muita atenção ao marido Tadeu.

A instabilidade do personagem é visível, o desconforto, a necessidade de mudança são características marcantes deste personagem, “como se a pedra fosse minha

própria alma viva” (p. 20) tenta justificar Tadeu, explicando seu ser, mostrando que sua alma tornou-se pedra, com a aridez da vida.

A narrativa não segue uma ordem cronológica, e por isso, os fatos da vida de Tadeu são descobertos ao longo do texto, aos poucos. É possível perceber que Rute trazia Tadeu para a realidade, e provavelmente uma realidade que ele não gostava de viver, por isso via a desvinculação da esposa como a libertação para uma vida melhor. Essa realidade que criara com a esposa não era mais a que gostaria de viver. Algumas passagens do texto revelam um tom lírico nas falas de Tadeu, “na sôfrega manhã de mim, no sol da minha hora, solda minha manhã, Vida, que este fio de aço nunca se estilhaça, liga-me ao teu nervo, OUVÉ, Rute” (p. 18).

Vale ressaltar que Hilda Hilst tem uma grande influência do gênero lírico em sua prosa. Quando a autora lança “Ode Fragmentária” (1961) espelha uma profunda preocupação a respeito da palavra poética e da função do poeta e da poesia no mundo, assim como da missão do amor na existência. Nas obras lançadas a partir daí Hilda Hilst instala-se de novo no discurso do fracasso amoroso, infeliz, pecaminoso ou impossível para o sujeito lírico. Em “Tadeu (da razão)” a intuição da transcendência é entendida pelo protagonista como uma sorte de renascença.

A representação de diferentes poderes surge ocasionalmente em sua obra em prosa ficcional da autora, como acontece em Tadeu, em *Tu Não te Moves de Ti*, onde o alvo da deturpação grotesca é o capitalismo, simbolizado pela sua instituição paradigmática, isto é, a empresa:

“(…) se fosses feita de carne como serias? Gorda, o pêlo ruivo cobriria a superfície ondulada, ferrosa, ferroso é o que serias, tabernáculo, ferroso como o sopro das bruxas, imã 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 idéias que se dizem políticas, isentas de fraternidade, arrogantes” (HH, 2004, p. 34).

Tadeu revela que já está há trinta anos ao lado de Rute, e estão juntos desde os seus vinte anos, sendo esta a primeira marca de temporalidade nesta novela. Essa crise de meia-idade mostra que os fios que o ligavam a esposa estão apodrecendo. Rute também não parece feliz com a vida que leva, além disso, se mostra desinteressada na ajuda ao marido, não se preocupa com a situação, e sempre que ele reforça seu tom de mudança a esposa o ignora com perguntas fora do contexto. Nos momentos de diálogos podemos perceber que aquela conversa se assemelha com uma discussão de uma relação conjugal, o que não é percebido nos fluxos de consciência de Tadeu. Sobre estes fluxos de consciência, Alcir Pécora já observara que:

O fluxo hilstiano não se pode dizer “de consciência”, e nem mesmo se entender rigorosamente como “drama de consciência”, como aproximativamente empreguei a expressão. De maneira mais particular, talvez se pudesse argumentar que o fluxo encena uma possessão, na qual o narrador, fazendo às vezes de cavalo, é sucessivamente montado por entes pouco definidos, imediatamente aparentados entre si, incapazes de conhecer a causa ou o sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa no ofício de escrita. (PÉCORA, 2005, p. 5)

A problemática proposta por Tadeu e Rute na primeira novela perpassará pelas outras duas novelas apresentadas adiante. Hilst constrói uma rede entre as personagens que só se desenrolará na última novela. Rute e Tadeu começam ali o desenvolver uma teia que só terminará com Axelrod, personagem da terceira novela, e que poderá não ter um desfecho satisfatoriamente feliz, visto que sua narração mostra uma inércia que não condiz com a necessidade de mudança dos personagens. Logo após a discussão com Rute, o personagem principal vai a uma reunião na empresa e avisa aos colegas que não estará mais ali, que não sente ali o seu lugar. Tadeu está em uma crise existencial que, como se fosse um fio, também chegará aos personagens, Maria Matamoros e Axelrod Silva. Essa crise é explicada por Gilbert Durand, na obra *Mito, símbolo e metodologia* (1982), que mostra que a imaginação humana tenta representar, simbolicamente, algumas angústias diante da finitude e da iminência da morte.

Rute desempenha a função de trazer Tadeu de volta à realidade, mostrando para ele que aquela era a vida que eles tinham construído, e que ali eles tinham que ficar. A

personagem parecia ser um modelo padronizado do que poderia representar um drama em sua vida: era um homem casado, tinha cinquenta anos e que antes era um executivo, burguês e convencional. O esquema deste retrato serve para sublinhar o drama do protagonista: o delírio de Tadeu opõe-se à sua vida anterior e às expectativas da sua mulher, Rute, que pretende que o marido recupere a sua mentalidade burguesa e satisfaça as suas aspirações materialistas. Finalmente, a tensão derivada do antagonismo entre a obrigação de Tadeu de viver dentro da sociedade e as suas novas aspirações metafísicas é resolvida numa resistência passiva e perturbadora por parte do protagonista. Alguns fluxos de consciência de Tadeu são interrompidos por chamamentos e frases corriqueiras de Rute, que o traz de volta à realidade.

Daqui a pouco é preciso voltar para casa e começar tudo de velho, o banho quente, o sabão importado, os mármore perfeitos, as toalhas da melhor qualidade, sim a casa toda é lavanda alecrim maçãs laranjas 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... (HH, 2004, p. 23) (grifo nosso).

Realidade, às vezes um pouco pesada para Tadeu, comprovada pelo próprio narrador da novela. A ausência de pontuação ao falar da casa e mostrar que a esposa sempre tinha cheiro e gosto e isso não faz o personagem se sentir mais frustrado ainda. O trecho refere-se também à luta de Tadeu com a linguagem que não consegue expressar o que ele realmente sente, já que ele demonstra-se possuído por alguma coisa “demasiadamente inominável”.

Os questionamentos de Rute pela ausência do marido tornam-se pertinentes e ela deseja saber então porque o marido não quer mais tocá-la. Para Rute nada mudou desde que se casaram, e ela não acha justo que o marido não a toque mais. Ela se questiona afirmando que “um dia sim Tadeu vai me tocar de novo, não é justo? o que há nas coisas? não são as mesmas? eu vivi inteira para o teu momento” (p. 18). Tadeu não pensa mais no sexo como prazer, pelo menos não com Rute, o prazer para ele agora é escrever poemas, ler seus livros prediletos, e tenta mostrar alguns versos que fez para Rute. É possível perceber nessas passagens reflexos da vida da autora em sua obra. Hilst

afirma que não queria mais ter prazeres carnavais, que tudo que tinha em sua vida agora era seus livros, seus textos, seus poemas. Queria viver do prazer da literatura.

Rute porém, renega tudo que Tadeu vivia, e diz que não vê nele um poeta e sim um administrador de empresas, chegando até a admitir que não gosta dos versos de Tadeu, porque nunca se vê neles, sempre acha que o marido escreve para uma outra pessoa, nunca para ela. Rute se questiona sobre como será o futuro e Tadeu tenta se lembrar de como eram no passado, afirmando que amou, usando apenas a frase “Te amei” (p. 18), mas não citando a quem se referia. Acerca do que questionava Rute, Giorgio Agamben, filósofo italiano, autor de várias obras, que percorrem temas que vão da estética à política, questiona o fato de alguns homens de destaque nas artes serem melancólicos:

Por que todos os homens que foram excepcionais na filosofia, na vida pública, na poesia e nas artes são melancólicos, alguns a ponto de serem tomados pelas enfermidades oriundas da bília negra? (AGAMBEN, 2007, p. 34).

Ainda em seu discurso Tadeu faz uso das palavras ativo e passivo para se referir ao seu trabalho, às funções que tinha na sua empresa. Os termos também se relacionam com o contexto sexual, já que em uma relação sexual temos o membro ativo, ou seja, o que realiza a ação e o passivo que recebe a ação praticada pelo ativo. Logo em seguida a esta referência ativa e passiva, o protagonista da primeira novela lembra-se de alguns momentos do passado amoroso que teve com Rute. A esposa em uma tentativa de se mostrar atenciosa ao que Tadeu fala repete várias vezes a pergunta se deve “dispensar o motorista”.

Os comportamentos apresentados por Tadeu podem ser colocados sob o ponto de vista de uma melancolia matricial, sentimento a que se atribuía o encargo pela produção da poesia, da filosofia e das artes, assim como a inclinação para o domínio de Eros, conforme observações do filósofo italiano Giorgio Agamben (2007, p. 39). As assimetrias entre marido e mulher eram claras para ele agora:

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? (HH, 2004, p. 26).

Apodrecidos pela rotina, Tadeu resolve buscar sua *alma de mim* e começa a visitar uma casa de velhos, que inicialmente parecia algum lugar que visitava no presente, mas ao longo de sua narrativa percebemos que ele faz uma mudança de espaço.

2. 2 – A mudança de espaço

Em uma “segunda parte” da história de Tadeu, a personagem faz uma mudança de espaço. O primeiro espaço foi sua casa e de Rute, logo após uma pequena reunião na empresa e, em seguida, a Casa dos Velhos.

A entrada de Tadeu na Casa dos Velhos reescreve a entrada de Kadosh, na Casa do Grande Obscuro. *Kadosh* foi editado em 1973 e é o segundo livro em prosa escrito por Hilst. Segundo Alcir Pécora (2009), estudioso da obra da autora Hilda Hilst, *Kadosh* parece se dividir em três linhas de pensamento. A primeira delas, sem dúvida, é a prosa poética, que rege totalmente a obra. A segunda é a filosofia e a terceira a teologia, afinal *Kadosh* é a busca possível de Deus. Há presença de outras técnicas literárias também nesta obra, que estão presentes em várias outras obras de Hilst, como a preocupação com a morte, o humor escatológico, o erotismo, o conhecimento restrito da realidade, a hipocrisia social, a não linearidade da narrativa e os personagens descentrados, tal qual acontece em *Tu não te moves de ti*. Alcir Pécora, organizador tanto de *Kadosh* como de *Tu não te moves de ti*, aproxima as duas obras, afirmando que elas se mostram histórias diferentes, unidas por um fio de discurso no meio de um lugar labiríntico, que se mostra monstruoso, porém magnífico.

A Casa dos Velhos tem grande valor para o personagem Tadeu. Ele se apresentava na narrativa, assim que começam as passagens da Casa dos Velhos, como velho demais e sem forças para as mudanças de sua vida, porque não conseguia ver resultado naquelas mudanças que aconteciam de forma fantasiosa. Parecia querer

morrer para a vida que tinha, e renascer em outro lugar, em um lugar que já havia estado, e que tinha sido feliz por lá. Na Casa dos Velhos aparecem personagens que retornarão nas narrativas seguintes: Heredera, Exumado, Áima e Pasion. Assim, a autora faz uso de nomes bem significativos e emblemáticos, sendo que muitas das ações dos seguintes personagens correspondem aos seus respectivos nomes, que serão explicados logo adiante. Não se sabe ao certo se a Casa dos Velhos realmente existe ou se é apenas um delírio de Tadeu, mas lá acontecem fatos essenciais para a compreensão das novelas. A primeira impressão é comprovada ao final da narrativa, mostrando que a Casa dos Velhos acaba rompendo a razão que havia em Tadeu no começo.

Vale mencionar que as alegorias dos nomes da Casa dos Velhos são importantes e essenciais para compreensão da narrativa. A primeira personagem a aparecer na novela de “Tadeu (da razão)” aparece também na segunda novela. Conhecida como Heredera, ela logo explica seu nome dizendo que vem “de heranças que deveria ter mas nunca as tive, papéis complicados que nunca se aclaram, ao revés, de letras negras cada vez mais, e parentes do fim do mundo do defunto tio-avô foram chegando, diziam que eu herdaria pombais” (p. 37). Heredera é uma espécie de anfitriã na Casa dos Velhos, e seu personagem é fundamental para a Casa, afinal, a herança era um elemento estruturador para eles.

O segundo membro da Casa é Exumado “Exumado quer dizer, senhor Tadeu, que cuidava de ossos” (p. 38). Ele realizava um sonho antes impossível, conseguia criar cravos amarelos e era, por isso, muito bem visto entre os companheiros. Convicta “diz as coisas com a certeza que não se vê nas gentes” (p. 41). Outros personagens também aparecem no texto e são marcados igualmente aos primeiros, como Áima, Pasion, Extensio, Alado e os cães Guxo e Gaezé. Áima e Pasion são responsáveis por plantar frutos na casa dos mortos. As projeções³ dos personagens no começo são duvidosas, parecendo que apenas fazem parte do delírio de Tadeu.

Além de Tadeu, falas de outros personagens deixam claro que há presença de imaginário naquelas cenas, já que Exumado afirma que seus cravos eram sonhados por

³ Usamos o termo de acordo com uma abordagem da Psicologia, em que o mesmo se refere a um mecanismo de defesa no qual os atributos pessoais de determinado indivíduo, sejam pensamentos inaceitáveis ou indesejados, sejam emoções de qualquer espécie, são atribuídos à outra(s) pessoa(s). A projeção psicológica ocorre quando os sentimentos ameaçados ou inaceitáveis de determinada pessoa são reprimidos e, então, projetados em alguém. (Fonte: *Wade, Travis. “Psychology” Sixth Edition Prentice Hall, 2000*).

ele daquele modo, agora cuidava de onze canteiros de cravos amarelos como nos sonhos. Aquilo tudo então era um sonho para todos ou o sonho de um só? São questões que Hilda Hilst deixa em seus textos sem respostas. Tadeu parece despertar para uma realidade, voltando o pensamento para Rute e comentando sobre os seus livros que estavam tão distantes dele. A confusão verbal é proposital da autora, que usa deste artifício para não delimitação das vozes, não sabemos exatamente quando é Tadeu-narrador, Tadeu-personagem ou até mesmo Rute.

Por fim, temos os personagens Convicta e Extenso introduzindo, através de lembranças, a personagem da segunda novela, Maria Matamoros. Há aqui uma inversão temporal, já que a segunda novela é anterior à primeira. Extenso e Convicta contam a história de Maria Matamoros, uma criança que desde sempre soube lidar com a vida sexual. Os personagens escolhidos para a narração desta história, que aparece fragmentada na novela de “Tadeu (da razão)”, são especialmente nomeados para isso, afinal, devido à simbologia de seus nomes, parecem querer estender a história, com convicção dos fatos ocorridos.

Na primeira novela, “Tadeu (da razão)”, nos deparamos com a narração da morte da personagem da segunda novela, “Matamoros (da fantasia)”, uma morte que tentava resgatar o sagrado na vida da jovem que sempre foi marcada pelas profanações.

em tudo há matéria sagrada, ainda que a nossa carne por absurdo olvido pretenda que não foi tocada pelos dedos santos e do sagrado se faça sumidiça. (...) Heredera, às tardes se assemelham à Maria Matamoros falecida (...) verdade é que apunhalou-se, enterrou no meio das penas aquela faca (...). (HH, 2004, p. 49, 50).

A água esteve presente na cena, ajudava Maria a tentar uma purificação por não ter conseguido viver seu amor intenso. Maria se matou com uma faca. A punhalada foi no meio das pernas, pois queria acabar com “aquilo” que, para ela, havia acabado com sua vida, com sua felicidade e com seu amado. Para a jovem, o símbolo de sua sexualidade corporal é que havia afastado seu amado de si. Jorrando sangue, Matamoros morreu na Casa dos Velhos, e Tadeu encerrou, temporariamente, a busca por si mesmo, já que precisava, primeiramente, entender que estava vivo, depois buscava entender a

razão pela qual ainda vivia, já que se sentia tão desnortado. O caminho das narrativas acontece de Tadeu para Maria Matamoros, afinal era possível entender que a busca por si que Tadeu tanto queria estava baseada em algo anterior acontecido em sua vida. Rute representava algo que ele havia conquistado, mas não se sentia mais parte daquele mundo, e queria (re)surgir em outro lugar, ter outra vida.

