

# Antares Dossiê Hilda Hilst Hilda Letras Hilst

## **Tu não te moves de ti: a escrita de Hilda Hilst desafiando a experiência de seus(as) leitores(as)\***

Liane Schneider\*\*  
Amanda Barros de Melo\*\*\*

### **Resumo**

Ao longo do presente artigo, propomos uma discussão do romance *Tu não te moves de ti*, de Hilda Hilst, enfocando a experiência que os leitores e leitoras concretizam ao defrontarem-se com essa produção hilstiana. Aqui, tal experiência é abordada a partir da análise da organização interna do texto, especialmente investigando os possíveis laços entre as três seções da narrativa – à primeira vista, independentes –, vinculadas a três substantivos: razão, fantasia e proporção. Assim, oferecemos uma possibilidade de análise e de crítica do mencionado romance, apontando o papel inevitavelmente ativo que esse exige de seus leitores, a fim de construir um sentido possível para o referido texto de Hilst.

### **Palavras-chave**

Hilda Hilst; leitor; razão; fantasia.

### **Abstract**

In this paper we propose a discussion of the novel *Tu não te moves de ti*, written by Hilda Hilst, focusing on the experience that the readers come through when they face hilstian production. This experience is discussed from the analysis of the internal organization of the text, mainly investigating the possible links among the three sections of the narrative, related to three nouns: reason, fantasy and proportion. So, we offer a possibility of analysis and criticism of the novel, pointing to the active role required by its readers to build meanings to the text.

### **Keywords**

Hilda Hilst; reader; reason; fantasy

---

\* Artigo de autoras convidadas para compor o dossiê.

\*\* Professora Associada da Universidade Federal da Paraíba. Bolsista Estágio Sênior Capes.

\*\*\* Aluna de Doutorado na Universidade Federal de Pernambuco.

## Movendo-nos pelas letras de Hilda Hilst

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

Terry Eagleton

Hilda Hilst (1930-2004) certamente foi e continua sendo uma das autoras brasileiras de personalidade e escrita mais diferenciadas. Carlos Vogt (1999, p.18) afirmou que Hilda “assemelhava-se, de certo modo, a uma dessas mulheres excepcionais dos romances de Cortázar, porém dotada de um talento que a tirava imediatamente do lugar-comum.”. Sem dúvida, as opiniões sobre a autora e sua obra divergem bastante, não sendo à toa que o espaço que sua obra ocupa no universo acadêmico ainda merece ser ampliado.

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

Hilda Hilst não tinha grandes preocupações declaradas para com os seus leitores e leitoras – seu público, enfim –, já que, para ela, existiam poucos que a compreendiam, e muitos dos que liam seus livros não reconheciam inteligibilidade em seu texto. Em entrevistas concedidas ao Instituto Moreira Salles (1999, p. 32), a autora afirmou que, pessoalmente, não tinha nada a ver com seus leitores. Afirmava claramente o seguinte: “Já escrevi coisas deslumbrantes. Quem não entender, que se dane! Não tenho mais nada a ver com isso. Eu não sinto que esteja num mundo que seja o *meu* mundo. Devo ter caído aqui por acaso.”. Podemos inferir que em sintonia com as inadequações que enfrenta em vida nesse mundo “que não é o seu”, que sua literatura se estabelece, ainda que não tenhamos qualquer pretensão de revisar sua biografia com maior profundidade.

Contudo, mesmo afirmando pouco importar-se com seu público, houve momentos em que Hilda Hilst incomodou-se por vender pouco e circular entre raros leitores. Queixava-se da pouca atenção dada às suas obras poéticas. Em determinado momento, resolveu escrever livros pornográficos, com o claro propósito de aumentar as vendas do material publicado. Sua intenção de mudar o tom de sua escrita fica evidente na já mencionada entrevista dada ao Instituto Moreira Sales (1999, p.30): “Pensei: ‘vou fazer umas coisas porcas’. Mas não consegui”. Na verdade, poderíamos ler este “não consegui”, como um “consegui fazer outra coisa”, literatura que merece atenção e observação por sua complexidade”. Parece-nos que Hilst nunca atingiria a simplicidade da maior parte dos textos pura e imediatamente pornográficos. Seu erotismo era complexo, indo do alto ao baixo, do profano ao sagrado, do explícito ao implícito.

