

## AS PROFANAÇÕES DE HILDA HILST: UMA ANÁLISE DE *TU NÃO TE MOVES DE TI*

Blenda Ramos VIEIRA  
Universidade Federal de Uberlândia – UFU  
[blenda.vieira@hotmail.com](mailto:blenda.vieira@hotmail.com)

**Resumo:** O trabalho apresentado estuda os termos sagrado e profano dentro da obra *Tu não te moves de ti* de Hilda Hilst. Émile Durkheim afirma que entre o sagrado e o profano prevalece uma visão dualista, considerando sagradas as manifestações como uma realidade diferente das naturais, extraordinário, ao anormal, ao transcendental, ao metafísico. Quando o processo é tratado como um fato natural, estamos no campo do profano, de tudo aquilo que não é sagrado, que, para Agambem profano era tudo aquilo que fora sagrado ou religioso e é devolvido ao uso do homem, deixando de permanecer intocável. O trabalho perpassa pela relevância do corpo sagrado e profano, e observa estas transformações na obra de Hilst, visando sempre o jogo que a autora faz entre estes termos. *Tu não te moves de ti* é uma obra composta por três novelas: “Tadeu (da razão)”, “Matamoros (da fantasia)” e “Axelrod (da proporção)”, que, no princípio parecem não se conectarem, mas se entrelaçam totalmente. A obra desempenha uma função reveladora de falhas, maravilhas e obscuridades do homem, portanto, desenvolve-se um estudo sobre a constituição da obra e como podemos definir manifestações sagradas e profanas dentro dos principais personagens.

**Palavras-chave:** sagrado; profano; erotismo; literatura.

### 1 - Introdução

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* ter sido lançada em 1979, a autora já possuía traços marcantes do que ela consideraria mais tarde como literatura obscena e será muito criticada por isso. *Tu não te moves de ti* não está entre os livros considerados libertinos da autora, mas nem por isso deixam de fazer referências de caráter lascivo. No entanto, uma obra não pode ser considerada erótica por possuir apenas passagens obscenas, assim como explica Alexandrian (1987). Esta discussão será retomada adiante.

Ao participar de uma conferência organizada por Boris Vian, a autora 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” e talvez até gerar uma verdadeira revolução na sociedade, afinal era um tema proibido? Para Hilst esta temática 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, e apesar do momento de revoluções e manifestações feministas, Hilst não queria a independência na cama, queria na escrita, por isso mandava seu marido ir se deitar com a empregada enquanto ela escrevia, apesar de acreditar que homens deveriam ser superiores às mulheres na cama, citando e contradizendo Simone de Beauvoir. 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 seja aprovado pela

sociedade e por seus leitores, faz da autora uma pessoa com menos preocupação e com mais liberdade na escrita.

O período que Hilst considera como o “adeus à literatura séria”, ou seja, em que ela deixa de escrever textos românticos para a aceitação da sociedade e começa a escrever textos obscenos para obter sustento, chocou muitos amigos. 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 aquilo que estava acontecendo, agora não escrevia poemas românticos ou textos melancólicos. Sua literatura era obscena, impura. A autora passara a violar a santidade, por isso era preciso pensar em Hilst sagrada e Hilst profana, apesar de termos certeza de que ela nunca conseguiu ser, unicamente, somente uma dessas coisas.

*Tu não te moves de ti* é composta por três novelas que, no princípio parecem que não se conectam, mas que com o decorrer da leitura se entrelaçam totalmente. As três novelas são nomeadas com três substantivos diferentes. “*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. O último conto é a história do sobrinho de Hagaiá, que é mãe de Matamoros. A narrativa de Axelrod fala mais uma vez sobre tempo e finitude, e esfacela a visão que tínhamos até então dos dois primeiros contos. 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.

Muitos autores apontam fatores relevantes para o estudo dos termos sagrado e profano, que fazem parte dos estudos da religião desde o século XIX. Mircea Eliade (1989), em sua obra *O sagrado e o profano – A Essência das Religiões* apresenta a definição dos termos dentro 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, traduzida do alemão para o português em 1941, 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, o tema 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 predador, e somente uma autoritária necessidade racional consegue interconectar as duas partes, o que o autor nomeia de esquematização.

