

Alegorias de um poeta por ser

Uma análise da obra *Tu não te moves de ti* de Hilda Hilst

Margarida Costa Serralheiro

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses

Setembro, 2018

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica do Prof.

Dr. Abel Barros Baptista.

FCSH – Universidade Nova de Lisboa

Em honra de Job, que reconheceu a provação como o seu derradeiro destino;

Para o Miguel, que me ouviu com paciência e cuidado;

Para a Mãe, cujo gesto macroscópico se reflecte em mim todos os dias;

*Para mim, que **aqui** estou e **daqui** sairei.*

AGRADECIMENTOS

No seguimento da tentativa de encontrar a melhor abordagem possível para um texto tão complexo como este, e tendo em conta que o encontro inesperado que tive com a escrita de Hilda Hilst me deixou atordoada, os breves agradecimentos que tenho a prestar dirigem-se sobretudo para aqueles que me permitiram descobrir dentro de mim a força vital para realizar este projecto.

Nesse sentido, agradeço antes de mais ao Prof. Dr. Abel Barros Baptista pela sua motivação e apoio para elaborar um trabalho que visa dar ao texto hilstiano o reconhecimento que este merece, apesar de todas as dificuldades que se revelaram durante o percurso;

Aos mestrandos que conheci nestes últimos anos que me ajudaram a constituir um método de trabalho consistente e me auxiliaram de várias formas, deste modo agradeço à Alice Carletto Martinez, à Mariana Cruz e à Raquel Botelho Rodrigues;

Aos amigos que foram aparecendo, em especial atenção ao Gonçalo Losada Rodrigues, à Catarina Rosa Serra, ao Diogo Fernandes, à Daniela Santos, à Margarida Enes e à Rebeca Rijo que me ensinaram a crescer no seio cidadão;

À Tatiana Chiochiu, que sempre esteve disponível para entrar no meu caos doméstico e dele fazer maravilhas;

À família que me acolheu de braços abertos e me permitiu encontrar na literatura, uma vez mais, a possibilidade de crescer e reconhecer nela um amor indescritível. Agradeço ao Miguel Oliveira e Silva, à Anabela Monteiro e à Madalena Oliveira e Silva;

Por último, estarei sempre grata à minha mãe, Fátima Costa, e à minha irmã, Patrícia Serralheiro, por tudo aquilo que nunca poderei descrever, já que se tornou inominável.

**Alegorias de um poeta por ser. Uma análise da obra *Tu não te moves de ti* de
Hilda Hilst**

Margarida Costa Serralheiro

PALAVRAS-CHAVE: Hilst, literatura brasileira, alegoria, metaficção, erotismo, movimento, interrupção, fala profética, maternidade, viagem, autor, ofício poético, o outro, desvio, destino.

RESUMO: Análise da obra *Tu não te moves de ti* através das decifrações alegóricas que ocorrem nas três narrativas, pois as duas primeiras narrativas constituem uma alegoria da criação, na qual o autor-personagem pretende tornar-se poeta consumado ao criar outras personagens e inseri-las no discurso, abordando o processo metaficcional; a terceira narrativa refere-se a uma viagem alegórica psicológica que tem como objectivo uma revisão do passado, da importância da História e uma busca de um regresso às origens, abordando os conceitos de História. A presente obra constitui uma unidade através do movimento que as personagens realizam entre si.

**Allegories of a poet to be. A critical analysis of the work *Tu não te moves de
ti* by Hilda Hilst**

Margarida Costa Serralheiro

KEYWORDS: Hilst, brazilian literature, allegory, metafiction, eroticism, movement, interruption, prophetic speech, maternity, journey, author, poetic vocation, the other, deviation, destiny.

ABSTRACT: Critical analysis of *Tu não te moves de ti* through the allegorical deciphering that occurs in the three narratives, since the first two narratives constitute an allegory of creation, in which the author-character wants to become a consummated poet by creating other characters and introducing them in the narrative speech, approaching the metafictional process; the third narrative refers to an allegorical and psychological journey that has the purpose of revising the past, the importance of History and to search for a return to its origins, approaching the concepts of History. The present book constitutes a unity through the movement that the characters perform between each other.

Índice

Introdução	7
1. A narrativa como ponto de partida alegórico	10
2. «Matamoros (da fantasia)»: a descoberta de um tempo fora do tempo.....	19
2.1. O princípio do erotismo.....	22
2.2. O homem duplicado	31
2.3. A fala profética e o maravilhoso	35
2.4. O movimento materno.....	46
3. «Tadeu (da razão)»: o poeta em devir.....	58
3.1. Os argumentos de Tadeu para a evasão do mundo material	60
3.2. A <i>Poesia</i> como ofício de amar	68
3.3. O primeiro nascimento	72
3.4. «A Casa dos Velhos»	75
3.5. A alegoria do processo criativo: conclusões	89
4. A viagem alegórica – o movimento de «Axelrod (da proporção)»	91
4.2. A invasão da História na narrativa	92
4.3. A viagem de um protagonista múltiplo	100
4.4. Dialogar com as origens.....	112
Conclusão.....	125
Referências Bibliográficas.....	127

Introdução

Entusiasmou-me o modo de viver de Hilda Hilst enquanto lia uma entrevista que lhe fizeram sobre o seu processo criativo. A loucura do pai e as vozes dos mortos que a motivavam a gravar constantemente o som da existência são alguns dos factores que me fascinaram sobre esta escritora brasileira. Além disso, a opinião da literatura como algo irrecusável é, para mim, um acto de camaradagem: se alguém o diz e sente, é da minha natureza sentir compaixão por esse gesto.

Contudo, esta tese não surge da minha necessidade de aclamar a literatura como um movimento irrecusável, inominável ou insuportável, mas sim de um encontro ocasional com a obra hilstiana do qual fui protagonista. A leitura de *Tu não te moves de ti*, livro pouco estudado no Brasil, dado que praticamente não existem teses e artigos sobre o mesmo, e nulo em Portugal, uma vez que raras pessoas conhecem Hilda Hilst, afigurou-se maravilhosa e inacreditável numa primeira leitura. Encontrar um texto desta envergadura e, com espanto, não saber como falar dele e anunciá-lo aos outros, para que o encontrem e o sacralizem, foi uma das tarefas mais complicadas no decorrer deste trabalho. Como analisar uma obra que se refere à sexualidade, ao papel da mulher, ao delírio, ao processo de escrita e ao desfecho de três personagens que, inicialmente, pertencem a mundos diferentes? Como encontrar nelas uma unidade lógica, já que a disparidade é acentuada? Encontrar um tema e título adequados para esta tese e errando numa primeira tentativa – porque quis tomá-lo sob a problemática da virtude, envolvendo a filosofia da ética –, foi o único caminho possível para encontrar, de seguida, o desvio que me levaria ao verdadeiro coração do texto: as alegorias que o constituem.

Neste sentido e no âmbito da componente não-lectiva do Mestrado em Estudos Portugueses, parece-nos oportuna a escolha desta obra e da respectiva autora como centro da nossa investigação, tendo como intuito a divulgação do seu nome e instigação de outros mestrandos ao estudo desta ou de outras obras, pois a conjuntura de textos hilstianos – quer de poesia, teatro ou ficção narrativa – ainda é extensa e pouco trabalhada em comparação com outros autores do mesmo nível (por exemplo Clarice Lispector ou João Guimarães Rosa). A nível nacional, a sua obra é ainda bastante desconhecida, tendo tido ultimamente alguns vislumbres de análise, sobretudo no que toca à poesia e à «Trilogia Obscena» (compreendendo as obras *Cartas de um Sedutor*, *O Caderno Rosa de Lori Lamby* e *Contos d'Escárnio/ Textos Grotescos*). Mas não é

suficiente, tal como não é suficiente a homenagem a Hilst na FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty) deste ano, 2018, no Brasil. É necessário que a obra chegue a outros pontos do mundo, nomeadamente aqueles que se unem pela língua portuguesa, mas ela ainda não chegou como deveria. *Tu não te moves de ti*, publicado no Brasil em 1980, não se encontra disponível em Portugal de momento, tal como a maior parte da restante obra, exceptuando *Cartas de um Sedutor*, *Obscénica: textos eróticos & grotescos* (obra que reúne textos eróticos e grotescos de Hilst) e *A Obscena Senhora D*, pelo que também concorre para o desconhecimento desta figura brasileira e constitui um dos desafios que este trabalho enfrentou.

Antes de começarmos a entrar profundamente naquilo a que nos propomos, convém demarcamos a nossa posição em relação a este texto: não pretendemos utilizar este trabalho para integrarmos perspectivas biográficas sobre o mesmo – e há quem possa relacionar os acontecimentos relatados por Hilst nas suas entrevistas com as vivências das personagens –, pois entendemos que a ficção se aparta do autor, apesar de conter as palavras seleccionadas por este, as quais, muitas vezes, são elegidas pela sua experiência e modo de encarar o mundo, mas nada disso é primordial quando lemos estas narrativas; também não consideramos que realizar um capítulo denominado «Estado da Arte» possa contribuir para esta análise, pois a ausência de trabalhos sobre esta obra é significativa (apesar de termos encontrado alguns trabalhos relevantes que se debruçam especificamente sobre a mesma e outros que incluem, em alguns capítulos, menções às personagens em questão, consideramos que, a nível académico, se poderia ter produzido mais).

Decidimos não integrar uma biografia introdutória sobre Hilda Hilst – o que não é comum, já que todos as dissertações académicas que consultámos se propõem a referir o percurso pessoal e literário da autora – para preencher a nossa introdução à análise de *Tu não te moves de ti*, dado que não adiantará informação que possa alterar a nossa perspectiva sobre a obra. Resta-nos apenas indicar que, tendo em conta o ano de 1980, data da publicação do texto, o Brasil ainda se encontrava sob a ditadura militar, que apenas terminou oficialmente em 1985, e sofria várias repercussões políticas, pelo que a obra poderá, no caso da terceira narrativa «Axelrod (da proporção)», fazer referências a esse contexto político.

Outro dos aspectos que salientamos é o facto de termos encontrado, enquanto compunhamos esta tese, o artigo de Raquel Cristina de Souza e Souza de 2008, denominado «“O visitante” revisitado: exercícios autotextuais em Hilda Hilst», que

analisa precisamente a perspectiva metaficcional que as narrativas «Tadeu (da razão)» e «Matamoros (da fantasia)», integrantes da obra que estudamos presentemente, demonstram, fazendo uma ligação intertextual entre o texto de Matamoros e a peça de teatro «O visitante» de Hilst. Foi bastante curioso termos encontrado uma perspectiva muito semelhante àquela que tomamos aqui, apesar de se cingir a esses textos e de apenas desenvolver o essencial, pois trata-se de um artigo de revista literária. Nesse sentido, e tendo em conta que resultou de um acaso inesperado, acabamos por transformar e ampliar a perspectiva de Raquel Souza sobre o texto hilstiano.

O que nos interessa com a nossa abordagem é tomar o texto, afastando-nos ligeiramente das leituras que foram feitas sobre ele, e analisá-lo mais de perto. Tentámos cingir-nos ao que nos parecia de facto importante, tendo em consideração esses mesmos trabalhos anteriores sobre *Tu não te moves de ti*, no entanto esta tese parece ser uma das primeiras a abordar a alegoria e a metaficção como um todo. Assim, o nosso trabalho consiste na análise da elaboração alegórica – ou alegóricas, porque o texto se une neste plural – que decorre nas duas primeiras narrativas e que se prende com o acto de escrever (tão querido a Hilst e ainda mais querido e apaixonante ao leitor de Hilst) que se atribui ao processo criativo, e à análise alegórica da terceira narrativa, que também se relaciona com o acto de se mover, ou de se *desviar*, tão necessário à existência humana. Criar é sobreviver.

Deste modo, iniciaremos a nossa tese com a preferência pela nomeação deste tipo de texto como um conjunto de «narrativas», em vez de «novelas», e de as articular com o processo alegórico; numa segunda fase, analisaremos a narrativa de «Matamoros (da fantasia)» de acordo com os temas que permitem criar a alegoria (o erotismo, a maternidade, a criação, o profetismo e o maravilhoso), pois esta é o centro da obra e decorre temporalmente antes das outras narrativas, daí surgir em primeiro lugar no nosso estudo; depois debruçar-nos-emos sobre a narrativa de «Tadeu (da razão)» sob a perspectiva do ofício poético e da metaficção; por último, referir-nos-emos a «Axelrod (da proporção)» de acordo com a análise da viagem alegórica a que este se propõe, introduzindo os conceitos de História como mecanismos de interferência.

O movimento empregado por cada personagem em direcção aos outros e, porventura, a si mesmos será o fio condutor das três narrativas e da nossa abordagem alegórica, reflectindo o título e as interpretações que se formulam em redor do mesmo.

1. A narrativa como ponto de partida alegórico

Lembra-nos Maurice Blanchot que as sereias do imaginário épico utilizavam o canto para atingir os homens, seduzindo-os com a voz fantasiosa para a perdição e, na maioria das vezes, para a morte. Apesar dessa impossibilidade de dominar as sereias do canto imperfeito e diferente da voz humana, não passando de «um canto ainda por vir» (Blanchot, 2005, p. 3) – ou de chegar perto delas, de permanecer nesse lugar concreto –, estas incitavam os outros a deslizar para si na força do encantamento produzido pela alteração do ruído, o qual imitava o canto comum, buscando a partir do movimento um novo espaço de descoberta. Mas as sereias não são, como confirma Blanchot (2005), a figura da novidade e do descobrimento, mas sim do engano e da miragem que suscita um gesto radical:

Não devemos esquecer que esse canto se destinava a navegadores, homens do risco e do movimento ousado, e era também ele uma navegação: era uma distância, e o que revelava era a possibilidade de percorrer essa distância, de fazer, do canto, o movimento em direção ao canto, e desse movimento, a expressão do maior desejo. (p. 4)

O que cantam dissipa-se, são como espectros do sonho, do prazer sensual e do consolo. A sua existência – ou ficção – é um símbolo que o texto épico procurou usar para demonstrar a queda humana numa expressão exagerada da busca do desejo e da fantasia. As sereias são então esse elemento magnífico do universo mítico da epopeia e não deverão ser subestimadas ou apenas combatidas: exigem uma contemplação e compreensão do seu estatuto. Hoje podemos pensar as sereias como «mulheres-feiticeiras» que maximizam o seu poder através dos atributos e sobretudo do canto, essa forma de expressão divina. Só os anjos e as crianças exercem esse canto com similar simbolismo, mas deles não advém o encantamento nem a sedução, razão pela qual se excluem desta analogia. Referimo-nos a um canto maldito e transformador que não é proferido pela voz, mas pela *palavra*. Assim, por que nos importa a imagem da sereia num mundo de natureza forte, terrena e verde como aquele onde habita Maria Matamoros, uma das protagonistas da obra em questão? E de que modo podemos relacionar o erotismo, o movimento, a metaficção e o papel do poeta enquanto demiurgo, tendo em conta a elaboração alegórica da criação artística? E de que falamos quando falamos de alegorias? Estarão relacionadas com o movimento que activa a discussão da reflexividade do texto?

Encaremos Matamoros como uma sereia já sem voz e com pernas. Do seu corpo humanamente mágico retiramos a imagem dos pés quentes sob a terra e nisto um

movimento: de distância, saindo de si directamente para o outro, exprimindo o maior desejo em relações de toque que se dissipam, pois são fantasiosas. Chama os outros, encanta-os, mas também ela sofre a queda consequente desse encantamento, do seu encantamento. Não será isto trágico? Contemplemos a «mulher-sereia», os elementos que participam nessa ideia de movimento e as questões sobre a criação literária que podem surgir à medida que entramos na obra hilstiana. Também deveremos atentar sobre Tadeu e Axelrod, personagens masculinas deslocadas de um quotidiano feroz e que estabelecem, de certa forma, uma relação com esta figura da sereia: são eles os navegadores que se perdem com o intuito de se aproximarem de outra coisa mais brilhante e forte, a luz da cauda a bater na água que cria a imagem do poema húmido ou de um meio de transporte imparável. Estes são, de facto, refúgios para os sujeitos narrativos. A atenção que prestamos a estes três elementos é aquela que devotamos à análise das alegorias que crescem no mastro de cada uma dessas embarcações, presas por uma identidade que está sempre num processo de acontecer, em *devenir*. Serão poetas de um destino irrecusável e peões de um texto que nunca termina? Deparam-se com a narrativa e condicionam-na, fabricam-na, atacam-na. A narrativa é breve e praticamente contínua, ao contrário da odisseia plural.

Relemos o seu nome: Matamoros. Se recorremos primeiramente a esta personagem feminina será devido à constituição da história de Maria Matamoros como centro da obra *Tu não te moves de ti* e à fertilização que esta exerce no texto, religando-o como se de uma aliança se tratasse. Numa primeira instância, a segunda narrativa «Matamoros (da fantasia)» constitui o ponto de ligação entre a primeira narrativa, «Tadeu (da razão)», e a terceira, «Axelrod (da proporção)», mantendo o curso narrativo na mesma linha referencial, talvez por Axelrod se conectar com as narrativas anteriores através do *espaço* para onde se dirige de regresso a *casa*. A narrativa de Matamoros também se apresenta como momento fecundador quando engloba o tema da criação do *outro* na própria obra, referindo-se ao conceito de *fantasia* já sugerido no título do capítulo e suscitando a reflexão sobre o papel da metaficção na obra de Hilst, continuando a linha referencial iniciada na primeira narrativa com a exploração da importância da vocação literária.

Ainda que se desdobre em três partes alicerçadas no vocábulo *movimento* – o qual é permanente no discurso, pensamento e acções das personagens e consolida a própria existência da obra, permitindo discursar sobre os vários momentos em que a palavra se desdobra –, a narrativa global tripartida constitui um núcleo e não elabora, na

totalidade, um romance ou um conjunto de contos. Parecem tratar-se de três novelas distintas que ocupam a mesma obra, segundo outros estudos, mas aqui tomamo-las como participantes de uma narrativa episódica que, não sendo necessariamente contínua, pois apresenta o fenómeno da interrupção em cada uma das três partes, formula uma ténue continuidade a nível temático. Dizê-lo é garantir que os três textos se complementam, tendo em conta a urgência de se referirem ao movimento, mas também porque se magnetizam em volta da alegoria presente na narrativa central de Matamoros. Todas elas contribuem para uma lógica alegórica: são essenciais para a compreensão da escrita hilstiana e para que a linguagem dessa mesma alegoria possa resultar. Por que razão deveríamos pensar a narrativa como ponto de partida para a alegoria de *Tu não te moves de ti?* Seria possível fazê-lo a partir de outra disposição do texto e com a mesma complexidade? Sobre esta, Blanchot (2005) defende o seguinte:

Quando a narrativa se torna romance, [...] torna-se a riqueza e a amplitude de uma exploração, [...] A palavra de ordem que se impõe aos navegantes é esta: que seja excluída toda alusão a um objetivo e a um destino. [...] O entretenimento é o seu canto profundo. Mudar constantemente de direção, ir como que ao acaso e evitando qualquer objetivo (pp. 6-7).

Deduzimos que, na sua visão, o romance recorre à exploração de vários temas sem destino aparente e deriva de uma narrativa que se expande. Também a obra em questão se alarga sobre vários temas, mas a veemência dos episódios e a interrupção formal do texto, originando a sua brevidade, leva-nos a crer que se trata, portanto, de uma narrativa sólida. Esta pode ser definida, de acordo com o autor e durante uma analogia com a obra homérica, como «o relato de um único episódio, o do encontro de Ulisses com o canto insuficiente e sedutor das Sereias.» (Blanchot, 2005, p. 7). O episódio é uma revelação, o correspondente a uma situação de grande intensidade – tal como foi o momento de Ulisses face à problemática da interferência das sereias na viagem – que procura marcar a experiência da personagem, tornando-a «narrador» da própria vivência. Adianta que «a narrativa, em geral, relata um acontecimento excepcional que escapa às formas do tempo cotidiano e ao mundo da verdade habitual, talvez de toda a verdade.» (p. 8). Podemos encontrar nesta passagem uma noção de narrativa como um momento que cultiva um acontecimento isolado pela linguagem, a qual se afasta da que utilizamos no quotidiano a nível prático, sendo por isso diferente de todas as outras formas anteriores de relato. É algo excepcional devido à linguagem seleccionada para a brevidade, escapando «ao mundo da verdade habitual».

Desta forma, a obra *Tu não te moves de ti* constitui um exemplo de narrativa, no sentido em que o relato – apesar de ficção, consegue assumir-se como algo mais próximo da realidade do que ela mesma – é sobretudo um molde de um acontecimento que está «ainda por vir» no sentido blanchotiano (2005, p. 8), pois permite o acesso ao acontecimento, deixando apenas de o narrar e mantendo-o eternamente presente. Já compreendemos que, de acordo com Blanchot (2005), toda a verdadeira narrativa literária se encontra em *devenir* e o caso de Hilst demonstra precisamente esse gesto que está sempre por acontecer:

A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se. (p. 8).

Por isso é que ela «rejeita tudo o que poderia aproximá-la da frivolidade de uma ficção» (Blanchot, 2005, p. 8), pois assemelha-se mais a um relato e menos a uma fábula, por transmitir um acontecimento verosímil dentro da sua própria realidade. A narrativa apenas se narra a si própria e «detém o ponto ou o plano em que a realidade que a narrativa “descreve” pode continuamente unir-se à sua realidade como narrativa» (p. 9).