A invasão do sagrado destaca um território do ambiente que envolve o personagem, tornando-o qualitativamente diferente. Às vezes um sinal qualquer é suficiente para indicar a sacralidade de um lugar, traçando uma orientação. Os homens não são livres para escolher o terreno sagrado, eles o descobrem com a ajuda de sinais misteriosos. Sair de tudo que o perturbava, que o chateava, que o afligia. Tadeu queria ser novo, e quando ele afirma que queria “tudo de velho” comprova, sem dúvida, que este resgate de algo que vivera no passado era fundamental para sua sobrevivência. O passado de Tadeu é explicitado com a passagem de Maria: o homem, que era casado com Rute, queria novamente a jovem Matamoros, que agora estava morta.

2.3 – O sagrado e o profano em Tadeu

As mitologias e religiões decompõem o mundo em dois comandos opostos, o sagrado e o profano. Os dois são distintos e muitas vezes invasivos um ao outro, e também fluem um no outro. A oposição entre os dois coincide com a distinção entre o que é real e o que é irreal, entre o que “é” e o que “não é”, sendo por isso uma oposição ontológica. O sagrado é valoroso, sólido, real. Se em algumas mitologias a distinção entre o bem e o mal é inoperante, o mesmo não ocorre com aquela entre o mundo sagrado (dos deuses) e o mundo profano (do homem), que não só determina a presença do sagrado numa cultura, como também o próprio imo do sagrado e do profano. O profano pertence ao domínio do não-ser e do irreal (Eliade, 2001).

Essa oposição entre ser (sagrado) e não-ser (profano) organiza todo o cosmos mítico-religioso tornando possível a cultura com seus ritos e mitos. A primeira passagem sagrada que é possível verificar no texto de Tadeu é a fala dele para com

Rute, e a necessidade de purificação que ele tinha, com o uso da água⁴. Na Bíblia, livro sagrado para os cristãos, há 300 passagens sobre água, e a maioria delas está relacionada à purificação, renovação e renascimento. As passagens com água acontecem em vários momentos diferentes nas três novelas. Em “*Tadeu (da razão)*”, é possível verificar estas diversas manifestações:

Como se um rio grosso encharcasse os juncos e ele mergulhasse no espírito das *águas*. (p. 17, grifo nosso).

Até comedores de excedentes eu usei, a *água* mineral perlada à minha frente. (p. 17, grifo nosso).

O rapaz dos copos e da *água* mineral também sorriu. (p. 19, grifo nosso).

Tadeu, o outro, a calma daquelas *águas*, as mais fundas, e a mesma volúpia há de voltar. [...]. Se eu dissesse a verdade, a minha: Uma coisa viva rubra *aquosa* fez-se aqui dentro, Rute, aqui no peito (p. 21, grifo nosso).

Pedias um filho, Rute, e o tom de voz era azul-pastoso-*aguado*. (p. 28, grifo nosso).

Tadeu, tem os pés de *água* (p. 33, grifo nosso).

A samambaia tem sempre *água*, não é isso que faz as plantas? (p. 34, grifo nosso).

O reluzente da vida, o casco da tua barca, matéria arcoirizada, é que empresta qualidade às *águas*. (p. 35, grifo nosso).

Tadeu salvo das *águas*, das *águas* do Rute móvil. (p. 45, grifo nosso).

Os olhos afundados noutras *águas*, escapando Rute [...]. A *água* da tua piscina, essa te importava [...]. De sol que azul a *água* que bem feito [...] (p. 46, grifo nosso).

E agora roda d’*água* colocando-se à frente, ruído de cantiga. (p. 51, grifo nosso).

Colisão de *águas*, renovada, luz-laranja da manhã. (p. 52, grifo nosso)

⁴ A água e o sagrado são termos correlacionados. No Alcorão, livro sagrado do Islã, a água é apresentada como “fonte de toda a vida”. Os rios são considerados extensões e manifestações parciais dos deuses e do divino. A água também é usada no batismo para purificar o exterior (corpo) a fim de provocar mudanças interiores (alma).

As passagens acima citadas, todas retiradas de “Tadeu (da razão)”, fazem referência à água. Na Bíblia as passagens referentes à água demonstram o poder de Deus, e o poder que Deus tinha para purificar as pessoas. Essa associação da água e a busca pela libertação de Tadeu nos mostra o que o homem de meia-idade sentia necessidade de purificar a sua vida, que era tão falsa ao lado de sua esposa. Não é citado claramente no texto que Tadeu procurava essa libertação e purificação em Deus; já que ele não acreditava que era Deus que o salvaria, porém o elemento água remete o sagrado.

Essas passagens da água presentes no trecho citado também são explicadas por Chevalier & Gheerbrant (1989) no *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, pois este símbolo pode ser interpretado como surgimento da vida ou um renascimento, como por exemplo, Mitra que nasceu às margens do rio e Cristo “renasceu” no Rio Jordão. As explicações nos ajudarão a entender o símbolo da água tanto na primeira como na segunda novela.

A busca existencial de Tadeu acontece em volta de um “poço central” (p. 29), assim explica o próprio narrador. Ele busca um “Tadeu homem-verdade” e não consegue alcançá-lo, mas continua buscando porque acredita que não conseguirá facilmente finalizar essa busca. Para estudiosos da Bíblia, o uso da água pode ser explicado como:

aquilo ligado à criação, à vida (nos primeiros capítulos do Gênesis, sobre as águas, parava o Espírito de Deus, que Ele domina dividindo-a e dando a elas confins precisos) e à purificação (sobretudo física, como elemento de higiene, mas que assume também um significado de purificação espiritual). No milagre das Bodas de Canã (Jo 2), Jesus transforma água em vinho, um grande “sinal” através do qual Ele se apresenta como aquele que, transformando a água em vinho, tem o poder sobre ela, um poder recriador, ou seja, poder de dar vida nova, de qualidade excelente (o vinho). (SILVA, 2007, p. 21).

Este trecho trata das duas significações da água para os cristãos, conforme já citado anteriormente, o renascimento e a purificação. Tadeu queria entender então

porque sua carne, profana que era, desejava a carne de Rute, e também como uma profanação poderia gerar um filho, algo sagrado. A narrativa de Tadeu não é focada na busca pelo sagrado e pelo profano, mas a composição que Hilst usa para formar o seu texto deixa perceptível que, mesmo não sendo foco, está muito presente na obra. Alguns autores afirmam que a religião é uma forma de interpretação da alma humana, pois ela exterioriza as inquietações do espírito tentando pensar a realidade a partir da exigência de que o mundo faça sentido, e, segundo o Padre Arnaldo Arruda (1969, p. 45) “o paganismo não multiplicou os deuses ao infinito senão pela necessidade infinita que o homem tem da divindade”. O discurso mostra-nos uma necessidade de Tadeu de ser ver livre de Rute, e que ela poderia ir embora nas águas, que a correnteza das águas a levasse para bem longe dali, ou talvez o levasse, e deixasse ela.

Outro símbolo muito presente na novela de Tadeu são os fios, que são citados logo na segunda página da narrativa, com o personagem principal afirmando que os “fios” que o “unia” a Rute não eram de aço, e que se estilhaçaram, apodreceram. A mulher não entendia, não ouvia o que o marido queria dizer, mas ele tentava, incansavelmente, explicar que estes fios que os uniam não poderiam mais sustentá-los. Os trechos abaixo comprovam isso:

Vida, que esse *fio* de aço nunca se estilhace, liga-me ao teu nervo, OUVÉ, Rute. (p. 18, grifo nosso).

As *cordas* que me ligavam à tua vida apodreceram. (p. 18, grifo nosso).

Homem-Tadeu de asa curvada sobre o *fio* da vida (p. 26, grifo nosso).

A história dos fios vem de anos, desde a Grécia antiga, com a Grande Deusa Tecelã. O Mito de Ariadne retrata bem o significado do fio, que também é visto como sagrado, porque é considerado a união que existe entre as relações, sejam elas sanguíneas, celestiais ou terrestres. Uma mãe tinha o poder de continuar a fiação, afinal poderia ter no ventre uma criança que prosseguiria com o fiar da constituição da família. Desde o Egito Antigo esta fiandeira é conhecida como a Deusa Neit. Dela decorrem os

fios essenciais que se interconectam na teia multidimensional, a estrutura básica de tudo que existe no universo, e é também dela que deriva o primeiro movimento da criação, que se desdobra no trançar dos fios em infinitas possibilidades, que vão tecendo a realidade cósmica (Koss, 2009, p 48). A pesquisadora do assunto, Monika von Koss (2009) afirma também que a Grande Deusa fia e tece toda a existência, por isso, desde o princípio, essas são atividades femininas. O tecer e o fiar são mágicos, afinal, transformar lã, algodão, linho, seda, e outros materiais em fios e dele tecer panos permitiu que ancestrais sobrevivessem em regiões muito frias. A mais conhecida das tecelãs gregas era a Deusa Atena.

Rute parecia não querer tecer mais sua vida, não queria mais ter controle de nada do que acontecia, deixava cada dia a seu tempo, sem se preocupar com o que poderia acontecer, por isso Tadeu tinha a certeza que o fio que unia os dois havia apodrecido, e ele gostaria de romper este fio. Para o rompimento eterno deste fio Tadeu evitava ter um filho com Rute, segundo ele não queria ter continuação daquela vida infeliz que tinha. Não precisava colocar um filho no mundo para sofrer, mas Rute discordava do marido sempre lhe pedindo que a engravidasse, conforme comprova o excerto abaixo:

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 filho, preciso sentir isso
as mulheres querem filhos
sei. (p. 29).

Não é justo porque eu só pensei em você todos esses anos, não
houve filhos, porque –
de olhar tudo o que está vivo, repensar a morte também como
coisa de vida –
porque não querias, Tadeu, e cada mulher quer filhos do
homem que ama, eu sou mulher, e nisso igual às outras –
demais igual, demais igual às outras, olhando a casa com o teu
olho vazio. (p. 31).

Além das passagens acima citadas, muitas outras fazem parte das manifestações do sagrado dentro da novela de Tadeu, o que mais chama atenção é que Tadeu parecia ser um homem não religioso, e é possível perceber que para o homem religioso o

sagrado tem um grande valor, pois participar de suas manifestações é participar da realidade divina, porém devido à dessacralização da sociedade, o homem moderno tem encontrado dificuldades cada vez maiores para se encontrar com as dimensões espirituais do homem religioso da sociedade arcaica. É possível dizer que a diferença entre o homem religioso e o não religioso é sua maneira de ver o mundo: o que para um pode ser encarado como um ato divino ou como um ritual, para o outro pode não passar de um ato orgânico; mas também pode-se afirmar que o sagrado e o profano podem se manifestar simultaneamente em uma mesma pessoa dependendo da experiência de vida que ela tem. Essa manifestação é presente em Tadeu, que não consegue ser puramente sagrado ou profano, que transita entre as duas verdades. Os trechos a seguir comprovam isso:

Estilete de luz pousando no *Ativo* e no *Passivo*, dez horas da manhã reunião da diretoria. (p. 19, grifo nosso).

sou a mesma, é porque envelheci que não me *tocas*? (p. 21, grifo nosso).

Não há manchas nos lençóis esticados, *imaculados*, (p. 22, grifo nosso).

Se todos se sentissem como eu, demasiadamente *possuído*. (p. 23, grifo nosso).

luz pousando no *Ativo* e no *Passivo*, *Balanço Gólgota* do Sistema, Otimização Satisfatória Satisfacente. (p. 23, grifo nosso).

miríades de noivos, os ternos de giz, perfeitamente *castos* recebendo o hálito das *sacristias*, todos depois enfileirados tua nossa vossa a do mundo *santificada família*, vestidos longos e curtos mas todos *intocados*, ramos de *trigo* sobre o meu encolhido corpo trêmulo (p. 24, grifo nosso)

por que a *carne desejou a tua*, se a *alma* de tu nada sabia? (p. 26, grifo nosso).

Corpo de Doutrina – Porcus Corpus, é este corpo de *doutrina* que preserva a *alma* do homem e alimenta de compaixão a matéria? (p. 30, grifo nosso).

Até onde o horizonte, até onde a linha acinzentada, longe, onde vês os pássaros, *estica a tua linguagem*, fala, Tadeu, *batizando* a palavra, *lambuza* de sal a pátina colada às consoantes,

justifica as vogais, *ajoelha-te*, os joelhos colados na madeira lavada. (p. 35-36, grifo nosso).

Os excertos acima citados confirmam a mistura de sagrado e profano. A mais clara delas é a que se refere a “por que a carne desejou a tua, se a alma de tu nada sabia” (p. 26). A carne neste trecho desempenha o papel de profano, amor carnal, pecador, já a alma tem um sentido sagrado, alma pura, referindo-se ao que poderíamos resumir em: como é possível dois corpos se unirem no amor carnal, sem que suas almas se conectem, sem profanar? Assim, é preciso que o elemento sagrado seja mais valioso do que o elemento profano.

Para Mircea Eliade, a casa é um elemento sagrado, por isso a Casa que Tadeu visitava também era sagrada. A casa é uma ligação entre o Céu e a Terra, e existem vários nomes de torres e santuários sagrados que fazem uso da palavra casa, como “Monte da Casa”, “Casa do Monte de todas as Terras”, “Monte das Tempestades”, “Ligação entre o Céu e a Terra”.

Um simbolismo análogo explica a enorme construção do templo de Barabudur, em Java, erigido como uma montanha artificial. Sua escalada equivale a uma viagem extática ao Centro do Mundo; atingindo o terraço superior, o peregrino realiza uma rotura de nível; penetra numa “região pura”, que transcende o mundo profano. (Eliade, 1992, p. 29).

Eliade apresenta exemplos edificantes da permanência, em nossa vida cotidiana, de experiências primordiais. Basta referir que, na reflexão de Mircea Eliade, a experiência primeira do espaço sagrado constitui a base a partir da qual se desenvolve a arquitetura urbana, domiciliar e religiosa. “A arquitetura sacra não faz mais, portanto do que retomar e desenvolver o simbolismo cosmológico já presente na estrutura das habitações primitivas.” Por seu turno, a habitação humana fora precedida cronologicamente pelo ‘lugar santo’ provisório, pelo espaço provisoriamente consagrado. Isto é o mesmo que dizer que todos os símbolos e rituais concernentes aos

templos, às cidades e às casas derivam, em última instância, da experiência primária do espaço sagrado. Outros trechos complementam que os sete andares dos lares sagrados representam os sete céus, e subindo-os os sacerdotes ascendiam ao Universo superior.

Sobre essa novela, vale ressaltar, ainda que há em sua linguagem um tom acentuadamente lírico. Esta sonoridade proposta pelo texto e também as expectativas da personagem podem ser comparadas com duas odes da quarta parte da obra hilstiana *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, de 2001: “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”. A obra de Hilst almeja o encontro do Eu, porém através do outro, sendo que no caso da ode acima citada esta busca está na busca de um Eu que se admite erótico, assim como Tadeu, e que procura no erotismo uma forma de reconhecimento de si. Maria e Rute⁵ também estão envolvidas nesta comparação com as odes de Hilst, assim como Ariana e Dionísio. Uma cena inteira de um poema da Ode se repete na novela, com a troca de Ariana por Maria e Dionísio pelo protagonista da primeira novela de *Tu não te moves de ti*, Tadeu:

II
Porque tu sabes que é de poesia
Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,
Que a teu lado te amando,
Antes de ser mulher sou inteira poeta.
E que o teu corpo existe porque o meu
Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,
É que move o grande corpo teu
Ainda que tu me vejas extrema e suplicante
Quando amanhece e me dizes adeus. [...]
VII
Tu podes muito bem, Dionísio,
Ter mais cinco mulheres
E desprezar Ariana
Que é centelha e âncora
E refrescar tuas noites
Com teus amores breves. (HILST, 2001, p. 57).