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 essa 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 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-á 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. 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 então 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. Otto vai além dessas definições e afirma 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.

Estando no campo do profano, ou seja, de tudo aquilo que não é sagrado, estamos falando de um termo completamente opositor ao que já foi exposto até aqui, para autores como Eliade, Durkheim, Otto, etc. O termo profano, quem vem do latim *profanus*, é definido como tudo que se opõe ao sagrado. Segundo Agambem profano era tudo aquilo que era sagrado ou religioso e era devolvido ao uso e à do homem, saindo então do espaço sacralizado para o espaço profano. Ao ser devolvido ao uso dos homens, o sagrado deixando 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 desta

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 torna profano, como sacrificar.

Cada cultura vê as manifestações sexuais e eróticas de maneira diferenciada. 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 70 é o momento em que as transformações na vida sexual no Brasil e no mundo estão acontecendo 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. Para Alexandrian (1994) outro ponto de discussão pode ser colocado dentro destes textos citados, pois a literatura erótica deve distinguir textos que tem 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 deve 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, sim, 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 de Maria Matamoros é onde podemos mais 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.

## **2 – A necessidade de mudança de Tadeu**

A primeira novela do livro *Tu não te moves de ti* de Hilda Hilst conta a história de Tadeu, moço de meia-idade que vive uma crise e deseja transformar tudo que já viveu: não quer ter o mesmo emprego de sempre, cansou-se 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 do conto Tadeu (da razão) já está em crise, 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 do qual 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 busca-las. Rute sempre se preocupa 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 ambíguo, queria começar “tudo de velho” (p. 18), mas a ambiguidade só existia por uma dificuldade que ele apresentava em expressar seus sentimentos.

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 nesta 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 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 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 sonoro, é possível perceber um tom lírico. Os fios que unem Tadeu e Rute se desfizeram, e tudo que temos 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 desde 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 cronologia, 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 nos mostra 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).

Tadeu revela então que tem trinta anos que está com Rute desde os seus vinte anos, sendo a primeira marca de temporalidade de seu texto. 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, mas se mostra desinteressada na ajuda ao marido, não se preocupa com isso, 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.

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. Rute e Tadeu começam ali o desenrolar de uma teia que só terminará com Axelrod, personagem da terceira novela, e que poderá não ter um desfecho satisfatório. 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 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 a realidade, mostrando para ele que aquela era a vida que eles tinham construído, e que ali eles tinham que ficar. Alguns fluxos de consciência de Tadeu são interrompidos por chamamentos e frases corriqueiras de Rute, que o traz de volta a 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).

Realidade, às vezes um pouco pesada para Tadeu, a própria escrita mostra isso. A ausência de pontuação ao falar da casa e mostrar que a esposa sempre tinha cheiro e gosto e ele não faz o personagem se sentir mais frustrado ainda. O trecho refere-se também a 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” (HILST, 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. Ela renega 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.

“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 bÍlis negra?” (ARISTÓTELES apud AGAMBEN, 2007, p. 34).

Ainda em seu discurso Tadeu faz uso das palavras ativo e passivo para se referir ao seu trabalho, as 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 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 pode ser colocado 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 visitar uma casa de velhos, que inicialmente parecia algo que acontecia no presente, mas ao longo de sua narrativa percebemos que ele faz uma mudança de espaço.

## 2. 1 – A mudança de espaço

Em uma “segunda parte” da novela de Tadeu ele faz uma mudança de espaço. O primeiro espaço foi sua casa e da 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. Na Casa dos Velhos aparecem personagens que retornarão nos capítulos seguintes: Heredera, Exumado, Áima e Pasion. A autora faz uso de nomes bem significativos e emblemáticos, sendo que muitas das ações dos seguintes personagens correspondem aos seus respectivos nomes. 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 novela, mostrando que a Casa dos Velhos acaba rompendo que a razão que havia em Tadeu no começo da novela.