Por que motivo consideramos a segunda narrativa um acontecimento alegórico que se alastra para as outras partes do livro? Seria possível compreender a inteireza da obra sem valorizar a sua construção desta forma? Não é de imediato que pensamos a narrativa como um momento lógico, verosímil e, simultaneamente, alegórico, dado que a alegoria¹ retrata sobretudo um universo representativo onde os elementos que o caracterizam não são, muitas vezes, verosímeis ou possíveis de se confundir com uma realidade conhecida, porém relacionam-se com os símbolos que a própria alegoria estipulou como participantes desse universo. Assim, podemos assumir que a riqueza da obra hilstiana depende substancialmente deste ponto de vista, dado que aquilo que transmite apenas poderá ser expresso na complexidade do enredo e da linguagem

¹ Consultámos a alteração que o termo «alegoria» sofreu ao longo do tempo n’*A Alegoria na Ficção Romanesca do Maneirismo e do Barroco* de Sara Augusto (2010), mas não nos servimos dessas definições. Sublinhamos apenas que a alegoria também funciona na obra hilstiana como um «tropo», ao qual se exige uma decifração da linguagem figurada de modo a encontrar um significado encoberto, e que, conforme foi defendido por Quintiliano e Cícero, se considerava uma ampliação da metáfora, não se esgotando apenas neste gesto (pp. 31-32). No entanto, apropriamo-nos de um significado alegórico distante daquele que, na época Medieval, resultava de uma «visão simbólico-alegórica do universo» (p. 34), tinha uma «forte função pedagógica» (p. 34), funcionava como um modo de acesso privilegiado «à Palavra Divina e às Escrituras» (p. 35) e correspondia a uma necessidade de obter prazer a partir desta figura retórica (p. 35).

alegórica ou, pelo menos, só assim parece resultar verdadeiramente. Esta posição alegórica também está intimamente relacionada com a vertente metaficcional que o texto apresenta, o qual se serve dessa reflexividade para se referir aos temas que baseiam a obra, nomeadamente o papel do escritor na sociedade e na intimidade, dado que se serve do texto e respectivas personagens para se referir ao doloroso processo de escrita.

Voltando à concepção de alegoria, bem sabemos que a mesma engloba uma «rede terminológica» demasiado ampla, como refere Massaud (2004), incluindo a metáfora, a fábula, o mito, a parábola, o símbolo, o paradoxo, entre outros recursos que, ora se separam, ora a constituem. A análise em questão prende-se com a «existência de uma alegoria poética e uma alegoria hermenêutica ou interpretativa, de modo que, dependendo da natureza do texto em que esteja presente, a alegoria é propriamente literária» (p. 15). Servimo-nos desta definição de Massaud, pois ilustra o caso hilstiano, já que o mesmo origina várias interpretações possíveis devido à estrutura narrativa e linguística que o compõe – os diálogos, as descrições dos acontecimentos e os pensamentos das personagens estão sobrepostos; não existem parágrafos claros e, por vezes, ocorre a ausência de pontuação; também não é assumida directamente a diferença entre o passado e o presente ou entre a realidade e a imaginação relativamente aos acontecimentos narrativos –, sendo a alegoria apelidada de hermenêutica pois acontece e é reconhecida no momento da interpretação. Como já afirmámos, o próprio enredo participa no movimento alegórico, criando uma complexidade que apenas permite dar sugestões sobre o que está a acontecer na obra e não ter controlo sobre a leitura global desta, principalmente quando nos referimos a personagens que pertencem a uma narrativa e que interferem na narrativa posterior, infringindo uma concepção de texto na qual a personagem se delimita num determinado espaço e não controla as acções do restante livro. Trata-se de uma personagem desobediente que é responsável pela concretização destes fragmentos alegóricos e metaficcionais, os quais transformam o texto num pedaço literário que está sempre a referir-se a *outra coisa*, outra significação escondida na teia narrativa.

Portanto, parece-nos claro que a alegoria adquire uma lógica que expande a significação da mesma de modo infinito, contudo, aquilo que aí é retratado também o poderia ser feito directamente, fora dessa alegoria, pois possui essa mesma significação. É esta ideia que Blanchot (2005) difunde quando distingue a alegoria do símbolo:

cada obra em que a alegoria apareceu, e a imensa história que aí se dissimula, e sobretudo o modo de expressão figurado, estendem a significação a uma rede infinita de correspondências. [...] A alegoria desenvolve até muito longe a vibração emaranhada de seus círculos, mas sem mudar de nível, segundo uma riqueza que podemos qualificar se horizontal: ela se mantém em seus limites de expressão medida, representando, por algo que se exprime ou se figura, outra coisa que poderia ser expressa, também, directamente. (p. 126).

O autor afirma que, no fundo, o símbolo é despojado de sentido, mas que a alegoria – e nesta obra, está possivelmente assente sobre vários símbolos, metáforas e paradoxos – tem «muito sentido, maior ou menor ambiguidade de sentido. O símbolo não significa nada [...]. Ele apenas torna presente [...] uma realidade que escapa a qualquer outra captura, e parece surgir, ali, [...] como uma presença estrangeira.» (Blanchot, 2005, p. 127). A narrativa em questão – a de Matamoros – representa o momento mais fértil do funcionamento da alegoria sobre a própria ideia de criação literária, sobretudo devido à intensidade episódica que permite fazê-la resultar, mas também porque se intensifica a partir de alguns símbolos recorrentes que, *não significando nada*, são presenças intrusivas. Encontramos outros símbolos ao longo do texto hilstiano que partilham esse tipo de presença: a repetição da imagem da pedra na primeira narrativa; a imagem do pássaro e o símbolo da água que surgem na segunda narrativa; a gravidez como símbolo primordial dessa mesma narrativa central; o próprio comboio como elemento que sugere a viagem, símbolo da terceira narrativa, entre outros.

Servindo-nos, novamente, de uma afirmação blanchotiana, ousamos admitir que todo o texto hilstiano de *Tu não te moves de ti* é uma experiência simbólica relacionada com o movimento, também ele de significação ilimitada – pois todo o símbolo deixa de ser apenas símbolo e torna-se antes numa derradeira experiência simbólica, pois é «uma mudança radical que deve ser vivida» (Blanchot, 2005, p. 128) – e de tal intensidade que se eleva à alegoria referida. Essa experiência simbólica do movimento começa com a própria recusa do título da obra. O texto existe precisamente para rejeitar o seu título em cada uma das três narrativas. O caso de «Matamoros (da fantasia)» é o mais acentuado na história das recusas da impossibilidade de movimento, pois todo ele é movimento. A narrativa retrata um enredo motivado pelo amor entre Maria Matamoros, Tadeus/Meu e Haiága. Maria é uma mulher ninfomaníaca e obcecada com o toque que, após vários anos de entrega corporal aos homens da vila, encontra um pastor no campo e o leva para casa. Enamora-se deste homem sobrenatural – criado e materializado por outra personagem da obra, Tadeu da primeira narrativa «Tadeu (da razão)», que o

pensou – e leva-o para casa, onde vive com a mãe Haiága, tomando-o como seu. Pouco depois do convite, Haiága surge grávida, contando à filha que concebeu por milagre e negando o envolvimento com o homem de Maria. Esta gravidez nunca é confirmada pelo narrador, mas sugerida como sendo imaginada (fruto da crença fervorosa que se terá corporificado, possivelmente devido à paixão secreta por Tadeus/Meu que a terá estimulado) e, simultaneamente, real (fruto das relações sexuais com o genro). No decorrer da acção, Maria é alertada da situação por uma eremita, Simeona, a Burra, que tem conhecimento da ficcionalização de Tadeus/Meu e que detém vários poderes sobre-humanos: pratica a adivinhação, realiza milagres e tem o privilégio de estabelecer contacto com «Deus». A narrativa sugere ainda, no final, que todos os elementos fazem parte de um sonho e que, na verdade, este e a imaginação desempenham um poder tão grande que permitem materializar os pensamentos, confundindo ficção com realidade e interferindo na vida das personagens com os elementos que lhes pertencem.

Como pudémos verificar, a abordagem de um *eu* para o *outro* é elaborada de modo complexo e simbólico, podendo significar algo bem mais simples: a capacidade criativa é possível, tão possível quanto a ficção intrinsecamente ligada à realidade. Mas esta significação não se esgota nesta ideia; pelo contrário, analisá-la-emos como *partindo* dela. Desta forma, acedemos a uma ideia já referida que se encontra ao longo da obra, que é a da metaficção, cuja abordagem depende da referência sistemática da materialização dos pensamentos, ideia dupla que contém em si a elaboração do próprio livro hilstiano, também ele resultado dessa materialização. Analisaremos posteriormente esta tendência literária, nomeadamente nas primeiras duas narrativas.

Regressando à narrativa alegórica hilstiana, reconhecemos que, numa primeira fase, a alegoria presente se adequa à seguinte formulação de Massaud (2004): «O aspecto material funciona como disfarce, dissimulação ou revestimento, do aspecto moral, ideal ou ficcional.» (p. 14). Tomamos como exemplo a polpa material da segunda narrativa – os amores correspondidos e traídos, a entrega e a relação filial – que é enriquecida com o absurdo e a incerteza dos acontecimentos – a mãe que surge grávida, a eremita que tem visões divinas e a existência de um homem de carácter alienígena –, os quais funcionam precisamente como disfarce desses três aspectos moral, ideal e ficcional e, numa segunda instância, como despojamento desse mesmo disfarce, no sentido de *revelação*.

Dentro desse mesmo movimento *revelador*, a segunda narrativa alegórica permite estabelecer paralelos com a realidade que percebemos quando ilustra um

ponto de encontro entre um mundo real e um mundo imaginário. Blanchot transmite-nos o exemplo de Ulisses e o canto das Sereias e de Achab e a baleia em *Moby Dick*:

Entre Achab e a baleia, trava-se um drama que poderíamos chamar de metafísico, utilizando a palavra de forma vaga, a mesma luta que se trava entre as Sereias e Ulisses. Cada uma das partes quer ser tudo, quer ser o mundo absoluto, o que torna impossível sua coexistência com o outro mundo absoluto; e, no entanto, o maior desejo de cada um deles é essa coexistência e esse encontro. (Blanchot, 2005, p. 10).

A narrativa funciona por transmitir eternamente esse ténue ponto de encontro entre os dois mundos referidos e, como convém ao choque entre dois elementos diferentes, produz consequências. A busca desse encontro entre o mundo humano e as imagens imaginárias provoca a metamorfose – Ulisses recusou-a, mas Achab perdeu-se nela – que a permite progredir. Blanchot (2005) adianta:

aquilo que faz avançar o romance é o tempo cotidiano, coletivo ou pessoal, ou mais precisamente o desejo de dar a palavra ao tempo, a narrativa tem, para progredir, aquele *outro* tempo, aquela outra navegação que é a passagem do canto real ao canto imaginário (p. 11).

O poder na narrativa reside nessa metamorfose da linguagem e dos temas que exigem um *movimento*, uma passagem que se encontra distante e que tem de ser feita, percorrida, para chegar a esse universo imaginário – ou *enigmático*, como Blanchot usa para se referir. A narrativa *acontece*, portanto, através desse *movimento* repetido para um espaço onde reside o imaginário e que «decerto transforma profundamente aquele que escreve, mas transforma na mesma medida a própria narrativa e tudo o que está em jogo na narrativa em que, num certo sentido, nada aconteça, exceto essa própria passagem.» (Blanchot, 2005, pp. 11-12). Apesar de essa *passagem* ou distância percorrida ser o real acontecimento da narrativa, ele produz as metamorfoses referidas e potencia o encontro da linguagem e das personagens com o presente – e o presente de quem lê –, sendo por isso um meio precioso de abertura, interrupção, criação e experiência eterna e variada. Se o encontro da narrativa, essa passagem, está sempre presente, então está «Sempre ainda por vir, sempre já passado, sempre presente num começo tão abrupto» (p. 13), não escapa da intemporalidade e agrupa «a abertura do movimento infinito que é o lugar do próprio encontro, o qual está sempre afastado do lugar e do momento em que ele se afirma, pois ele é exatamente esse afastamento» (pp. 12-13).

Depois de vermos esta concepção de narrativa como interrupção do real e ponto de encontro linguístico que nunca acaba, parece fazer sentido pensar a narrativa como

um *movimento*, um único movimento que está sempre a acontecer, *por vir*, e que cria uma infinitude de encontros e metamorfoses. A alegoria é igualmente um ponto de encontro, uma metamorfose constante, e tem todas as condições para se criar e sobreviver no âmago da obra, que é como quem diz na segunda narrativa onde reside a coexistência do universo real e fantástico. Será a *revelação*, que resulta da transfiguração do real e do *movimento* para fora de cada um de nós, a consequência infinita desse mesmo gesto? E de que falamos quando falamos de *revelação*?

2. «Matamoros (da fantasia)»: a descoberta de um tempo fora do tempo

Hilda Hilst procura, através de três tempos diferentes, interligar um mundo composto de momentos inesperados e decisivos. A primeira narrativa ocorre num tempo contemporâneo, no qual existem empresários e se transmitem indicações a motoristas; a terceira narrativa parece remeter para meados do século XX onde um professor de História se questiona sobre o significado da sua existência; e a segunda narrativa está fora do tempo e do espaço, no entanto remete para um tempo bíblico, medieval e até mesmo clássico. É esta a parte do texto que iremos analisar primeiramente, não só porque apresenta o centro alegórico sugerido, mas também porque cria pontes de ligação com a primeira e a segunda narrativas, gerando um caminho que, apesar de labiríntico, tem de ser percorrido.

Relativamente à história de Maria Matamoros, Alcir Pécora (Hilst, 2014) afirma na sua nota de organizador que a «realidade é exclusivamente a da poesia antiga, desde a que ocorre nos cantares bíblicos até a que narra amores pastoris vagamente clássicos, mas sempre abertamente sensuais.» (p. 13) e que o «lugar da poesia, ao contrário do que fazia parecer a primeira novela, não é o da alegria, mas o do terror e da piedade, combinado ou submetido à ideia judaico-cristã da provação.» (p. 13). O início do texto é marcado precisamente por essa indefinição do espaço e do tempo, sugerindo que a personagem feminina é intocável, pois o tempo não a transformará, o que o fará será precisamente a experiência. Verificamos no tom confessional do relato, à semelhança dos outros protagonistas Tadeu e Axelrod, essa mesma ideia: «CHEGUEI AQUI NUNS OUTUBROS de um ano que não sei, não estava velha nem estou, talvez jamais ficarei porque faz-se há muito tempo nos adentros importante saber e sentimento.» (Hilst, 2014, p. 61)². A protagonista refere que a sua história ocorreu há muito tempo («de um ano que não sei»), mas que essa delimitação não tem importância, pois sobrepõe-se a necessidade de expressar o «saber» e o «sentimento» que esta adquiriu («faz-se há muito tempo nos adentros importante saber e sentimento.»). Refere ainda que o envelhecimento não foi um processo que a afectou («não estava velha nem estou, talvez jamais ficarei»), porém esta afirmação exige uma questão por parte do leitor: será possível não ser atravessada pelo tempo e manter eternamente a sua juventude?

² Sempre que nos referirmos à obra *Tu não te moves de ti*, utilizaremos apenas o número da página.

Esta confissão constitui uma pista que nos permite identificar Maria como alguém possivelmente consciente da sua ficção³, insinuando que o episódio e a protagonista se encontram *fora* do tempo, não sendo por isso alterados por ele, ou que, tratando-se de um episódio sonhado – ficcionado –, o tempo não o atravessa por ocorrer num instante: o instante da leitura. Talvez seja expectável devido ao tema explorado na primeira narrativa, a qual analisaremos adiante, que já propunha a elaboração literária, por parte do poeta frustrado Tadeu, de uma história motivada por um acontecimento trágico, cujos detalhes não chegou a conhecer no decorrer do seu próprio discurso narrativo. Esta história é relatada secretamente a Tadeu no momento em que visita a «Casa dos Velhos», um lar para idosos, na qual identificam Maria Matamoros como uma antiga residente que se terá suicidado. O modo como o tenta fazer é definitivamente simbólico, pois apunhala-se no órgão sexual com uma faca, sugerindo uma analogia entre a dor física e a dor emocional e psicológica, fruto de um amor errante. O acto de autopunição sugere uma culpabilização por parte dessa personagem feminina e suscita nos demais um sentimento de compaixão, o qual é renovado ao longo do tempo quando contam o testemunho doloroso a outrem:

cala-te, se Heredera te ouve a repetir como se deu o caso, há de se pôr de cólera
lampejante
verdade é que apunhalou-se, enterrou no meio das pernas aquela faca
e para que repetir coisas de antes?
e por que não, Alado? não nos basta o segredo que temos no porão? e tudo isso da
Matamoros foi nos tempos antigos
quando aqui se morria
pobrezinha, enfiando lá dentro aquela faca, esconjurando sangue (p. 50)

As personagens da casa, sobretudo Heredera, Alado e Convicta, hesitam em contar directamente a Tadeu o que guardam no porão, assim como o historial de Matamoros ou a razão pela qual se suicidou («cala-te, se Heredera te ouve a repetir como se deu o caso»). Assim, o acto de penetrar o órgão sexual com uma faca sugere que o fez devido a um desgosto amoroso («enterrou no meio das pernas aquela faca»), anulando a parte íntima que está vulnerável ao «outro» e que é sempre conectada com a função reprodutora, a sensibilidade feminina e o prazer. Deste modo, a fala destas personagens revela uma passagem do tempo que, até ao momento, não tinha sido

³ Parece-nos consciente da sua narrativa enquanto momento de ficção devido ao seu aspecto presente, pois já se encontra morta e temos conhecimento disso quando começamos a leitura desta segunda narrativa. Nesse sentido, a estranheza deste início sugere que a protagonista conta um acontecimento *depois da morte*, tendo conhecimento omnisciente de todos os aspectos ocorridos; no entanto, compreendemos que as experiências que ela relatará ocorreram enquanto a protagonista estava viva e, nessa altura, não parecia ter qualquer consciência da ficção narrativa.

decifrada: «e tudo isso da Matamoros foi nos tempos antigos/ quando aqui se morria». À semelhança do texto de Matamoros, que começa com uma frase sobre o tempo indefinido, apesar de ser possível delimitá-lo como estando distante em relação ao tempo actual, o texto de Tadeu corrobora a existência mítica dessa mulher sofrida «nos tempos antigos». A narrativa de Maria serve como exemplo, em determinados aspectos, de uma estratégia muito similar à dos contos de fadas e das fábulas que, na maior parte das circunstâncias, se iniciam por «Era uma Vez» e «Há muitos anos atrás» e integram histórias e mitos que circulam de geração em geração com uma função pedagógica.

Relativamente à história relatada a Tadeu sobre Matamoros, esta aparenta ser divulgada com o intuito de renovar a existência da tragédia num espaço paradisíaco que tende a ignorar os fracassos humanos e que, de algum modo, motiva a recuperação do mito que acabou por se formular sobre a mesma. Após ter escutado este relato no final da primeira narrativa, Tadeu questiona-se sobre o motivo pelo qual Matamoros se terá apunhalado: «o sangue de alguém se fazendo em dimensão alheia, Matamoros se recompondo na visão do outro, de mim, Tadeu, o fundo ouvido sugando o impossível ruído que faria o punhal cravado onde?» (p. 51). Quando o sujeito narrativo afirma que «o sangue de alguém se fazendo em dimensão alheia, Matamoros se recompondo na visão do outro, de mim, Tadeu», tal indica que a história desta é materializada numa dimensão diferente – já não a da memória, mas a da escrita de Tadeu –, ou seja, o protagonista utilizará a história de uma paixão dolorosa para cumprir o seu destino de escritor.

Talvez possamos encontrar neste episódio o termo «morrer de amores» que o representa no sentido literal e que constitui uma leitura metafórica direccionada para o acto da escrita: também ela é sacrifício e pode resultar de um processo de regeneração. Assim, um dos conceitos relacionados com a alegoria em questão é o da *criação*, tal como tivemos oportunidade de identificar anteriormente, que entra em contacto com a ideia de *movimento*, permitindo alcançar outros conceitos como *recriação* e *renovação*, actos associados ao ofício literário e respectivas consequências, quer no autor, quer no leitor, mas é principalmente no texto que ocorre essa mesma *recriação*, pois a segunda narrativa constitui a concretização da ampliação e ficcionalização do mito de Maria.

2.1. O princípio do erotismo

A essência da paixão é a substituição da persistente descontinuidade por uma maravilhosa continuidade entre dois seres.

Bataille (1968)

A história que parte *da fantasia* suscita a possibilidade de reflectir sobre a presença do real fora do texto porque o renega ou modifica. A história de Matamoros conjuga essa alteração e negação simultâneas da realidade para se referir à verdade apartada do texto: o processo de ficcionalização. Neste sentido, procuraremos analisar a postura da personagem principal da segunda narrativa, bem como a busca erótica do outro com o intuito de o alcançar, acto urgente que vem confirmar a humanização desta suposta mulher mártir.

No início do capítulo, a protagonista encontra-se no meio do mundo, isolada, mas próxima dos outros pelo movimento que faz através do toque. Aqui o gesto de *tocar* é, sem mais demoras, a única possibilidade de realmente chegar aos outros, alcançá-los, porém mantendo uma certa distância. Esta distância traduz-se por algo de maldito que a jovem possui: talvez o seja desde nascença ou se tenha tornado desta forma, mas Matamoros padece de um mal possivelmente provocado pela carência parental e, de certo modo, pelo ambiente que a rodeia, como se estivesse destinado. Deseja o corpo do outro, daí o toque, mas nunca chega a *fazê-lo* na totalidade; encontra-se, inicialmente, fechada dentro de si mesma, não se movendo por completo. Mas esse movimento será inevitável com a intervenção de Tadeu e de Simeona, a Burra.

Assim que o texto inicia, debruçamo-nos de imediato sobre um contraste entre a nomeação e o anonimato que representam o destaque das figuras femininas, evidenciado pela existência de nome, e a marginalização das figuras masculinas, realçada pela ausência de nome até determinado momento. Até a cadela de Matamoros é nomeada Gravina, tratando-se de uma fêmea. Por que razão estes factores se destacam num universo literário como este? Consideramos primeiramente que a luta pessoal de Maria Matamoros, marcada através do nome desta, nos permite tomar consciência de outras dicotomias que surgem ao longo da obra e que caracterizam as experiências das «mulheres-feiticeiras» – Matamoros; Haiága, sua mãe; e Simeona, a Burra – que irão protagonizar o enredo trágico. Estas são símbolos: ora da juventude ou perversão; ora da velhice, uma nova etapa onde começa a vida; ora da exclusão e da percepção da realidade através dos sentidos. Os temas da castidade e promiscuidade são lançados no

texto repetidamente e não encontram a sua harmonia, uma vez que constituem o caos na vida das mulheres. Esse caos é imediatamente apresentado na voz do sujeito narrativo que, sabendo do poder que o nome Matamoros tem, o define como um destino do qual não poderá escapar:

Amei de maneira escura porque pertenço à Terra, Matamoros me sei desde pequenina, nome de luta que com prazer carrego e cuja origem longínqua desconheço, Matamoros talvez porque mato-me a mim mesma desde pequenina (p. 61).