Neste trecho podemos perceber que Ariana intensifica a sua importância para Dionísio, que apesar de ter outras mulheres não seria nada por si só, sem ela. Qualquer

⁵ Vale ressaltar que Rute também é figura da Bíblia, que perde o marido e decide viver junto a sua sogra, ajudando-a na vida, porém elas além de sofrerem o luto da perda do sustentador do lar, ainda tiveram que enfrentar a pobreza para se dedicarem a Deus. Sempre foi devota à família.

outra mulher seria incapaz de fazer o que Maria fez por Tadeu, e sua busca por estabilidade com Rute faz com que a jovem Matamoros se desconforme com a situação. Ariana foi consolada e desposada por Dionísio, que lhe deu uma coroa de ouro. Seu marido, Teseu, a havia deixado. Maria parecia ter sido abandonada por Tadeu, que então teria Rute em sua vida.

I
É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.
Voz e vento apenas
Das coisas do lá fora
E sozinha supor
Que se estivesses dentro
Essa voz importante e esse vento
Das ramagens de fora
Eu jamais ouviria. Atento
Meu ouvido escutaria
O sumo do teu canto. Que não venhas, Dionísio.
Porque é melhor sonhar tua rudeza
E sorver reconquista a cada noite
Pensando: amanhã sim, virá.
E o tempo de amanhã será riqueza:
A cada noite, eu Ariana, preparando
Aroma e corpo. E o verso a cada noite
Se fazendo de tua sábia ausência. (HILST, 2001, p. 57).

Outras referências são feitas em *Tadeu (da razão)* e também são feitas em *Ode descontinua e remota para flauta e oboé*. Em *Ariana para Dionísio*, há a aparição da Casa assim como na narrativa de Tadeu, que é feita explicitamente com a Casa dos Velhos, e na *Ode* a mesma é feita implicitamente, mas mesmo assim tem grande valor no texto.

Para Giorgio Agamben (2007), a profanação se distingue do sagrado, e profanar era bem conhecido pelos juristas romanos. Tudo que era sagrado era religioso, e as coisas pertenciam somente aos deuses, e elas eram retiradas do uso livre e nunca poderiam ser vendidas ou dadas como fianças, e completa afirmando que “pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais, ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada” (AGAMBEN, 2007, p. 65).

Portanto, pela exposição, pode-se situar o personagem Tadeu em uma busca significativa pelo que ele almeja em sua vida. O protagonista parece se dividir em dois, característica muito marcante na obra de Hilst. A autora sempre contempla dois tempos em seus textos, o pré e pós-conversão, e, para Tadeu, este momento refletia em sua vida com Matamoros. A elevação à verdadeira vida pode ser interpretada como uma sorte de renascer que acederá o princípio de organização da história vital, como é revelado a Tadeu: “és novo como o começo inverso de um novelo” (HH, 2004, p. 36). O personagem parecia não carecer de mais nada a não ser tempo ou de sentindo de temporalidade, para que conseguisse se focar no passado ou no futuro, e não ficasse instável entre estes dois tempos. A representação dessa melancolia de tempo é explícita em “Tadeu (da razão)”, visto que, em várias passagens não sabemos se ele está contando uma história no presente, um fato que aconteceu no passado ou algo que deseja no futuro, o que parece, ao leitor, delírios sem fim. Parece ser apenas um falante solitário, que remonta seu passado para tentar pensar em seu futuro, “repensando o seu estar no mundo como quem nunca esteve no mundo porque desde sempre consumiu-se na aparência” (HH, 2004, p. 22).

No capítulo seguinte faremos uma análise dos termos sagrado e profano na novela de Maria Matamoros, personagem já citada na novela e na análise de Tadeu.

DA FANTASIA DE MATAMOROS: A EXCLUSÃO DO SAGRADO PELA NECESSIDADE DO PROFANO

Em todos há uns ares de pequeno disfarce, alisam simultâneos o dorso do cão, será porque a pergunta traz no corpo mergulhadas, as palavras Tempo e Duração?
Eternidade e seu corpo de pedra e dentro desse corpo o tempo procaz, insolência soterrado na carne (HH, 2004, p. 40).

3.1 – A história de Matamoros

A segunda e mais longa novela da obra *Tu não te moves de ti* é nomeada “Matamoros (da fantasia)”. Assim como nas três novelas da obra, a autora designa um substantivo para o título, como se fossem homônimos dos personagens. Para Matamoros, esta novela não é diferente, uma vez que conta a história de uma menina acostumada desde muito cedo com o contato com homens. O substantivo, da *fantasia*, é incompreendido no começo da leitura, mas à medida que se entende a história de Maria Matamoros, entende-se também o título da novela. Abbagnano (1998) mostra que o termo fantasia é visto como um sinônimo para imaginação, mas com o aprimoramento dos estudos viu-se a necessidade de diferenciação entre os termos, e à fantasia foi atribuída o cargo de imaginação excessiva, que, segundo Kant, é a imaginação que produz imagens sem querer. Conforme a afirmação de Kant, podemos entender como as imagens vão aparecendo na segunda novela, de acordo com o trecho:

A imaginação criadora de arte, ou *fantasia* [grifo nosso], é própria de um grande espírito e de uma grande alma, é a que apreende e engendra representações e formas, a que dá uma expressão figurada, sensível e precisa aos interesses humanos mais profundos e gerais. (1991, p. 42).

Este entendimento do termo permite ler a narrativa de Matamoros como metáfora da criação literária. Ainda sobre a construção hilstiana da narrativa “Matamoros (da fantasia)”, podemos perceber que ela recorre a sua peça teatral *O visitante*, que foi escrita em 1968, mas somente publicada anos depois, na obra *Teatro reunidos: volume I*, em 2000. Nas duas obras, é possível perceber as ruínas da relação entre mãe e filha provocada por um estranho, tendo sempre presente o sentimento de traição. Na peça temos Ana, personagem da peça *O visitante*, de Hilda Hilst, 2000. Na obra *Tu não te moves de ti*, que é uma reescrita da peça acima citada, a personagem Ana tem seu nome trocado, sendo agora Haiága, mãe de Maria, que não muda de nome da peça para a novela. Vejam-se excertos das duas obras:

Ana (Tecendo ou próxima do tear, como se tivesse acabado de tecer alguma coisa) - Muitas vezes tenho saudade das tuas pequenas roupas. Eram tão macias! (Sorrindo) Tinhas uma touca, que por engano meu, quase te cobria os olhos.

Maria (Seca) - É bem do que eu preciso ainda hoje: antolhos.

Ana (Meiga) - E uma camisola tão comprida... branca. Nos punhos e no decote, coloquei umas fitas. E te arrastavas, choravas, se de repente, na noite, não me vias.

Maria - Agora vejo-te sempre. Cada noite. Cada dia. (Pausa)

Ana - Eras mansa. Me amavas. Ainda me amas agora?

Maria - Ah, que pergunta! As coisas se transformaram. Nós também.

Ana - A casa ainda é a mesma. E a mesa e...

Maria (Interrompendo) - A casa, a mesa... todas essas coisas vivem mais do que nós. Ficam aí paradas. E assim mesmo envelhecem. Tu pensas que são as mesmas e não são.

Ana - Imagina! Sei tão bem que é a mesma casa e a mesma mesa e...

Maria (Interrompendo) - Tu não entendes.

Ana - Explica-me então.

Maria - Tudo se modifica, não percebes? (Pausa).

(Teatro reunido. *O visitante*, 2000, p. 25).

Amei de maneira escura porque pertenço à Terra, Matamoros me sei desde menina, nome de luta que com prazer carrego e cuja origem longínqua desconheço, Matamoros talvez porque mato-me desde de pequenina, não sei, toquei os meninos da aldeia, me tocavam, deitava-me nos ramos e era afagada por meninos tantos, o suor que era o deles se entranhava no meu, acariciávamo-nos em suor e leite e quando a mãe chamava o

prazer se fazia violento e isso me encantava, desde sempre tudo toquei, só assim é que conheço o que vejo, tocava os morangos antes do vermelho, tocava-os depois gordo-escorridos, tocava-os com a língua também, mexia tudo muito, tanto, que a mãe chamou um homem para que fizesse rezas sobre mim [...] (HH, 2004, p.61).

O segundo trecho citado é de Maria Matamoros que conta sua própria história e tenta situar os leitores da fase pela qual passava Maria e sua mãe, diferentemente da primeira novela que não coloca seus leitores a par de como começou toda a história. Maria precisava desvendar tudo que sempre foi e sempre sentiu. Sem espaço definido, a narradora vai e volta na estória, sem muita explicação. O que se percebe no começo é o ambiente campestre em que vivem mãe e filha. O amor de “maneira escura” (p. 61) de Maria provavelmente está atrelado à fertilidade, e mostra sempre a falta de luz em seu caminho, apontando que Maria também era infeliz, assim como Tadeu, da primeira novela, “Tadeu, da razão”.

A mãe já entendia que algo Maria Matamoros tinha, alguma coisa nela era diferente. O homem citado no trecho acima é um religioso que tenta exorcizar a pequena Maria, mas que acaba não resistindo aos encantos e toca-a prazerosamente. A pequena narra sem pudor e com detalhes como era tocada por todos os homens desde criança, conta do prazer que sentia, da felicidade por ser tocada e de como deixava os homens felizes com a realização dos seus desejos.

Na narrativa que envolve o sacerdote que foi exorcizá-la é explicada, com clareza, a cena. Ele a amarra para realizar o exorcismo, solicita à mãe que o deixe sozinho com a menina, mas não resiste ao que Matamoros tinha a lhe oferecer.

O sacerdote toca Maria, mas não perde a figura de religioso. Dentre as ações sexuais destacam-se as passagens religiosas, “o perfume espalhado da *batina*” (p. 62, grifo nosso) é percebido pela joventinha que informa todas as posições em que foi posta pelo religioso, e de como ele a tocava. Os gritos de prazer da menina são ouvidos pela mãe, que não se importa, achando que eram os “demônios azuis” (p. 62) saindo do corpo de sua filha. Logo após o ato sexual, ele desamarra as mãozinhas de Maria para que ela possa concluir o ato, “me fazendo sugar o sumo *santo*” (p. 62, grifo nosso) conta Maria. Oito anos tinha Matamoros quando o fato aconteceu.

Vera Queiroz (2000, p. 23) explica como Hilda Hilst trabalha com elementos tão chocantes quanto ao fato de Matamoros ser uma criança e manter relações sexuais com um padre. Segundo a autora não há nem criação e muito menos literatura nas obras de Hilst fora do que ela nomeia de “exercício da radicalidade” (p. 23). E ainda, segundo ela, o erotismo está totalmente ligado a este pressuposto. Por isso, Queiroz explica que:

Trata-se, assim, de um erotismo levado às últimas consequências, entendendo-se aqui, motivos, linguagens e cenas que atingem paroxismos coprológicos e escatológicos, focalizando relações homossexuais, heterossexuais e incestuosas. Há cenas escabrosas, outras jamais imaginadas antes de Hilda não-las apresentar, às vezes como presentes indesejados às finas sensibilidades. Não há como fugir à expressão: Hilda Hilst pega pesado. (QUEIROZ, 2000, p. 23)

A autora então compara Hilst com autores que fazem uso do corpo da palavra, do próprio corpo e própria palavra, na tentativa de compreendê-los. Não existem, sequer, limites para o exercício erótico, nomeado por Queiroz, exercido por Hilst, tampouco para o uso dos modos ficcionais e dos recursos literários – poesias, novelas, novelas que aparecem sob a forma de diários, biografias ficcionalizadas e até de memórias. Alguns outros gêneros também entram nesta convenção como literatura de cordel, paródia ou novela de fadas, alguns destes com linguagem infantil. A autora continua afirmando que “se o humor, o trágico e o chulo permeiam a linguagem, o erotismo em si mesmo aparece sempre como dois caminhos para se chegar às mesmas questões” (Queiroz, 2000, p. 24). Questões estas que dizem respeito ao homem e sua incompletude, dois assuntos que se encaixam perfeitamente nestas novelas da obra *Tu não te moves de ti*.

Ainda de acordo com a novela, a pequena Matamoros, naquele dia, se encantou com o chupar dos dedos daquele homem fez com ela, e afirma que ele “chupava em gozo como se chupa o carnudo das uvas” (p. 62). A mãe achou que tinha solucionado o problema da filha, que por três dias nada tocou, mas era engano, afinal, a satisfação que o religioso provocara na menina a deixou assim, três dias sem querer nada. No quarto dia isso mudou, Maria estava de volta para desespero da mãe que a questionava porque tocar em tudo como se fosse dissecar uma fundura, sempre ficando sem respostas.

As necessidades de Maria eram grandes e ela precisava então que os meninos de sua aldeia soubessem como tocá-la para que ela pudesse ficar satisfeita, e ela os ensina a saciá-la. “Toca-me aqui menino, como se esmigalhasses devagar uns morangos” (p. 63); “o dedo assim como se a língua fora” (p. 63); “toca-me lá dentro agora” (p. 63); com essas ordens, Matamoros ensinava a ser tocada como gostava, como era o prazer que ela queria sentir. O espanto da mãe tinha fundamentos, afinal, como crer que uma menina de oito anos gostava de ser tocada, sentindo prazeres femininos, ainda quando criança? O que Haiága queria era que sua filha fosse uma criança normal, afinal, Maria era apenas uma criança, e não deveria ter experiências dessa natureza. Estes fatos, de certa maneira, antecipam quem seria Maria assim que crescesse, afinal os traços infantis se perdem no tempo, mas o desejo pela carne, pelo corpo, pelo prazer, não se perdem, continuam e se fortificam dentro de Matamoros que cresce se entregando a homens de várias idades, e de várias maneiras diferentes. Esta antecipação, apesar do choque que provoca no leitor, é de grande valor para o entendimento futuro da narrativa, porque há uma preparação para a expectativa de quem é, então, Maria Matamoros.

Narrada a parte da infância, Maria começa a contar sobre sua paixão que se deu já na adolescência, havendo um avanço temporal na narrativa, por um homem que além de lhe dar a vida, lhe deu “sangue e ensanguentou Haiága” (p. 65). A partir deste momento, a vida das duas, mãe e filha, mudou. Matamoros conta que foi uma tarde especial, estava passeando, sua saia estava molhada e ela mesma admirava o desenho que suas coxas formavam, quando sentiu algo lhe tocando a nuca, movimentando seus cabelos, e quando olhou para trás, uns vinte passos de onde estava ela descreveu o homem que mudou a sua vida e de sua mãe:

[...] Um homem, esguio como um *santo de pedra* que vi: as pernas tão compridas e tão fortes como o tronco mediano dos ipês, estava ali parado mas era como se à minha volta rodasse, sereno, parecia mas se desse um passo meu corpo se faria um canteiro de flores devastado, de olhá-lo soube que a alma me tomara, tomou-a, e de palavras pouca, tantas dentro de si onde não se dizia, era como se fosse o reverso do belo sem deixar de sê-lo, ao redor a tarde ficou imóvel, as árvores e as águas sem ruídos, eu mesma parecia desenhada e não viva como estivera a pouco [...] (HH, 2004, p. 66)

Maria parece ter uma forte ligação com a água, que a partir deste trecho aparece repetidamente nas cenas dela. A água presente no trecho citada acima faz referência ao que é explicado no *Dicionário de Símbolos* (1989) mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números, como a água sendo surgimento da vida ou um renascimento. Bachelard, em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, também faz referência à simbologia da água, e envolve outro elemento presente no trecho acima, a natureza. O autor explica que não é o conhecimento do real que nos faz apaixonar pelo que vemos, é sim um sentimento daquilo que imaginamos ser o real, e é por isso que ele explica, dando como exemplo a natureza, que podemos amá-la sem conhecê-la:

A natureza, começamos por amá-la sem conhecê-la, sem vê-la bem, realizando nas coisas um amor quase fundamenta alhures. Em seguida, procuramo-la em detalhe, porque a amamos em geral, sem saber por quê. A descrição entusiasta que dela fazemos é uma prova de que a olhamos com paixão, com a constante curiosidade do amor. E se o sentimento pela natureza é tão duradouro em certas almas é porque, em sua forma original, ele está na origem de todos os sentimentos. É o sentimento filial. Todas as formas de amor recebem um componente do amor por uma mãe. A natureza é para o homem adulto, uma mãe imensamente ampliada, eterna e projetada no infinito. Sentimentalmente, a natureza é uma projeção da mãe. (BACHELARD, 1998, p. 126).