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 aparece também na segunda novela. Conhecida como Heredera, ela logo explica seu nome dizendo que seu nome 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, Extenso, Alado e os cães Guxo e Gaezé. Áima e Pasion são responsáveis pelas por plantar frutos na casa dos mortos. As projeções dos personagens, no começo são duvidosas, parecendo que apenas fazem parte do delírio de Tadeu.

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

de si. 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 a primeira. Extenso e Convicta contam a história de Maria Matamoros, uma criança que desde sempre soube lidar com a vida sexual.

Na primeira novela nos deparamos com a narração da morte da personagem da segunda novela, uma morte que tentava resgatar o sagrado na vida da jovem que sempre foi marcada pelas profanações. 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, Maria queria acabar com aquilo que, para ela, havia acabado com sua vida, com sua felicidade e com seu amado. Jorrando sangue, Matamoros morreu na Casa dos Velhos, e Tadeu encerrou, temporariamente, a busca por si mesmo, já que precisava entender primeiro que estava vivo, depois o porque ele estava vivo.

## 2.2 – Sagrado e Profano em Tadeu

A primeira passagem sagrada que é possível verificar no texto de Tadeu é a fala de Tadeu para com Rute, e a necessidade de purificação que ele tinha, com o uso da água. Na Bíblia, livro sagrado utilizado pelos cristãos, há 300 passagens sobre água, e a maioria delas está relacionada a purificação, renovação e renascimento. As passagens com água acontecem em vários momentos diferentes nas três novelas. Tadeu cita-a de maneiras diferentes:

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

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

O rapaz dos copos e da água mineral também sorriu. (p. 19).

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

Essas passagens acima citadas, todas retiradas da novela de Tadeu fazem referência a água. Na Bíblia as passagens referentes a água também demonstram o poder de Deus, e também o poder que Deus tinha para purificar as pessoas. Essa associação da água a e busca pela libertação de Tadeu nos mostra que 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, e por isso ele não acreditava que era Deus que o salvaria, mas o elemento água remete ao sagrado.

Essas passagens da água presente no trecho citada também são explicadas por Chevalier & Gheerbrant (1989) no Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números como sendo o significado da água, que 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 do dicionário acima citado nos ajudarão a entender as passagens de 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 fala 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 à partir da exigência de que o mundo faça sentido, e, segundo o Padre Arnaldo Arruda (1969) “o paganismo não multiplicou os deuses ao infinito senão pela necessidade infinita que o homem tem da divindade”. O trecho citado acima da página 49 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.

A história dos fios vem de anos, desde a Grécia antiga, com a Grande Deusa Tecelã. O fio também é visto como sagrado, porque é considerado a união que existe entre as relações. 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.

A Grande Deusa fia e tece toda a existência, por isso, desde o principio 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, parece que não queria mais ter controle de nada o 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 que ter continuação daquela vida infeliz que tinha. Não precisava colocar um filho no mundo para sofrer, mas Rute discorda do marido sempre lhe pedindo que a engravidasse.

Muitas passagens fazem parte 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 viaja entre as duas verdades.

Para Giorgio Agambem (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” (AGAMBEM, 2007, p. 65).

### 3.1 – Quem era Matamoros?

A segunda e mais longa novela da obra *Tu não te moves de ti* é nomeada de Matamoros. Assim como nas três novelas da obra, a autora designa um substantivo para o título, como se fossem homônimos dos personagens. Para Matamoros não é diferente, a novela 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 substantivo designado a história dela. O autor Abbagnano (1998) mostra que o termo fantasia como sinônimo para o termo imaginação, mas 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. “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). Essa associação permite ler a narrativa de Matamoros como metáfora da criação literária.

Ainda sobre a construção hilstiana do texto de Matamoros, podemos perceber que ela recorre a sua peça teatral *O visitante*, que foi escrita em 1968, mas só foi publicada anos depois, na obra *Teatros resumidos: 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.

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).

Assim começa a narrativa de Maria Matamoros que conta sua própria história e tenta situar os leitores, diferentemente da primeira novela, afirmando que era “nuns Outubros” (p.