Este trecho leva-nos a crer que existe um fado determinado, já delineado desde o nascimento da protagonista, e que culminará na tragédia antecipada na primeira narrativa. Em que medida o erotismo assume um papel importante no desenvolvimento do carácter de Maria Matamoros? Observemos o seguinte: a nomeação realça o protagonismo e a influência que os seus gestos desempenharão ao longo da história, assumindo uma vertente guerreira («nome de luta»), selvagem, conectada com a terra («porque pertenço à Terra») e auto-destrutiva («mato-me a mim mesma»). Podemos considerar, neste contexto, o nome «Matamoros» como um adjetivo espanhol que significa «que presume de valiente.» («Matamoros», s.d., para.1). Poderíamos desmembrá-lo em duas palavras, «Mata» e «Mouros», e desta junção resultaria uma ideia de sobrevivência e ataque, fazendo lembrar batalhas e vencidos, e adquirindo sentido por se aplicar à personagem, visto que Maria se habitua desde jovem a tomar decisões e a sobreviver aos obstáculos: trata-se da luta que faz contra os outros e também contra si mesma. Tal como a personagem bíblica Sansão se servia do cabelo para obter força, a protagonista serve-se do nome e da terra que a aduba. O nome é, portanto, aquilo que a define e o seu símbolo, factores que a acompanham ao longo da narrativa.

Relativamente ao seu percurso, podemos verificar a existência de quatro fases: inicialmente desapega-se do mundo da consciência de modo a integrar o mundo sensorial onde vigora o prazer sexual; numa segunda fase coloca em questão esse desempenho e toma consciência das suas acções; depois, na terceira fase, entrega-se totalmente a um homem que assume elementos divinos, considerando-se uma figura vulnerável e dependente deste; e, num quarto momento, podemos considerar que esta renasce a partir da derradeira experiência de sacrifício e sofrimento amoroso, aceitando o seu fado até ao momento em que, fora desta narrativa, põe fim à sua vida. Nesse sentido e tal como foi afirmado, este enredo encontra-se fora da realidade onde surge Tadeu, da primeira ficção (apesar de ter uma ligação «umbilical» a este, mas não à

realidade do espaço que habita), e Axelrod, da terceira, constituindo um universo específico cujo sistema de regras aí implementado – como, por exemplo, o do pudor e da castidade – é imediatamente transgredido, direccionando o texto para o fim trágico.

Um dos elementos que se distancia da história de Tadeu é precisamente a ligação que Maria cria entre a obsessão com o toque e o mundo cristão inacessível: «quando a mãe chamava o prazer se fazia violento e isso me encantava, desde sempre tudo toquei, só assim é que conheço tudo o que vejo» (p. 61). Na primeira narrativa, e tal como veremos futuramente, o protagonista recusa o toque e o contacto com o outro. Aqui a ligação com os outros é, desde o princípio do relato, corrompida pelos «demônios azuis», determinando que a protagonista se encontra, desde tenra idade, num plano inverso ao do plano virtuoso instaurado socialmente, o qual é cultivado por Haiága, e que foi instigada por um elemento masculino para prosseguir com a visão corrupta do corpo. Conta-nos Matamoros:

a mãe chamou um homem para que fizesse rezas sobre mim, disse a mãe a ele que a menina sofria um tocar pegajoso, [...] e de mãos amarradas o homem grande me levou ao quarto, sim, amarrei a mão da menina para que não empreste a sujidade à vossa santidade, a mãe dizia, [...] e o homem disse à mãe que sozinho comigo lhe deixasse e dessa vez fui largamente tocada, [...] eu sentia um divino molhado sobre as nádegas, gritava, o homem rugia à minha mãe do outro lado: não se importe senhora, são demônios azuis que se incorporaram. (pp. 61-62).

Encontramos no presente excerto o confronto físico entre a criança Maria («Oito anos apenas me faziam a idade» p. 62) e um padre («homem para que fizesse rezas») que viola e corrompe o corpo desta, assim como o próprio conceito da oração. Ao contrário do que seria de esperar, a violação operada por esta figura anónima, que acabará por fugir, parece despoletar sensações reprimidas por Matamoros e não atitudes traumáticas: «Três dias e os demônios em mim outra vez, a mãe alarmou-se mas o homem mudara-se numa longa viagem. A menina ensinou aos meninos da aldeia a leveza do dedo nos profundos do meio» (p. 62). A protagonista sofre uma libertação através deste episódio, uma vez que a obsessão com o toque sensual do corpo é encarada como um vício pela mãe, podendo encontrar aprovação do seu carácter junto do homem violador, tal como podemos verificar no seguinte trecho: «Lembro-me contente dessa tarde porque havia ao redor o que encantava, a mãe quase ao lado, perigo tão grande, um homem sábio de perícia tanta, meu tocar à vontade.» (p. 62). Deste modo, Maria transforma-se na personagem eleita para receber um ensinamento corrompido e, por sua vez, transmiti-lo aos outros. O seu comportamento é aproximado

ao da «mulher-feiticeira», dado que transforma aquilo que a rodeia através do toque: «Matamoros se soubera duradera na carne do outro, como um gancho que furasse, rica de lambeduras, magoante cadela, sei de mim a saliva, os dedos, horas alongadas revolvendo a terra, alisando minhocas que se tornavam duras» (p.63). Desta atitude resulta o movimento de dentro para fora, já que para contactar com o outro através do toque é necessário existir um elemento que se mova, uma acção e uma reacção. Não existirá, em cada relação entre as pessoas, uma noção que regula essa relação, esse toque?⁴ Entendemos que, para esta protagonista, o toque necessário para estabelecer as relações que lhe interessam é, primeiramente, de carácter erótico.

Se o toque é um motivo de contacto com o outro e, sobretudo, consigo mesmo, é sobre ele que vamos reflectir para encarar a atitude de Maria Matamoros como uma expressão alegórica da criação. Haverá criação sem toque? Ao longo da narrativa verificamos que é possível fazê-lo exclusivamente a partir do pensamento, sendo esta atitude considerada um milagre, como é sugerido no texto quando discutirmos o papel de Haiága, no entanto esta cena leva-nos a reflectir sobre a verdadeira necessidade do toque no quotidiano real, bem como sobre a analogia que se poderá fazer entre o milagre e a produção artística, nomeadamente literária.

Segundo Sigmund Freud (1999), que defende a existência de uma necessidade sexual humana, que «corresponde à palavra fome» (p.23) e que é traduzida por «libido», esta não ocorre apenas a partir da puberdade, mas logo durante a infância, mesmo quando não existem sinais de maturidade. A abordagem da perspectiva freudiana torna-se pertinente quando é aplicada na leitura que fazemos do comportamento da protagonista. Apesar de ainda ser considerada uma criança, Maria sofre de uma carência muito forte relacionada com o toque, não só aquele que produz a aproximação sexual, mas também o que permite contactar directamente com os outros e formular uma relação íntima, um episódio com significado. Assim, o toque tem como objectivo a concretização sexual e também constitui uma busca de auto-conhecimento e aceitação que é constantemente interrompida na vida da protagonista do texto hilstiano. A teoria

⁴ O toque a que nos referimos nesta primeira fase, apesar de ter como intuito o estabelecimento de uma conexão com o outro, é aquele que Pausânias descreve n' *O Banquete* (Platão, 2015): «o amor correspondente à Afrodite Popular [...] deixa ao acaso as consequências dos seus actos [...] é, justamente, o amor em que se comprazem as pessoas vulgares [...] [e] em segundo lugar, que amam neles os corpos de preferência às almas [...] tudo o que procuram é a satisfação dos impulsos, sem se importarem com o que é ou deixa de ser digno» (p. 40). Com a «Afrodite popular» relacionam-se os comportamentos excessivos, inclusive violentos, que o amor despoleta.

freudiana sobre a sexualidade infantil analisa dois períodos de revelação sexual⁵ que ocorrem durante a infância, contrapondo através dos seus estudos algumas «observações relativas a actos de sexualidade prematura em crianças, erecções, masturbações e mesmo simulacros de coito – mas sempre citados como casos excepcionais, extraordinários, exemplos repugnantes de depravação precoce.» (Freud, 1999, pp. 83-84). Este trecho remete para a visão errónea da descoberta da sexualidade e do toque na idade infantil como um acontecimento excepcional e de «depravação precoce», que é equivalente ao pensamento de Haiága e de outras personagens no começo da narrativa, uma vez que condenam a atitude de Maria. Esse mesmo toque é plausível e recorrente na vivência da protagonista, pelo que contrariamos, à semelhança da opinião freudiana, a perspectiva da sexualidade infantil como um exemplo de perversão, pois revela-se uma condição natural do ser humano.

Esta procura incessante do outro permite alcançar outras interpretações que não se limitam apenas ao desejo do toque físico através do impulso sexual. Neste contexto específico, a mensagem de carência e de desvio face a um desenvolvimento sexual comum⁶ é clara e exemplifica-se pela experiência vivida na infância. Não é possível esquecer o primeiro contacto com o homem que a possuiu, nem mesmo com o que Freud (1999) chama de «amnésia infantil» (pp. 84-85), correspondente ao período dos «seis ou oito primeiros anos da sua vida» (p. 85) em que os impulsos sexuais despontam e decorre um esquecimento dos episódios vividos. Convém notar que, na obra hilstiana, não há uma primeira referência ao pai de Matamoros, mas sim a este homem profanador que ocupa o lugar paterno de educação e imposição de limites e, simultaneamente, a marca na sua experiência íntima para o resto da vida, contribuindo para a ocorrência dos factores que originarão o final trágico.

Da teoria freudiana (1999) retiramos ainda a exposição sobre a necessidade da criança procurar, a partir do gesto da sucção, uma felicidade outrora perdida que remete para o conforto materno⁷:

⁵ Encontra-se na obra freudiana uma concepção de primeira infância que decorre desde os dois até aos cinco anos. A partir do quinto ano de vida, a criança entra num período de latência (trata-se de um tempo que ocorre entre um estímulo e a manifestação das consequências correspondentes ao mesmo). A concepção de segunda infância inclui as manifestações sexuais a partir dos oito anos até à puberdade.

⁶ Aqui a ideia de desenvolvimento sexual comum excluiria a violação a que Maria foi submetida e o sentimento de prazer que advém da mesma, mas incluiria gestos de auto-descoberta do órgão sexual, masturbação, busca do outro com o objectivo de encontrar prazer, entre outras atitudes semelhantes.

⁷ Freud adianta que este gesto é uma manifestação sexual infantil por se relacionar com a satisfação da zona erógena, representada inicialmente pelos lábios, e que mais tarde deixou de estar ligada à satisfação da fome e se tornou independente, ou seja, auto-erótica, no entanto não aplicaremos esta ideia ao texto, mas sim a noção de que, para a criança, existe uma necessidade de recorrer ao prazer que o corpo materno

a criança, quando chupa, procura neste acto um prazer já experimentado e que agora lhe vem à memória. Chupando de maneira rítmica uma parte de epiderme ou de mucosa, a criança satisfaz-se. É fácil ver em que circunstâncias a criança, pela primeira vez, experimentou este prazer que agora procura renovar. É a actividade inicial e essencial à vida da criança que lho ensinou; a sucção do seio materno ou daquilo que o substitua. (p. 97).

De acordo com o presente excerto, verificamos que o acto de chuchar ou sugar o leite materno será, na criança, uma prática normal e contínua, apesar de se tender socialmente a reeducar a criança a ser independente. Fazemos aqui uma analogia entre a procura do corpo da mãe e do contacto imediato com esta e a busca metafórica de Matamoros pelo *seio materno*, sinónimo de procura de carinho, cuidado e valorização, através da sexualidade que mantém com os homens e do desafio que esta representa por ser proibida. Este seio é igualmente paterno, já que parece remeter para uma ideia de «lar» ou «casa» constituídos por essas duas figuras familiares, um local onde se pode *permanecer*. Assim, interpretamos esta busca de elementos maternos e paternos no acto sexual como um movimento que exige uma compreensão da ausência de auto-conhecimento e de integração num espaço e num tempo. Assumimos que Maria se considera deslocada, razão pela qual procura, numa determinada acção íntima, conjugar os elementos que representam o conforto e a segurança, contrários aos sentimentos recorrentes que enuncia. Tomemos atenção a outro trecho de Freud (1999):

A sucção e o chuchar que já existem no lactente, que podem substituir até à idade adulta e às vezes por toda a vida, são constituídos por um movimento rítmico e repetido dos lábios, que não tem por fim a absorção de um alimento. [...] Ao mesmo tempo aparece um outro impulso, o de agarrar e puxar de uma maneira rítmica o lóbulo da orelha, procurando a criança igualmente, numa outra pessoa, uma parte do corpo que possa agarrar. (p. 96).

Resgatamos a ideia de que a sexualidade exacerbada da personagem constitui uma analogia com a criança que busca na mãe ou noutra pessoa «uma parte do corpo que possa agarrar», pois esse gesto também é rítmico, à semelhança do tal impulso referido na passagem anterior. Assim, todos os contactos que Maria realiza com o exterior tendem a convergir para o interior, pois constituem uma busca de identidade, e são auto-eróticos no sentido em que produzem a satisfação momentânea da sua libido e carência. Este encontro identitário é também demonstrado na tese freudiana: «Não é sem razão que a criança ao seio da mãe se tornou o protótipo de toda a relação amorosa.

lhe fornece, sobretudo no acto de chuchar, e que constitui uma atitude primordial relacionada com o desejo de se situar num espaço conhecido, num lar. Não pretendemos mencionar a qualidade deste prazer nem relacioná-la directamente com o prazer sexual.

Em suma, encontrar o objecto sexual não é mais do que encontrar-se.» (Freud, 1999, pp. 162-163).

O corpo do outro, que pode conduzir à recusa da moral, do desgosto e do pudor, valores continuamente lembrados por Haiága à filha, poderá representar essa ideia de «casa» já sugerida, tentando situá-la num espaço psicológico e emocional delimitado, pois a narrativa tem retirado à personagem o poder da delimitação, não só quando nos referimos ao tempo e espaço do próprio enredo, mas também à ausência de limites que as outras personagens aparentam ter, desviando-se da função passiva de personagem criada, controlada e fixada no texto pelo seu autor e assumindo uma função onisciente, tendo conhecimento de outros aspectos da narrativa que não lhe são inerentes⁸. Portanto, o desgosto, o pudor e a moral são igualmente motivos que podem dificultar o desenvolvimento dito normal da sexualidade – que não compreende o toque excessivo cultivado antes e depois da violação –, assim como a educação e outras «influências exteriores» o fazem de modo espontâneo, e revelam-se no contexto literário um dos motivos que exerce em Maria o desejo sexual. Sobre isto, Freud (1999) indica:

É durante o período de latência total ou parcial que se constituem as forças psíquicas que, mais tarde, constituirão um obstáculo aos impulsos sexuais e, como cliques, limitarão o seu curso (o desgosto, o pudor, as aspirações morais e estéticas). Perante a criança nascida numa sociedade civilizada, tem-se o sentimento de que estes diques são obra da educação, e é certo que a educação contribui para que eles existam. (pp. 90-91).

Dessa forma e tendo em conta que as manifestações sexuais precoces são normais no desenvolvimento infantil, bem como os factores que tendem a inibi-las e que se encontram presentes na passagem anterior («o desgosto, o pudor, as aspirações morais e estéticas» e a educação), a figura de Maria espelha o resultado de várias combinações: por um lado, encontramos a naturalidade e descoberta sexual inerente à idade; por outro, compreendemos que predominam o «pudor» e as «aspirações morais» no meio espacial onde se insere, exemplificados na figura de Haiága, que se conjugam para conter o desejo sexual dela sem sucesso; e, por fim, encontramos um acontecimento que interrompe estas duas forças activas e passivas, que é o caso da relação sexual forçada pela personagem masculina, o qual lhe permite encarar o erotismo como um destino que deverá tomar para si mesma.

⁸ Referimo-nos à funcionalidade da metaficção que representa uma injustiça para Matamoros, uma vez que esta assiste ao movimento de outras personagens para fora do texto – Tadeu e Haiága parecem ter controlo sobre os seus acontecimentos – e não compreende esse gesto, tornando-se ignorante e vulnerável ao seu destino.

O comportamento de Maria Matamoros é, portanto, promíscuo e erótico, sendo considerado desvirtuoso e constituindo assim um factor de angústia para Haiága: «Ó menina, por que tocas em tudo como quem vai dissecar uma fundura? diz a mãe com a cara retorcida em agonia de choros, fujo, fera-menina escondida nos tocos» (p.63). Através do gesto, esta desaprova a obsessão da filha, agindo com pudor relativamente ao desejo sensual de Matamoros. A figura da mãe é contraditória por apresentar uma extrema preocupação com a filha ao longo da história e, simultaneamente, por não conseguir *alcançá-la* ou até mesmo compreendê-la. Parece existir uma certa ausência e distância da figura materna no percurso de Maria Matamoros, assim como da figura paterna, pois torna-se óbvia a busca de um toque masculino a partir da vida sexual precoce e, posteriormente, da entrega total a Meu.

Ainda assim, o toque da protagonista surge na narrativa sugerido como uma operação divina – num contexto diferente daquele que é assumido como o divino da mãe de Matamoros, ou seja, um divino virtuoso na concepção cristã do termo – e torna-se profética do seguinte modo: a protagonista transforma o caos, o medo e a estaticidade dos outros em vida, dinamismo, libertação e prazer sensual: «Tocaram-me muitos, e muitos se alegraram da perícia e quentura destes dedos, Matamoros diziam é vermelho-ouro, palidez e sangue dos meninos da aldeia.» (p.63). A transformação dos elementos que a cercam, nomeadamente o órgão sexual e o corpo dos homens, produz um grande efeito, como se trouxesse à vida aquilo que outrora se encontrava morto ou adormecido.

O aspecto milagroso da protagonista depressa se transforma num elemento negativo, pois esta toma consciência do vazio e da infelicidade que o toque excessivo dos outros lhe traz, entrando na segunda fase do seu comportamento errático. Tratando-se de um toque efémero, o quotidiano desta compreende uma rotina absurda e permite observar, finalmente, que os seus gestos têm sido o resultado de uma maldição lançada pelo homem anónimo que a tocou pela primeira vez. A necessidade de rever o passado e as atitudes desempenhadas durante os primeiros anos da juventude conduz Matamoros a um arrependimento e a uma busca de redenção. Procuremos analisar o seguinte excerto:

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

Torna-se claro a partir desta confissão que Maria relata os acontecimentos em retrospectiva, apresentando vocábulos como «manchado», «desgraça», «penoso» e até mesmo o termo «tomada». Também anuncia os acontecimentos posteriores que haverão de condenar Haiága à desgraça e Maria ao «conhecimento» (talvez faça referência nesta passagem ao futuro aparecimento de Meu/Tadeus: «teria sido graça não conhecer aquele que me fez conhecer, e de minha mãe Haiága, fez a desgraça»). Todas estas palavras remetem para um sentido trágico e negativo do prazer sensual, censurando esse desejo de outrora e referindo o seu comportamento como uma consequência de ter sido «tomada». Sugerimos que o conceito se destaca por representar um arrebatamento do corpo sem a intervenção da razão, o qual terá sido ordenado por um «sentir nunca sentido» e um desejo de «tocar sem nome». Estes são vistos como sinónimos de um instinto animal que possuiu Matamoros e que a fez procurar o anonimato. Por que razão terá sido importante isolar e destacar o anonimato? Sabemos que o primeiro homem, não tendo nome, era anónimo; o toque que passou a Matamoros também foi considerado anónimo e secreto, já que esta não o referiu a ninguém; também o contacto com os outros deveria ser feito no anonimato, resguardando a sua identidade por trás da máscara e do corpo, protegendo a «alma». Torna-se mais importante ainda compreendermos a urgência da protagonista em associar o acto sexual a um momento de purificação:

ainda que aquele que tocasse desprendesse de si o cheiro de todos os mal lavados, as narinas fechavam-se para tudo que me cortasse o sentir, se demasiado se faziam malcheirosos 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 (p. 64).

No decorrer deste trecho, podemos verificar que os cinco sentidos – audição, paladar, visão, olfacto e tacto – não parecem relacionar-se entre si, havendo uma interrupção entre o tacto e o olfacto. O sujeito narrativo conta-nos através da metáfora que a relação sexual teria de ser necessariamente purificada pela limpeza do corpo no rio, a qual ocorreria simultânea e anonimamente («sem que o homem percebesse eu o lavava»). Ora, por que motivo esta purificação era exigida por Maria? Haveria forma de ver o sexo como resultado de uma sujidade ou trata-se apenas de compreender que o seu desejo sexual se estendia até aos homens vagabundos («o cheiro de todos os mal lavados»)? O que é evidente é a urgência de limpeza que Maria executa, sendo que o movimento que esta faz de si para o outro já é mediado por uma necessidade de o rever

– no momento em que é realizado –, pelo que sugere uma alteração na sua relação com o próprio comportamento.

Relembrando as perguntas anteriores, as respostas poderão levar-nos para o estabelecimento de uma relação entre o comportamento sexual considerado vicioso de Matamoros e a visão deste como um gesto necessário de busca identitária, constituindo um movimento essencial à transformação da protagonista. Sabemos para já que este segundo capítulo foi elaborado com base nas antíteses do prazer sexual/castidade e razão/sensação. Desde tenra idade e com o pensamento ainda pouco desenvolvido, Maria seguiu o instinto do corpo depois de ter sido impulsionada pela violação. Depois disso, vai aumentando uma urgência de purificação e consciência das atitudes vãs, mediando essas ideias com a relação sexual que ainda é praticada. Matamoros é ninfomaníaca, sugere-nos o texto ao referir «mexia tudo muito, tanto» (p. 61), sendo esta característica aquilo que a afasta do mundo divino cristão, como podemos ler nestas passagens: «depois todo as alamandas, não aguento o cetim das folhas tão amarelo quanto pode ser o negrume do inferno» (p. 63) e «há cadeias e argolas que se enroscam tanto que os dedos do divino nem podem desfazê-las» (p. 65). É evidente que esta desafia o sistema de crenças religiosas que vigorava no momento, mas será que este desafio é também uma necessidade, por parte de Tadeu que estará por detrás da ampliação desta história, de desafiar o sistema social onde se insere e do qual pretende sair? Veremos futuramente na primeira narrativa o que poderemos retirar desta personagem.