A obra hilstiana vem recebendo, ainda que recente e lentamente, maior atenção por parte da academia, de modo especial nas últimas duas décadas, quando houve a consolidação da obra da autora com a publicação da “trilogia erótica”: *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’Escárnio - Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). Tornam-se evidentes, na narrativa hilstiana, as experimentações vocabulares, a alta complexidade do enredo e a metafísica, presentes mesmo em representações de situações vulgares ou banais. Seu texto narrativo persegue questões fundamentais do elemento humano, com a linguagem indicando que tais pontos, geralmente, não se expõem com facilidade e obviedade. Hilst defendeu, na mencionada entrevista ao Instituto Moreira Sales, que sua obra, no fundo, procuraria por Deus: “toda minha literatura fala desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus” (1999, p.30). Em outro momento, quando lhe é colocado que a literatura erótica seria o caminho para uma verdadeira revolução, ela afirma: “O erótico, pra mim, é quase uma santidade. A verdadeira revolução é a santidade.” (1999, p.31). Portanto, camadas de significantes geralmente mantidos à distância, tais como ‘santidade’, ‘política’, ‘erotismo’, são justapostos de forma impressionante nas visões de mundo que a autora explicita.

Nosso foco e *corpus* de análise no presente artigo, o romance *Tu não te moves de Ti*, publicado em 1980, dez anos após a estreia da escritora como ficcionista, deixa claro esse olhar de Hilst, que desloca os significados de seus lugares seguros. Alcir Pécora (2004, p.12), responsável pela organização de *Obras Reunidas* de Hilda Hilst,

pela editora Globo, afirma, no prefácio de *Tu não te moves de ti*, que o “desmantelamento progressivo e sistemático das próprias certezas que o livro inventa para si” é o que distingue essa obra das outras da autora. Desde o uso de palavras chulas até uma experimentação vocabular de rara beleza, a obra nos intriga, enquanto leitoras, no que diz respeito às intenções da autora, que desconcerta nossas certezas e provoca-nos a repensar e a recriar nossa própria forma de leitura e análise. Colocando os parâmetros clássicos da narrativa em conflito, Hilda Hilst prova sua genialidade num discurso altamente hermético. Como ela mesma afirmou,

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

Considerando que suas personagens “tentam se dizer no mais difícil de ser verbalizado”, há um forte investimento da autora em experimentações linguísticas, extrapolando os limites da sintaxe, recriando palavras, aglutinando sensações num vocábulo, além de inserir inversões e expressões soltas que caracterizam essa luta com as palavras e os sentidos. Tal luta vem do desejo de exprimir o inexprimível e ultrapassar as barreiras do logocentrismo, da lógica convencional. Há, claramente, uma luta pela construção (e desconstrução) de significados, que ataca e afeta as personagens da prosa hilstiana, o que fica evidente no desenrolar das narrativas, especialmente no romance em foco. Enfim, a sua é uma busca pela liberdade verbal e, através dessa liberdade do campo da linguagem, ela pretende criar ou imaginar outros mundos.

O enredo de *Tu não te moves de ti* é composto por três partes aparentemente distintas, independentes, mas que em determinados momentos se ligam de forma provocante e intrigante. A primeira seção, intitulada “Tadeu (da razão)” evidencia a história de um sujeito cansado de sua vida de homem de negócios, do capitalismo, de sua casa e de sua esposa fútil e vazia, que não compreende suas inquietações e sua insatisfação com a vida, bem como com os lugares e as pessoas. Em seus delírios, Tadeu chega a visitar um lugar em busca de respostas sobre a vida e sobre si mesmo, e é nesse lugar (talvez um não-lugar, pois não há como provar qualquer referencial externo) que as três histórias, possivelmente, se encontram. A segunda seção, chamada “Matamoros (da fantasia)”, nos relata um lugar longínquo, pouco habitado, mas ideal para o surgimento da relação cheia de desejos e sensações de Matamoros com seu