61) e 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 vive mãe e filha. O amor de “maneira escura” (p. 61) de Maria está provavelmente está atrelado à fertilidade, e mostrando sempre a falta de luz em seu caminho, mostrando que Maria também era infeliz, assim como Tadeu, da primeira novela.

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 exorciza-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 juvenzinha que informa todas as posições em que foi posta pelo religioso, e de como ele a tocava. Os gritos, de prazer, da menina é ouvido pela mãe, que não se importa achando que são 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 já tinha Matamoros neste dia, e se encantou com o chupar dos dedos que aquele 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 esmigalhasse 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, talvez ela fosse, mas queria apenas que ela brincasse e não fosse tocada sexualmente.

Narrada a parte da infância Maria começa 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 tomaria, 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 Chevalier & Gheerbrant (1989) explicam no Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números como sendo o significado da água, que 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. O que foi exposto pelo Dicionário de Símbolos faz muito sentido para a jovem Maria, parecia que naquele momento, com aquele encontro Matamoros renascia. 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.

Matamoros começa a narrar então como um ser distante, e a partir de então ela e sua mãe seriam assim, distanciadas pelo destino, “Toquei-me para ter a certeza de que não havia ultrapassado os limites, do tempo, eu-mim-Matamoros levantou-se [...], Matamoros andou, um andar quietoso, ficamos próximos, [...] eu outra mais eu mesmo. (HH, 2004, p. 67 – grifos nosso)”. Podemos perceber aqui uma ausência de pontuação, e uma quebra de regras gramaticais.

Não se sabia então de onde este homem, mencionado como Meu, havia surgido, o que se sabia era da sua perfeição, e rapidamente ele desposa Maria, fazendo-a experimentar do mais puro prazer carnal. À 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). Ela estava encantada e afirma que fica o descrevendo parecia lhe serviço de eruditos.

É perceptível que Matamoros não almeja uma estética textual, ao contrário de Tadeu. Maria parece apenas sonhar, sem muitas pretensões, “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).

É possível entender então a segunda narrativa de Tu não te moves ti como junção de caligrafias estética e eróticas, todas amarradas pela fantasia de Maria. O aparecimento de Meu 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 então conhecera. Matamoros vive na plenitude do nada, mas seu homem-anjo existia. Agambem explica:

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)

Parecia que tudo ia melhorava agora, Haiága tinha 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. A proximidade das duas era encantadora, como nunca tinha acontecido antes. Agora Maria era crescida, entendia muito de sua mãe, não se preocupava muito com o que uma mãe tinha que fazer, afinal, mãe não era, 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 dentro do texto de Hilda. O autor 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 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. São Bernardo afirma que o papel da mãe é sagrado para o cristianismo, 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 “descendentes” 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.

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

Maria deseja até a morte da mãe, fica transtornada com tudo que sua imaginação consegue produzir contra sua mãe, achando até que Haiága está grávida de “seu” homem. Em meio a loucuras e delírios de Matamoros, aparece uma nova personagem, Simeona A Burra, assim conhecida porque vendia água montada em uma burra. Porém, o nome de Simeona não tem nada a se relacionar com a personagem, pelo 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.

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, ... (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 que te 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 coroado, 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 contorna 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.

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 de *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 acontecem pelos desejos que ambos tem, um de ser e o outro de ter. O que é perceptível é que ambos querem encontrar-se em uma realidade por eles inventada, os dois vivem uma fantasia, tentando se encontrarem. O desejo de ambos é que os aproximam, 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.

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 amar somente o que te 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.

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. Maria prossegue com os questionamentos a Deus, que discutiremos 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 porque deveria confrontar o sagrado para ser a “escolhida” de Tadeus.

## **2.2 – A personagem e os olhos do mundo: como definir sagrado e profano no texto “Da Fantasia”?**

Discorrer sobre como Maria choca, 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 atual? Discorrer sobre as profanações de Tadeu é bem diferente de discorrer sobre Maria Matamoros. Veremos ao longo deste tópico as profanações de Maria, e também suas pequenas atitudes sagradas que podem ser ressaltadas meio a um texto considerado completamente profano.