O que foi exposto pelo *Dicionário de Símbolos* e em *A água e os sonhos* faz muito sentido para a jovem Maria, uma vez que parecia que naquele momento, com aquele encontro Matamoros renascia. A natureza presente nesta cena, no momento em que ela conhece o amor, apesar de ser apenas uma imagem que ela projetava⁶, faz o papel extensivo de mãe na cena. Maria renascia, mas, o que ela não sabia até então é que este nascimento poderia, indiretamente, “matar” sua mãe. O encanto foi recíproco e imediato e muito bem descrito pela narradora. “Ficamos próximos, distância de dois rostos, medo e júbilo de ouvir se fazendo à volta das cinturas uma roda de fogo [...]” (p. 66) afirma Matamoros sobre o encontro dos dois.

⁶ O termo “projetava” neste caso faz referência à nota da página 34 deste texto dissertativo.

Não se sabia então de onde este homem, denominado de Meu, havia surgido, o que se sabia era da sua perfeição, e rapidamente ele desposa Maria, fazendo-a experimentar do mais puro prazer carnal. A tarde rara não saía de seus pensamentos, sempre que podia ela pensava sobre o acontecido daquele tão sonhado dia. O príncipe foi detalhadamente descrito pela jovem que se apaixonara instantaneamente por Meu. Eles caminhavam e “ele sorria um pouco” (p. 68), enquanto isso a jovem reparava em sua beleza, nos “dentes de vidros pareciam, tão unidos, leitosos, a boca se mexia de maneira formosa” (p. 68), “sorriu mais largo, e a língua se mostrava de papilas perfeitas, quero dizer que não se via manchada” (p. 69), e também ficava atenta a tudo que falava para não espantar Meu, “procurei ser castiça na linguagem” (p. 69).

Assim, é perceptível que Matamoros queria apenas descrever tudo que vivia naquele momento. Maria parece apenas sonhar com a vida que vivia, “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” (p. 93). O sonho de Matamoros é explicitado em um desabafo a Deus:

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 de face, umas sombras pinceladas de um pequeno azul no debaixo dos olhos, estava assim cansada essa 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 (HH, 2004, p. 102-103).

Esse trecho evidencia uma ambiguidade em relação à existência de Matamoros, afinal, a jovem parece ser desenhada por outro personagem. A construção da boca, da mão, do corpo da jovem, faz com que ela se pareça apenas com a criação imaginária de Tadeus, o verdadeiro nome de Tadeu, personagem da primeira novela. Esta identidade de Tadeus só é revelada no final da novela de Matamoros, e é com essa revelação que se torna possível entender a ligação entre as duas primeiras novelas da obra. O

aparecimento de Meu (Tadeus) parece ser apenas a negação de uma materialidade por Maria Matamoros, que “*pensava em nada*” (p. 65), quando conheceu o homem que mudaria sua vida. Esse conhecimento atinge Matamoros e “o que é novo só para saltar mais uma vez para o que ainda é mais novo” (Agamben, 2007, p, 27). “A linguagem vacila” (Silva, 2008, p. 78) e assim acontecia com Matamoros que não conseguia descrever o homem que conhecera. Matamoros vive na plenitude do nada, mas seu homem-anjo existia. Agamben explica o desejo inacessível, e o poder de transformar privações em posses, assim como acontece com Matamoros:

É assim que a ambígua polaridade negativa da acídia se torna o fermento dialético capaz de transformar a privação em posse. Já que o seu desejo continua preso àquilo que se tornou inacessível, a acídia não constitui apenas uma fuga de..., mas também uma fuga para..., que se comunica com seu objeto sob a forma da negação e da carência. (AGAMBEN, 2007, p. 32)

Após conhecer Meu, Maria começa a se descobrir, e começa a querer ter um bom relacionamento com a mãe. Parecia que tudo ia melhorar agora; Haiága também queria ter um relacionamento melhor com a filha que, surpresa, lhe dizia sobre sua beleza e a mãe afirmava que sim, estava mudada, mas que a filha também estava, afinal um homem poderia fazer mulheres ficarem mais bonitas, ou ao menos se valorizarem mais. Era sim uma mudança na vida das duas, Haiága e Maria eram outras agora, renovadas, como se tivessem renascido. Mas, era uma Maria que tentava acreditar sempre em sua mãe, apesar disso desconfiava do que sua mãe dizia, afinal, a mãe mudara repentinamente. Aquela mudança despertara um sentimento diferente que Maria ainda não conseguia identificar o que era:

Cheguei a dizer que os minutos desta vida eram felicidade, disse assim: que bom que as horas tenham seus minutos e os minutos segundo porque aqui se faz a felicidade, não é mãe? (HH, 2004, p. 71).

A proximidade das duas era encantadora, como nunca tinha acontecido antes. Agora Maria era crescida, entendia sua mãe, não se preocupava com o que uma mãe

tinha que fazer, afinal, não era mãe, mas se lembrava bem de todas as história sobre mãe, que ouvia quando criança, da mãe que se escondera em um buraco com o filho para que não o levassem para guerra, e da prima de sua mãe, Marimora, que foi banhar-se em um riacho e deixou o filho na beira da água, e quando terminou seu banho lutou como uma fera com um tigre que estava prestes a atacar sua criança. Não, Maria não se via como mãe, mas agora reconhecia e entendia a sua mãe. A jovem era só felicidade e “fechava os olhos dizendo vida tão viva que me deu o *Senhor* antes de chegar ao portal do paraíso” (p. 73, grifo nosso). Neste momento Maria cita o *Senhor* agradecendo pela vida que tinha lhe dado, que agora sim era feliz como nunca.

É importante ressaltar que a partir deste trecho as citações com referências sagradas aumentam no texto de Hilst. Agamben (2007) explica que o vínculo existente entre a realidade absoluta, a realidade sagrada e as demais realidades é chamada de rito, pelo qual a jovem parece passar neste momento do texto. O rito de Matamoros se refere à realidade absoluta que era a aproximação temporária da mãe e a realidade sagrada de ter uma mãe e de reconhecê-la como sagrada, sendo importante ressaltar que o sagrado para o cristianismo está na constituição da família, ter uma mãe como Jesus teve a sua, que foi mãe virgem e teve um filho do Espírito Santo. Porém, não há como negar a oscilação sagrado/profano da vida de Maria, afinal, entre tantos comportamentos ambíguos para a cultura ocidental era filha de uma mãe que não constituía família.

Talvez a constituição de família fosse muito conturbada na vida de Haiága e Maria. Os papéis da mãe e da filha se misturam, se contradizem, se trocam. Matamoros observa sua mãe, sua expressão facial, as curvas de seu corpo e admirando-a afirma que o erotismo está presente também no corpo de sua mãe. Com os olhos voltados para a anca de sua mãe, a jovem descreve que aquelas sim eram dignas de homens, a dela era pobre e seca, mas que as de Haiága podiam até ter “mãos que eram as mãos do meu homem” (p. 76).

Talvez aquela proximidade fosse um pouco assustadora, afinal o papel de mãe é considerado sagrado. De acordo com o cristianismo, São Bernardo afirma que o papel da mãe é sagrado, e, além disso, Deus gostaria que tudo chegasse até nós pelas mãos de Maria, pois eram abençoadas, sagradas e puras. A Virgem Maria também, como é conhecida a mãe de Jesus pelos cristãos, é a auxiliadora de todos os problemas, função que deveria ter sido de todas as mães “decentes” de Maria. Não era assim com a mãe de

Matamoros, Haiága não era auxiliadora de Maria, algumas vezes se aproximava disso, mas nunca alcançara o papel sagrado de mãe.

Mudada minha mãe, a garganta de escolhidas palavras, o cabelo tinha lustros de óleos esquisitos, banhava-se com folhas, com pétalas secas, grãos amassados resultava num redondo de pasta, esfregava no corpo essas matérias, eu dizia Haiága minha mãe, não é que te tornaste bela? (HH. p. 71).

A desconfiança de Matamoros torna-se ciúme, insegurança, e seu tom de voz muda neste momento. A narrativa começa uma segunda fase, a menina que antes tudo tocava agora, desconfiada em relação às mudanças da mãe, se afasta do desejo infantil de realização imediata e se sucumbe ao peso das palavras, ficando magoada e sentindo a crueldade de todos que a julgavam. “A bruxa que me pariu” é a expressão utilizada por Maria para se referir à mãe. Nesse contexto, o termo bruxa pode ser substituída, com total valor, pela palavra “puta”.

Maria deseja até a morte da mãe, fica transtornada com tudo que sua imaginação consegue produzir contra ela, achando até que Haiága está grávida de “seu” homem. Em meio a loucuras e delírios de Matamoros, surge uma nova personagem, Simeona A Burra, assim conhecida porque vendia água montada em uma burra. Porém, burra não tem nada a se relacionar com as atitudes da personagem, sendo, portanto, uma inversão qualificativa; ao contrário, ela vê além do que os outros conseguem ver, por isso desempenhará papel fundamental na narrativa de Maria. Ela será conhecida por ter o dom de falar com os mortos, com os anjos e de fazer milagres. O trecho seguinte mostra uma passagem de Maria, a qual não aceitava as profecias de Simeona, e que tentava explicar porque tinha certeza de que tudo que passara naquela tarde rara era real.

(...) mormaria, pedaço feitos de morte e de meu nome, amormór, de morte ainda e de pesado amor, loucocim, pedaço feito de cima e inteiro de louco, tarDeus, de tarde avançando no de cima, poncartor, ponte de carne subindo na torre, e outras vindas da terra de ninguém, balbucios melados, rouquidão de águas gotejando um telhado, suspiros arrulhentos, ... (HH. p. 95).

A recusa da realidade faz com que Maria tente afastar as profecias que ela não entende, feitas por Simeona. O diálogo com Simeona faz com que ela se abra para que possa então ouvir o que sua mãe tem a dizer. Essa situação deixa Matamoros aliviada, para que consiga enfrentar as dificuldades da natureza e da convivência com sua mãe. A jovem então pede para que A Burra ajude-a aliviar os sentimentos negativos a cercam. O título da novela é reforçado então com as atitudes de Maria e Simeona, pois a vidente esclarece que este homem irreal, que não se sabe de onde veio, para onde vai, homem-anjo, intocável, pode apenas ser fruto da fantasia de Maria. Excesso de felicidade e tradução de uma vida irreal fazem parte disso também. O trecho a seguir, de Simeona, comprova esta afirmação:

Com esta boca três mil vezes bendita te digo que é beleza excessiva para tomares posse, que hão de amá-lo todas as mulheres porque não é homem de carne, é pensamento-corpo sonhado por um homem de outras terras, homem que deseja formosura de alma porque tem vida de penumbra e tediosa, ai Maria, vives com alguém feito de matéria nova, com alguém que existe dentro de uma cabeça que tem fome de muita beleza, cabeça que se ocuparia 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, pois aquele que sonha esse teu incarnado deu-lhe um nome. 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 da matéria, 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 novelarna a margem, a vida desse outro é toda como se fosse pintada, entendes? Não é matéria viva. (HH, 2004, p. 88-90).

Simeona consegue ver a vida passada do amado de Maria, Tadeus denominado aqui. Ela explica que assim seria denominado, duas letras formando uma sílaba cravada, e logo em seguida a palavra Deus, que era assim que via “seu homem”. Para Simeona, Maria deveria desistir de tudo aquilo que vivia, afinal vendo sua vida passada era possível perceber sua incapacidade de criação, seu intenso desejo de viver outra vida

que não fosse a sua, longe de uma mulher que ele já tinha, tratada, pela vidente de mulher-adereço. O excerto a seguir narra Maria afirmando como Tadeus gostaria de viver perto dela, no meio de sua gente:

E tanto deseja viver vida de nossa gente, tanto lá por dentro a nós se assemelha que deu forma pulsante e muito ilícita, (porque poderes assim só os tem Deus) deu forma, Maria, ao que sempre viveu no informe, no desejo. (p. 90).

Para Simeona não passava de um “*pensamento corpo sonhando com um homem de outras terras*” (p. 74). Tadeu dizia no fim de sua narrativa, a primeira novela *Tu não te moves de ti* que “estava em um lugar onde me pretendo, sagrada ubiquidade” (p. 54), sendo possível imaginar que Tadeu também vivia ali, fugindo do mundo que rejeitava, mas que isso só acontecia no plano do imaginário, o que era fato para Simeona, mas que não era aceitável para Maria, que dizia sentir a vida que tinha com ele, sentia a dureza dos corpos que tinha com ele.

A união do primeiro com o segundo personagem acontece pelos desejos que ambos têm, um de ser e o outro de ter. Assim, o que é perceptível é que ambos querem encontrar-se em uma realidade por eles inventada, os dois vivem uma fantasia, tentando se encontrar. O desejo de ambos é que os aproxima, uma ideologia de uma vida fora do real, na imaginação de Maria e Tadeu. A liberdade de criação da autora vai além do facilmente perceptível: na narrativa, Meu é o outro Tadeu, Tadeus é o mesmo que Tadeu, o plural indica os dois, isto é, o duplo. Esse jogo foi explorado com firmeza por Pécora:

Em *Tu não te moves de ti* a presença de Matamoros na primeira narrativa e o surgimento de Meu na segunda formam núcleos nos quais se condensam elementos deslocados de modo recíproco de uma narrativa para outra num jogo especular. Jogo no qual há um movimento opositivo entre as narrativas. Entre Tadeu e Matamoros existe uma inversão entre irrealização e realização, repressão e liberação; assim como há inversão também entre a atemporalidade de Matamoros e o tempo em

ruínas em Axerold. A intrincada rede formada por uma espécie de realimentação temática promovida por um processo de reduplicação em *Tu não te moves de ti*, ganha maior intensidade por guardar ainda profundos laços entre Matamoros e a peça O visitante, aumentando a complexidade estrutural da obra, pois tal projeção contamina as demais narrativas que a integram. (PÉCORA, 2005, p. 9).

Nesta revisitação ao “O visitante”, sobrevivem a mãe, que antes era Ana, agora é Haiága, e Maria, a filha. A filha é casada com o Homem e desconfia da traição de sua própria mãe com ele, que é confirmada posteriormente. “Loucos Maria, são os que lutam corpo a corpo com o Grande Louco lá de cima” (p. 94) afirma A Burra, tentando mostrar para Maria que não haveria como ela lutar com a sua fantasia, e se referindo também a Deus. Com um mandamento do divino, Simeona aconselha Maria a amar somente o que lhe é parecido, afinal, o belo em excesso e o sagrado não podem ser incorporados ao homem comum. A nitidez dos termos razão e fantasia começam a tomar forma no corpo do texto, assim explica Pécora (2005):

O lugar da poesia, ao contrário do que fazia parecer a primeira novela, já não é a alegria ou o transporte amoroso, mas o terror e a piedade trágicos, combinados ou submetidos à ideia cristã dolorosa da expiação, pois, no clima de suspeitas e acusações que se cria, alguém deve ser culpado pelo paraíso perdido. Meu, espécie de emanção poética ou pura ideia do ex-empresário Tadeu, é incapaz de sustentar o sublime a que aspira, ao menos enquanto felicidade ou êxtase: a simples aspiração, suposta na poesia ou no desejo, basta para a instauração do terror e da miséria no cerne da existência. (PÉCORA, 2005, p. 7).