Em suma e tendo em conta que a alegoria do poeta demiurgo se vai compondo progressivamente nas duas primeiras narrativas, é nesta fase do texto que se fixam os elementos necessários – como o erotismo, que se expressa sempre através de qualquer movimento – para presenciarmos a vinda de Meu/Tadeus, cuja presença interromperá o discurso de Matamoros e concretizará o verdadeiro exemplo da narrativa alegórica.

2.2. O homem duplicado

A terceira fase da protagonista inicia-se com a descoberta de uma personagem masculina que irá afectar toda a história, sendo a responsável pela tragédia e *revelação* da composição que se encontra por detrás do texto. O anonimato que reside neste capítulo culmina com o aparecimento deste homem que, não tendo nome actual, é denominado *Meu* por Maria, que deseja possuí-lo: «dei-lhe o nome de Meu [...] nem nunca eu quis saber o nome antigo» (p. 89). Esta é a última possessão de Matamoros,

não a do corpo, mas da alma ou, pelo menos, a tentativa de possessão. No contexto referido, este desejo torna-se extremamente importante, dado que é uma novidade para a protagonista e representa o seu compromisso com a redenção do corpo em relação ao passado. A descrição da aparição de *Meu* apropria-se de características angelicais e divinas, as quais contribuem para definir esta personagem como *sobre-humana*:

numa tarde esquisita, muito rara, que conheci o homem que me deu luz à vida, mas também me deu sangue e ensanguentou Haiága. Era essa tarde rara como disse, alguém esteve comigo e já se fora, eu tinha as saias molhadas, [...] virei-me para agradá-la, [...] e ela não era, atrás, de pé, afastado de mim vinte passos ou mais, um homem, esguio como um santo de pedra que vi: as pernas tão compridas e tão fortes [...] estava ali parado mas era como se à minha volta rodasse (pp. 65-66).

O primeiro encontro entre os dois, que decorre «numa tarde esquisita, muito rara», opera uma transformação na personagem feminina que é arrebatada pelo aspecto físico do «santo de pedra» («homem, esguio como um santo de pedra que vi: as pernas tão compridas e tão fortes») e pela energia que este emana, despertando a comparação entre ele e um elemento divino. O facto de este ser de pedra também remete para a força e estabilidade que representa, porém torna-se numa suposição enganosa: a sua força destabiliza os outros, desarma-os. Esta aparição leva Haiága e a filha à perdição, mas também lhes fornece vida, à semelhança da crença religiosa, como notámos no trecho anterior: «conheci o homem que me deu luz à vida, mas também me deu sangue e ensanguentou Haiága». O efeito desta personagem é contraditório e reside no simbolismo do sangue: ora é resultado de vida, após um parto doloroso; ora é compromisso, edificado no pacto de sangue; ora é morte e sacrifício para permitir o cosmos regressar a um funcionamento mítico e primordial. O sangue é igualmente trágico, representando o fenómeno do amor louco que se alastra para Maria e Haiága de determinadas formas (amor erótico, amor materno e amor fraterno), mas a elas chegaremos. A passagem «numa tarde esquisita, muito rara» mostra-nos que o efeito sentido por Matamoros é singular, extraordinário e igualmente partilhado pela Natureza, testemunha principal da vida e metamorfose da protagonista:

ao redor a tarde ficou imóvel, as árvores e as águas sem ruído, eu mesma parecia desenhada e não viva como estivera há pouco, e mais viva do que nunca é o que eu estava, toquei-me, não com os dedos de antes, toquei-me para ter a certeza de que não havia atravessado os limites do tempo, eu-mim-Matamoros (p. 66).

Após Maria ter contemplado a figura do homem, a própria natureza ficou «imóvel, as árvores e as águas sem ruído» para prestar atenção ao encontro dos dois. O

sujeito narrativo partilha sentimentos contraditórios de estaticidade e vivacidade («eu mesma parecia desenhada e não viva como estivera há pouco, e mais viva do que nunca») e, desta vez, o toque que tem para consigo já não é o toque erótico que conhecia («toquei-me, não com os dedos de antes»), mas sim aquele que tem para se certificar que ainda se mantém no real narrativo («toquei-me para ter a certeza de que não havia atravessado os limites do tempo, eu-mim-Matamoros»). Esta certificação vem demonstrar o espanto que o homem lhe causou e a consciência da possibilidade de ultrapassar o único tempo que lhe é familiar, o «eu-mim-Matamoros» limitado à vivência erótica que, como vimos anteriormente, detém uma profundidade relativamente ao encontro de si mesma, mas não ao encontro do outro.

Depois desta aparição, a protagonista convida o homem misterioso, um pastor, para habitar a casa onde vive com a mãe e com ele estabelecer uma relação amorosa. Devido ao espanto e mistério que o homem suscitava, Maria esforça-se por lhe agradecer: «então sorri de tais sabedorias e me contei tão tímida, procurei ser castiça de linguagem, sorri eu disse, de tanto espanto de me saber de anjos escolhida, disse que não, anjo não era, sorriu mais largo» (p.69). O encontro permite-lhe concluir que foi «de anjos escolhida», isolando-a das restantes mulheres da narrativa e cumprindo o sonho de ser feliz. Essa convivência inicialmente idílica vem confirmar a capacidade que Maria adquiriu para encontrar o amor e a compreensão masculina, transgredindo as relações sexuais despojadas de significado.

No contexto desta narrativa, o toque de Meu revela-se divino no sentido em que produz um *encantamento* em todos os seres que puderem senti-lo: «De devoção me fiz. Ele, de pastoreio.» (p. 70). A relação deste com Maria concretiza um movimento interno na personagem feminina, pois une-se verdadeiramente a ele⁹ quando o corpo do homem lhe toca nas profundezas e, mesmo tendo conhecimento da perfeição que ele representa, a qual é duvidosa, não quer destruir a ilusão que se manifesta. Tomemos como exemplo os seguintes excertos: «como podia ser de pensamento aquela boca, como podia ser de vento o espelhado dos dentes, como se podia fazer do nada aquela língua de homem» (p. 96) e «como há de ser sombra o meu homem se lhe sinto a carne, se a cada noite me

⁹ O toque que Maria agora desempenha relativamente a Meu é já de outro carácter, deixando de ser apenas erótico e excessivo e transformando-se numa aspiração do outro em si mesmo. Assim, fazemos uma analogia da relação destes dois com o discurso de Aristófanes (Platão, 2015) sobre o mito do género andrógino que, sendo simultaneamente feminino e masculino, fora castigado pelos deuses que o dividiram ao meio no seguimento de «uma tentativa de escalar o céu na intenção de atacar os deuses» (p. 52). Deste modo, as duas metades encarregaram-se de procurar a outra parte de si, de forma a unirem-se novamente, tal como Matamoros deseja em relação ao homem perfeito Meu.

cobre de dureza muito valorosa e enche-me o buraco de visgo muito farto» (p. 92). A sensualidade das descrições de Matamoros sobre o seu homem-pastor (podemos encontrar as descrições metafóricas sobre o coito no trecho anterior: «se a cada noite me cobre de dureza muito valorosa» e «enche-me o buraco de visgo muito farto») retratam o movimento sexual e emocional que decorre entre ambos, havendo uma entrega total por parte da protagonista. Como é que este movimento se entrelaça com outros movimentos realizados por Meu e Haiága, os habitantes da casa de Maria?

De modo a analisarmos tais movimentos, deparemo-nos primeiro com a consciência de que o encontro de Maria foi realizado com um *homem duplicado*. No decorrer da narrativa, verificamos que Meu tinha um nome antigo, o qual é revelado a Maria por uma eremita visionária chamada Simeona, a Burra, que vendia água montada no animal: «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» (p. 89). A existência de Meu/Tadeus é o enigma principal do texto, dado que este é um intruso e surge na obra por intermédio da personagem da primeira narrativa. Terá sido Tadeu o criador desta personagem, nomeando-o de modo similar ao seu nome, pois deseja incarnar outra vida com determinadas características? Meu resulta de um projecto de ficção, tornando-se carne através do pensamento, sendo que esta criação é justificada pela vida de enganos, materialismo e tédio que Tadeu descreve na primeira narrativa e que é denunciada por Simeona. O discurso da eremita declara a origem inoportável da personagem perfeita, a qual aparece no texto como uma materialização do desejo de uma outra personagem exterior a esta narrativa («Tadeus, chamou-o assim porque desse nome tem nome parecido, quer a vida que o teu anjo tem»). No capítulo posterior analisaremos com mais detalhe este fenómeno revelador, que representará de igual modo um acontecimento importante para a elaboração alegórica textual.

Nesse sentido, já compreendemos que Maria faz um movimento de aceitação do outro dentro de si e também lhe devolve esse movimento, contudo será que o seu objectivo é cumprido? Chega realmente a *mover-se de si* ou estamos perante uma ilusão, *fantasia* desse movimento? A validade destas questões prende-se com a ideia de que o movimento só chega ao outro se este o aceitar e legitimar, apesar de ser *feito* ou *tentado*. Meu repara nos movimentos femininos em direcção a si (quer de Maria, quer de Haiága ou de outras mulheres que se sentem atraídas pela sua perfeição), mas será que os aceita verdadeiramente? Se é um homem ficcionado, terá realmente capacidade de o fazer?

Com isto queremos afirmar que, no fundo, a mente representa uma barreira maior do que o corpo que recebe primeiramente as sensações e que, para um «homem de pensamento», talvez não seja possível filtrar essas mesmas sensações e interiorizar movimentos exteriores.

2.3. A fala profética e o maravilhoso

Regressando ao texto que se encontra em análise, verificamos que o aspecto intemporal da obra que, como afirmámos, divulga a sua vertente ficcional a partir desse distanciamento de um tempo e espaço delimitados, aparentando ao mesmo tempo tratar-se de uma narrativa oral passada de geração em geração, contribui para a leitura desta narrativa sob a ideia de testemunho: a protagonista transmite uma história exemplar de sofrimento amoroso e encontro com o *maravilhoso*. Quando tomamos este conceito para a nossa análise, fazemo-lo com o intuito de o relacionar com uma das temáticas literárias mais proeminentes da época Medieval, aquela que aborda a percepção do homem sobre o desconhecido e o apelida de *maravilhoso*, pois trata-se de uma narrativa que não acusa um tempo e espaço delimitados e que bem poderia decorrer nesse imaginário medieval. Assim, este refere-se a todos os acontecimentos inexplicáveis, miraculosos e sobrenaturais¹⁰ que geriam o quotidiano do homem da Idade Média, situações que ocorrerão de igual forma no dia-a-dia de Maria Matamoros com personagens que equivalem a estatutos muito próximos desse viver, como é o caso da eremita Simeona, a Burra, que é considerada uma «mulher-feiticeira» e que será a intermediária desse mesmo *maravilhoso*. Antes de mais, convém prestarmos atenção ao vocábulo: será ele considerado positivo ou negativo? Conforme a definição anterior, e tendo em conta que esta deriva do maravilhoso cristão, detém uma conotação positiva,

¹⁰ O maravilhoso que ocorre no texto hiltiano tem pontos em comum com o «maravilhoso cristão», diferente do «maravilhoso» (pré-cristão). Le Goff (1994) indica que, no maravilhoso cristão, «encontramos elementos «maravilhosos» nas crenças, nos textos, na hagiografia.» (p. 47) e determina a que correspondem os três vocábulos associados ao «sobrenatural ocidental»: *Mirabilis* (maravilhoso com origens pré-cristãs), *Magicus* (associado ao sobrenatural satânico e maléfico, sendo que existia inicialmente uma magia negra e uma magia branca no Ocidente Medieval) e *Miraculosus* (relacionado com o maravilhoso cristão, sobretudo pelo termo *miraculum*, milagre, o qual também se relaciona com o próprio maravilhoso pré-cristão, no entanto a Igreja foi separando, relativamente a estes fenómenos, o miraculoso do universo da superstição) (pp. 49-50). Na presente dissertação, recuperamos o termo maravilhoso com estas três particularidades, as quais se aplicam à actividade de Simeona de vários modos, nomeadamente o facto de o «milagre» funcionar de acordo com a autoria divina e depender da *aparência*, que será particularmente referida nos textos hagiográficos que abordam a vida dos santos (Le Goff, 1994, p. 50).

mas também encontraremos, ao analisar o texto, conotações superficialmente negativas que serão imediatamente transformadas.

Além deste aspecto, outro dos elementos comum à literatura medieval e presente na obra em questão é a própria escolha da alegoria como ferramenta de elaboração ficcional, a qual se relaciona de igual modo com a temática do *maravilhoso*. De acordo com Ceia (2009), «é usual na alegoria o recurso a personificações ou prosopopeias, em especial de noções abstractas, prática muito comum sobretudo na literatura medieval.» (para. 4). Esta conjuga momentos intemporais, embalados na alegoria da criação que é ilustrada pela presença do «divino», principalmente quando surge a eremita, como veremos adiante.

Simeona é a personagem responsável por transmitir a mensagem dessa ficção perigosa a Matamoros – a qual não é credível – e, portanto, assume um papel extremamente importante na narrativa. Ela move-se entre a escrita e a vivência do texto, como se tivesse acesso às visões do mundo real e objectivo, que é escrutinado no primeiro capítulo, e associasse a perfeição de Meu a um desejo de um escritor em devir. Será possível interferir na linha da narrativa com a imaginação das personagens de outras narrativas? Esse movimento que parte da imaginação para a realidade permite a existência de um enredo justo? Não será a personagem Tadeu mais poderosa pelo seu poder divino enquanto criador de um homem sobrenatural? Observemos a seguinte passagem sobre a origem de Meu:

vive uma vida de enganos, cercado de poeiras da matéria, tem mulher enfeitada de vidrilhos brilhantes, [...] a vida desse outro é como se fosse pintada, entendes? Não é matéria viva. E tanto deseja viver vida de nossa gente, tanto lá por dentro a nós se assemelha que deu forma pulsante e muito ilícita, (porque poderes assim só os tem Deus), deu forma, Maria, ao que sempre viveu no informe, no desejo. Pecaminosa maravilha isso de dar ao moloso do pensamento forma dura, são tristes horas as que rodeiam esse homem, tem moimentos, entendes? (pp. 89-90).

Simeona refere, relativamente à criação operada por Tadeu, que esse acto é ilícito («forma pulsante e muito ilícita»), injusto, pecaminoso e maravilhoso simultaneamente («Pecaminosa maravilha isso de dar ao moloso do pensamento forma dura»), indicando que essa personagem poderosa pretende viver uma segunda vida através do aparecimento desse homem perfeitamente impossível, nomeando-o «Tadeu», transfigurando a atitude divina. O movimento obtido de uma personagem para outra é motivado, por fim, pelo desejo de ser *um outro* e da busca de um escape para o mundo actual:

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» (p.88).

A «formosura da alma» é o derradeiro objectivo de Tadeu quando inicia o seu movimento em direcção a Matamoros através do corpo do homem ficcionado, possivelmente para aprofundar a sua experiência e relação com os outros, ainda que este movimento de si para o outro seja, no cerne desta figura, insaciável. A concretização de Tadeu é novamente confirmada quando Simeona diz: «vives com alguém [...] que existe dentro de uma cabeça [...] que se ocuparia das letras, que não pôde usá-las por fraqueza, deveria ter sido um cantador, entendes, e não pôde cumprir destino coroadado» (p.88). Nesse sentido, Tadeu não cumpre o seu fado de poeta – que almejava com a estima dos seus livros de poesia – na narrativa que lhe pertence, pois desperdiçou a vida em torno de materialidades, encontrando um modo de cumprir esse destino ficcional na narrativa de outrem e tornando-o «ilícito», tal como foi referido antes.

Simeona sugere ainda que Meu tem características do «maravilhoso» por ser uma construção fantasmagórica, dado que o fantasma é um espectro e pertence a uma outra dimensão que está fora da dimensão humana: «sei que se pode construir fantasmas de vento, de saliva, de nuvem até, mas não conhecia o poder de transformar o pensado em grande maravilha, pobre homem que vive tão triste e isolado.» (p. 89). Concluímos deste modo que esta figura masculina apresenta qualidades angélicas e, ao mesmo tempo, diabólicas, por serem «anormais» e despoletarem nos elementos femininos comportamentos transgressivos do seu quotidiano, como a adoração extrema e irracional e o desejo sexual («adorança, Maria, hão de adorá-lo em pecado, hão de sonhá-lo tanto que os lençóis ficarão tingidos dessa gosma de nós» p. 92). O movimento efectuado por esta personagem é tão forte que, ao sair da mente de Tadeu (que é o «homem que vive tão triste e isolado») e adubar os sonhos das mulheres, permite fecundá-las através da ficção. Mais forte ainda, para além de as satisfazer, é transfigurar-se conforme o gosto de cada uma, tomando qualidades esperadas e desejadas, como podemos confirmar neste excerto: «porque é sonho de outro feito de perfeição viste nele o teu próprio sonhado, e todas hão de vê-lo matéria do que sonham, amoldam-se conforme desejo de qualquer» (p. 93). Será esta atitude um milagre enquanto centro da narrativa? E a fecundação é a base da alegoria hilstiana?

Por assumir esta paternidade, criando um ser a partir do pensamento ficcional, Tadeu cumpre uma acção que remete para um acontecimento metaficcional presente em

várias obras literárias¹¹. Já noutras obras de Hilda Hilst podemos encontrar esta prática que revela o processo textual e a necessidade que as personagens têm de estabelecer uma reflexão sobre o papel que desempenham e o poder que podem explorar dentro do texto. É o caso de uma outra obra de Hilst, *Cartas de um Sedutor*, na qual encontramos o erotismo, desenvolvido sob o tema da obscenidade, divulgado a partir de uma sugestão metaficcional. A primeira personagem que surge na obra, Stamatius, é um mendigo que aprecia a vida sexualmente obscena que leva com Eulália, uma personagem ignorante relativamente à literatura, e que se entretém a escrever cartas perversas que são trocadas entre Karl e a irmã Cordélia, personagens de uma classe social alta e que se distanciam do tempo e da forma como Stamatius vive: «Olho Eulália. [...] Há um ano me acompanha pelas ruas. – Pedimos tudo o que os senhores vão jogar no lixo, tudo o que não presta mais, e se houver resto de comida a gente também quer.» (Hilst, 2012, p. 10). A função metaficcional é sugerida pelo próprio sujeito narrativo que vai alternando o seu discurso entre a descrição da convivência com Eulália, as cartas de Karl e outros fragmentos denominados «Novos antropofágicos» que relatam histórias obscenas e embaraçosas de outras personagens:

Eu, Stamatius, digo: vou engolindo, Eulália, vou me demitindo desse Karl nojoso.
Eulália: quem é esse cara, hem benzinho? é teu parente? escreve coisa de bem, os graúdo, os fino, ou se tu não qué escrevê aquilo que eu já te disse da minha vida, tem coisa pra burro pra eu te contá, tem coisa por esse mundo afora, escreve vá, Tiu, escreve das gente que eu conheci lá em Rio Fino. (Hilst, 2012, p. 47).

Conforme encontramos nesta passagem, Stamatius declara que se «vai demitindo desse Karl nojoso», afirmando a sua decisão ficcional no enredo de se afastar da «voz» de Karl e aproximar do discurso de outras personagens que surgirão nos fragmentos posteriores e que poderão também ser criadas por ele. Eulália é uma figura parodiada na obra, nomeadamente a partir da linguagem de carácter oral que esta utiliza («escreve coisa de bem, os graúdo, os fino, ou se tu não qué escrevê aquilo que eu já te disse da minha vida, tem coisa pra burro pra eu te contá»). Portanto, o entretenimento

¹¹ A abordagem do próprio processo de criação através de personagens que também apresentam a função de autor é um dos fenómenos literários mais utilizados nos últimos tempos, nomeadamente na ficção pós-modernista. Relembremos o nascimento explícito da personagem Agnès de Milan Kundera em *A Imortalidade* a partir de um gesto de beleza protagonizado por uma idosa na aula de hidroginástica: «Tal como Eva saiu de uma costela de Adão, tal como Vénus nasceu da espuma, Agnès surgiu de um gesto da senhora sexagenária, que vi à beira da piscina fazendo com a mão um aceno ao professor de natação e cujas feições se vão dissipando já na minha memória. O seu gesto despertou então em mim uma imensa, uma incompreensível nostalgia, e essa nostalgia deu à luz a personagem a que dei o nome de Agnès.» (Kundera, 1990, p. 14). Aqui o sujeito narrativo assume-se explicitamente como um criador e desvia-se da sua função de personagem passiva, exemplificando a metaficção presente na literatura, à semelhança do processo que se encontra no texto hilstiano que analisamos.

metaficcional, também ele uma paródia da escrita e do pretensiosismo, é declarado por Stamatius, o que facilita a leitura do texto, dado que a união entre o discurso obsceno de Stamatius e o discurso epistolar e lexicalmente mais privilegiado de Karl, igualmente obsceno, é possibilitada apenas pela interferência do mendigo na divulgação do carácter literário em questão.

Regressando a *Tu não te moves de ti*, a personagem Tadeu cria um elemento divino e perfeito e encerra-o noutra narrativa, assumindo-se igualmente como criador. Para Simeona a Burra, esse acto é considerado loucura e adverte Maria que desafiar um Deus criador poderá ser trágico:

loucos Maria, são os poucos que lutam corpo a corpo com o Grande Louco lá de cima, irmão de muita valorosidade e de peito vingante, [...] Já lhe vi a plumagem num dia de cegueira para as coisas da terra, é três vezes águia, é um ser movente que transforma o aéreo em coisa vorticiosa (p. 95).