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, mas não resistiu ao que a menina tinha a lhe oferecer e acabou

transando com ela. A mãe de Maria não 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 ao sagrado, tratando-o com naturalidade. A jovem não se preocupava com como era vista, ou 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).

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 as profanações de Matamoros, mas, de acordo com Eliade, o sagrado e o profano opõe-se dialeticamente, pois complementam-se a partir da sua negação. 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.

Para Agambem a passagem do sagrado ao profano pode acontecer por meio de uso (ou melhor reuso) totalmente contraditório do sagrado, tratando-se de um jogo com as esferas que o sagrado estão vinculadas. 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 porque teve que confrontar com o sagrado.

Deus, visto como impiedoso, parece até brincar com os sentimentos de Maria Matamoros, colocando à 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 Hilda 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.

A mãe avisa que dois meses antes do filho nascer irá para a casa da prima Herdeira, 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, que não se preocupa com a fala da jovem e continua o ato sexual anteriormente começado. Maria fala e Meu (agora chamado de Tadeus) penetra. Maria conta que não quis repetir o ato sexual, e naquele momento sentiam dois apenas; ela, a mãe e Tadeus agora eram dois, e há uma troca de papéis criada por Matamoros:

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, afinal suas suspeitas pareciam terem 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 feito de maneira tão perfeita que não se sabe se realidade ou fantasia é. A partir de tais reflexões Matamoros será uma nova mulher. A segunda novela é finalizada totalmente cheia de conflitos, 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.

### 3 – Axelrod e seu caminho sem movimentos

A novela que encerra a obra *Tu não te moves de ti* conta a história de Axelrod Silva (da proporção), que fala sobre as especulações do professor de História que é sobrinho de Haiága, mãe de Maria Matamoros, personagem da segunda novela. As discussões sobre tempo, finito e infinito dominam a narrativa. No todo, *Tu não te moves de ti* segue em busca de inquietações mais profundas do homem. Axelrod, personagem central dessa narrativa, é um professor de história que tem certeza de que tinha uma vida organizada, planejada e que não mudaria nada do que tinha conquistado. Da proporção é que subintitula a narrativa e nos é apresentada com indícios da mensagem poética do texto. Axel 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 seu eu, como personagem-narrador. Axel narra mostrando que seu imaginário tem vida própria, mecânica, mas algo que ele parecia não controlar. Axel é apenas um professor que está na tentativa de ter uma identidade, diante de um imaginário presente, imponente.

O que mais intriga Axelrod é como seu imaginário espera reações e respostas dele, diferenciadas. 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 a que a consciência histórica formada de Axel seja posta a prova nesta viagem de trem.

O desfecho das novelas é proposto pelo personagem de Axelrod, que almeja, talvez, 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. 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, Axel sofre com a mistura de sentimentos, 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.

Essa última viagem dá um ritmo mais intenso a narrativa, sendo ela mais fragmentada que as outras duas, e as vozes se misturam várias vezes, sem podermos 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 agora subir a colina, está tão fragmentado que Axelrod Silva foi se dividindo durante a viagem, e as referências ao personagem no final da viagem são apenas Axel. A subida da colina, um Gólgota faz referência particular ao universo cristão.

O fechamento da novela de Axel mostra-nos a complexidade das narrativas anteriores. Os personagens protagonistas das três novelas se movem apenas na linguagem, não conseguindo se moverem na realidade. Os três relatos podem ser lidos autonomamente, e provocará a mobilidade dos personagens diante um dos outros, mas é uma mobilidade ilusória, imaginária, que de fato não acontece. Várias outras menores manifestações profanas e sagradas aparecem nesta obra de Hilda Hilst.

#### **4 – Considerações Finais**

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 passe aos olhos do leitor, e escape ao entendimento das novelas de Tadeu, Maria Matamoros e Axelrod. Hilst espanta ainda pela sensualidade e sexualidade em seu texto, conforme já citado anteriormente na introdução. Na mesma linha de pensamento dos outros teóricos acima citados, Foucault (1985) usa a nomenclatura “breve crepúsculo” para explicar o que levou a sexualidade para dentro de casa, pois o assunto, a partir dali, só seria tratado entre quatro paredes, com muitas restrições e com uma carga de pecado. A sexualidade começou a ser vista; então, apenas para a fecundidade, resumindo-se ao “quarto dos pais”.