homem “irreal”, Meu. Também é esse o lugar onde emerge a desconfiança da personagem Matamoros, que imagina estar sendo amorosamente traída pela mãe, o que causa uma tensão destruidora que se arrasta até o desfecho da seção. A terceira e última seção, “Axelrod (da proporção)”, detalha uma viagem de regresso de um professor de história política à casa dos pais, que fica em região idêntica àquela em que vivia Matamoros e onde ocorriam os delírios de Tadeu. Nesse regresso de Axelrod, encontramos os questionamentos que dão título ao romance. Por mais que ele se mova e que o trem se mova em direção ao seu destino, à casa paterna, uma voz sempre lhe diz: “tu não te moves de ti”. São esses movimentos, paradas, supressões e sobressaltos que perseguiremos, por meio da análise das personagens e do papel que o surgimento e o desaparecimento delas no romance exercem sobre nós, leitores e leitoras da história narrada. Enfim, ao longo do presente texto, buscamos construir sentido e elo entre as três histórias que Hilda Hilst nos apresenta no romance.

### **Hilda Hilst e seus leitores**

A figura do leitor<sup>1</sup> há muito vem sendo discutida, seja para legitimar sua importância ou para diminuir seu lugar e seu papel na construção de sentido de todo e qualquer texto. Fato é que o leitor existe e sem ele/ela não haveria a real existência do texto, que se materializa, de fato, através dos acessos que sofre. Claro que quando um texto é produzido, ele se escreve para alguém, seja qual for o tipo de leitor que paira sobre ou sob o que foi escrito. O leitor, assim, figura imaginada que pré-existe ao texto, é, por vezes, denominado leitor ideal, implícito, virtual, ficcionalizado, enfim, figura criada pelo(a) autor(a) a partir do momento em que esse(a) segura a pena ou interage via teclado. Como bem coloca Compagnon (2003, p.151),

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

Todas essas relações, esse emaranhado entre a figura do leitor que, de fato, se depara com o texto, o leitor que o autor imagina e o leitor que talvez nunca lerá o texto (ou nunca o finalizará), faz-se importante em textos como o de Hilst. Por afastar-se

---

<sup>1</sup> Estamos, ao longo desta seção, adotando o termo ‘leitor’, largamente utilizado pelos autores que enfocamos no que se refere à relação texto/leitura, ainda que gostássemos de marcar aqui que sempre estamos considerando leitores e leitoras ao pensar esse conceito.

radicalmente de representações pretensamente realistas, com objetivos de interpretação pré-definidos, a autora faz com que seus leitores trabalhem muito no sentido de criar um texto todo seu, com um significado construído a partir de muitas inferências, que vão se confirmando ou não ao longo da narrativa.

Nesse sentido, interessa-nos discutir brevemente como se dá o contato do leitor com o texto de Hilda Hilst – no caso, em *Tu não te moves de ti* –, levando em consideração que o romance que analisamos foge, por si só, de enquadramentos ou classificações estanques e nós não reduziríamos sua potencialidade rotulando ou pré-determinando seu destino e o papel de seu leitor. Haja vista que “o sentido é, pois, um efeito experimentado pelo leitor” (COMPAGNON, 2003, p.149), elucidaremos possíveis hipóteses, a partir da nossa própria leitura do romance e das soluções que tivemos de buscar a fim de conseguir dar significado ao que lemos, não apenas como leitoras, mas como críticas.

Sabemos que a estrutura do texto e o papel do leitor estão essencialmente interligados em *Tu não te moves de ti*. Se isso já é normal em qualquer obra escrita e lida, acreditamos que o papel ativo do leitor torna-se, aqui, ainda mais evidente. Esse romance de Hilst projeta, inicialmente, uma reação de desconforto e inquietação aos que dele se aproximam, por causa de sua estrutura experimental – longos espaços vazios, ausência de pontuação em várias passagens e inovação vocabular. Gostaríamos de lembrar e destacar que, para Iser (1996), a obra literária mais eficiente é aquela que força o leitor a uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas habituais. Na verdade, Iser generaliza alguns aspectos do texto literário, aspectos estes que acreditamos estarem totalmente destacados neste texto de Hilda Hilst. Assim, segundo o autor, toda e qualquer obra seria permeada por vazios ou lacunas, que induzem e guiam a atividade do leitor.