Este cenário narrado por Pécora, de expiações, é comprovado em várias falas de Simeona, que dá um ultimato para Maria, afirmando que cada um deveria procurar seu verdadeiro eu junto aos seus. Matamoros acha então que a velha vidente não sabe de nada, afinal, nem havia citado o nome de sua mãe, que para ela era peça fundamental de toda essa história. As passagens de Simeona fazem referências aos registros bíblicos do profeta Simeão. Simeão, personagem do Novo Testamento da Bíblia, teria abençoado

Jesus quando seus pais o levaram para ser circuncidado no Templo de Jerusalém, ao oitavo dia de seu nascimento. No Evangelho segundo Lucas, nos versos de 25 a 35, Simeão era um homem justo e temente a Deus que, através de uma revelação do Espírito Santo, não iria morrer sem antes ver o Cristo. Ao tomar Jesus em seus braços, Simeão proferiu palavras proféticas a seu respeito, anunciando a salvação de Deus. Simeona parecia procurar a verdade para que Matamoros entendesse que havia um caminho de salvação. Era justa e queria o bem de Maria.

Matamoros prossegue com os questionamentos a Deus, que discorreremos mais profundamente no próximo tópico, no qual será possível entender as manifestações sagradas e profanas dentro da segunda novela, mas acontece então uma intertextualidade com Maria, mãe de (Ta) Deus, afinal Maria quer saber por que deveria confrontar o sagrado para ser a “escolhida” de Tadeus.

3.2 – A personagem e os olhos do mundo: as intercorrências do sagrado e profano no texto “Da Fantasia”

Discorreremos neste subcapítulo sobre Maria Matamoros, personagem da segunda novela do livro, e como as atitudes de Maria chocam, afinal, ela se acostumou tão cedo com a vida sexual, por não ver espanto nisso e acima de tudo, por romper laços consanguíneos pelo prazer carnal. Como é possível ver Maria Matamoros na sociedade contemporânea? Discorrer sobre as profanações de Tadeu é bem diferente de discorrer sobre Maria Matamoros. Veremos ao longo desde tópico as profanações de Maria, e também suas pequenas atitudes sagradas que podem ser ressaltadas meio a um texto considerado completamente profano. O trecho seguinte revela como Maria passa a envolver o sagrado no fim de sua narrativa, sempre mesclada ao profano:

(...) 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. (p. 108).

Logo nos primeiros trechos, o texto é abertamente profano, e Maria narra com uma normalidade todos os atos profanos de sua vida. O primeiro desses atos, como já citado no tópico anterior, é a narração da relação sexual de pequena com um padre, que foi até a sua casa para exorcizá-la, e acabou não resistindo à menina. É importante perceber que o padre cumpria um ritual, que é natural, e passa a praticar outro rito, o da relação sexual. A mãe de Maria não se conforma como os atos profanos da filha, e se vê chocada com tudo que ela era capaz. Maria conta como ensinava os meninos de sua aldeia a lhe tocarem, para que ela ficasse satisfeita com o prazer que eles poderiam proporcionar.

Mircea Eliade (1992) propõe o termo hierofania, cujo conteúdo etimológico indica que algo de sagrado se revela, para expressar todas as formas de manifestação do sagrado no profano, desde a mais elementar em uma pedra, árvore ou animal até a encarnação de Deus em Cristo. As histórias de todas as mitologias e religiões constroem-se pelas acumulações de repetidas hierofanias nas quais o sagrado e o profano unem-se na sua diferença. Essa união proposta por Eliade é feita por Maria, que aproxima o profano do sagrado, tratando-o com naturalidade. A jovem não se preocupava com como era vista, ou com o que comentavam sobre ela, não tinha inibição social e as citações a seguir comprovam isso:

Toquei os meninos da aldeia, me tocavam, ditava-me nos ramos e era afagada por meninos tantos, o suor que era o deles se entranhava no meu, acariciávamo-nos em suor e leite e quando a mãe chamava o prazer fazia violento. (p. 61).

E o homem disse à mãe que dozinho comigo lhe deixasse e dessa vez fui largamente tocada, os dedos compridos inteiros se molhavam. (p. 62)

toca-me aqui menino, como se esmigalhasses devagar uns morangos na boca, o dedo assim como se a língua fora, toca-me lá dentro agora, procura, devagar como se procurasses a língua da serpente no medo da goela. (p. 63).

rica de lambeduras, magoante cadela, sei de mim a saliva, os dedos, horas alongadas, revolvendo a terra, alisando minhocas,

que se tornavam duras, todas em forma de rodas, depois toco as alamandas. (p. 63).

eu tinha as saias molhadas e através via a coxa se esticasse o tecido, pensava em nada, em Matamoros ali nada pensante numa tarde rara, aquietada olhava o engraçado desenho da minha saia, e só olhei para trás porque os cabelos na nuca se mexeram como tocados por focinhos. (p. 66).

As citações acima se referem às profanações de Matamoros, mas, de acordo com Eliade, o sagrado e o profano opõem-se dialeticamente, pois se complementam a partir da sua negação. Assim, a hierofania é a expressão da coexistência paradoxal do eterno e do fugaz, do ser e do não ser, do espiritual e do material, visto que o sagrado é mediado pelo profano, só aparecendo numa realidade concreta histórica. O sagrado é o totalmente outro do profano, seu ser é o não ser do profano, mas que se manifesta no seio do próprio profano. (ELIADE, 2001).

Para Agamben (2007), a passagem do sagrado ao profano pode acontecer por meio de uso ou reuso totalmente contraditório do sagrado, tratando-se de um jogo com as esferas com as quais o sagrado está vinculado. Além disso, jogo como órgão da profanação está em decadência em todo lugar. Podemos perceber a superioridade profana na segunda novela, mas não podemos ignorar as citações sagradas. Matamoros tem diálogos com Deus, e se pergunta por que teve que confrontar com o sagrado, com Tadeus, que segundo ela é uma cópia de Deus:

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

Deus, visto como impiedoso neste trecho, parece até brincar com os sentimentos de Maria Matamoros, colocando a ela provas que ela não daria conta de suportar, e, com isso acha que Deus age muitas vezes sem planos, impulsivamente, assim como nós humanos. Logo em seguida a este trecho, a mãe de Maria Matamoros, Haiága, afirma que está grávida, mas grávida do senhor, e que dela nascerá um lindo menino. Aqui podemos perceber a relação intertextual com as passagens bíblicas em que Maria fica grávida de um lindo menino, Jesus. O jogo que Hilst faz neste trecho é bem interessante, pois brinca até com os nomes, afinal Maria era o nome da mãe de Jesus, e não Haiága. Maria não acredita na mãe, acha que são apenas sintomas de gravidez psicológica.

Esta ligação de Maria e sua mãe nos remete a uma importante figura no imaginário do povo russo. Baba-Yaga está presente em muitas novelas tradicionais, de grandes poetas românticos como Gogol, Puchkin, Liermontov. No Brasil, a bruxa Baba-Yaga aparece na história de encantamentos “A princesa-serpente”, na coletânea *Novelas populares russos* organizada por J. Vale Moutinho (Nova Crítica, 1978 e Princípio, 1990), mas coube à escritora Tatiana Belinky o resgate mais bem divulgado como literatura para crianças.

Baba-Yaga é uma velha que vive em uma cabana sobre pés-de-galinha. Sua alimentação se baseia em ossos humanos moídos em seu pilão, e algumas histórias contam que ela também se alimenta de crianças. Ela voa dentro de um almofariz de prata, muito veloz. Quase sempre, Baba-Yaga é a temível bruxa, a malvada. Em alguns momentos, Baba parece ser uma grande conselheira ou a guardiã de muitos segredos, moradora da escuridão numa densa floresta. Sob esta faceta, Baba-Yaga seria assim como a representação da Mãe-Natureza, igualando-se às antigas deusas. A designação de bruxa dada à Baba-Yaga também se liga às velhas sábias. Vale ressaltar que este termo existe muito antes do cristianismo lançar sua caça às bruxas (Von-Franz, 1985). Uma autodescrição faz com que conheçamos melhor a temida “bruxa”:

Caminho pela floresta
e falo intimamente com os animais
Danço descalça na chuva
Danço nua

Viajo por caminhos
que eu mesma faço

e da maneira que me convém
Meus instintos e meu olfato são aguçados

Expresso livremente minha vitalidade
minha alegria pura e exuberante
para agradar a mim mesma
porque é natural

é o que tem de ser
Sou a selvagem e jubilosa energia vital
Venha e junte-se a mim.
(Texto ficcional publicado para narrar a história de Baba).
(VON FRANZ, 1985, p. 109).

Neste trecho da descrição podemos perceber como Baba vivia fora do convívio humano, de como sua vida era isolada e diferente das demais. E um fato marcou a história da terrível Baba-Yaga: sua associação como mãe e sua crueldade. Marie-Louise von Franz em *Alquimia - Introdução ao simbolismo e à psicologia* (1985) conta como esta associação se criou na história de Baba, narrando a visita que ela recebeu em sua cabana:

Vassilissa, a Formosa, andou e andou, e só ao entardecer do dia seguinte ela chegou à clareira onde ficava a cabana da Baba-Iagá. A cerca em volta dessa isbá era toda feita de ossos humanos, encabeçados por crânios espetados neles, com olhos humanos nas órbitas. E o trinco do portão era uma boca humana cheia de dentes aguçados. E a casinha era construída sobre grandes pés de galinha. Longe do convívio humano, Baba-Yaga tem o domínio pleno e solitário da floresta, suas árvores e as sombras, revelando-se como uma das manifestações do arquétipo feminino da Grande-Mãe, com quem, em última instância, todos buscam um consolo ou ajuda. O encontro de Vassilissa com ela guarda certas semelhanças com uma versão primitiva pouco conhecida da novela de O Chapeuzinho Vermelho, que remete não apenas a um rito de passagem, mas à transmissão de poderes da mulher velha para a jovem. (FRANZ, 1985, p. 89).

Nesta passagem de Vassilissa pela cabana de Baba é que entendemos o arquétipo da Grande Mãe que nem sempre é Boa Mãe. Na escala grandiosa, o seu aspecto negativo, devorador e asfixiante, denomina-se a Mãe Terrível, e que em vários mitos ela aparece como a mãe devoradora, que come os próprios filhos. É possível

conhecer esta Grande Mãe⁷ também como a cruel Mãe Natureza, que procura colocar no ventre, novamente, tudo que saiu dele, tentando repossuir toda a vida. “Como terremoto, abre literalmente o ventre para sugar o homem e suas criações de volta a si mesma.” (Nichols 1995, p. 105). Apesar das qualidades dóceis e férteis, o arquétipo da Grande-Mãe simboliza a destruição necessária para uma nova ordem. Baba-Yaga representa a Grande-Mãe com seu sorriso malévolos, que pode ser comparado com várias representações de “mães feras”, como é o caso da deusa Kali que sugou o sangue dos próprios filhos, da Medéia que também matou seus filhos. Toda a aparência de Baba faz com que ela realmente se pareça uma bruxa, suas rugas, seu grande nariz, mas era também grande conselheira e por isso Vassilissa se propôs a visitá-la, para pedir ajuda:

Do bosque saiu a malvada Baba-Iaga. Viajava dentro de um almofariz e segurava na mão o pilão e a vassoura.

— Cheira-me aqui a carne humana! — suspeitou a terrível bruxa.

Vassilissa estava tão aterrorizada que se sentiu desmaiar. Tudo em volta era sinistro e Baba-Iaga tinha um ar ameaçador. Mas resolveu encher-se de coragem. Já que ali estava, pelos menos ia tentar a sorte e pedir ajuda àquela horrível bruxa. Assim, aproximou-se da velha, inclinou-se e disse:

— Olá, avozinha! As minhas irmãs mandaram-me vir ter contigo, para te pedir lume. (Beliayeva 1995, p.81)

Baba-Yaga parecia compreender os dois mistérios da vida: o nascimento, motivo pelo qual Vassilissa estava ali, e a morte, pela necessidade do cheiro de carne humana e por comer crianças. Haiága, mãe de Maria Matamoros, pode ser considerada um exemplo, já que o nome da personagem da novela de Hilst, Haiága, sugere uma apropriação do mito Yaga - Baba-Yaga - arquétipo da Grande-Mãe. Parecia ser uma mãe afetiva e carinhosa, o que muitas vezes Matamoros desconfia não ser verdade,

⁷ A Grande Mãe representa a totalidade da criação e a unidade da vida, pois ela existe e reside em todos os seres e em todo o Universo. Seus múltiplos aspectos e manifestações recriam o eterno ciclo de nascimento, crescimento, florescimento, decadência, morte e renascimento, na perpétua dança espiral das energias da vida. A Deusa Mãe foi à suprema divindade do planeta durante trinta milênios, reverenciada pelo seu poder de gerar, criar, nutrir e sustentar todos os seres. Os seus atributos de fertilidade, abundância e nutrição são vistos nas estatuetas com características zoomórficas ou antropomórficas, como deusas pássaros ou senhora dos animais ou simplesmente mulheres grávidas, dando à luz ou amamentando.

pelas atitudes de sua mãe. Um dos exemplos claros da desconfiança é a passagem em que Simeona encontra Matamoros e, ao ser aconselhada pela velha, Maria logo pensa que sua mãe pode estar envolvida negativamente em seu relacionamento com Tadeus. “[...] é nada feito homem, no instante em que digo estas palavras ele já é semente, já é larva no coração de outras mulheres. (Pensei semente sim no coração de Haiága)”. (HH, p. 91).

Freud, na obra *Totem e Tabu* (1913), nos alerta com relação à obscura percepção interior de nosso mecanismo anímico que estimula invariavelmente pensamentos e que tais pensamentos são naturalmente projetados para o exterior visando alcançar o futuro e o além-mundo. Elementos tais como imortalidade, castigos, vida após a morte são reflexos do interior profundo do nosso psiquismo e que são exteriorizados nos campos religiosos e relacionais da vida. Para Freud (1913), uma regra imperava aos primitivos e que ainda hoje nos ressoa como imperativo categórico da cultura: “Não matarás!”. Portanto, uma vez explanado tais regras fundamentais instituídas nos clãs, logo nos deparamos de imediato com as conjecturas que viabilizaram a instituição familiar e que tal viabilização nos brindou com algo do qual nos é constitucional e íntimo: a neurose. Por consequência, Tabu refere-se ao proibido e ao misterioso e Totem refere-se ao instinto de proteção para evitar a quebra dos Tabus. Freud segue afirmando sua hipótese sobre Deus:

A psicanálise dos seres humanos de per si, contudo, ensina-nos com insistência muito especial que o deus de cada um deles é formado à semelhança do pai, que a relação pessoal com Deus depende da relação do pai em carne e osso e oscila e se modifica de acordo com essa relação e que, no fundo, Deus nada mais é que um pai glorificado. (FREUD, 19713, p. 150.)

A religião totêmica, afirma Freud, surgiu do sentimento filial de culpa, num esforço para mitigar esse sentimento e apaziguar o pai por uma obediência a ele que fora adiada. Todas as religiões posteriores são vistas como tentativas de solucionar o mesmo problema. “Essas religiões variam de acordo com o estágio de civilização em que surgiram e com os métodos que adotam; mas todas têm o mesmo fim em vista e

constituem reações ao mesmo grande acontecimento com que a civilização começou”. (Freud, p. 148).

A mãe de Maria avisa que dois meses antes do filho nascer irá para a casa da prima Heredeira, personagem da primeira novela, para que seu filho nasça lá. Maria, preocupada com as atitudes da mãe, tenta contar para seu homem o que está acontecendo, mas ele não se preocupa com a fala da jovem e continua o ato sexual anteriormente começado. Maria fala e Meu (agora chamado de Tadeus) só se preocupa com a relação sexual. Maria conta que não quis repetir o ato sexual, e naquele momento sentiam dois apenas; ela, mais a mãe e Tadeus. Nessa mesma confusão de sentidos, Matamoros coloca-se em uma troca de papéis, sentindo Tadeus como seu homem, seu pai, Haiága como sua mãe, sua rival, e até mesmo seu nome ela inverte, que agora passa a ser Matamoros Maria, como se pode observar:

Matamoros Maria, filha de Haiága e Meu, deita-se Maria com o pai que ao mesmo tempo é de Haiága marido-rei, ato fenomenoso esse, de se deitar com quem nos fez, [...] amante-pai numa noite de sempre, eu Maria em volúpia cerimoniosa, abrindo-me sagrada para o pai. [...] 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. (p. 116-124).