Tudo que anteriormente era tratado sem incômodo, de forma natural, podendo até ser considerado sagrado começou a ser visto como imoral, impuro, profano. Os que não se adequavam as imposições da religião tinham lugares específicos para se expressarem sobre a sexualidade: os rendez-vous que passaram a serem considerados os lugares de tolerância. Fora desses lugares, o puritanismo prevaleceria. Nessa mesma perspectiva, a literatura erótica passou a ser desacreditada e desmerecida, encarada como uma subliteratura. Os que dela viviam passaram a ser discriminados e renegados por um público repressor.

Segundo Alexandrian (1994, p. 8), “os excessos cometidos em nome do erotismo nas letras e nas artes nestes últimos anos correm o risco de tornar questionáveis liberdades penosamente adquiridas”, pois, alguns sonham com a volta ao puritanismo e à proibição, porém, outros defendem a tolerância incondicional do erotismo na sociedade.

No século XIX o corpo ainda era visto como pecador, o sexo por prazer era reprimido. A sexualidade nunca fora dominada com tanto rigor como na época da “hipócrita burguesia negociante e contabilizadora”. Já no século XX, principalmente na sua segunda metade, o corpo envergonhado e profano, no ocidente cristão, ganha uma dimensão erótica em que o sexo e prazer começam a caminhar juntos outra vez. Não na mesma rapidez em que a sexualidade se ocultou, ela ressurgiu, mas com persistência. Os movimentos sociais que aparecem nos anos de 1960, como o Movimento Hippie e o Movimento Feminista, contribuíram para a retomada do prazer sexual, do erotismo e de uma arte que, abertamente, lida com essas questões sem qualquer repressão, transgredindo a norma até então instituída.

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 árabe-muçulmanas) que desenvolveram uma ars erótica, 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. Alexandrian (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. Esta literatura com os direitos da carne que afirma Alexandrian podem ser contempladas nas três novelas que compõem a obra *Tu não te moves de ti*, de Hilda Hilst.

## 5 - REFERÊNCIAS

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

ALBERONI, Francesco. O erotismo. Tradução de Elia Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

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

ANAI 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 mudez eloqüente das imagens: o culto dos santos e de suas imagens – história teologia, arte. São Paulo: Imprima-se, 1969, p. 1

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.

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

CEIA, C. E-Dicionário de Termos Literários: Literatura Erótica. 1991. Disponível em [http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/L/literatura\\_erotica.htm](http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/L/literatura_erotica.htm). Acessado em 21/01/2010, às 09h36min.

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. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

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

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

DURIGAN, Jesus Antônio. Erotismo e Literatura. São Paulo: Ática, 1985.

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

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOUCAULT, Michael. História da sexualidade I: a vontade do saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985. 6ª Edição.

HILST, H. Amavisse. São Paulo: Massao Ohno, 1989.

\_\_\_\_\_. Poemas malditos, gozosos e devotos. São Paulo: Globo, 2005. 92 p.

\_\_\_\_\_. Tu não te moves de ti. São Paulo: Globo, 2004.

\_\_\_\_\_. Baladas. São Paulo: Globo 2003

\_\_\_\_\_. Cantares. São Paulo: Globo, 2004. 130p.

\_\_\_\_\_. Do desejo. São Paulo: Globo, 2004. 142p.

OTTO, R. O sagrado: um estudo do elemento não-racional na ideia do divino e sua relação com o racional. (Das Heilige). Trad. Prócoro Velasques Filho. São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista/Ciências da religião, 1985.

PÉCORA, Alcir. Hilda Hilst: call for papers. Disponível em <[http://www.germinaliteratura.com.br/enc\\_ago5.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/enc_ago5.htm)>. Acesso em: 26 fev. 2007.

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

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.