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

O vazio ou as lacunas, então, tornam a estrutura dinâmica, ou seja, evidenciam a interação do texto com o leitor, sendo que este traz suas vivências, experiências e parâmetros para a leitura que realiza, buscando sair do desconforto da incompletude. Logo, quanto maior a quantidade de vazios e lacunas, maior será o número de imagens, significados, interpretações construídas pelo leitor. Portanto, não há nada mecânico na

leitura, e sim, uma importante e imprevisível relação entre texto e leitor. Quanto menos cronológico e convencionalmente organizado for o texto, mais íntima deverá ser essa relação, a fim de que a apropriação por parte de quem se defronta com a narrativa ocorra.

Dessa maneira, se um texto contraria um “sistema de respostas” ou um código determinado ou pré-concebido de narrar em sintonia com a lógica e a “realidade”, como é o caso de *Tu não te Moves de Ti*, acreditamos que o mesmo possa atuar como um estímulo para que se intensifique o processo de comunicação entre texto e leitor: a obra livra-se de uma engrenagem opressora e, à medida que é recebida, apreciada e “compreendida” ou interpretada pelo seu destinatário, convida-o a participar desse universo de “liberdade” de construção. Se o autor foi, até certo ponto, livre para deixar várias lacunas em seu texto (inclusive conscientemente), o leitor também terá certas liberdades na construção de sentidos que busca. Logo, o texto, que sempre é um potencial de efeitos que se atualiza no processo da leitura, aqui será provavelmente bastante diferenciado de leitor para leitor, o que deve ser considerado por nossa leitura crítica do romance.

Como diria Barthes (1977, p. 43),

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

No momento em que as ferramentas do estruturalismo não mais são suficientes para a mediação entre obra literária e leitor crítico, o interesse pela figura do leitor ressurge de forma vigorosa, abrindo novos caminhos para o questionamento do texto como algo acabado, definitivamente apresentado, concluído a partir do momento de sua impressão e leitura. Se considerarmos a virada que o pós-estruturalismo impôs às leituras literárias e extraliterárias, especialmente via Derrida, de fato, não há nada independente, “fora” do texto, indicando que o sentido deste nunca será fixo, pronto; só por meio de nossa entrada no jogo dos significados (via desconstrução e construção) é que poderemos nos aproximar de uma compreensão ou interpretação da matéria (literária) com a qual entramos em contato, que é por si só inesgotável. Logo, o papel do leitor é indispensável, já que é por meio de sua entrada no jogo que os sentidos

surtem e se multiplicam. Portanto, “a leitura, longe de ser uma recepção passiva, apresenta-se como uma interação produtiva entre o texto e o leitor.” (JOUVE, 2002, p. 61).

### **Subtítulos: chaves para construção de significado em *Tu não te moves de ti***

Gostaríamos também neste artigo discutir um elemento do romance de Hilda Hilst aqui trabalhado, o dos títulos e subtítulos das seções do romance, que em muito nos auxiliará para uma melhor construção da noção de interpretação da narrativa. Vale destacar que, em cada capítulo, temos o nome de uma das personagens, a protagonista da seção específica, seguido de um substantivo: da razão, da fantasia e da proporção, respectivamente. Segundo o Dicionário do Ministério da Educação e Cultura (1970), dentre outras coisas, ‘razão’ seria a faculdade própria do homem de conhecer, pelo espírito, a distinção das ideias e das coisas, o bom uso das faculdades intelectuais; ‘fantasia’ estaria vinculada à imaginação; e ‘proporção’ seria uma relação entre as coisas, uma comparação entre elementos. Acreditamos ser interessante observar, num primeiro momento, o que cada um desses títulos e subtítulos indica aos leitores.

Na primeira história – “Tadeu (da razão)” –, o que seria a razão? Seria ela elemento realmente cabível e fundamental em situações de conflito interior, como a vivenciada pelo personagem? Para que serve a razão, neste caso? A vida de Tadeu, antes pautada por uma vivência socialmente aceita e respeitável, um homem de negócios, era realmente uma vida? Tudo indica que a razão o fez fugir, quando percebeu que ela, a razão, já não dava conta de qualquer sentido, sendo quase uma “des-razão”, algo que o fazia conhecer-se menos a cada dia, saber menos de si e do mundo. Aos cinquenta anos, em crise, ele resolve deixar tudo e entregar-se ao seu próprio desejo, às coisas que lhe fazem bem, se entregar à fantasia e à imaginação - mergulhar dentro si para encontrar respostas que a razão não lhe fornecia. Assim, a falta de razão apresentada no primeiro capítulo permite a criação dos capítulos sobre imaginação e proporção, impulsionados pela busca da personagem. Tadeu é um grande amálgama de conflitos que evidenciam a insuficiência da razão, que de nada lhe serve senão para fomentar ainda mais sua sede por outra vida, por outra (ou alguma) “razão” de ser.