Maria tenta arrumar uma solução para o problema de rivalidade que agora estava presente em sua vida. Haiága era mesmo sua rival e queria seu homem? O arquétipo da Grande-Mãe valia para esta relação. Afinal, suas suspeitas pareciam ter sido confirmadas, Maria parecia realizar um desejo de criança proposto pela psicanálise, que afirma que em certa fase da infância a criança é apaixonada, sexualmente, pelos pais. Matamoros deseja seu amante-pai, seu homem-rei e afirma que ele pode ter suas mulheres-rainhas, sendo ela e a mãe. O ato sexual com o “pai” é descrito de maneira tão perfeita que não se sabe se realidade ou fantasia, pois Maria agora acreditava que Tadeus era de sua mãe, era seu pai, e que ela estava cometendo um incesto. A partir de tais reflexões Matamoros será uma nova mulher e, apesar de se sentir culpada, ainda mantinha o desejo por ele, para sua infelicidade.

A teoria das “Fases de Desenvolvimento Psicossexual”, proposta pela psicanálise, mostra sete fases de desenvolvimentos que um ser humano percorre, durante toda a sua vida. A primeira delas, que dura de zero a dezoito meses, faz com que a criança entenda sua mãe como uma extensão dela, sendo egocêntrica, e narcisista, sendo nomeada de Fase Oral, e é quando a criança conhece o mundo a sua volta por tocar e colocar tudo na boca. A segunda fase, conhecida como Fase Anal, dura de dezoito meses aos três anos e meio das crianças, e é quando ela aprende a lidar com suas limitações, como por exemplo, controle dos esfínteres.

A terceira fase é a que mais no interessa, a Fase Fálica, que dura, normalmente, dos três aos sete anos, e é aqui que surge o Complexo de Édipo, quando a criança descobre que sua mãe não é uma extensão de si, e que ela tem um desejo por seu pai. Há uma rivalidade familiar visível nesta fase de desenvolvimento das crianças, e Maria parece representar isso no texto de Hilst, de uma maneira tardia, afinal a questão “edipiana” parece permanecer por longos anos na vida de mãe e filha. Este complexo de Édipo é explicado e exemplificado de várias maneiras, mas todas elas têm a mesma essência: a rivalidade filho – pai ou filha – mãe pela disputa de seu companheiro.

O complexo de Édipo, citado por Freud em *Totem e Tatu* (1913), já instaurado na classe nômade inviabilizou o saciamento dos outros elementos do clã totêmico: os irmãos, que ao fim e a cabo juntaram-se para destruir o elemento opressor cometendo, portanto, o *parricídio*. O pai como elemento castrador das relações do filho para com a mãe, entendendo, em vista disso, que a mãe representa ao filho fonte de vida e amor, cuja raiz se fixa nas origens do Totemismo e da exogamia. Esta explicação Freudiana é muito bem exemplificada dentro da obra de Hilst, afinal, Tadeus, era castrador, em certo momento, da relação de Haiága com Matamoros. A fonte de vida e amor entre mãe e filha não existia.

Portanto, segundo Freud, frente ao triângulo parental, a criança rivaliza ambivalentemente com o pai a fim de não se resignar de seu objeto de amor primeiro, o que não acontece com Maria Matamoros, já que ela não confronta nenhum amor paternal, e sim o amor maternal.

A narrativa de Maria Matamoros também não há um desfecho com soluções dos problemas; assim, a segunda novela é finalizada com conflitos sem resoluções, fazendo com que o leitor pense quais são as realidades vividas por Maria, quais são as fantasias,

qual é o limite desta fantasia para a realidade. Assim como Tadeu, Matamoros descobre que a busca do ser é interminável, e que não há certeza do desejo de seu ser exato.

Entretanto, tendo compreendido questões ligadas à origem da instituição religiosa e moral, Freud retrocede em alguns aspectos visando frisar que as proibições incestuosas impelidas aos membros da tribo totêmica referiam-se a fortes inclinações à consumação do ato e que tal sentimento, entre eles, era abordado de forma absolutamente desconfortante pelo fato de terem que entrar em contato com tais Tabus que, em suas origens, remontavam os seus desejos mais obscuros e prementes. “A necessidade de proibir o incesto, talvez, tenha partido pela observância da imensa inclinação incestuosa que havia entre eles. Logo nos pomos diante da ambivalência que havia e há no Tabu: a proibição de algo que nos é intimamente desejado.” (Freud, 1913, p. 54). Esta é a proposta de Freud para o entendimento dos incestos. Matamoros tinha algumas dessas propostas realizadas de maneira diferente, mas lhe era permitido. A personagem inverte a ocorrência do Complexo de Édipo, muda a ocorrência das fases de desenvolvimento psicosssexual, mas tudo isso lhe era permissivo, era assim que Hilst desejava que fosse sua personagem.

DA PROPORÇÃO DE AXELROD: DEIXAR A RODA AXIAL PARA PROFANAR?

agrido-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, um só, Eu sou a Verdade, eu não o sou, se te encontrasse bêbado Homem Um, alagado de nojo como eu mesmo, uma luta corpo a corpo com teu sexo, numa fantasia torpe (HH, 2004, p. 144).

3.1– Axelrod e seu caminho sem movimentos

A novela que encerra a obra *Tu não te moves de ti é Axelrod (da proporção)* e conta a história de Axelrod Silva, cujo tema gira em torno das especulações do professor de História, que é sobrinho de Haiága, mãe de Maria Matamoros, personagem da segunda novela. No todo, *Tu não te moves de ti* segue em busca das inquietações mais profundas do homem, e, nesta novela de encerramento é possível notar um grande confronto com a identidade, com a busca do eu, assim como acontece também nas duas primeiras novelas, e se repete em Axelrod. Além disso, a manifestação do sagrado está na centralidade do sujeito, ponto quase intocável do ser humano e é neste centro que Axelrod almejava chegar, tocar e até entender.

Axelrod, personagem central dessa narrativa, é um professor de História que tem certeza de ter uma vida organizada, planejada e não mudaria nada do que tinha conquistado. Discussões sobre tempo, finito e infinito, dominam a narrativa. “Da proporção” é que subintitula a narrativa e nos é apresentada com indícios da mensagem poética do texto, afinal Axelrod é visto como uma metáfora do pensamento ocidental. Assim como Tadeu e Maria, Axelrod também passa por uma luta com seu imaginário, neste caso a História que está sempre confrontando o EU de Axel; como personagem-narrador, ele narra mostrando que seu imaginário tem vida própria, mecânica, mas algo

que ele parece não controlar. Axel é apenas um professor que tenta ter uma identidade, diante de um imaginário presente, a realidade imponente.

“SIGNIFICANTE, PEROLADO, o todo dele estendido em jade lá no fundo, assim a si mesmo se via, ele via-se, humanoso, respirando historicidade.” (HH, 2004, 131), assim inicia Hilst esta terceira novela, com duas palavras com letras maiúsculas e um neologismo, *significante*, que partindo da ideia estruturalista a autora não busca somente o conceito, mas parece uma busca pela imagem psíquica da personagem. Provavelmente esta busca da imagem psíquica justificaria a ausência de significado coerente com a lógica de sentido e a existência de um apelo sinestésico. Talvez, por isso, o neologismo seja seguido por uma palavra simples, *perolado*, que nos remete a algo claro, raro, belo e valioso. O uso do homônimo “da proporção” convém para designar tensões que Axelrod sofria, como entre pensamento e ação, realidade e imaginação, liberdade e opressão. Decorrente dessa dualidade é possível perceber a derrota do homem diante das situações práticas. O personagem é um insano, determinado e vencido por seus pensamentos. A existência de Axelrod é limitada por um interlocutor, a História, que se apresenta como um determinante temporal, e, dentro dos estudos da análise do discurso, é possível fazer uma referência temporal baseada em mecanicismos; causa e efeito, ação e reação, estímulo e resposta.

A viagem que o personagem está fazendo em retorno a sua cidade natal, onde passou a sua infância, é completamente simbólica nesta obra, fazendo com que a consciência histórica formada de Axel seja posta a prova no trem. O estudioso Alcir Pécora afirma que:

Assim, quanto mais Axelrod se aproxima de sua terra e gente, mais se descola das lições ortodoxas de história política e – entende-se agora o título do livro – menos se move de si mesmo. Do conjunto narrativo, portanto, cujo início trataria aparentemente de resolver os dilemas da esterilidade do capitalismo pelo gozo transcendente da poesia, não se tem ao final senão uma aporia dolorosa. Não há descanso possível na poesia, a não ser como expectativa ingênua de neófitos, nem o trem da história chega a descobrir qualquer fundamento seguro para a esperança e a utopia. Ao fim e ao cabo, predomina a pressão da urina no compartimento estreito, como a da poesia, aguda, dolorosa, no núcleo do desejo agônico e irredutivelmente pessoal. (PÉCORA, 2005, p. 7).

O desfecho das novelas é proposto pelo personagem de Axelrod, que representa o desejo de achar a proporção entre a razão (Tadeu) e a fantasia (Maria). O sujeito da narrativa experimenta uma espécie de êxtase ao se envolver com a textualidade histórica. A articulação entre os polos é proclamada através de duas vozes, a de Axelrod, um narrador-personagem e a da História, que é seu imaginário, mas parece possuir vida própria, mesmo que seja uma vida mecânica, agindo e reagindo e até se impõe diante da personalidade do narrador-personagem. Na tentativa de ter um código próprio, uma resposta autêntica, o personagem, que é o pensador, expressa sua subjetividade: Axelrod é apenas um homem que almeja alcançar a proporção, uma identidade. Na relação com seu imaginário Axelrod vai além do que se imagina com tal, ele chega a ter relações sexuais dentro do trem com seu imaginário.

Carl Jung discorre em sua obra *A dinâmica do inconsciente* (1984) o arquétipo da individuação, que significa fazer-se indivíduo, conseguindo alcançar o máximo de sua individualidade. Este processo nos faz entender que se busca a mais íntima e profunda expressão de nosso ser, com compreensão, aceitação e permissão desta expressão, e ainda reconhecer a ação de um material inconsciente sobre o EU. Compreensão, aceitação e permissão são três modos que definem o termo de responsabilidade que é preciso ter em relação ao crescimento interno, para que fosse possível reconhecer-se tal como se é, e não como se gostaria de ser. Ao referirmos ao processo de transformação interna, ele se relaciona à consciência e ao agrupamento de determinadas características psíquicas, que aparecem baseadas na experiência que, segundo Jung, “resultará daí uma complementação do indivíduo, que deste modo se aproximará da totalidade, mas não da perfeição, que constitui um ideal.” (Jung, 1984, p. 82). O termo Individuação de modo algum pode ser associado ou denotar individualismo, já que assim como todos os outros ‘ismos’ teria um sentido limitado, de identificação pessoal com uma ideia, “uma atividade concentrada e dirigida da consciência, que acarretaria, deste modo, um risco de um considerável distanciamento do inconsciente” (Jung, 1984, p. 139). A individuação é um processo autônomo, ou seja, completamente independente de nossa vontade consciente, que ocorre em todos nós.

O processo de individuação pode ser notado também em Cristo como arquétipo deste fator. O interesse de Jung, em geral, em suas obras, fixava-se menos no Deus transcendente e Criador do que no Deus imanente e interior, realidade psíquica, “É

apenas através da psique que podemos estabelecer que Deus age sobre nós”. Jung confirma a existência de um Arquétipo de Completude no Inconsciente Coletivo, que ocupa uma posição central e ordenadora, e ocorre então uma aproximação com a Imagem de Deus, sendo que este também é o Arquétipo da Unidade “O processo de individuação, (...) subordina o múltiplo ao Uno. O Uno, porém é Deus, ao qual, em nós, corresponde a imago Dei, a imagem de Deus” (Jung, 1984, p. 139). Desde os primórdios da Filosofia, em Orfeu e Pitágoras, a ideia do Uno esteve presente, e o auge aconteceu com Plotino no início da era Cristã, quando foi substituído pelo Arquétipo do Cristo. (Jung, 1989).

O processo de individuação é o mesmo pelo qual Axelrod passa quando entra em conflito e mantém relações sexuais com o seu imaginário. Naquele momento o narrador procura se tornar um indivíduo, e a busca pela proporção continua. Axelrod parece querer o meio termo do que era Tadeu e Maria, ele não queria ser apenas razão e não queria ser somente fantasia. Esse processo de individuação deve acontecer de maneira consciente e intencional, de acordo com Jung, que afirma também:

(...) se evitarão todas as consequências desagradáveis que decorrem de uma individuação reprimida, isto é, se assumir de livre e espontânea vontade a inteireza, não será obrigado a sentir na carne que ela se realiza internamente contra sua vontade, ou seja, de forma negativa. Isto significa que se alguém está disposto a descer um poço fundo, o melhor é entregar-se a esta tarefa adotando todas as medidas de precaução necessárias, do que arriscar-se a cair de costas pelo buraco abaixo (Jung, 1984, p. 125).

No caso de Axelrod representada pela História, a ciência funciona como ponte entre o personagem e sua liberdade, que implicaria na individuação do narrador. Axelrod é um homem de conhecimento, um estudioso, ambiciona a liberdade, e seu maior desejo é responder aos questionamentos, de uma maneira diferenciada, como se as respostas tivessem que ser auto-reguladas. Ele vive uma mistura de sentimentos, e está apenas sonhando enquanto seu trem da vida está movimentando, e ele mesmo não consegue se mover. Perde completamente o domínio de tudo que vive, não quer mais

aquela realidade, que parece nem saber mais qual é. Conhecimento, prazer, opressão, delírio, o convidam a experimentar seus limites, deixando-o em êxtase físico e intelectual, conforme o estudo feito por José Antônio Cavalcanti, na obra *Deslimites na prosa ficcional em Hilda Hilst*:

O mover-se do professor não é suficiente para transformar o mundo. Assim, a viagem nega a trajetória da personagem, frustra as perspectivas expostas no projeto das utopias revolucionárias, completamente falho na resolução das questões fundamentais do ser humano, reduzidas ao estatuto de questão menor, subordinada ao coletivo no qual o ser se inscreve como anulação e dissipamento. Axerold move-se na tensão entre o dentro e o fora, entre o movimento do trem e a sua inquietação interna. Não mover-se para fora, intensifica a mobilidade interna, a ampliação de todas as inquietudes existenciais e uma equivalência das dimensões temporais em um presente ahistórico, para o qual convergem todas as experiências do protagonista. (CAVALCANTI, 2010, p. 156).

Além disso, Cavalcanti (2010) tenta explicar a insatisfação que parecia sentir Axelrod, sendo desafiado pela vida. Na tentativa de entender algo, antes da entrada naquele trem, ele devorava livros e acabava derrotado pelo desencadeamento de suas palavras; está sucumbido diante dos fatos. “A história me devora”. Axerold, ao duvidar de suas certezas, fica sem “chão” e acaba se entregando ao delírio dentro do trem. Ao alienar-se do mundo no sonho do conhecimento (e apenas dele), Axerold acaba sucumbido pelos limites de uma categorização qualquer. O trem era para o personagem sua vida social, apesar da movimentação do meio de transporte, a vida de Axel sendo desafiada continuava a mesma: inerte. O desenvolvimento do diálogo entre Axel e a História tornar visível o poder da ciência sobre o historiador, que parece ceder com as exigências de um mandante, então chamado de “dona História”. Segundo Geertz, “o homem é um animal amarrado a teias e significados que ele mesmo teceu”, enfatizando que o homem é narrador de sua história. Os diálogos com a História ao longo do texto vão tomando formas de personificação da ciência:

já leu Marx?
maçante aquilo tudo
mas leu?
sim, o que pude conseguir.
(...)
já leu tudo, menino? já sabe tudo de mim, como me fiz, o que sou?
sim *dona História*
viu que gente de primeira já andou por aí?
sim *dona História*
e que sangueira hen filho? Que linguagens, que porte, que pompas (HH, 2004, p. 148-149, *grifo nosso*).