A loucura humana possibilita o maior movimento detectado na narrativa: o movimento do pensamento para a matéria, o movimento que fecunda e cria. Contudo, este movimento é desafiador e coloca em causa o estatuto divino do «Grande Louco» ou «Senhor», como Simeona refere, pois Tadeu pretende superá-lo. Assim, a miragem da perfeição encerrada em Meu permite-nos reflectir sobre a metaficção operada entre as duas primeiras narrativas e revelada por Simeona, a Burra. No seguimento desta ideia, surge-nos esta questão: Por que motivo a eremita é a personagem eleita para transmitir a mensagem da origem de Meu? Não será por acaso que esta mulher-feiticeira aparece no caminho de Maria Matamoros, exactamente no momento em que a protagonista se indaga sobre a metamorfose do corpo de Haiága (que entretanto inchara, logo após a partilha da casa com Meu, e se tornara refulgente, bela, atraente e jovem em comparação com a filha), e a possível relação desta com o homem-pastor («tudo para meu gozo, e depois dividir o meu pedaço todo precioso com a bruxa que me pariu? Me querem enlouquecida», p. 81). Apesar disso, Maria não aceita inicialmente as revelações, por considerá-las inadequadas ao seu conhecimento do mundo e da realidade.

Entendemos que o facto de Simeona ser uma mulher isolada e renegada pelos seus poderes sobrenaturais e pelo efeito que estes causam na rotina diária dos homens comuns, sendo considerada uma mulher que opera milagres («Pretendes te fazer um saco de milagres e tudo o que fizeste milagrento foi amansar coceiras e esquentar frangas friorentas», p. 93), conduz à negatividade da sua reputação devido à quantidade

de revelações que faz e que contrastam com as expectativas dos habitantes da vila («era muito prodigiosa de milagres, muito amada, até que fez a profecia negra – sangue numa casa da aldeia sujando para sempre as mãos da nossa gente [...] e Simeona se ia repetindo: maldição foi verdade que ouvi de boca santa», p. 87). A sua relação com a natureza e com os animais, sobretudo com a mula que a acompanha, demonstra a pureza das suas acções e o facto de estar ligada ao fenómeno do milagre positivo que costuma ocorrer nos textos hagiográficos. A Natureza participa na história – na visão de Matamoros e também na da eremita – como testemunha da dor, do prazer e do milagre, razão pela qual Simeona se isola nela: o homem julga, expulsa e magoa; a natureza acompanha, cuida, resguarda e testemunha a verdade. Por esse motivo a mula é a continuação de Simeona, já que se interligam, partilham o conhecimento e a «santidade» e transmitem força mútua: «agora voz de garganta de Burra conversando com a mula: bicho de mim, sacrossanto bicho de peludosa montaria» (p. 95).

Assim, verificamos que a eremita é uma feiticeira do bem, no entanto é mal interpretada na operação dos seus poderes, pois a visão completa do mundo material, espiritual (e ficcional) incorpora os elementos bons e maus. Se a eles tem acesso e não os oculta, como é referido no texto («Simeona tinha fama de vagar no alto céu da morte, conversar com esses de espuma, com anjos, até com sapos e galos desencarnados, com cavalos de vidro, de palavra-relincho ela dizia, subia-lhes montada na treva da floresta», p. 87), fá-lo para o bem do enredo por se identificar com a verdade e justiça.

Neste sentido, interrompe o curso da narração com o milagre da sabedoria – após a primeira interrupção da história com o aparecimento de Meu – ao ser possuída por esse «Grande Louco» ou «Senhor», fazendo lembrar a revelação do anjo Gabriel a Maria. Sobre o papel da palavra profética, empreendida por esta personagem, Maurice Blanchot (2005) defende o seguinte:

O termo “profeta” – [foi] tomado do grego para designar uma condição estranha à cultura grega – [...] A profecia não é apenas uma fala futura. É uma dimensão da fala que a compromete em relações com o tempo muito mais importantes do que a simples descoberta de certos acontecimentos vindouros. (p. 113.)

Assim, Simeona é responsável não só pela interrupção da narrativa e do tempo da mesma, adiantando-se ao próprio futuro, mas também por dar a conhecer a verdade sobre o mundo conhecido e desconhecido, elementos que coexistem dificilmente mas que, através do discurso profético, se confundem. A palavra desta é uma pista para um conhecimento extra-humano e remete para a revelação, a qual origina um momento

apocalíptico. Contudo, convém definir que, neste caso, entendemos por «apocalipse» a impossibilidade de aceitar a mensagem transmitida e de a *viver*, originando aquilo a que chamaremos de tragédia.¹² Para Blanchot (2005) a consequência da fala profética é a existência de «um futuro impossível, que não poderíamos viver e que deve transtornar todos os dados seguros da existência. Quando a palavra se torna profética, não é o futuro que é dado, é o presente que é retirado, e toda possibilidade de uma presença firme, estável e durável.» (p. 114.) Nesse sentido, torna-se lógico conceber a existência de Simeona como uma personagem que destrói a coesão da narrativa «pastoril» dada até ao momento e que permite, finalmente, assegurar a construção de uma alegoria da própria criação. Sem esta figura eremita e celibatária – que, ao contrário dos profetas bíblicos que, sendo homens, foram incumbidos de missões desafiadoras que deveriam resultar – a alegoria não poderia fundar-se nem subsistir. O movimento provocado pela sua palavra é, de facto, capaz de fazer Matamoros *mover-se* de si mesma, levando consigo toda a estabilidade da narrativa. Em relação a esta ideia, Blanchot (2005) indica que «A fala profética é uma fala errante que volta à existência originária de um movimento, opondo-se a toda estabilidade, toda fixação a um enraizamento que seria repouso.» (p. 114), sendo que esta passagem se aplica perfeitamente ao contexto da obra *Tu não te moves de ti*, a qual se alicerça no movimento provocado por esta mesma profetização.

A conclusão viável desta *fala* é que ela se tornou o centro do mundo hilstiano e que reflecte, de um modo subtil, o papel da metaficção. Esta abala todo o texto, coloca-o em questão, despe-o violentamente dos acontecimentos anteriores, fá-los ruir e, assim que surge uma base onde este pode crescer de novo, abrem-se milhões de possibilidades e movimentos para dentro. Mas por que razão falamos de «dentro» e não de «fora»? É simples: a alegoria, construída com base na palavra profética, deixa-nos *fora* do próprio texto e do tempo. Como é que tal acontece?

Ao estabelecer uma relação entre o deserto e os hebreus, no Egipto, André Neher (s.d.) também indica que o «espírito nómada» desse povo se relaciona com a desvalorização do espaço e «uma afirmação do tempo que seria a marca do gênio de

¹² Destacamos a tese de Mestrado de Davi Pimentel (2009) na qual se faz uma abordagem da narrativa «Matamoros (da fantasia)» sob o estudo dos elementos da tragédia clássica. Simeona é considerada um oráculo que se responsabiliza por divulgar a premonição dos acontecimentos a Maria e, deste modo, permitir a futura catarse que constitui a tragédia. É comparada com Cassandra, oráculo de Tróia, na peça de Ésquilo *Agamémnon*: «Qualquer coincidência entre Simeona e Cassandra não é mera causalidade. Os dois oráculos profetizaram a queda de suas cidades e as duas foram dadas como loucas e desprezadas por seus conterrâneos.» (p. 218).

Israel, já que suas relações com Deus não são relações intemporais, mas geram uma história, são a história.» (como referido em Blanchot, 2005, p. 115). Referimo-nos à promessa bíblica e ao espaço onde esse povo aguardou, espaço esse que esteve *fora* do tempo, «tempo de uma promessa que só é real no vazio do céu e na esterilidade de uma terra nua» (p. 115). Aqui o deserto é equivalente ao espaço onde reside Simeona, a isolamento do mundo conhecido, uma expulsão que foi realizada pelos habitantes da vila. Contudo, o movimento de a colocar *fora* do espaço foi salvador – e não condenatório, como seria de esperar –, pois Simeona só poderia habitar o mundo nessas condições e fazer de si um corpo possível de se entrar e nele fecundar a palavra profética. A eremita está, quase ao mesmo nível da própria alegoria que se constrói, fora do texto, uma vez que o ajuda a edificar com base na sua palavra de ruptura e não se encontra ao mesmo nível das outras personagens, cuja existência se assemelha à de pequenas cobaias num laboratório experimental: desconhecem a aparição de um autor que manipula as suas vidas. Enquanto o movimento de Simeona é, claramente, efectuado com violência ao ponto de ocorrer para fora de si e da própria palavra, não se encerrando com a mesma, o movimento de Matamoros e Haiága é efectuado para fora de si, mas dentro do texto e preso nele, daí a profecia retirar-lhe o presente e fornecer-lhe a impossibilidade de *viver*.

Se o «deserto» é o segredo da possibilidade insólita de criar *um outro*, desdobrar-se de um texto para se afundar noutro, então é «o fora, onde não se pode permanecer, já que estar nele é sempre já estar fora, e a fala profética é então aquela fala em que se exprimiria, com uma força desolada, a relação nua com o Fora» (Blanchot, 2005, p. 115). Apropriamo-nos das palavras de Blanchot e da sua leitura de André Neher, as quais se referem à aliança entre Deus e o seu povo, de modo a evidenciar o papel da eremita numa narrativa cuja aliança se estabelece com uma concepção de divindade ambígua, uma vez que nela encontramos, por outro lado, a figura do poeta como demiurgo.

Neste sentido e, dado que já definimos que o poeta Tadeu é um demiurgo, o que pretendemos dizer quando nos referimos a este termo? Tendo em conta que a obra *Timeu* se encarregou de expressar a concepção platónica da cosmogonia, dela retiramos a ideia de demiurgo enquanto *criador* do universo. Contudo, esta visão do poeta enquanto *criador-demiurgo* centra-se em vários aspectos, nomeadamente na ideia de que a criação se realiza a partir de uma matéria já existente, e não do nada, como teria feito o Deus judaico-cristão com o qual Tadeu rivaliza. O'Brien (2015) identifica o processo demúrgico da seguinte forma:

Demiurgy can be described as world-generation via the ordering of pre-existent matter by an entity, sometimes represented as endowed with only limited abilities, according to some sort of model, so that the activity is generally regarded as intellectual, as opposed to the *creatio ex nihilo* envisaged in the Judaeo-Christian concept of creation, where God creates simply by willing it to happen. (p. 2).

De acordo com o presente excerto, o sentido do poeta demiurgo encontra na concepção platónica a sua acção através de uma «pre-existent matter» (que tomamos como a linguagem, neste caso, que seria o barro moldado pelo poeta Tadeu para a criação do universo narrativo) que ele ordena, criando um cosmos ou espaço ordenado. Relacionamos ainda os feitos do demiurgo com os do poeta no sentido em que ambos se referem a uma construção: «The noun *demiourgos*, ‘craftsman’, and the verb *demiourgein*, ‘to labour like a craftsman’, are both frequently used by thinkers influenced by this concept» (O’Brien, 2015, p. 3). Portanto, o poeta enquanto fabricante de um cosmos literário, neste caso a elaboração da narrativa de Matamoros e da aparição de Meu/Tadeus, deriva da figura do construtor do mundo ordenado referido por Platão (2003) em *Timeu*.

Regressando ao tema anterior, encaremos as palavras proféticas de Simeona: «Já lhe vi a plumagem num dia de cegueira para as coisas da terra» (p. 95). Quem mais teve um gesto similar? Não terá sido Moisés quando tentou ver o esplendor divino? Aqui Simeona apenas viu a «plumagem», aquilo que limita o corpo infinito de um Deus que mais se assemelha a um pássaro, talvez porque habita o «céu», enquanto a eremita habita a «terra». Nesta narrativa, o «céu» e a «terra» confundem-se, ninguém parece pertencer a um único espaço limitado: o autor criador vem do céu, em conjunto com «Deus» ou o «Grande Louco», ou vêm os dois que são apenas um; da terra vem Simeona, Matamoros, Haiága; de um lugar que não conhecemos vem Meu, que não teve origem, simplesmente *apareceu*. A *aparição*, típica dos textos hagiográficos, surge neste contexto como resultado da hierofania relativa a Tadeu, trazendo consequências tão fortes como a tentativa de visão divina por parte de Moisés. Vejamos a descrição que a eremita faz desse elemento divino:

tem arco-íris nas penas e parece barcaça porque as asas não adejam, deslizam naquele vértice, se pensas que é só pássaro e preparas o olhar para as alturas, investe sobre a terra e afunda-se como se fora semente lançada por dedos de ferro, um buraco se agiganta e cresce-lhe nos abismos uns cristais de pedra, à tona vão subindo até tomarem forma de montanha, se pensas que é só pedra e preparas o olhar para a excrescência volumosa e endureces o passo para montar ao alto, desmancha-se num fogo muito corrosivo, branco de lua mas fervente, as queimadas da mata te pareceriam na pele o rocío se comparasses o fogo dos homens com o fogo desse Louco (p. 94).

A possibilidade de Simeona poder aceder a essa visão¹³ concorda com a eleição desta para transmitir a mensagem divina. O fogo da criatura – que parece mitológica, inumana –, descrita como um «pássaro» que se afigura como uma «barcaça» e que, ao deparar-se com o olhar humano, depressa se transforma num elemento perigoso, é bastante semelhante à imagem da «sarça ardente», por se desmanchar num «fogo muito corrosivo, branco de lua mas fervente». Tal como se imaginássemos um ponto de luz extremamente branco que não é, supostamente, visível para o homem, mas que se manifesta na vida de Simeona.

O típico profeta bíblico¹⁴ (Blanchot, 2005), encarregado de um papel que não o esclarece, surge como um modelo humano de alguém que padece dos «traços mais constantes da existência profética: o escândalo, a contestação.» (p. 117); experiencia a «"Não-Paz"» da profecia» (p. 117); o peso («A fala profética é pesada. Seu peso é o sinal de sua autenticidade. Não se trata de deixar falar o coração, nem de dizer o que agrada à liberdade da imaginação», p. 118); a «recusa que acompanha a vocação.» (p. 118); a falta de preparação («O profeta não se sente preparado para ser profeta», p. 118); e o «cansaço, [e] a repulsa» (p. 118). Esta disposição, que obedece a determinados parâmetros, devota ao *ser* profético a resistência às provações divinas e humanas e a habilidade de lidar com o sofrimento.

Simeona gesticula de igual modo e depara-se com os sofrimentos dos profetas bíblicos quando questiona «o Grande Louco» sobre o seu papel:

muitas vezes perguntei-lhe com voz de fantasma e outras vezes com voz de garganta jubosa se pretendia com tais demonstrações me fazer pungitiva e muito arrependida de minhas velhacarias portentosas, e sabes o que me respondeu? Simeona, apenas tomo de ti o que me pertenceu, o que tu pensas ser do corpo esqualida matéria, em mim esqualidez de Burra se faz força. (pp. 94-95.)

¹³ Convém prestarmos atenção ao facto de o *maravilhoso* desempenhar um acontecimento visual. Le Goff (1994) identifica na etimologia do vocábulo uma relação entre maravilha e espelho: «Com os *mirabilia*, encontramos à partida uma raiz *mir* (*miror*, *mirari*) que implica algo de visual. [...] Os *mirabilia* não se limitam a coisas que o homem admira com os olhos [...] somos assim levados a proceder a uma aproximação, [...] de *mirari*, *mirabilia* (maravilhosa) e *miroir* (espelho)». (p. 46). Os acontecimentos do maravilhoso no Ocidente Medieval suscitavam um apelo visual e, simultaneamente, um factor de auto-descoberta e formulação de uma identidade individual e/ou colectiva. É curioso fazermos esta analogia com a prestação de Simeona, uma vez que, à semelhança da figura do cavaleiro nos romances cortesês que procura nas maravilhas positivas e negativas (ex: o surgimento de objectos mágicos ou de monstros) um modo de provação (Le Goff, 1994), também Simeona é testada pelo acontecimento maravilhoso profético.

¹⁴ Também é comum a alteração de nome do profeta bíblico de acordo com a função que desempenhará, sendo o nome do profeta (ou do discípulo) simbólico, pois representa um conceito. Podemos ainda sugerir que o nome Simeona, a Burra, revela uma intertextualidade com a herança judaico-cristã. O nome Simeão, masculino de Simeona, remete para duas figuras bíblicas, sendo que uma delas, Simeão do Novo Testamento e outra, Simeão de Jerusalém. Deste modo, podemos reconhecer que o nome Simeona poderá identificá-la como uma mulher ligada ao profetismo.

A ousadia de interrogar o elemento divino sugere a recusa, ou a surpresa, face à vocação que assume, não podendo conceber ainda a importância que detém no desenrolar dos acontecimentos. Confirma-se o seu destino profético quando concluímos que Simeona se torna mensageira da tragédia ao alertar para a origem do homem perfeito – não sendo fruto de uma criação divina – e assume o carácter desse anjo revelador que incarna a voz do «Senhor». Vejamos:

tornando-me por palavra tua muito aparentada com o Senhor que é asa, fogo, montanha de pedra, trocando-nos a boca, boca do Senhor na minha e boca de Simeona lá por cima, faço-te o enorme presente deste aviso: ama somente o que te é parecido (p. 95).

Conforme pudémos notar nesta passagem, Simeona admite falar em nome do «Grande Louco» («trocando-nos a boca, boca do Senhor na minha e boca de Simeona lá por cima»), sendo que a sua suposta loucura é agora transformada em sanidade no «aviso» que faz a Matamoros, o qual compreende o abandono de Meu e de qualquer outro ser sobrenatural na sua vida. Comanda-lhe: «ama somente o que te é parecido». Bem sabemos que Maria também é uma personagem, tal como Meu, todavia são oriundos de situações diferentes: enquanto Maria é uma personagem de raiz, introduzida no texto pelo autor, Meu é uma produção ilícita de Tadeu¹⁵, constituindo por isso um intruso, uma criação indigna e um elemento transgressor. Este «aviso», prenúncio da tragédia, será descrito na narrativa como uma fala divina que germina dentro das personagens: «Em mim [Matamoros] o silêncio foi ganhando idade, em Simeona a palavra foi crescendo» (p. 95).

Ainda assim, a fala não altera a mentalidade de Matamoros numa primeira instância, pois esta discorda das revelações da eremita. A verdade é que a criação de Tadeu é primeiramente sensorial – e não intelectual – e, por esse motivo, torna-se difícil para a protagonista encará-lo como uma personagem ficcionada. Meu é um homem angélico que adquire a sua humanidade através da sexualidade (que não está presente na narrativa de Tadeu, pois esta é sobretudo mental ao discorrer sobre elementos do seu pensamento, tal como veremos posteriormente) que partilha com Matamoros e que desperta nos outros. Podemos encontrar um exemplo do poder desse toque nos animais, dado que a cadela Gravina sente demasiado prazer quando ele lhe toca: «gosta tanto de

¹⁵ Meu/Tadeus é tomado como um elemento contranatura, à semelhança de uma outra personagem literária que tem uma origem imprópria, a criatura imortal e monstruosa de Victor Frankenstein na obra *Frankenstein* de Mary Shelley, cuja existência é condenada à infelicidade e insatisfação devido à sua origem, ao abandono do seu criador e ao facto de representar uma transgressão às leis da Natureza e da criação divina. No caso da personagem hiltiana, a aparição da mesma transgride as leis da natureza da própria narrativa.

Meu que pobrezinha tem solturas de urina quando ele encosta as mãos na barriguinha de manchas, e então se a cadela Gravina se molha de santa alegria porque os humanos até mesmo não se molhariam?» (p. 100). Além da sua origem «indigna» e do toque que produz o encantamento das restantes personagens, que outros elementos se referem a esta personagem sobre-humana?

2.4. O movimento materno

Referimos anteriormente que Meu, na qualidade de homem ficcionado, reconhecia os movimentos que as mulheres encantadas faziam em direcção a si, no entanto compreendemos agora que também ele tem a capacidade de se mover para os outros, acto que se reflecte na gravidez da mãe de Maria. Utilizando essa ideia da diferença entre o movimento realizado e o movimento aceite, convém destacarmos Haiága como o centro deste puzzle literário. Uma mulher velha e grávida de um milagre que sofre uma transformação física e psicológica ao longo da história é um dos vários motivos impulsionadores do enredo, pois transmite os sinais que permitem deduzir a tragédia.

Haiága é responsável por três movimentos: a sua relação com a filha Maria é conturbada, uma vez que inicialmente sofre com o facto de esta ser ninfomaníaca e, por isso, desvirtuosa, mas tenta manter-se na vida dela, sobretudo na parte final do texto; a sua relação com Meu (através das tarefas domésticas que lhe agradam e do canto milenar), a qual é secreta, obscura e surge comprovada apenas na sugestão textual, levamos a crer que existe um contacto sexual e uma traição dolorosa; e, por último, o movimento dessa felicidade (não só por partilhar a casa com a filha e o genro, mas também por admitir que está a favor dessa relação e que busca a companhia de um novo filho para não estar só) que gera uma gravidez. Convém destacar que este último movimento é relatado na obra através do pensamento de Matamoros, o que não permite identificar à partida o seu carácter milagroso, pois este está camuflado com a negatividade da sua visão. Cremos que esta poderá ter sido utilizada como uma estratégia literária para a criação deste universo metaficcional.

Um dos detalhes que permite estabelecer uma relação entre o comportamento suspeito da mãe – a súbita felicidade, o brilho, a naturalidade e sensualidade que o corpo assume – e a atitude de Meu é um segredo que ambos partilham e que Maria interpretará como um sinal amoroso combinado pelos dois. Referimo-nos ao canto que Haiága pratica, entoando uma canção antiga que representava a sua identidade, e que o

homem-pastor imita um dia. Uma vez que só ela tinha conhecimento desta cantiga, torna-se claro para a filha que a mãe ensinou a cantiga ao homem quando estavam a sós, transformando esse canto milenar num símbolo de encantamento – à semelhança da mulher-feiticeira – e traição:

também pode ser que Haiága tenha usado poderes, os de erva, e pegajosas pomadas e até mesmo a cantiga deve ter sido feita de tons para abrandar e ao mesmo tempo unir distanciados e alheios corações, porque a mim também comoveu a cantiga, canção de poderes de muitos plurais, para que um se encante, o outro se devore, [...] assim por diante até chegar a paixão que pretendia Haiága (p. 83).