Enquanto leitores e leitoras, somos também arrancados do mundo organizado no qual a personagem nos fora apresentada – Tadeu, homem, casado, de negócios. Somos,

com ele, arremessados para o mundo de Matamoros e de Axelrod. Tadeu está “sofrendo de vida”, tem fome dela, um desejo profundo de entender a existência; isso o diferencia de todos que o rodeiam, todos que, à primeira vista, colocam a razão como sustentáculo para as vidas que vivem. Na verdade, fazendo “bom uso das faculdades intelectuais”, Tadeu repensa tudo à sua volta, inclusive essas próprias faculdades intelectuais. Tadeu declara-se “demasiadamente possuído por alguma coisa inominável” (HILST, 2004, p. 23). A falta de capacidade para manifestar a experiência pela qual passa já indica que a linguagem deixou de servir como referência para compreensão, comunicação ou explicação do mundo. As coisas são maiores e inomináveis. Tadeu quer poesia, quer voltar aos livros dos quais vinha se afastando, de um mundo sonhado, do poder de imaginar. Na concepção da autora (ou da voz narrativa), a poesia estaria, então, em um patamar distinto da razão? Poderia libertar-nos da opressão daquela? Sabemos que Tadeu quer recriar a realidade, recriar sua vida e seu mundo, buscar a si mesmo, a sua alma. Para tanto, a narrativa, condizente com os anseios da personagem, recria a linguagem, cria e dá sentido a novos espaços, recria a lógica interna, os significados. Ao nos defrontarmos com *Tu não te moves de ti*, temos de recriar o mundo, o que nos faz repensar a razão, seus limites, nosso próprio mundo, nosso eu. Enfim, tal leitura abala nossas convicções através das surpresas de uma desconstrução tão ampla que nos envolve a cada página do livro, conduzindo-nos a um caminho sem volta, pelo menos sem a volta “da razão” segura. A narrativa leva-nos, portanto, para a fantasia.

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

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

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

Como já explicitado, a razão, nessa parte do romance, será sempre insuficiente e sem sentido; afinal, o que Matamoros “via era amplo e descabido para o entendimento” (HILST, 2004, p. 67), daí a pertinência e coerência do uso da fantasia na lógica interna da narrativa. Além disso, a força do imaginário se estende e amplia o prazer da personagem, evidenciando, portanto, os benefícios (e possíveis futuros malefícios) de entregar-se à fantasia. Em vários momentos, fantasia e realidade se confundem, deixando o leitor “perdido”, o que, a nosso ver, ocorre propositadamente nas três histórias, o que apontaremos mais detalhadamente mais adiante. Por isso, nossa busca não deve se limitar à significação no que se refere a este romance de Hilst, e sim, principalmente aos efeitos do texto sobre nós, leitoras.

Apresentaremos, primeiramente, algumas considerações sobre as duas primeiras seções do romance, por acreditar que a terceira, da proporção, estará inevitavelmente conectada às seções que a antecedem. Assim, na primeira história, temos um conflito marido/mulher, e, na segunda, um conflito mãe/filha. Tadeu e Rute, da primeira seção, são muito diferentes, “Rute é de pêssego” (HILST, 2004, p.23), Tadeu, “que coisa tinha Tadeu a ver com os outros?” (HILST, 2004, p. 23). Claro que Rute só nos é apresentada através dos olhos de Tadeu, mas todas as falas dela, inclusive a pergunta que se repete