Axelrod parece se sentir acolhido com as conversas entre ele e a História, que ainda que pensada e escrita por pessoas, mostra-se com exterior à vontade do indivíduo. Ela se configura como uma entidade viva dentro do personagem, e consegue desequilibrar seu pensamento lhe impondo questões, como “já sabe tudo de mim, como me fiz, o que sou?” (p. 139). Ele não consegue equilibrar seu pensamento, não conseguindo encontrar sua individualidade diante do conhecimento apreendido, por isso escapa de sua realidade através de seus delírios ou êxtases poéticos. Os delírios de Axelrod são claramente descritos nos textos:

Vermelhosuras da História, devo descer mas ela não me larga, grudou-se, chutar a cabeça da História, chutar a bola-cabeça em direção à trave, também joguei sim senhores, joguei, ia chutando a cabeça de muitos naquela única bola, esfacelei uns branquicentos moles, a mim mesmo chutei, chutei minha comensurabilidade, meu limite, meu finito fibroso, minha putrescível cabeça, minha vermelha dura fixa cabeça. (HH, 2004, p. 142).

Neste trecho Axelrod parecia querer se distanciar daquilo que sentia, deixar a História de lado, mas não conseguia se separar dela, dizendo que a História não o largava, e que por isso ele decide “chutar” a cabeça da História, mais uma vez personificando a ciência. Axelrod diz ainda que não consegue mais descobrir quem ele é, “vou entrando na História, endurecendo, vou morrendo explodindo em faíscas, a cavernosa vai me comendo, imã gozoso, já não sou Axelrod Silva, sou nomes, fachadas,

sou máscara” (p. 143), e o personagem parece então se esfacelar neste momento. Axelrod continua afirmando que “já não penso, pensam por mim, sou credo, sou catecismo, sou bandeira, sou acorde, sou principalmente Político.” (p. 143). Deixado levar pelos seus pensamentos, sua vida parece fugir de seu total controle neste momento, e o esfacelamento do personagem acontece por inteiro, até seu nome sofre consequências.

Segundo Vera Queiroz a construção lexical do próprio nome já é inusitada, Axelrod, e se é possível pensar na inversão do nome teremos algo como dorlexa, talvez até correndo o risco de reducionismo podemos entender uma “dor” lexical (lex-a) na formação desse nome, uma angústia provocada pelo léxico? Era isso que sentia o personagem principal da terceira novela. Vera Queiroz (2000, p. 15) afirma ainda que pode acontecer essa “busca do inominável”, e a busca de Hilst era transgredir o que antes era uma linguagem corriqueira, cotidiana, agora queria algo rebuscado, afinal o corriqueiro tinha se tornando insuficiente para expressar suas angústias. Axelrod torna-se Axel ao longo da narrativa, e parece perder muito mais que apenas a sílaba final de seu nome. Apesar da perda pela qual foi acometido Axel, parecia não se movimentar para lugar algum de sua vida, perdia todas as suas referências, e continuava imóvel, como se percebe no excerto abaixo:

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

Tu não te moves de ti, tu não te moves de ti 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 (...) (HH, p. 133, *grifo nosso*).

O agente paterno da primeira citação em que o pai afirma que apesar do movimento do trem o filho não se move aparece sendo um causador de reflexão, da mesma maneira que o pai de Matamoros fez com a filha. Vale dizer que estas passagens dos agentes paternos nos remetem à história de vida de Hilst que tinha um pai louco que

fora internado várias vezes, e a autora, em seus delírios, parecia suplicar pelo amor de seu pai. Contudo, isto é apenas uma associação.

O personagem parecia entender a vivência do EU, mas não sabia exatamente qual era essa vivência, o que ela significava. A movimentação sem controle de sua vida era motivo de preocupação, e neste momento de inquietação surge um novo vínculo entre as histórias, “Movo-me imóvel em direção à aldeia onde nasci, o existir de Haiága minha tia, com seus cactus cinzais” (HH, p. 134). O elo não acontece entre os três personagens principais, Axel se refere à tia, mãe da personagem principal da segunda novela, e está retornando à aldeia onde nasceu, o mesmo lugar ontem Tadeu visitava a Casa dos Velhos e onde Maria também havia nascido. Os traços marcantes de Maria Matamoros aparecem na terceira novela, só que agora são marcantes em sua mãe, já que a Tia Haiága pede para que Axel toque suas plantas “como se eu mesma me tocasse a vagina” (HH, p. 134), e demonstrara ali uma típica fala de Matamoros.

Axel pensa em si e sente algo movimentando, e tem a certeza de que é o trem a mover-se novamente, apesar de estar fora da realidade, Axelrod é um homem que sonha enquanto o trem da vida se movimenta, conforme explicita o excerto abaixo:

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

Aqui confirmamos que sintaxe, corpo e ideias em fragmentos fazem parte da composição do texto e dos personagens, tanto em Axel como nos outros personagens das outras duas novelas. O trecho acima faz com que vejamos um discurso até próximo a um discurso esquizofrênico de Axelrod, afinal não há marcações formais na escrita, visto que ora fala da infância com o pai, ora da fase adulta, fala de seus alunos, do que irá ensinar depois de suas férias, e, conseqüentemente, os espaços vão mudando, ora

Axel está no trabalho, na aldeia, no trem, não havendo, assim, uma sequência lógica. Essa inconstância pode até provocar uma repulsa ao leitor, no entanto parecia não ser uma preocupação da autora, afinal, ela queria partir do corpo para mostrar nossa finita relação com a terra. Nesta oscilação o personagem então volta ao diálogo com o pai:

Não te moves de ti

O que pai?

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

E a voz de Haiága cobrindo de calêndulas a frase, se sobrepondo, vem Axel, me puxando, Olha o cheiro que vem vindo da terra, olha como cresceram as amoreiras, terra cheiro calêndulas amoras cada vez que o pai gulhava naquele refrão, tu não te moves de ti apenas ciciando, depois mais vivo, pra dentro ainda mas aos poucos subindo, depois aos gritos turvo rouco, ainda que se mova o trem tu não te moves de ti, o que já com o pai, Haiága? São dias, são momentos, (...), Raro é ouro, o pai é raro? (HH, 2004, p. 138).

Axelrod pergunta para tia se “ele está louco, Haiága?” (p. 138), se referindo ao pai, e a tia responde que não, pois ele apenas pensa muito sobre a vida, às vezes, pensa por horas seguidas. Ao pensar em si mesmo ocorre a condução à loucura, ao desespero, a insatisfação e até a incompreensão de si. Seu delírio se forma em desordens, onde se confundem erudições com uma poética mais rebuscada e situações cotidianas, sendo que o uso do vocabulário rebuscado, misturado a expressões irracionais e espontâneas caracterizam o momento de encontro entre o conhecimento e a vida.

Essa incompletude e estes questionamentos sem resposta fazem com que o personagem tenha uma luta com a “alma do mato”, com sua primitividade e animalização, sem limites da razão. Ele conclui então que todos “temos duas almas” (HH, p. 138), se confrontando com seu duplo. Tal experiência com o duplo não é privilégio somente de Axelrod, é também fator que acontece com Maria Matamoros e Tadeu, que parecem ter duas almas, tão distantes uma da outra, que acabam conduzindo os personagens a uma busca sem fim, uma busca transcendental, desejando se livrar da

racionalidade, e encontrar um sentido mais amplo para todas as dúvidas que os três personagens têm em suas histórias. Matamoros tem uma relação sexual, imaginada, talvez, com seu pai, Axelrod deita com sua tia Haiága, e fala ainda mais sobre seu pai. A relação de estranhamento que acontece, então, é pensar se Axelrod não se movia mesmo ou se isso era apenas um desejo de seu pai. O trecho seguinte mostra como o professor lidava com este vai e vem das lembranças de seu pai:

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

O personagem volta então a falar do mictório, das perguntas que fazia ao pai sobre o mover-se, sobre tudo que tinha na vida e não conseguia mudar. Parecia ali se materializar o desejo do pai da inércia do filho. E é então que a personagem tem um diálogo com Deus, que será detalhado no segundo tópico deste capítulo, no qual discorreremos mais sobre sagrado e profano em Axelrod.

Portanto, questões existenciais e metafísicas norteiam *Tu não te moves de ti*, a estrutura linguística e estrutural rompem com o código convencional e envolve o leitor em uma “teia” sem saída, que se estende até o final da narrativa, e continuam em seu final, pois as questões profundas das personagens continuam sem resposta.

4.2 – O sagrado e o profano para Axelrod

A última viagem de Axelrod dá um ritmo mais intenso à narrativa, sendo ela mais fragmentada que as outras duas, e as vozes se misturam várias vezes, sem que seja possível compreender com quem Axel fala, a quem ele se refere. A parada do trem é o final da viagem e o início da instauração do cenário da morte. Axel precisa subir a colina, mas está tão fragmentado, afinal Axelrod Silva foi se dividindo durante a

viagem, e as referências ao nome do personagem no final da viagem limita-se apenas a Axel, sugerindo um cessar na ideia de movimento.

Assim como nas outras duas novelas, as passagens sagradas e profanas aparecem em Axelrod. Deus aparece nas obras de Hilda Hilst como um ser incompreensível, sarcástico, chegando a ser tratado como um Deus impiedoso, que mantém diálogos ficcionais com os personagens, principalmente da segunda novela, para igualar-se aos homens comuns. Um Deus que mostra dúvidas, medos, expressa características humanas. Parece ser um Deus incompleto, perdido e desorientado como Axelrod da Silva. Em plena viagem, Axel narra uma união sexual entre ele e seu outro (duplo), personificado como a História, conforme trecho a seguir:

Vou *entrando* na História, *endurecendo*, vou *morrendo* *explodindo em faíscas*, a cavernosa vai me comendo, imã gozoso, 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 [...] Vermelhosuras da História, devo descer *mas ela não me larga*, *grudou-se*, chutar a cabeça da História, chutar a bola-cabeça em direção à trave, também joguei sim senhores, joguei, ia chutando a cabeça de muitos naquela única bola, esfacelei uns branquicentos moles, a mim mesmo chutei, chutei minha comensurabilidade, meu limite, meu finito fibroso, minha putrescível *cabeça*, *minha vermelha dura fixa cabeça*. (HH, 2004, p. 149, *grifo nosso*).

Aqui, se expressa a relação entre poesia, conhecimento, liberdade e prazer. O personagem parece mostrar-se como vítima, parece estar se liberando para ser usado, afinal, ele é um professor de história, que, segundo a narrativa, seria disciplina para ser imutável, independente do tempo, que nos leva até a uma crítica social, e até política. Após uma longa viagem o trem para por uma hora. Axel pergunta se é lá que deveriam descer, se havia chegado. Um dos passageiros percebendo que ele não está bem, convida-o a descer e descansar um pouco, mas informa-o que ainda não haviam chegado, que era apenas uma pausa do trem:

doutor, o trem tá parando, vai parar aqui um pouco.
chegamos?
imagine doutor, ainda falta, o senhor está suando muito,
quer um refresco? posso ajudá-lo?
vai para aqui?
uma boiada, e ao mesmo tempo uns enguiços na máquina,
uma hora talvez, não mais
devo descer então?
esticar as pernas doutor, é melhor, o senhor está suando
muito, uma mancha vermelha aí
onde? (HH, 2004, p. 150).

A mancha vermelha era uma marca na testa. Parecia que Axel tinha encostado-se em algum lugar e marcado seu rosto, e ele, após saber da existência dessa mancha começa a falar de sua cabeça como se fosse uma bola, “bola-cabeça” (p. 150), que gostaria de chutar, lançar para longe, “minha vermelha, dura e fixa cabeça” (p. 150). Logo em seguida, o passageiro o convida para dar um passeio até a colina que ali perto tinha. Axel parece não entender muito bem, mas aceita a caminhada com aquele homem. Da colina conseguem ver as luzes do trem, e no diálogo dos personagens podemos perceber que o estranho passageiro tentava ajudar Axel. A subida da colina, um Gólgota, faz referência particular ao universo cristão. O personagem se descreve, lento e pensando sobre tudo que vivera, pensando nos medos e tudo que havia se passado em sua vida. O Calvário então começa a ser remontado pelo personagem, primeiramente se questionando se não faltava ninguém para completar aquela história, visto que ali havia apenas dois homens, e que na subida de Jesus ao Calvário havia três homens, todos crucificados. Gólgota é o nome em aramaico dado ao Calvário, à colina que na época de Cristo ficava fora da cidade de Jerusalém, onde Jesus foi crucificado, juntamente com mais dois condenados. Anteriormente a esta passagem do Gólgota, o personagem parece se unir em um diálogo com Deus:

Axelrod Silva, também sentes o todo como eu? um todo
entrelaçado de sangue e violência? também 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. (HH, 2004, p. 145).

Neste trecho comprovamos que Deus aparece na obra como um ser comum, que tenta se igualar em um diálogo com o personagem. Parecia que Axel tinha atingido todas as “quedas” morais e religiosas possíveis.

Por isso, o personagem é reconhecido como roda axial, parecia sempre estar em constante giro em busca de um eu que se desencontrava com o rodar. O ponto do meio era fixo, assim como nas rodas, mas Axelrod foi perdendo este ponto fixo, que eram todas as referências que ele tinha construído ao longo de sua vida. A roda de Axel parecia não ser como todas as outras, afinal, com o rodar, normalmente se produz uma energia potencial, principalmente com a rodas d’água, mas o personagem parecia perder a cada instante uma boa parte de sua energia e não mover-se de si.

Uma pessoa passa por sete fases de desenvolvimento da personalidade: oral, anal, fálica, latência, adolescência, maturidade e velhice. Em cada uma dessas fases Freud descreve o que acontece com este desenvolvimento. A fase que mais nos interessa neste capítulo é a fálica, que gera um encadeamento de consequência na vida do ser humano. Esta fase fálica dá-se de maneira que a criança entre três e seis anos se descobre, tem maior clareza de si mesma, tenta entender melhor o seu corpo, principalmente suas genitais, masturba-se, e busca contato físico com outras crianças. É a fase em que aparece o complexo de Édipo, quando os filhos desenvolvem uma atração sexual pela mãe ou pelo pai, e até o amor pode surgir neste momento, já que a visão é de que a mãe é a mulher perfeita e o pai o homem perfeito.

De cinco a dez anos a criança apresenta ainda mais uma excessiva curiosidade sexual, e exibicionismo. É neste período que existe uma aproximação afetiva entre os pais e os filhos, e é neste momento que os filhos começam a busca pela imagem dos “pais heróis”. A adolescência é uma fase cheia de questionamentos, afirmações, negações, necessidade de explicações e a busca de liberdade e da autoafirmação. Freud

explica que é nessa fase que os filhos começam a entender tudo que os pais ensinavam e começam a colocar em prática nas passagens das fases seguintes. Axelrod parece ainda parado neste momento. A busca pela liberdade foi aprovada pelo pai, mas parecia que seus questionamentos não tivessem sido respondidos. Freud afirma que é nesta fase que pode ocorrer a inversão de papéis, de pais e filhos, que pode deixar o ser humano confuso sobre seus questionamentos.