Portanto, a função do canto milenar é, aos olhos de Maria, um acto de encantamento e crueldade («para que um se encante, o outro se devore, [...] assim por diante até chegar a paixão que pretendia Haiága»), cuja eficácia se devia à comoção dos demais («porque a mim também comoveu a cantiga, canção de poderes de muitos plurais»). Deste modo, podemos encontrar neste canto relações com o canto da sereia, responsável pela atracção dos marinheiros, na mitologia grega, para a morte, e com o canto dos animais e da natureza, resultado de um movimento que estes efectuam e que, muitas vezes, corresponde aos rituais de acasalamento e à comunicação entre si. Destes dois tipos de canto retiramos motivos positivos e negativos, nomeadamente no que toca ao assunto das sereias, pelo que o canto partilhado entre sogra e genro suscita a suspeição, por concretizar a sedução e sugerir a tragédia, mas também pode ser visto positivamente, se nos afastarmos da narração de Maria, como o resultado de um movimento que ambos realizam e que vem validar o seu estado de espírito enérgico e sincronizado com a Natureza, à semelhança dos animais que se relacionam e seduzem pelos sons.

No âmbito da elaboração alegórica, vemos agora que o texto metaficcional potencia um encontro entre Tadeus/Meu e Maria com o «canto enigmático», tal como aconteceu com Ulisses durante o episódio das sereias, no sentido em que o canto é a ferramenta para o *encantamento*. A própria noção de canto enigmático surge na obra como meio de comunicação entre Haiága e Tadeus/Meu. Apesar de o canto não ser decifrado, torna-se neste contexto uma linguagem secreta que enriquece a alegoria do processo criativo.

Após a dedução do canto como um símbolo das relações sexuais entre Meu e Haiága, o sofrimento amoroso que Matamoros experiencia depressa evolui para um momento psicologicamente afectado, ponderando o suicídio:

pensei morrer, disse vou morrer sim, ficarão abraçados nos minutos primeiros, as caras tétricas, e muito soluçosos nessa noite de pios da minha morte, depois a alegria há de tomá-los, mas por pouco tempo porque meu espectro estará rondando casa e quarto [...] entre os corpos dos dois estará Matamoros, nuvem gélida espalhando padecimento e perdição [...] eu noutra espaço, de risos hei de preencher a casa, risos que não de ouvir tão perto nos caminhos do ouvido e tão longe e nos altos como se viessem de torres (p. 82).

Quando o sujeito narrativo refere que «eu noutra espaço, de risos hei de preencher a casa, risos que não de ouvir tão perto nos caminhos do ouvido e tão longe e nos altos como se viessem de torres», referindo-se a uma existência além-vida cujo significado seria o amaldiçoamento do suposto casal através do corpo de espectro, bem como do riso, tal sugere que a protagonista é afectada pela loucura que a própria narrativa lhe armou.

Relativamente à gravidez de Haiága, esta é interpretada inicialmente por Maria como uma representação física do dano psicológico que a existência de um «homem-anjo» causa nas outras mulheres: «então estás cheia, imunda, metendo em si o que pertence à filha, velha puta, mata-me antes que chegue o homem porque nele há de entrar uma faca de luz, iluminada de justiça alta» (p. 108). Para esta, a gravidez da mãe é ilegítima e incompreensível, sendo que utiliza vocabulário associado à sujidade («imunda», «cheia») para se referir a ela, pois evoca a suposta «traição» e remete para um campo semântico religioso de julgamento divino («faca de luz, iluminada de justiça alta»), o qual é contraditório dentro da conjuntura da narrativa. Esta contradição baseia-se sobretudo na necessidade destas mulheres se encontrarem próximas de elementos religiosamente positivos – como se procurassem uma redenção a partir dos animais, da natureza, do contacto com este homem «adorado» e da oração a Deus – e, no entanto, são interrompidas por acontecimentos que aparentam ser diabólicos e não lhes permitem alcançar a santidade, sobretudo no caso de Matamoros: «porque se neste momento te sei [Haiága] tão nefanda e velhaca, nos imensos profundos de mim te pensava tão santificada» (p. 108); «Tão separada me vejo do Divino, tão separada porque se fosse bondoso o lá de cima sei que não me daria contento e espinho num apenas momento, te vejo agora, Soberano» (p. 103). Assim, esta reconhece através da invocação divina que a existência de Meu é, no fundo, uma maravilha e uma maldição que despoletou a maior parte destes acontecimentos negativos e que o facto de o «possuir» ilusoriamente não era expectável nem compreensível, já que não é «santa» («E por que viria de ti para mim um presente de carne quando se sabe e se diz que tu presenteias ao revés», p. 103).

Esta dicotomia proporciona duas perspectivas sobre o mesmo acontecimento. Por um lado, a filha considera a gravidez uma consequência da alma e corpo «imundos» da mãe, por outro Haiága considera a sua gestação uma obra divina que não resultou de quaisquer movimentos eróticos:

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

Ora, a aproximação à santidade parece ser cumprida, no caso de Haiága, pela sugestão do milagre, podendo ser comparada a Maria, mãe de Jesus: «ri-me tao farta que Haiága me vendo a mim, e sem conhecer meu relato de dentro, ria e chorava, imaginando-me feliz e encantada de possuir quase a mãe de Jesus também por mãe», p. 110). Esta comparação elucida a função da maternidade na obra hilstiana e permite analisá-la como fazendo parte da alegoria já sugerida. Mas, neste contexto, de que alegoria falamos?

A gravidez simboliza o poder do pensamento, uma vez que o desejo de Haiága de não estar só – Maria já é mulher e tem um homem, supomos que depressa abandonaria a mãe para prosseguir com a sua vida – materializa-se na sua gravidez (tal como Meu se materializa na mente de Tadeu). Dito de outra maneira: podemos afirmar que a gravidez de Haiága auxilia a representação global de uma alegoria que se refere à criação literária e que remete para o tema da metaficção, pois o pensamento do escritor materializa-se no texto. Mas não nos limitamos nesta ideia, dado que o próprio texto hilstiano se serve deste discurso alegórico para transmitir a noção de que a maternidade aproxima a mulher da morte, tal como a completude da obra permite ao escritor morrer em paz. Atentemos no que diz Matamoros sobre o suposto «milagre»:

o todo de dentro de Haiága ficou tão vazio que por conta própria cuidou de enchê-lo, enchê-lo de uns estufados ares ou coisa enfarinhada, químicas de seu corpo doente é que criaram esse suposto leite, ah Córdula mãezinha, se dos nossos desejos apenas, se fizessem vida tão grandes fantasias, então o mundo só teria reis e casas de ouro e homens como este [Meu] aqui de casa que é de tão bela carne, e da boca só sairia o trigo e a pedra preciosa, não estás cheia, se te abrem a barriga há de ser uma ventania (p. 109).

Como podemos comprovar através do presente trecho, Matamoros relaciona a mãe com a antiga cadela Córdula e compara-as no sentido em que vivem a maternidade de forma exagerada e, por esse motivo, surge uma necessidade de gerar e proteger os filhos («e o todo de dentro de Haiága ficou tão vazio que por conta própria cuidou de

enchê-lo, enchê-lo de uns estufados ares ou coisa enfarinhada»). Conta-se durante a narração deste capítulo que a antiga cadela de Maria teve um cachorro que morreu cedo, pois estava doente, e desenterrava-o todos os dias para não lidar com a perda. Haiága poderá ter um comportamento semelhante, de acordo com a comparação da filha, daí a materialização do desejo da mãe: «Córdula desenterrava o filho a cada dia, sofria de vazios a cadela, de desejos de possuir, mãe Haiága sofre a doença de Córdula porque antes tinha-me a mim, Matamoros de nada mas tão sua, e agora fiz-me mulher adulta» (p. 109). Portanto, Haiága é comparada com a virgem Maria e, simultaneamente, com a cadela Córdula no sentido em que mantém a intensificação do seu estado fantasioso, conforme afirma Maria: «se eu tinha quase certeza da fantasia florida que à mãe lhe subira à cabeça e lhe descera à barriga» (p. 114). Por que será que, nesta narrativa, o pensamento se materializa na maternidade ou, pelo menos, na aparência desta?

Deveremos debruçar-nos sobre a ideia de que a maternidade é o derradeiro movimento humano de um *eu* para um *outro* – sobretudo feminino, quando é físico – e que pode ser aplicado à realização artística. Por esse motivo, podemos observar que todos os movimentos de Haiága são, ao contrário de Maria, *maternos* em todos os sentidos, mesmo em relação a Meu: «é homem desta casa, Maria, e só há de pertencer a nós duas, fez uma pausa, riu, e antes que eu pudesse dizer mãe, é homem meu, me disse branda: o homem de minha filha é filho meu.» (p. 106); «o filho que trago na barriga há de se parecer com ele [Meu], [...] não me parece pecado desejar para os nossos uma beleza alheia se a desejada nos parece divina» (p. 110). Esta maternidade conduzida ao extremo permite a existência desse milagre e a aparição de uma fecundação simbólica. Falemos de fecundação por se tratar de um movimento duplo («de fora para dentro» e «de dentro para fora») que envolve, naturalmente, um movimento erótico. Contudo, Haiága permitiu fecundar-se de alegria e felicidade sem a suposta intervenção de um elemento masculino e, surpreendentemente, encontrando-se velha. Trata-se de um movimento erótico e, simultaneamente, materno para consigo mesma, no sentido de cuidado e auto-satisfação, que mantém uma coerência em relação a toda a conjuntura de acontecimentos milagrosos e impossíveis que a narrativa tem divulgado, apesar de suscitar dúvidas no acto de leitura. Porém e tendo em conta que não estamos perante uma obra que espelha na totalidade a realidade quotidiana exterior ao texto – não é uma obra mimética –, mas sim que a retrata de uma certa perspectiva, trazendo para a narrativa aquilo que considera real e plausível de acordo com o funcionamento alegórico, é expectável que resulte dessa mesma alegoria uma ferramenta de análise.

Deste modo, consideramos que a alegoria permite a obra referir-se, a partir da ficção, ao mundo exterior ao texto, pois aborda a existência de um poeta criador do universo ficcional, ideia que remete para a existência de Hilst e do seu processo criativo, simultâneo ao de Tadeu.

Assim, o caso do *autor-personagem* explicitado nesta obra demonstra a sua autoridade perante o próprio texto, bem como o processo narrativo que utiliza para se expressar. A narrativa é considerada um exemplo de metaficção no sentido em que aborda algo que está para lá da ficção, sendo que encontramos um «self» assumido pela linguagem e perspectiva de Tadeu que se reconhece no texto como fazendo parte da ilusão ficcional e que a examina. Este «eu» está simultaneamente fora e dentro da mesma, já que participa nessa *poiesis*, afirmando-se como o verdadeiro construtor do texto, manipulando-o e distanciando-se dele, enquanto ilude o leitor ao afirmar-se apenas como personagem, principalmente no início da sua narrativa «Tadeu (da razão)». Portanto, o termo «self» não está associado à figura autoral de Hilst, mas sim à do sujeito narrativo cujo discurso parece delegar para segundo plano a figura do autor extra-textual. Sobre esta ideia, Ommundsen (1993) refere:

The 'self' in terms such as 'self-conscious' and 'self-reflexive' is frequently assimilated with a personal, human self, and 'introspective', 'introverted' and 'narcissistic' similarly create an anthropomorphic self for fiction. Not surprisingly, then, a number of critics have construed metafiction as a projection of the authorial self. (p. 15.)

Portanto, o protagonista Tadeu demonstra o *fazer textual* através do discurso intimista, exprimindo-se através desses termos («such as 'self-conscious' and 'self-reflexive'»), e procurando decifrar e acolher a capacidade criativa como a base para a sua existência, daí a criação de Meu, que lhe permite aumentar a experiência literária junto de outras personagens e gerir essas relações. Viver múltiplas vidas na quietude do lar seria o seu propósito ao invadir a narrativa de Matamoros. Todavia, a busca de experiências múltiplas a partir da criação de personagens e elaboração das suas aventuras não é o único efeito da escrita metafictional. Ocorrerá, simultaneamente, uma tentativa de representação da realidade? E caso seja essa uma das outras características da metaficção, como é que o texto exprime a realidade?

Estas são as grandes questões implicadas no estudo das obras que abordam o seu processo de constituição através da *reflexivity*, termo aplicado à metaficção e que a distingue de outros géneros literários, nomeadamente nos textos pós-modernos. Se estamos perante uma obra que se analisa a si mesma, haverá algum processo mimético?

Estaremos a *imitar* a realidade? Tal como referimos anteriormente, o texto hilstiano conjuga elementos reais – que conseguimos encontrar no espaço extra-textual e corresponder à nossa vida fora do texto, como a necessidade de escrever ou produzir coisas – com elementos fantasiosos – pertencentes à tradição ficcional e que podemos eger como participando em vários textos, como por exemplo nas obras medievais (ex: o maravilhoso). Assim, e tratando-se de uma alegoria, a tentativa de encontrar neste texto um objectivo mimético não seria plausível, até porque não se procura representar/imitar uma realidade extra-textual. Todavia, não poderia também afirmar-se que a obra metaficcional é igualmente anti-mimética¹⁶, pois só se poderia representar a si mesma e descorar o mundo real. Isto daria ao texto (Ommundsen, 1993) e às respectivas interpretações uma leitura demasiado fechada. O texto hilstiano é conhecido pela sua abertura e a alegoria em questão – falamos de alegoria no singular, no caso das duas primeiras narrativas, mas encontraremos *alegorias*, pois a terceira narrativa engloba um outro acontecimento alegórico distinto deste – permite encontrarmos várias possibilidades de interpretação. Atentemos sobre esta passagem de Ommundsen (1993):

By identifying itself as a fiction, a text is already, reflexively, setting itself apart from ‘true’ stories about the world. Overtly reflexive texts merely remind us of what we already know: it is the text that constitutes the ‘world’ of the fiction, not the other way around. But this difference is perhaps not as great as it seems. The fictionality of stories and characters does not mean that fictional representation functions in ways fundamentally different from representation in the real world. Language mediates our perception of both fiction and reality, so do a number of other codes and systems of representation. The reflexive mode in fiction, calling attention to these processes, serves to problematize the ways in which we gain access to knowledge of all kinds. (p. 19.)

Encontramos na presente obra hilstiana a consciência de que a mesma constitui um modelo ficcional («By identifying itself as a fiction, a text is already, reflexively, setting itself apart from ‘true’ stories about the world»), pelo que tudo o que é expresso

¹⁶ Ommundsen (1993) analisa três modelos que a teoria literária elaborou sobre as obras metafissionais: o primeiro modelo seria o de «metafiction-as-genre, or metafiction as anti-mimesis» (p. 20), no qual ocorreria uma perspectiva metaficcional explícita e dominante, todavia nem todas as «anti-realist fictions» ou anti-miméticas seriam imediatamente metafissionais e vice-versa (p. 21); o segundo modelo defende que «all fiction is metafiction» (p. 25), encontrando em todos os textos vestígios de *reflexivity*, porém a obra histórica não contém reflexividade e, caso se teste esta teoria, conclui-se que a mimesis é ignorada e o texto metamorfoseia-se numa forma pura sem conteúdo, o qual, levado ao extremo, representa a ausência de ligação entre o texto e a realidade (pp. 26-27); já o terceiro modelo consiste no seguinte: «metafiction is the product of a certain practice of *reading*, a particular kind of attention brought to bear on the fictional text. All texts can be read as metafiction, but in order for this potential to be realized, the reader has to bring to the text a certain kind of interest» (p. 29), o qual sugere que o texto metaficcional se encontra dependente da leitura de um determinado tipo de leitor – sobretudo o «contemporary academic reader» (p. 29) – e suscita a reflexão sobre o contexto da recepção do texto na sua própria formulação. Concordamos com Ommundsen com a impossibilidade de escolher um modelo entre os três apresentados e que se pode tomar a obra metaficcional como uma conjugação de vários elementos propostos por esses mesmos modelos.

sob o manto alegórico corresponde a um método de ficção, afastado da «verdade» (entendemos por «verdade» os acontecimentos reais a que acedemos e nos quais participamos fora de um texto literário), porém não está necessariamente separado dessa mesma verdade, dado que ocorrem correspondências entre uma e outra, sobretudo no facto de utilizarmos a linguagem para representarmos um mundo na ficção e também representarmos a «realidade» («The fictionality of stories and characters does not mean that fictional representation functions in ways fundamentally different from representation in the real world»). Assim, «Language mediates our perception of both fiction and reality», sendo que a própria linguagem alegórica nesta obra tem a mesma função da linguagem não alegórica que utilizamos no dia-a-dia, é uma mediação. No entanto, a reflexividade do texto metaficcional permite ainda fazer uma ponte entre a ficção e essa realidade extra-textual:

Sociologists such as Steve Woolgar, Malcolm Ashmore and Michael Mulkay have introduced into scientific writing the reflexive modes which they call ‘new literary forms’, arguing that true stories about the world, in order to be ‘true’, must be self-conscious, must acknowledge the story-telling process. The implication of their work, for fiction, is the same as that of Robert Siegle’s reflexive circuit: reflexivity represents a mode of access, via fiction, to the world. (Ommundsen, 1993, p. 19.)

Deste modo e tal como afirmámos anteriormente, o texto que analisamos poderá funcionar, através da sua *reflexivity*, como um acesso, através da ficção, ao mundo real («reflexivity represents a mode of access, via fiction, to the world.»), não sendo uma representação imediata do mesmo, mas sim uma possibilidade de leitura do seu funcionamento de acordo com o sujeito narrativo (Tadeu, o qual se auto-intitula como a autoridade textual).

Regressando ao texto hilstiano, verificamos que o que separa Haiága de Matamoros é a sua fertilidade, como se celebrava na figura da vénus de Willendorf, factor que lhe confere todo o poder comparativamente às outras figuras femininas. Matamoros não é fértil como a mãe, será que, por esse motivo, não foi seleccionada para receber o milagre da gravidez? Talvez o seu papel não seja o da maternidade, mas sim da feminilidade e do toque do prazer erótico sem consequências («um filho ainda não quero ter, há demasia de amor em mim, mas amor de mulher, nem sombra do pontilhado de querer ser mãe», pp. 120-121); também poderíamos interpretar esta situação como uma consequência do destino trágico desta personagem e do seu corpo jovem não poder superar o da mãe («um segundo vejo o homem e mãe molhados numa luta morbosa, obscenidade e excitação singular da velhice de Haiága», p. 118); seria

igualmente possível olhar esta maternidade como uma forma de Haiága se completar e salvar a filha da dor («também pensei, mas porque sou mãe, Maria, te vi cheia de dor, enregelante é o que é a hora de parir. [...] Parir devia ser sempre coisa da madurez, penúltimo ato, porque depois de parir já se pode morrer», p. 111). Tal como foi referido, a maternidade aproxima a mulher da morte através do grau de dor que lhe aplica. Estar perto da morte é um momento crucial que produz uma catarse e, por conseguinte, uma renovação: essa sim é a busca de Haiága através da gravidez. Dito por outras palavras, a catarse das personagens seria o resultado de uma criação, produção ou ficção.

Todas as hipóteses são viáveis, contudo a tragédia deste enredo culmina com a auto-punição e morte de Maria na primeira narrativa, a qual é antecedida, no decorrer de um seguimento temporal invertido, de um momento final na segunda narrativa: uma última ceia. Após a revelação do milagre da gravidez, realiza-se um banquete entre Haiága, Meu e Matamoros, no qual a protagonista altera a visão sobre o sucedido, escolhendo ignorar o conhecimento que adquiriu durante o episódio (de que a personagem Meu era um intruso ficcionado) e aceitar os acontecimentos sem a intervenção do pensamento. Atentemos sobre estes trechos: «e cheia de vinho brindo esta secreta proposição de embriaguez, que seja selada para sempre/ felicidade, mãe, para nós os três/ quatro, com este da barriga» (p. 122); «cavalo de Maria mergulhado em duas fontes, fonte de Haiága, do amante, ai que corda nos amarrou aos três à mesma casa? [...] vou sorrir e esquecer-me de canções malditas e de águas» (p. 120); «hei de abrandar a sombra dessa dália negra sobre a casa, peço ao Senhor: livra-me de mim, Matamoros crivada de perguntas, [...] os atos, hei de esvaziá-los das escamas de luz, colocá-los à sombra» (p.121). Identificamos nas passagens anteriores o encontro de Maria com o inesperado: permite-se aceitar que, entre os três, poderá existir uma perfeição e idealização de convivência que se sobrepõe às características sobrenaturais dos acontecimentos ocorridos («felicidade, mãe, para nós os três», «livra-me de mim, Matamoros crivada de perguntas, [...] os atos, hei de esvaziá-los das escamas de luz, colocá-los à sombra»), definindo a sua existência a partir desse momento como um modo de *ressurgência* para a luz e afastamento das trevas. Utilizamos propositadamente o vocábulo *ressurgência* que, além de significar o acto de ressuscitar ou ressurgir, voltar a aparecer, também se refere ao surgimento à superfície das águas que se encontram numa extensão subterrânea, e esse é o gesto análogo à atitude do sujeito narrativo. Relembramos que Maria foi, no início deste trabalho, comparada a uma sereia desviante que entrevia a queda no seu próprio encantamento, agora talvez se assemelhe às águas

de um rio que escolhe a superfície do solo para actuar, abandonando a depressão subterrânea.

A protagonista acaba por encontrar nessa harmonia e união um motivo obsceno que lhe é familiar, deturpando mentalmente a cena dessa última ceia e transformando-a numa relação *tri-amorosa*:

desse dois à minha frente gorjeando-me vi-me filha, Matamoros Maria, filha de Haiága e de Meu, deita-se Maria com o pai que ao mesmo tempo é de Haiága marido-rei, ato fenomenoso esse de se deitar com quem nos fez, a cara do homem mais endurecida, ideia-cara de um primeiro rei, [...] eu Maria em volúpia cerimoniosa abrindo-me sagrada para o pai [...] Matamoros criança melada de Meu, saboreando um pai que tirou de sua própria cabeça (pp. 122-123).