sem parar sobre o motorista, mostra o grau de absurdo em que se encontra a convivência entre os dois. Tadeu representa a incapacidade do sujeito de mover-se ou de se comunicar no real sentido da palavra; ele está preso a um poder maior que ele e que o oprime de forma implacável. Rute não é culpada, mas representa um mundo que ele não quer mais, que se esfacela, como vemos: “Tudo se pulveriza” (HILST, 2004, p. 19). A relação marido/mulher se fragmenta nessa primeira seção, o que também acontece com a relação entre Haiága e Matamoros, mãe e filha, na segunda seção, por conta de um homem sonhado, uma fantasia desejada e corporificada pelo poder da imaginação, o homem que Tadeu queria ser e que Matamoros queria só para si. Tadeu representa a tentativa frustrada de romper com as imposições do mundo externo, mundo esse que hostiliza o homem a ponto de imobilizá-lo. Matamoros, em sua tentativa também frustrada, mas consciente, de viver de fantasia, questiona: “o que vem a ser isso de sonho e verdade?” (HILST, 2004, p.124)

Por fim, Axelrod (da proporção), a terceira seção do romance, da mesma forma que Matamoros e Tadeu, descobre o quanto a vida é dolorosa e desprovida de razão, por mais que tente se mover, sair de si. Percebemos o quanto a imobilidade é implacável nesses três seres tão diferentes: um empresário, uma menina sequiosa e um professor de História. O quanto o mundo externo os oprime (ou seria a razão, através dos limites impostos pela linguagem?), deixando todos sem saída, ou forçando-os a encontrar uma saída, ainda que temporária, cada um a seu modo: pela razão, pela fantasia ou pela proporção. Se algo une essas personagens é o derradeiro fracasso das tentativas. A razão, a fantasia ou até a proporção, equilibrada ou não, são inúteis. Todos os caminhos levam a um só: a perda de sentidos ou a desconfiança em relação a eles. Axelrod, preso no banheiro do trem, símbolo do deslocamento humano desde o século XIX, está ali, contido, pensando no “mijar” e em como seu pai falava sobre o trem e o mover-se ilusório; pensa ainda no relato da aluna que o fazia mover-se dentro de si, como dito anteriormente, num círculo vicioso, em que a história o engole, e ele é engolido pelas suas próprias fantasias. Talvez a única viagem possível seja mesmo a mental, a sonhada, via pensamentos e fantasias, que não garante que o corpo mude de lugar. A construção de *Tu não te moves de ti*, com suas partes intituladas “Tadeu (da razão)”, “Matamoros (da fantasia)”, e “Axelrod (da proporção)”, evidencia elos de significação que poderiam facilitar a compreensão do leitor via organização interna; no entanto, essas partes não respondem às indagações da obra como um todo. Com Axerold (da proporção),

continuamos sem nos movermos de nós mesmos, sem nos movermos de nossa agonia pela lógica e pela busca de sentido. Quanto mais ele se aproxima da casa dos pais, com o trem chegando ao seu destino, quanto mais se aproxima de suas raízes e do passado, por mais que se mova o trem, ele, Axelrod, e indiretamente todos nós, leitores, permanecemos imóveis: ele, diante da privada; nós, diante do texto que lemos.

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

Parece-nos desaconselhável que alguém se debruce sobre este romance de Hilst como um mero objeto a ser compreendido; afinal, o impulso mimético aqui se dá pela resistência e negação do real e do racional. A obra prenuncia o “caos” que marca o mundo pós-guerras do século passado, chegando a mudanças nas concepções de espaço, de presença, de representação, tão frequentes nos textos do final do século XX e do século XXI. O caos ligado à destruição da ideia do referente fixo, a ilogicidade dos discursos, o estranhamento diante da realidade e a falta de respostas no que se refere a nossa identidade nos leva a não nos movermos mais. Se antes não nos movíamos devido a regras externas que limitavam a criatividade ou liberdade, devido a uma razão imposta, hoje não nos movemos por impossibilidade de pensar os caminhos. O texto prova que nos deseja na intermitência de seus questionamentos. Concluimos, então, à

maneira de Hilda Hilst, o que o leitor atento perceberá: *Tu não te moves de ti* é uma provocação.