Axel parecia não ter se fixado no seu desenvolvimento, parece que esteve longos anos em uma roda, sem alterações. Seu pai e sua tia são referências conturbadas em sua vida. A tia se deita com ele, fala de um amor que parecia querer profanar a sagrada relação familiar que ali existia, o pai pouco importava, e Axel parecia cada vez mais perdido em sua roda axial. Octavio Paz afirma, em *Vislumbres da Índia*, que o homem que muito deseja comandar, que domina os demais, acaba tornando-se incapaz de dominar a si mesmo:

Certamente a democracia também pode ser tirânica, e a ditadura da maioria não é menos odiosa que a de uma pessoa ou a de um grupo. Daí a necessidade da divisão de poderes e do sistema de controles. Mas as melhores leis do mundo convertem-se em letra morta se o governante é um déspota, um homem que domina os demais porque é incapaz de dominar-se a si mesmo (Octavio Paz, 1996, p. 41)

É possível perceber a essência de Axel nesta passagem de Octavio Paz. Ele parecia ser apenas um ser incapaz de dormir a si mesmo. Giorgio Agamben desenvolve uma densa e erudita reflexão sobre a natureza da obra de arte no mundo contemporâneo no livro *O homem sem qualidades*, de Musil (*L'homme sans contenu*, 1996). Nele propõe a inversão da estética voltada para a apreensão do belo pelo receptor em troca da valorização da experiência criadora do artista que vê em sua obra uma promessa de felicidade. Esse dom inefável e ilusório é tudo o que dela se pode extrair. O autor retoma ideias de Nietzsche e Artaud para condenar a concepção kantiana de arte desinteressada. A recusa à herança estética kantiana fundamenta-se no fato de ela estar fora de sintonia com o sentido original da arte, sempre identificada como algo perigoso, característica justificada com exemplos tomados a Santo Agostinho e a Platão. Hilda Hilst, de igual modo, também acredita que essa inversão estética é valiosa para o

entendimento do “eu” em sua obra, valendo-se mais da experiência de criação dela mesma.

Axel parecia ser uma igualdade entre duas razões. Uma verdadeira proporção. O fechamento da novela de Axel mostra-nos a complexidade das narrativas anteriores. Os personagens protagonistas das três novelas se movem na linguagem, mas parecem não conseguir se moverem na realidade. Os três relatos podem ser lidos autonomamente, e provocarão a mobilidade dos personagens diante um dos outros, mas é uma mobilidade imaginada, que de fato não acontece. O fim da novela de Axel é como das outras duas, sem solução para os problemas pelo qual passava o jovem professor, assim como Matamoros e Tadeu, porque a realidade deveria ser bem posta no texto, não oferecendo aos leitores finais prontos e soluções utópicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As novelas de Hilda Hilst apresentadas e analisadas têm ocorrências sagradas e profanas, conforme já explicado e exemplificado, o que reforça também nossa teoria de que Hilst buscava o sagrado em seus textos, mas percebia que não poderia tê-lo se não tivesse também o profano. A autora percebe que o sagrado e o profano caminham juntos numa espécie de contemplação eterna, de coexistência necessária para o entendimento do mundo real e irreal. Este entendimento é necessário também para os personagens da obra, que parecem não entender o que é real e o que é irreal no que vivem, e se tornam imóveis aos acontecimentos de suas próprias vidas. Tadeu, Maria e Axel pareciam não entender a correlação entre sagrado e profano, e por isso não diferenciavam o real do irreal, tornando tudo que viviam impalpável e, algumas vezes, até impossível de se viver.

A filiação espiritual da escrita hilstiana é representada pelos heróis e pelas características místicas das diferentes obras da autora. Os dois fatores, tanto os heróis como os mitos são características usadas para defender o pensamento do estreito racionalismo assumido pela contemporaneidade, que busca o infértil sentido para a existência. Autores como Alcir Pécora afirmam que este trabalho que faz Hilda Hilst com os mitos traz um compreensão lúdica para seus textos, mas cruel a respeito da vida, pois normalmente se baseia no desamparo do ser humano, cuja problemática é sempre abordada por Hilst.

A autora, conforme já afirmado anteriormente, destacou-se pela polêmica em seu discurso, que desafia vários “poderes” em sua escrita, desde o poder público ao poder divino. Como sabemos, a obra de Hilda Hilst é fundamentada, em grande parte, nas premissas filosóficas e religiosas, principalmente as de grande profundidade e alta erudição, o que refletia também em sua escrita, que era considerada de difícil compreensão. Paiva (1961) afirma que a Hilst se destaca especialmente por este questionamento da existência de Deus, que oscila entre o misticismo, o niilismo ou a blasfêmia perante o que seriam indícios da impiedade divina. (Paiva, 1961, p. 112). Ela expõe esse foco no divino ligado ao negativismo, pessimismo e até ao desrespeito através de dois mecanismos irônicos, sendo que o primeiro deles é “a aplicação de um

critério de estrita objetividade, de positivismo, inválido num âmbito não racional e empírico. O segundo dos mecanismos irônicos é a respeito do divino que atinge o apogeu da irreverência” (Paiva, 1961, p. 112).

Hilst mantinha essa tendência de mostrar o feio por vezes através do disforme. O grotesco opera então o foro categorial da autora, o que lhe permite ainda trabalhar com outros elementos do mesmo âmbito como a sátira da realidade social.

“O sujeito hilstiano transcende a sua corporalidade concreta e procura agora a encarnação de Deus e com isto sublinha a revalorização do corpo sobre o meramente conceptual.” (Teixeira, p. 574). Assim, ainda que a sexualidade tenda a modificar os seres em objetos, conforme já exposto neste trabalho, esta mudança não é redutiva a “uma simples coisa” (p. 574). Marzano (2004, p. 40) afirma que o sexo engaja o homem com a sua totalidade e parecia que era isto que Hilst procurava em seus personagens, como vendo aplicado nestas novelas acima analisadas, da obra *Tu não te moves de ti*. O sujeito parecia estar entre “a linha mística e erótica de uma zona específica” (Marzano, 2004, p. 41). Mas além disso, o sujeito parecia querer calar o seu desejo e sua incompletude, fato marcante principalmente na novela Tadeu (da razão), através da relação física com o que ou quem transcendia a corporeidade.

Concluimos que esta pesquisa foi importante, pois não há estudos que apontam análises de manifestações sagradas e profanas na obra da Hilst, por isso, o desenvolvimento deste projeto se fez importante, visto que, essas manifestações são recorrentes na obra de Hilda Hilst.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE HILDA HILST:

HILST, Hilda. *Fluxo-floema* (São Paulo: Perspectiva, Col. 'Textos em Ficção'. 1970.

HILST, Hilda. *Diário (manuscrito e inédito) de 1974*. "Diários esparsos (1974-1976)" do AHH do CEDAE, 1974.

HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quíron, Col. 'Jogral', 6, 1976.
(Pequenos discursos. E um grande [1977]; Qadós [1973]; Fluxo-floema [1970]).

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

HILST, Hilda. *Teatro reunido*. São Paulo: Nankin, volume 1, 2000.
(A empresa [1967]; O rato no muro [1967]; O visitante [1968]; Auto da barca de Camiri [1968]).

HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst', 2001.

HILST, Hilda. *Bufônicas*. São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst', 2002.

HILST, Hilda. *Cantares*. São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst', 2002.
(Cantares do sem nome e de partidas [1995]; Cantares de perda e predileção [1983]).

HILST, Hilda. *Novelas d'escárnio / Textos grotescos*. São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst', 1990.

HILST, Hilda. *Exercícios*. São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst', 2002.

(Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo [1967]; Exercícios para uma ideia; [1967]; Trajetória poética do ser (I) [1963-1966]; Sete cantos do poeta para o anjo [1962]; Ode fragmentária [1961]; Trovas de muito amor para um amado senhor [1960]; Roteiro do silêncio [1959]).

HILST, Hilda. *Baladas*. São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst', 2003.

(Presságio [1950]; Balada de Alzira [1951]; Balada do festival [1955]).

HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst', 2003.

HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst', 2003.

HILST, Hilda. *Rútilos*. São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst', 2003.

(Pequenos discursos. E um grande [1977]; Rútilo nada [1993]).

HILST, Hilda. *Cartas de um Sedutor*. Lisboa: Campo das Letras, Col. 'Campo da Literatura', 103, 2004.

HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst', 2003.

(Do desejo [1992]; Da noite [1992]; Amavisse [1989]; Via espessa [1989]; Via vazia [1989]; Alcoólicas [1990]; Sobre a tua grande face [1986]).

HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst', 2004.

HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Editora Globo, Col. ‘Obras reunidas de Hilda Hilst’, 2ª Ed, 2005.

HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Editora Globo, Col. ‘Obras reunidas de Hilda Hilst’, 2ª ed.2005.

HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão*. São Paulo: Editora Globo, Col. ‘Obras reunidas de Hilda Hilst’. 2ª ed. 2006.

HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Editora Globo, Col. ‘Obras reunidas de Hilda Hilst’ [2ª ed.], 2006.

HILST, Hilda. *Cascos & carícias & outras crônicas*. São Paulo: Editora Globo, Col. ‘Obras reunidas de Hilda Hilst’. 2ª ed. 200.

HILST, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Editora Globo, 2ª ed. 2007.
(A empresa [1967]; O rato no muro [1967]; O visitante [1968]; Auto da barca de Camiri [1968]; As aves da noite [1968]; O novo sistema [1968]; O verdugo [1969]; A morte do patriarca [1969]).

Site oficial da escritora: <http://hildahilst.cjb.net>

Site com poemas da escritora: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/>

Cadernos de Literatura Brasileira. Hilda Hilst. Instituto Moreira Salles, nº 8, outubro de 1999. Homepage: <http://www.ims.com.br>. Visitado em: setembro, outubro e novembro de 2011.

Outras obras literárias

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ANAIS DO II ENCONTRO NACIONAL DO GT HISTÓRIA DAS RELIGIÕES E DAS RELIGIOSIDADES. Revista Brasileira de História das Religiões – ANPUH Maringá (PR) v. 1, n. 3, 2009. ISSN 1983-2859. Disponível em <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html>. Acesso em: 26 de maio de 2011, às 20:30.

ARRUDA, Pe. Arnaldo de M. *A nudez eloqüente das imagens: o culto dos santos e de suas imagens – história teologia, arte*. São Paulo: Imprima-se, 1969.

ABREU Caio Fernando. [*Sem Título*], Cadernos de literatura brasileira, 8: 20- 23. 1999.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

BATAILLE Georges. *A literatura e o mal*. Trad. de Antônio Borges Coelho. Lisboa: Wisseia, [19--]

_____. *O erotismo*. Tradução de Claudia Fares. São Paulo: Arx, 2004. Cles, 1976, 8º br.

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Lisboa: Edições 70, 1998.

BÍBLIA SAGRADA. 2ª ed. Tradução da CNBB. São Paulo: Várias editoras, 2002.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. A experiência vivida. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, v. 2.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2ª Ed. 1997.

CANDIDO, Antônio. *A personagem do romance*, in: *A personagem de ficção* (São Paulo: Perspectiva, Col. 'Debates', 1. P.51-80. 1987.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade – estudos de Teoria e História Literária*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 8ª ed. 1998.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência – Questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1991.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 17ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

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

COELHO, Kamilla Kristina Sousa França. *Faces do sem nome: o imaginário de Deus na poesia de Hilda Hilst*. UFU, 2010.

COELHO, Nelly Novaes. *Da poesia*. Cadernos de literatura brasileira, 8: 66-79, 1999.

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

COUTINHO, Edilberto. *Apresentação*, in *Erotismo na novela Brasileiro – Antologia*. Organização de Edilberto Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Col. 'Veracruz', 303, p. 9-12, 1980.

COSTA, Ligia Miltz da. *A poética de Aristóteles – Mimese e verossimilhança*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

DOURADO, Autran. *História Natural*, in *Erotismo na novela brasileiro – Antologia*. Organização de Edilberto Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Col. ‘Veracruz’, 303, p. 13-25, 1980.

DUARTE, Edson. *Hilda Hilst: A poética da agonia e do gozo*. www.revista.agulha.nom.br/hilda_hilst, acessado em janeiro de 2012.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 390.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Editora Ática, Col. ‘Princípios’, 7, 1985.

DURKHEIM, É. *As formas elementares da vida religiosa*. Martins Fontes, São Paulo, 1996.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano – A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea; COULIANO Ioan P. *Dicionário das Religiões*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FELINTO, Marilene. *Hilda Hilst, 69, pára de escrever: “Está tudo lá”*, in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12/07/99. Artigos de jornal. Disponível http://www.nankin.com.br/imprensa/Materias_jornais/hilda_esta_la.htm. Acessado em outubro de 2011.

FOUCAULT, Michel. *Da “ciência do sexo” à arte erótica*. *Papéis do Mundo – Revista de Cultura*, 2: 56-59.

_____. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro. Edições Graal, 1985, 6ª Ed.

FRANÇOIS Rabelais. 4ª ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

_____. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. 5ª ed. São Paulo: Hucitec-Annablume, 2002.

FREUD, S. *O mal-estar na Civilização*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1997. 116p.

FRANZ, Marie- Louise Von. *Alquimia - Introdução ao simbolismo e à psicologia*. Editora Cutrix, 1993.

GERBASE, Carlos. *Imagens do sexo: as falsas fronteiras do erótico com o pornográfico*, Papéis do Mundo – Revista de Cultura, 2. P. 34-43.

JOSEMI, Maria (1993): «Hilda Hilst», in Correio Popular (‘Correio do Leitor’), Campinas, 08/01/93.

KASSAB, Álvaro (2007): «Pécora revista transgressão lírica (e obscena) de Hilda e Piva [Entrevista de Álvaro Kassab a Alcir Pécora]», Jornal da Unicamp, 11 de Março.

Kama Sutra de Vatayayama; traduzido do sânscrito com introdução e observações de Sir Richard Burton; tradução de Luciane Aquino. – Porto Alegre: L&PM, 2008.

JUNG, C, G. *O eu e o inconsciente*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. *Memórias, sonhos e reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes. 1997.

MACHADO, Clara Silveira. *A escritura delirante em Hilda Hilst*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1993.

MARCUSE, Hebert. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro, LTC, 1999.

MARZANO, Michela. *Philosopher la sexualité?* Revista de Literatura, 470, 40-41. 2007.

MORAES, E. R. *A obscena senhora Hilst*. Poemas eróticos disfarçam uma fina reflexão sobre a linguagem, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/05/90.

OHNO, Massao. (*Sem título*). *Cadernos de literatura brasileira*, 8: 16-17. 1999.

PÉCORA, Alcir. *Hilda Hilst: call for papers*. Disponível em <http://www.germinaliteratura.com.br/enc_ago5.htm>. Acesso em: 26 fev. 2007.

_____. (Org.). *Por que ler Hilda Hilst?* São Paulo: Globo, 2010.

_____. Nota do organizador, in *HILST, Hilda: A obscena senhora D*, 2001.

_____. Nota do organizador, in *HILST, Hilda: Bufólicas*, 2001.

_____. Nota do organizador, in *HILST, Hilda: Tu não te moves de ti*, 2004.

PÉCORA, Alcir. *Hilda Hilst morreu. Viva Hilda Hilst!* Disponível em www.revistapesquisa.fapesp.br/extras. Acessado em outubro de 2011.

PAZ, Octavio. *A dupla chama – amor e erotismo*. 5ª. ed. São Paulo: Siciliano, 2001.

_____. *Signos em rotação*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Um mais além erótico: Sade*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo, Editora Mandarim, 1999.

QUEIROZ, Vera. *O vazio e o pleno*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/vqueir01.html>. Acessado em Janeiro de 2012.

_____. *Hilda Hilst: três leituras*. Editora Mulheres, 2000. 53 p.

RIBEIRO, João Ubaldo. *A casa dos Budas Ditosos*. Editora Objetiva, 1999.

Revista Literatura. Publicação cultural da Imprensa Oficial do Estado – São Paulo, ano 21 número 05 de maio de 2003.

SOUZA, Raquel Cristina de Souza. ‘*O visitante*’ revisitado: exercícios autotextuais em Hilda Hilst”. In: Diadorim: Revista de Estudos Linguísticas e Literários, nº 1, Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

TEIXEIRO, Alva Martínez. *A obra literária de Hilda Hilst e a categoria do obsceno* (entre a convenção e a transgressão: o erótico-pornográfico, o social, e o espiritual). Tese de Doutorado da Universidade da Coruña. 2010.