Tendo em conta que a urgência de metamorfosear esta cena se afigura primordial para Matamoros, no sentido de cultivar a sua sobrevivência perante tais acontecimentos improváveis, esta serve-se do seu carácter profundamente erótico, como tivémos oportunidade de analisar, para transformar esta situação negativa em positiva: «Matamoros Maria, filha de Haiága e de Meu, deita-se Maria com o pai que ao mesmo tempo é de Haiága marido-rei, ato fenomenoso esse de se deitar com quem nos fez». Ao referir «ato fenomenoso», que remete para um gesto extraordinário, surpreendente ou momentâneo, Maria detecta na sua visão desfigurada dos acontecimentos um reflexo do seu desejo interno de encontrar uma figura paterna, ao mesmo tempo que aceita essa entrega que acontece entre si, Meu e Haiága como uma constituição de um círculo familiar que não existia anteriormente (no trecho «desse dois à minha frente gorjeando-me vi-me filha» encontramos a palavra «gorjando-me» que remete para uma felicidade expressa através do gorjeio, tratando-se de um canto harmonioso associado às expressões de alegria infantis). Integrando-se como filha de ambos e, simultaneamente, amante do pai («eu Maria em volúpia cerimoniosa abrindo-me sagrada para o pai»), a personagem feminina confessa ter retirado a figura de Meu enquanto pai da sua capacidade de ficção («saboreando um pai que tirou de sua própria cabeça»), situação que expressa, de novo, a sua aspiração desvirtuosa e obscena através da vontade de cumprir o incesto, representação de um toque proibido¹⁷.

Todavia, se o sujeito narrativo aceita o seu destino através da deturpação dessa comunhão, da qual resultará um filho, é porque, ao contrário da eremita Simeona,

¹⁷ Uma vez que a filha deseja ter relações sexuais com alguém a quem chamará de «pai», Vieira (2012) relaciona o Complexo de Édipo freudiano com esta cena de Matamoros, indicando que, durante a Fase Fálica, a criança descobre que sente atracção sexual pelo pai e cria rivalidades com a mãe, situação idêntica, ainda que tardia, à de Maria nesta narrativa. Ainda sobre este tema, acrescenta que Tadeu irrompe o enredo, sendo castrador das relações entre Maria e Haiága.

encontrará a tranquilidade. Relativamente a este filho, que nunca terá uma *aparição* enquanto ente vivo e consciente nas três narrativas, podemos tomá-lo como um ser metafórico que representa a ideia de futuro e renascimento das três personagens envolvidas nessa gravidez, uma vez que Haiága padece de um sofrimento provocado pela solidão e que será alterado pelo nascimento de uma companhia e Maria padece de um «mal de amor», nunca encontrando a felicidade numa relação monogâmica, sendo que a experimentação do futuro a partir de uma relação poligâmica pouco convencional pode ser uma opção de sucesso no momento do discurso narrativo, visto que sabemos que a tragédia ocorrerá posteriormente. Quanto a Meu, não compreendemos qual será a sua posição na história ao lado destas duas mulheres, dado que é ficcionado e não demonstra os seus sentimentos e aspirações no texto narrativo, pois este é delegado por Maria.

A escolha, por parte daquele que ficciona a história trágica de Maria, conforme sugerimos, é a de arredar essa mesma tragédia para a sua narrativa, permitindo ficcionar um final onde esta e o leitor encontram paz. Não nos referimos à paz serena, mas sim àquela que apenas o sonho permite experimentar:

como pôde saber tão sabiamente o seu papel de rei-pai desejoso da filha, se apenas na minha cabeça é que havia esse muito obsceno colocar? Obsceno, Maria? Os nomes carregados de susto, falei obsceno e obsceno não era, que coisa é que fizeram às palavras, que coisa às gentes, grudaram-se à língua e aos nossos costados letras e culpas, [...] talvez porque Matamoros dormindo não sonhasse, e somente no dia a dia daquilo que os homens chamam de realidade, fosse possível transformar em verdade o que seria apropriado à fantasia da noite, Matamoros dos sonhos esquecida, vê-se tomada de sonhos no muito denominado concreto da vida, e o que vem a ser isso do sonho e verdade? (p. 124).

É nesta passagem final da narração que podemos debruçar-nos sobre os conceitos de «sonho», «verdade», «fantasia», «concreto» e «realidade». De acordo com a linguagem da protagonista, que se apercebe da facilidade de deturpar as palavras e transformá-las em obscenidades («Obsceno, Maria? Os nomes carregados de susto, falei obsceno e obsceno não era, que coisa é que fizeram às palavras, que coisa às gentes, grudaram-se à língua e aos nossos costados letras e culpas»), pois sugere o incesto, o sonho que Maria experimenta é aliado à «realidade concreta», alternando a ideia de realidade com a de sonho: «talvez porque Matamoros dormindo não sonhasse, e somente no dia a dia daquilo que os homens chamam de realidade, fosse possível transformar em verdade o que seria apropriado à fantasia da noite». Neste trecho encontramos a concretização do sonho/fantasia de um acontecimento em «verdade» no

dia-a-dia – portanto o sonho de Matamoros é o modo de vida correspondente à realidade das pessoas durante o dia – e, durante a noite, Matamoros dorme mas não experimenta o sonho, apenas a realidade («talvez porque Matamoros dormindo não sonhasse»). Este excerto, que coloca em questão a diferença entre «realidade» e «sonho» e respectivas funcionalidades (uma decorre durante o dia, a outra durante a noite), os quais são conceitos, normalmente, antagónicos, potencia uma abordagem desta narrativa como um momento de ficção – onde sonho e realidade estão intrinsecamente ligados – que se confirma no próprio discurso da protagonista. Assim, a alegoria que se refere ao processo metaficcional que, por outras palavras, se baseia na materialização dos pensamentos, cumprindo uma criação, é adubada pela declaração do discurso de Maria como resultado de um sonho (aquele que Tadeu «sonhou»).

Em suma, esta narrativa é o centro da obra *Tu não te moves de ti* por expor a sua própria produção através da escrita como um instrumento ficcional, sugerindo de imediato a possibilidade de o leitor encontrar uma alegoria bem mais complexa do que esperava inicialmente. Maria sofre uma vida de alegria e desgosto súbitos, mas é lhe oferecida a dádiva da paz no discurso narrativo. Estaremos perante um poeta divino, Tadeu, que também proporciona a salvação dos demais?

3. «Tadeu (da razão)»: o poeta em devir

Sobretudo isto: na mais silenciosa hora da sua noite,
pergunte a si mesmo: *tenho* de escrever?

Rilke (2016)

Pensar uma obra e dar-lhe forma através da linguagem fluida é, a partir da escrita hilstiana, um modo de comunicação interna entre o próprio sujeito narrativo e a escrita. Esta comunicação é feita externamente com o leitor e o mundo à medida que a escrita é fixada e publicada, mas mantém o significado primordial num contexto diferente: a viagem interior. Aproveitamos a defesa de Rilke (2016) nas suas *Cartas a Um Jovem Poeta* de que a solidão despoleta maior possibilidade de criação e meditação humanas e que, para o efeito de se considerar um verdadeiro artista e produtor de obras de arte, o poeta deverá recolher-se, realizar uma «viagem interior», aguardar pacientemente pelo amadurecimento da sua perspectiva do mundo e, por conseguinte, pelo aperfeiçoamento da sua própria escrita:

Tente trazer ao de cima as afundadas sensações desse distante passado; a sua personalidade firmar-se-á, a sua solidão ampliar-se-á e tornar-se-á uma habitação crepuscular onde o barulho dos outros passará ao largo. (p. 13.)

Deste conselho resulta a necessidade de o poeta permanecer só, de modo a contemplar a imprescindibilidade da escrita, e de identificar dentro de si, a partir da recordação do passado, elementos que constituem a sua personalidade e que estão em permanente desenvolvimento. Isolar-se, permitindo questionar o mundo, significa neste contexto a convivência apenas com o texto e o distanciamento em relação ao exterior, pois «o barulho dos outros passará ao largo». Veremos este «barulho» enunciado por Rilke na primeira narrativa «Tadeu (da razão)» como tudo aquilo que se encontra fora do discorrer mental de Tadeu, do seu útero de consciência. E quando há barulho, Tadeu pretende aniquilá-lo e celebrar a sua mente.

Não sabemos ao certo se Hilst recebeu os conselhos de Rilke, contudo Tadeu, adepto da razão conforme a organização das três narrativas, tem procurado estabelecer uma noção cronológica dos seus actos mediante a restauração das recordações do seu passado, tal como Rilke proclama. Esta reconstrução permite, num primeiro momento, distribuir a linguagem e a visão da personagem sobre si mesmo. Ele é, acima de tudo, um narrador da sua história. Quem narra ficciona, como sabemos, mas será Tadeu uma personagem *reconhecida* pela sua própria narração? E como avaliaremos, através do

texto, a necessidade de interromper um determinado curso da história e até que ponto esse acto contribui para a construção da alegoria em causa?

Voltando à identidade poética, construída paulatinamente no seguimento do conselho de Rilke, importa referir que esta nos devolve a ideia da ficção – ou *perícia* –, elaborada racionalmente e tendo como protagonista o narrador autodiegético. António de Castro Caeiro, prefaciando *A Ética a Nicómaco*, incumbe-se de explicar a ambiguidade da palavra *perícia* em relação à arte:

O sentido da palavra «perícia» é equívoco. «Perícia» pode ser um ofício ou uma profissão. Mas tem também o sentido de produção artística, arte. Em ambos os casos a língua grega faz pensar, de facto, numa fabricação, numa produção. O operador fundamental da perícia é o domínio de uma competência (artístico-técnica), a qual pode ser adquirida por aprendizagem. Para perceber de uma determinada perícia é necessário exercê-la, pô-la em prática, por assim dizer. Saber é fazer. (Aristóteles, 2015, p. 10.)

Estamos perante uma definição aristotélica da produção artística enquanto consciência que os sujeitos do texto demonstram sobre esse mesmo *fazer* enquanto produção. Contudo, esta mesma fabricação não corresponde, no caso do sujeito narrativo de «Tadeu (da razão)», a uma ideia de arte como imitação, mas sim como resultado de uma inspiração. Recuperamos a noção de perícia no sentido racional de produção e aprendizagem – uma «competência» sobre a linguagem –, que será necessária para que Tadeu possa ambicionar e cumprir a profissão poética, mas não nos mantemos fiel ao propósito dessa perícia no fazer aristotélico. Aplicamo-la ao trabalho literário de Tadeu e aliamo-la à inspiração platónica, porque como havemos de descobrir, ele é inspirado pelos *outros* constantemente, tornando-se neles mesmos e participando num ofício poético incubido pela «Musa».

Nesse sentido, o narrador hilstiano é sobretudo mental, agindo apenas depois de uma longa descrição sobre o espaço e os outros. Por vezes essa acção é tão lenta e obtém um resultado tão microscópico que o sujeito narrativo parece encontrar-se estático como uma pedra. Porém, trata-se de um efeito da escrita fluida, quase sem pausas: a acção é exercida, finalmente, pelo sujeito narrativo através de um movimento de «dentro para fora». Este movimento é crucial para entendermos a viagem que o protagonista realiza no texto, pois inicia-a com a convicção de que nada elabora, ocorrendo a ausência de movimentos e mantendo um arrependimento face a essa passividade. O que poderá significar isto na conjuntura alegórica da obra?

3.1. Os argumentos de Tadeu para a evasão do mundo material

Num primeiro momento da história de *Tu não te moves de ti*, Tadeu, o narrador, explica e descreve episódios relatados sobre a vida conjugal que partilha com Rute, iniciando o seu discurso em tom confessional com uma invocação dirigida abertamente à esposa: «ouve Rute o que se passa quando os meus olhos se abrem na manhã de gozo, (de desgosto, se repenso o mundo) muito bem, Rute, esse olho me olhando agora é bem o teu» (p. 17). Esta urgência de audição transtorna e frustra o sujeito narrativo que, não tendo outro modo de comunicar com a mulher, inicia o seu discurso através do texto que jorra, marginalizando grande parte da pontuação e parágrafos curtos no seguimento dessa necessidade de expressão. O texto teima em tornar-se contínuo para equivaler à linguagem de Tadeu, a qual se foi reprimindo até ao momento da escrita, período em que se liberta: «quando pensavas que víamos juntos as mesmas coisas não era verdade, [...] nada nada, não víamos, teu limite é distante do meu, as descobertas não serão jamais as mesmas» (pp. 20-21). Neste excerto, verificamos que os caminhos de Rute e Tadeu se apartam após trinta anos de convivência conjugal, sendo que a maturidade do sujeito narrativo permite a tomada de consciência da minimização dos seus actos verdadeiramente genuínos durante essa aliança¹⁸. Ao aceitar esta consciencialização, o narrador decide isolar-se dos elementos que o reprimiram durante essa experiência marital, os quais compreendem a mulher, Rute; a empresa, onde trabalhava como «dirigente»; os falsos e hipócritas amigos; o dinheiro como factor principal; e a personalidade ambiciosa, com a qual se habituara devido à influência do ambiente social onde se inserira e, sobretudo, dos desejos materialistas de Rute, como afirma Tadeu quando diz: «as palavras estufadas, continuo no meu alto posto se é isso o que te importa, oligopólio-impacto-dinamizado» (p. 17).

Este ambiente familiar apenas se mantém devido à permissão do sujeito narrativo, que toma uma decisão após ter-se acomodado durante vários anos, questionando o seu modo de viver aos cinquenta anos. Assim, podemos considerar o gesto de Tadeu como uma interrupção?

Verificamos que a narrativa hilstiana procura, de todas as formas, realizar uma interrupção. Se existe uma rotina ou uma perspectiva sobre a existência já delineada, o

¹⁸ A leitura que Léo Gilson Ribeiro fez desta obra, a propósito de uma entrevista, elucida-nos sobre o acto de Tadeu aos 50 anos, tratando-se de um *satori*: «Talvez Tadeu, o grande industrial que entrevê, num *satori* (percepção relâmpago não intelectual), a desolação da sua vida concreta: burguesa, devotada à acumulação de capital, de luxo, de mando – ou seja, em uma palavra, ele tem uma fulgurante noção de que não é.» (Diniz, 2013, p. 56).

protagonista buscará rompê-la, substituí-la ou contorná-la, quer seja através de uma idealização da realidade, cuja relevância ultrapassará aquilo que de facto é real, quer a partir de uma justaposição de imagens de sanidade e senilidade, agregando a consciência e a razão ao delírio no seguimento de um esgotamento ou cansaço extremo. É precisamente o segundo caso que ocorre nesta narrativa, sendo que o primeiro aspecto se desenvolve na segunda narrativa, como tivemos o prazer de observar com a criação de Meu/Tadeus, que serviu para idealizar uma vida que Tadeu não soube nem pôde viver.

O cruzamento da razão com a loucura funciona como uma estratégia para o narrador se auto-analisar e, porventura, chegar a novas conclusões sobre a vida e o que pretende fazer futuramente. Trata-se de uma antítese necessária para que Tadeu possa adquirir uma visão do mundo que anteriormente negou e que, no fundo, faz parte da sua identidade. Portanto, está em causa uma imposição nesta narrativa que exige determinadas expectativas de Tadeu, particularmente se nos referirmos ao estatuto social e profissional que desempenha, assim como a ideia de engenho camoniana, ou seja, a propensão e o talento para uma actividade artística, que consideramos *ficção* ou *poesia*, dado que esta última representa a forma literária mais nobre de acordo com as suas características. É por esta razão que consideramos a linguagem de Tadeu como um modo de distanciação e interrupção desse gesto conformista:

Senhores faz-se necessário e premente que continuem a existir sem o meu corpo presente, não estou aqui, na verdade nunca estive aqui, jamais tornarei a estar aqui. Sorriram. Pensam que repito bizzarras matinais de executivos. (p. 19.)

Esta é a decisão que o sujeito narrativo toma – no decorrer do fluxo psicológico que apresenta os factores que regem a sua vida – face aos funcionários da empresa que preside, a qual poderia ser mal interpretada pelos receptores da mensagem, dado que este sujeito não tem possibilidade de se exprimir junto dos outros, pois encontram-se noutra estado perante a vida e não parecem ter discernimento suficiente para compreender a fala dele. Vejamos o seguinte excerto:

Para que os homens consigam inúteis avelórios, para que o meu ser-de-antes, Tadeu – homem de empresa, cresça em banalidade e supérfluas aderências, para que todos os homens entendam o TER = HONRADEZ, IMPORTÂNCIA, ESSÊNCIA, para isso é que existes Corpo de Doutrina, Estatuto, Método, para esculpir a todos um gesto enrijecido, o coração pedroso? Chamam o quê de estar à volta de uma grande mesa, mais lucros mais rendas, todos nós, esses dignos de terno cinza-seda, empoados nas gordas ou veladas barrigas, fazendo tremer os outros, soberba presença, empalidecendo contínuos gerências subgerências, os outros que têm apenas o seu próprio corpo, [...] E

chamas de amor, Rute, o estar na mesma casa, comer na mesma mesa, e a consciência nada comprometida na mesma direção? (p. 30).

Podemos observar o discurso do sujeito narrativo com clareza, detectando facilmente a recusa deste face ao quotidiano vivido pelos colegas empresários e pela mulher. Atentemos nas palavras destacadas «TER», «HONRADEZ», «IMPORTÂNCIA» e «ESSÊNCIA», escritas em maiúsculas e realçadas no sentido antitético, pois o sujeito narrativo desconstrói a palavra «TER», cujo verdadeiro significado seria o vazio consequente do materialismo, utilizando vocábulos contrários que se referem a valores (ex: «HONRADEZ») e que isolam conceitos de extrema relevância (ex: «ESSÊNCIA» é o oposto de matéria e pode integrar a mesma). Por outras palavras: afirma que o verbo «TER» foi imperativo na sua vida e substituiu esses valores antitéticos, os quais reconhece, presentemente, como importantes, e chama a atenção para a influência negativa que o verbo em maiúsculas terá na vida dos outros, como podemos observar através da seguinte interrogação retórica: «para isso é que existes Corpo de Doutrina, Estatuto, Método, para esculpir a todos um gesto enrijecido, o coração pedroso?».

No seguimento desta ideia, Tadeu refere um momento passado, no qual se definia como um ser estático e se identificava com um «eu» que vivia do movimento de «fora para dentro» (quando afirma «o meu ser-de-antes, Tadeu – homem de empresa, cresça em banalidade e supérfluas aderências»), acusando a empresa de ser um símbolo de manipulação, banalidade e centro de ideias supérfluas, assim como todos aqueles que aderem a estes valores («esses dignos de terno cinza-seda, empoados nas gordas ou veladas barrigas, fazendo tremer os outros, soberba presença») recuperam essas mesmas características.

Existe, portanto, uma necessidade de se distanciar e repudiar, a partir do texto, da vida passada e relançar a ânsia de transformação. O movimento de «fora para dentro», que leva o exterior – com todos os elementos negativos a ele associados – para dentro do interior e o corrompe é aqui denunciado e interrompido. Ao agir desse modo supérfluo, Tadeu fazia corresponder as suas acções àquelas expectáveis pela sociedade: tratava-se de um movimento que partia de uma condição social, da educação, das leituras e do ambiente familiar em que vivia, não surgindo do próprio. Tal como analisámos com a experiência de Matamoros a partir da reflexão que fazia sobre os vários acontecimentos e como veremos com a viagem psicológica que Axelrod fará na terceira narrativa, toda a obra *Tu não te moves de ti se encontra dentro*, está dentro, no

sentido em que a acção se encontra nas considerações internas das personagens. No entanto, convém sair delas e entrar devagar no texto com lucidez. Este movimento conduz à decifração dos acontecimentos e, por conseguinte, à hermenêutica da narrativa alegórica.

O momento da metamorfose de Tadeu é assumido na manhã cuja descrição inicia a narrativa, precisamente antes de se dirigir à empresa, onde pretende divulgar os resultados da reflexão, e enquanto o motorista aguarda («que horas são, Rute?/ Nove. Dispensou o motorista?», p. 18), sendo que a larga confissão do esposo é frequentemente suspensa pela pergunta dirigida a Tadeu: se Rute dispensa o motorista. No contexto desta leitura, é possível verificar na interrogação a confirmação que a personagem feminina deseja receber, por parte do narrador, de que já não é necessário o serviço de motorista, pois já não continuará na empresa, ou que ainda regressará ao emprego. Esta mesma dispensa parece retomar a analogia do próprio casamento (saber se regressa à empresa é equivalente a saber se o casamento e a rotina se mantêm), não sendo necessário continuar com o mesmo, na perspectiva de Tadeu, e rompendo o hábito, quer do trabalho, quer da conjugação. Contudo, nunca é fornecida uma resposta definitiva e a primeira narrativa termina precisamente com esta interrogação, abrindo-se para todo o tipo de leituras sobre o seu desfecho.

O texto hilstiano dá-nos um princípio singular no qual o protagonista escreve para afirmar a sua mudança. Tadeu pretende renegar o materialismo e tornar-se um só, no sentido de desfrutar do seu tempo junto da *poesia*, unir-se a ela e ser apenas um. Para tal, insiste no isolamento, principalmente em relação à sua rotina e à convivência com os outros, e reconhece a particularidade da sua visão do mundo: «eu sendo teu médico e teu amigo faço uma sugestão: pare de olhar a vida com esse jeito assombrado, o que é que andas vendo que o pessoal não vê?» (p. 19). Já compreendemos que o texto hilstiano não distingue totalmente o enunciador dos diálogos, confundindo a acção de Tadeu com o seu pensamento ou a fala dos outros. À medida que vai contando a sua história no presente, introduz determinadas afirmações oriundas daqueles que o rodeiam, sendo que, muitas vezes, elas justificam o pensamento de Tadeu que as antecede ou precede.

Os primeiros indícios do recolhimento de Tadeu sugerem que a sua opinião sobre o mundo também mudou, sendo «assombrada», conforme adjectivou o médico no excerto que lemos, e ampla, pois ele está «vendo [o] que o pessoal não vê». Assim, se o sujeito narrativo tem um poder visual que lhe permite aceder a um determinado

conhecimento que os restantes não podem, é porque se encontra em vantagem. E em que consiste esta vantagem? Prestemos atenção ao seguinte:

caminho até o terraço do quarto, que coisa é essa em mim que aspira esse fulgor da noite, que coisa é mais que demasia em mim? Já vi outras vezes a mesma lua e no entanto isso vivo amarelo brilhoso redondo sobre a casa é outra lua como se fosse esforço de ser Tadeu suspenso sobre a casa. O que há com as coisas? Não são as mesmas? Não, Rute, uma coisa em mim, atenta, vê mais luz, de início é como se fosse uma névoa corroendo (p. 20).