Acreditamos que Iser (1999) fez considerações bastante importantes sobre o efeito estético de um texto. De fato, na teoria do efeito estético, o autor procura perseguir as relações, muitas vezes assimétricas, entre texto e leitor, já que é aí que os espaços e lacunas do texto serão negociados. Assim, o efeito estético resulta dessa inter-relação, já que o texto ficcional não trata exatamente nem da realidade externa, nem do mundo empírico. Há, sim, uma realidade sendo reconstruída, reestruturada, que cria uma nova concepção de mundo, uma realidade virtual, ficcional. Como questiona Iser (1999, p. 21),

Uma teoria do efeito estético se depara com o seguinte problema: de que maneira uma situação nunca formulada até aquele momento ou uma realidade virtual que emerge com a obra, mas não dispõe de nenhum equivalente no mundo empírico, pode ser apreendida, assimilada, e até efetivamente entendida?

Se algo de fato acontece no leitor ou receptor de um texto, o que acontece no leitor de *Tu não te moves de ti*, de Hilda Hilst? Será que o leitor implícito, imaginado pela autora, tem reações e práticas semelhantes às do leitor real, que se depara com o texto? Parece-nos que Hilda enfatiza o leitor implícito, apesar de que aqui o grande papel será mesmo o do leitor real, que respira a partir da leitura. O efeito estético do texto de Hilst dependerá dele, da atuação e construção de sentido que este dará à obra. Se ninguém se move de si, certamente o leitor do romance de Hilda precisa mover-se (e muito), a fim de conseguir entender e interpretar o texto de alguma forma. De acordo com seu contexto sócio-cognitivo, esse leitor trabalhará com as dificuldades que lhe são apresentadas. Daí quem sabe o amor ou ódio que Hilda Hilst costuma atrair: ou é adorada por suas inovações, pelos percursos que assume em territórios pouco frequentados, ou é odiada por parecer que o que escreve é apenas material provocativo. Enfim, também aqui a razão, a fantasia e a proporção necessária fazem-se fundamentais por parte da autora, de seus leitores e da crítica especializada.

### **Considerações finais**

Pareceu-nos pertinente apresentar uma discussão que buscasse localizar a produção de Hilda Hilst historicamente – o romance que enfocamos é da década de oitenta, e, portanto, muitas de suas inovações podem ser melhor compreendidas e analisadas a

partir do momento em que vislumbramos onde tal literatura encontra seu lugar (se é que encontra) dentro da produção nacional. Acreditamos que Hilst escreve um texto que ultrapassa o que se esperaria de um texto moderno – por este motivo, acreditamos que a autora é um nome da produção literária brasileira que pode, sim, ser identificada como da ‘modernidade tardia’. Seu lugar entre outros escritores e escritos é quase aquele do entre-lugar – entre o auge do modernismo e o que viria posteriormente, o modernismo tardio. Não discutimos se sua literatura tem ou não características pós-modernas, pois não foi esse, de forma alguma, nosso propósito. Apenas acreditamos que o texto hilstiano está radicalmente marcado pelo debate pós-estruturalista, o que talvez explique algumas dificuldades enfrentadas por seus leitores e que resultaram, por muito tempo, em um público bastante reduzido que adquiria e, de fato, lia seus escritos. Hilst experimenta intensamente o jogo de significados, confundindo texto e leitor, e, ao mesmo tempo, dando certa liberdade de (re)construção da história aos que se aventuram por suas bem traçadas linhas.

Assim, após análise de cada seção – Tadeu (da razão), Matamoros (da fantasia) e Axelrod (da proporção) –, apresentamos algumas considerações. Hilda Hilst nos leva da razão à fantasia, obrigando-nos a estabelecer alguma relação e proporção ao final do livro. Abordamos principalmente os caminhos seguidos por possíveis leitores de Hilst, buscando, através da discussão do romance analisado, apontar o tipo de lacuna que a autora apresenta, tirando aquele ou aquela que se propõe a ler seus escritos de qualquer comodidade. O que salta aos olhos de seus leitores, ao final desse romance, é a genialidade de sua autora, que não apenas dificulta o processo de leitura, mas também problematiza as fronteiras entre poesia e prosa, razão e fantasia, vida e morte.

## Referências

HILST, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Cultura, 1980.

\_\_\_\_\_. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Massao Ohno, 1990. (Ilustrações de Millôr Fernandes).

\_\_\_\_\_. *Contos d'escárnio/Textos grotescos*. São Paulo: Siciliano, 1990.

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

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

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

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

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

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

JOUBE, Vincent. *A leitura*. São Paulo: UNESP, 2002.

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