A percepção do protagonista relativamente ao seu papel narrativo alterou-se depois de adquirir consciência da mudança de visão, no entanto os objectos mantêm-se («O que há com as coisas? Não são as mesmas? [...] uma coisa em mim, atenta, vê mais luz»), como podemos verificar quando, na perspectiva de Rute, as «coisas» são iguais, continuam materiais e com características palpáveis, no entanto Tadeu vê-as mudadas através do olhar de poeta. O «sentir» deste realiza-se de «dentro para fora», como referimos, pois apercebe-se de que existe algo interno que agora o preenche («demasia»), já que outrora havia espaço vazio, sendo uma metáfora da infelicidade causada pelo materialismo exacerbado.

A comparação de Tadeu com a lua conduz-nos à ideia de que ele mesmo pode sair do espaço terreno – associado aos acontecimentos mundanos – para habitar o espaço das ideias e da imaginação, operando e testemunhando essa transformação de si mesmo ao referir que observa a casa a partir do exterior («outra lua como se fosse esforço de ser Tadeu suspenso sobre a casa»). A lua é interpretada neste trecho como um símbolo de renovação¹⁹, devido à alteração que sofre de acordo com a passagem do tempo, originando-se as fases nas quais cresce, desaparece ou diminui, pelo que é possível criar uma analogia com a metamorfose humana, não só pela mudança de mentalidade que vai decorrendo na vida do homem, mas sobretudo pelo facto de o ser humano também passar pelo nascimento, crescimento e morte. O sujeito narrativo que vê a lua de um modo mais intenso é o mesmo Tadeu que se vê fora de si, ocupando o lugar do elemento que observa.

Já sob o efeito dos elementos naturais que sobre ele exercem um poder transformador, o protagonista recorre a uma recordação do passado a partir das memórias da juventude ou de pequenos episódios que experienciou com Rute. A

¹⁹ «É por isso que ela [a lua] simboliza [...] a periodicidade e a renovação. Sob este duplo aspecto, ela é o símbolo de transformação e de crescimento» (Chevalier & Gheerbrant, 2010, p. 418).

descrição destes contém o prenúncio do abandono – espiritual, emocional e físico – em prol da assunção do ofício de poeta. Atentemos nesta passagem:

Sépia sobre as nossas caras, véu devagar se diluindo, ainda não te vejo [...] Rias porque tudo era cheiro e transparência e o meu toque era vermelho sobre a tua vida [...] Não há mais névoa agora, há fatos e retratos, quando pensavas que víamos juntos as mesmas coisas não era verdade [...] não víamos, teu limite é distante do meu [...] inútil não querer insistir nas diferenças, diferenciados tu e eu, eu e o outro, eu e a empresa, blocos nítidos e separados (pp. 20-21).

Na primeira parte do texto, encontrámos vocábulos como «Sépia», «véu» e «diluindo», os quais sugerem a existência de uma máscara que ocultava a verdadeira identidade de ambos nos retratos e que impossibilitava a existência de uma visão completa dos acontecimentos («ainda não te vejo»). Rute, por um lado, apresentava mais simplicidade («Rias porque tudo era cheiro e transparência») e o esposo dedicava-se erroneamente a uma paixão decadente por ela, sugestão lida no trecho «pensavas que víamos juntos as mesmas coisas não era verdade», originando o engano face a si mesmo e ao seu Destino enquanto escritor («não víamos, teu limite é distante do meu»). Com o tempo, o disfarce ter-se-á consumido e revelado o enigma dessas identidades («Não há mais névoa agora, há fatos e retratos»), o que contribuiu para a separação emocional do casal a partir da perspectiva do narrador.

A metáfora da névoa que se dissipa é depois retomada pelo diálogo de Rute, possivelmente imaginado na mente do protagonista, sobre o toque. Ela assume que a ausência de toque erótico se deve ao envelhecimento, gesto que outrora motivava Tadeu a viver: «quantas vezes me disseste que a vida se fazia em ti quando me tocavas, toca-me neste instante, sou a mesma, é porque envelheci que não me tocas?» (p. 21). Este excerto suscita a leitura do toque como um gesto que aproximava Tadeu dos objectos e pessoas, acções que o estimulavam e lhe permitiam integrar-se socialmente, sobretudo no casamento, na empresa e com os amigos «de ocasião». No caso de Rute, o protagonista terá perdido paulatinamente o interesse por ela e, conseqüentemente, pelo toque e prazer sensual que anteriormente o faziam acercar-se dos deleites terrenos, incluindo dos bens materiais que povoavam a habitação. A certeza de que estes elementos não se esgotam, tomando-os por garantidos, suscita um determinado tom de desprezo pelos mesmos ao longo da narrativa, pois não fornecem novidade ao seu quotidiano, apenas o adornam:

daqui a pouco é preciso voltar para casa e começar tudo de velho, o banho quente, o sabão importado, os mármore perfeitos, as toalhas da melhor qualidade, sim a casa é toda lavanda, alecrim maçãs laranjas torradas, Rute é de pêssego (pp. 22-23).

A descrição da sua rotina é realizada através da expressão «tudo de velho», pois a velhice também é conotada positivamente com o tempo livre e o desejo de bem-estar, cuidado e relaxamento, além dos aspectos negativos que também lhe são inerentes, como a certeza da morte, a consciência da rápida passagem do tempo e a dificuldade em aceitar a efemeridade da beleza e juventude que têm como consequência a decadência física e psicológica. Tadeu enumera as qualidades da casa e da mulher a partir das referências a cheiros, cores e sabores que podem ser facilmente imaginados («a casa é toda lavanda, alecrim maçãs laranjas torradas, Rute é de pêssego»), criando um cenário que pretende resgatar a beleza e a juventude através dos vários elementos naturais, tendo igualmente como duplo sentido a denúncia do materialismo forjado de Rute que, sendo «de pêssego», renova a sua doçura, perfume, sensualidade e feminilidade na paisagem artificial. Assim, clarifica-se que esta visão do lar seja estratégica para ocultar os problemas conjugais.

As corrupções do sentimento do sujeito narrativo e, por conseguinte, do casamento são realçadas aquando da fala do mesmo sobre os lençóis da cama:

levanto-me, tudo está posto, composto, o roupão de flanela, [...] cheiro de linho lavado, tudo-limpo Rute, não há manchas nos lençóis esticados imaculados,/ Tenho mania de roupas brancas, Tadeu, que magnífica simetria nos nossos armários [...] uma tarde estarei aqui, na cama, uma noite, na manhã (quando?) estarei aqui em agonia, suor e urina encharcando os linhos da ilha, imaculados estarão os lençóis sobre as prateleiras (p. 22).

A simbologia do branco dos lençóis – que supostamente pretendia reforçar a pureza e harmonia do leito – como aspecto sobre o qual Rute se debruça, conferindo extrema importância à arrumação, composição e simetria do espaço («Tenho mania de roupas brancas, Tadeu, que magnífica simetria nos nossos armários»), permite identificar a aparência como elemento fundamental na vida desta. No entanto, Tadeu busca o movimento antitético da aparência, a profundidade que Rute não possui em virtude de se limitar ao papel de mulher casada e sustentada, visto que o casamento é a instituição que regula a sua existência.

Além desta noção de pureza, os lençóis brancos e limpos também poderão ser entendidos como um elemento que deve ser preenchido e utilizado para as necessidades do quotidiano, sendo que Tadeu vê na falsa imaculabilidade uma tentativa de repúdio da condição humana por parte de Rute: «na manhã (quando?) estarei aqui em agonia, suor

e urina encharcando os linhos da ilha, imaculados estarão os lençóis sobre as prateleiras». Por outras palavras, o narrador não crê na pureza superficial dos objectos, como faz a esposa, por isso tenta lidar com a certeza da morte e das características da velhice («agonia, suor e urina») ao referi-las no seu discurso.

Com a finalidade de avançarmos no estudo do texto hilstiano, atentemos de novo nas antíteses criadas na primeira narrativa até ao momento: matéria/essência; aparência/profundidade; eternidade/efemeridade; terreno/etéreo; vida/morte e casamento/poesia. Verificamos que estas vão surgindo como molde da narrativa confessional de Tadeu à medida que se vai lembrando e desconstruindo o passado. Um dos aspectos mais criticados pelo protagonista é, sem dúvida, a mudança ocorrida no presente relativamente às considerações sobre o matrimónio. Por que razão o faz? Haverá necessidade de visitar o momento em que decidiu casar-se? Observemos:

O desinteresse pelo teu pobre verso, a fala mansidão, o desmaio quando tu disseste – não estou bem certo, Rute, o casamento me parece uma porca instituição porque – Rute, meu Deus, chamem os médicos, ora, eu apenas dissertava sobre a hipotética cadeia das instituições, sobre esse primeiro passo que damos algum dia porque a noiva, a família, desabam suas redes de gosma endurecida sobre as nossas pobres cabeças, lá dentro uma convulsão nos avisa que o Tempo há de ser breve e é preciso chegar à frente daqueles que sofrem o engodo da mesma corrida [...] irado com o meu próprio momento – por que, Tadeu, se é agora que devias pensar no teu verso, no lúdico da palavra, sumo-poesia dulçurosa, e hoje tomo o caminho oposto, Rute e seus raminhos (p. 24).

Esta crítica surge devido à culpabilidade que sente por não ter escolhido o caminho do ofício de escritor («irado com o meu próprio momento», «se é agora que devias pensar no teu verso», «e hoje tomo o caminho oposto, Rute e seus raminhos»), que seria dedicar-se à exploração da sua «essência» e verdade, e ter preferido agir em conformidade com uma sociedade corrompida pelo culto das instituições e das acções expectáveis («o casamento me parece uma porca instituição», «sobre a hipotética cadeia das instituições, sobre esse primeiro passo que damos algum dia porque a noiva, a família, desabam suas redes de gosma endurecida sobre as nossas pobres cabeças»), na qual se deve buscar primeiro o matrimónio («esse primeiro passo») e depois o lucro do trabalho. Portanto, a crítica efectuada pelo protagonista justifica-se no sentido em que o apartou de si mesmo – daquilo que seria a sua verdade desprovida de disfarces sociais – e não lhe permitiu cumprir o Destino ligado ao «verso», impulsionando, por sua vez, a manipulação e a passividade dos outros e sobre os outros.

Assim, Tadeu interrompeu o seu caminho de poeta em prol do amor de uma mulher, sofrendo como resultado a infelicidade, o vazio, a repressão e a superficialidade

(«do meu verso reprimido, de mim Tadeu há tantos anos sonambulo deitando-me e levantando-me», p. 25), e reconhecendo o tempo presente como o momento escolhido para se emancipar dessa futilidade.

3.2. A *Poesia* como ofício de amar

Chegamos a um ponto da narrativa decisivo para a leitura global da obra: para que servem os argumentos denunciados pelo protagonista? E o que fará com a sua vida a partir de agora? Se o casamento é decadente e a vida de empresário, outrora sacrificada pela «Causa» («Tadeu junto de ti, homem convencional, a Causa acima de tudo. O que é a Causa? A empresa. Um apaixonado da ideia. Que ideia? A empresa.», p. 19), é neste momento infrutífera, a que conclusão mais profunda chega Tadeu?

A primeira reflexão do narrador é a de que no momento da «escrita» confessional se encontra vivo, eufórico e ilusoriamente perene, sendo estas sensações opostas às sensações do passado que transmitiam a imagem de um homem desligado, desmotivado, cansado e passivo, cuja vida se desprovia de sentido («difícil dizer aos outros que estou sofrendo de vida, que nunca mais vou morrer porque me incorporei à vida, não é que não te ame mais, mas devo ir, direi assim?», p. 21). Portanto, a existência supérflua corresponde a um longo período de morte e inatividade – que equivale à duração do casamento –, agora substituído por uma crença na vida, proposta pela *poesia*. Podemos verificá-la nesta passagem que exprime um desejo de abertura e sinceridade sobre a perspectiva do protagonista, assim como a sua necessidade de interpretar os elementos mais simples do quotidiano e conferir-lhes visibilidade: «Se eu dissesse a verdade, a minha: Uma coisa viva rubra aquosa fez-se aqui dentro, Rute, aqui no peito. Sorriria. A mão sobre a nuca, ajeitando a fivela nos cabelos: isso é poesia.» (p. 21).

Concentremo-nos sobre o vocábulo que o ressuscitou: *poesia*. Como a podemos definir de acordo com a narrativa de Tadeu? Numa primeira instância, ela é o conjunto de obras poéticas de autores de referência que Rute arrumou numa estante altíssima. Quer isto dizer: trata-se de um grupo de livros que regiam a vida espiritual e psicológica do narrador e que foram retirados da vida deste pela mulher, que tentou ocupar o seu lugar:

Meus livros tão amados, Rute, guardaste-os num lugar tão alto, era preciso uma escada tão comprida

Mas é tão harmoniosa aquela gruta suspensa para os livros, como não enxerga? imagine, até de longe tu podes reconhecer as lombadas, queres ver? Carlos Drummond de Andrade *Obra Completa*, Jorge de Lima, é só pedires a escada Minha alma escurecida Quê? Minha alma escurecida (p. 27).

Tadeu dirige-se a Rute utilizando a narrativa, no sentido de lhe chamar a atenção para um amor diferente («Meus livros tão amados, Rute»). Se está em causa o *Amor*? Sim: por um lado, o amor carnal relativamente à mulher que foi modificado e saciado, extinguindo-se; por outro, o amor eterno e espiritual pela *poesia* como se esta representasse uma entidade divina e fizesse parte de si. A *poesia* é afastada dos olhos de Tadeu para que este não se desconcentrasse face aos outros aspectos da vida mundana. Terá a esposa sentido ciúmes ou incapacidade de compreensão? Vejamos:

Pedir a escada, buscá-la, mas onde, por Deus, Rute a colocava? E que altura há de ter para poder alcançar aquela gruta suspensa? Alta e pesada. [...] Tu não os guardavas, Rute, proibia-os de mim porque eu os amava, porque se a poesia se fizesse o meu sangue, a alma de Tadeu solar rejeitaria teus algarismos santos, porque se o poeta em mim amanhecesse no traço ou no verso, Tadeu veria Rute esvaziada, e vazia igualmente a Empresa, a Causa. (p. 45).

A metáfora da «escada tão comprida», que é «Alta e pesada», demonstra a incompatibilidade entre o mundo terreno, próximo do chão, onde se encontram a mulher e os desafios da rotina, e o mundo «etéreo» onde habitavam os livros, sendo a estante a «gruta suspensa» que suscita o resguardo do homem que a usa para se esconder e proteger dos perigos do exterior. Essa «gruta suspensa» alberga autores como Jorge de Lima e Carlos Drummond de Andrade, poetas brasileiros extremamente importantes para a História da poesia brasileira e que, neste contexto, activariam o carácter questionador do sujeito narrativo em relação à sua existência.

Voltando à ideia de poesia à qual recorre o protagonista, destacamos agora que, numa segunda instância, esta equivale à metáfora da alma do próprio, deixando de se tratar de um conjunto de livros materiais e transformando-se num conceito que se pode traduzir, neste caso, pela «alma» de Tadeu, ou seja, pela sua «identidade». Assim, a alma encontra-se no acto da construção poética e na sua capacidade ou talento para a mesma: «entende que nada dentro da casa é carne de mim, apenas as minhas pedras, aquelas de ágata, e a minha mesa e a enorme gaveta, os papéis os versos os desenhos, apenas essas coisas fazem parte do meu corpo novo» (p. 18). Neste excerto está presente a ideia de «casa», oposta à de «corpo novo», pois representa o mundo material e fútil que construiu de acordo com os desejos de Rute. O corpo é o revestimento e aparência de Tadeu, enquanto a «carne de mim» é constituída pelas «pedras», a «mesa», «gaveta»,

«papéis», «versos» e «desenhos». Um dos elementos presentes na linguagem das personagens de *Tu não te moves de ti é*, sem dúvida, a pedra, nomeadamente a «pedra de ágata». No caso deste protagonista, que incorporará um poema no seu discurso²⁰, ao qual nos referiremos posteriormente, o sujeito lírico do mesmo implora para que seja, após a morte, ligado aos papéis, símbolo da escrita, e às pedras de ágata. Podemos encontrar uma simbologia associada à construção da Igreja cristã ou do Templo, à relação entre a alma humana e a pedra²¹, a qual corresponde à «carne de mim» enquanto essência de Tadeu, e à ideia de transformação, operando nas trevas e metamorfoseando-as em luz²². Ou seja, o corpo metafórico e renovado do narrador apenas se compõe de elementos essenciais que este seleccionou numa atitude de despojamento, busca de sabedoria e purificação. Esta selecção é a sua tentativa de encontrar «a alma», pois preenche o corpo, a qual terá «perdido» devido à influência de Rute e da falsidade da empresa:

Como foi de repente poder ficar nesta casa, na empresa, levantar-me pensando no
algarismo santo, perder a alma
perdi-a, perdi-a, Rute
[...]
A ALMA, eu dizia, alma de mim, Tadeu-homin, lá na Casa dos Velhos, lá vou saber até
onde se faz verdade a
minha volúpia (p. 31).

O sujeito narrativo implora à esposa que o compreenda a partir da perda de um bem que, para ele, é indispensável, sendo que refere a «Casa dos Velhos» como um espaço de busca dessa «alma» e dos limites da sua «volúpia» («lá vou saber até onde se faz verdade a minha volúpia»), referindo-se ao prazer da imaginação e criação que a literatura propicia. Falaremos adiante sobre o significado desse espaço enunciado por Tadeu na conjuntura das narrativas alegóricas.

Voltando à apropriação da *poesia*, verificamos que, numa terceira instância, o sujeito narrativo afirma que esta significa a *visão* do mundo, como se se tratasse de um terceiro olho que o ser humano pode adquirir. Portanto, a poesia é o livro, a alma e o olhar de Tadeu: quer isto dizer que falar em poesia é o mesmo que falar no homem

²⁰ «quando eu morrer cobre-me a cara com as minhas/ pedras de ágata/ cobre-me o corpo de papéis e o duro das palavras/ enfia-me na grande gaveta da minha mesa» (p. 21).

²¹ Segundo a lenda de Prometeu, «as pedras conservaram um odor humano. A pedra e o homem apresentam um duplo movimento de subida e de descida. O homem nasce de Deus e regressa a Deus. A pedra bruta desce do céu; transmuta-se, eleva-se em direcção a ele» (Chevalier & Gheerbrant, 2010, p. 510).

²² «As pedras preciosas são o símbolo de uma transmutação do opaco em translúcido e, no sentido espiritual, das trevas em luz, da imperfeição em perfeição. [...] Segundo a tradição bíblica, devido ao seu carácter imutável, a pedra simboliza a sabedoria» (Chevalier & Gheerbrant, 2010, p. 510).

desta narrativa, sendo que este apenas se reconhece através do vocábulo. É a palavra que lhe permite reencontrar-se no plano da sua história e recomeçar uma nova etapa na qual se assume perante Rute com a sua faceta criadora:

porque não é só começar, já sei de outros começos, amor palavra-caindo do tecto,
encharcando tudo, não é uma mulher, nem o prazer de construir o verso, é a volúpia de
olhar, de

[...]

de olhar tudo o que está vivo, repensar a morte também como coisa da vida (pp. 30-31).

Como o protagonista identifica no trecho, a poesia já «não é uma mulher, nem o prazer de construir o verso, é a volúpia de olhar», o que significa que o próprio termo passou por um período de modificação à medida que Tadeu se foi auto-avaliando e repensando o seu papel no mundo. Podemos confirmá-lo nesta passagem:

Tadeu nos ares, flutua, agora desce, coloca a planta dos pés sobre a areia, senta-se e contempla ao redor, montanha mar extensão tremulosa, corpo aquecido e livre repensando o seu estar no mundo como quem nunca esteve no mundo porque desde sempre consumiu-se na aparência, trancou-se, que coisa tinha Tadeu a ver com os outros? (p. 23).

Tal como pudémos ler, o sujeito narrativo associa a determinação em repensar o «seu estar no mundo» com a liberdade e o despojamento do seu presente, o qual é descrito como uma prisão («trancou-se»), porém esta é permitida pelo próprio, pois o acto de se trancar sugere que terá sido ele a realizar a acção que recai sobre si mesmo. Portanto, Tadeu terá procurado inicialmente a poesia nos gestos da esposa, desiludindo-se em relação à realidade; depois, terá depositado as suas crenças e ambições na construção poética («nem o prazer de construir o verso»); mas é na manhã do início deste discurso que se apercebe que o olhar – simbolizando agora a sabedoria adquirida ao longo do tempo e a tentativa de compreensão do funcionamento da Natureza, do homem e das relações entre os seres vivos e a matéria – é o único modo de traduzir a palavra *poesia*. Além de se referir a um conjunto de obras em verso, é também aquilo que desperta o sentimento da beleza e da elevação de ideias, podendo ser compatível com o simples gesto de observar ao redor. Não será, ao mesmo tempo, o «inominável»? Sim, a poesia que Tadeu defende é igualmente um sinónimo de «inominável», tratando-se de uma tentativa de descrever aquilo que é olhado, sentido, pensado ou inventado e que, ao tornar-se impossível de traduzir por palavras, se aproxima dos versos e do espaço em branco que existe entre eles. A poesia é para Tadeu o único modo de comunicação possível e, ainda assim, uma expressão do inominável: «Se todos se sentissem como eu, demasiadamente possuído por alguma coisa inominável... o que é?»

(p. 23). Pelo facto de ressuscitar como um homem que *vê*, é necessário encontrar uma utilidade no momento da sua vida e aliá-la à poesia. Daí resultará a visão da «Casa dos Velhos», a qual analisaremos futuramente.

3.3. O primeiro nascimento

Antes de entrarmos nesse espaço referido por Tadeu, convém encararmos o momento metamórfico pelo qual passa: o primeiro nascimento. Pensamos nele como quem pensa em Antunes de *Nome de Guerra* de Almada Negreiros, pois como verificámos anteriormente, o sujeito narrativo experienciou um estado que não lhe permitia sentir-se vivo, questionar e observar as coisas que preenchiam a sua rotina. À semelhança de Antunes, que presenciou vários *nascimentos*, Tadeu apercebe-se de que está pronto para finalmente *viver* e saborear a vida a partir do momento em que aceita a poesia como o elemento central da sua existência:

estou zero-hora, Rute, amigos estou zero-mundo, e não pensem que há uma nova mulher, aquela do bar, digamos que seria gratificante se houvesse, mas não é isso [...] olhem, o último amor, senhores casados, pode ser mesmo o último [...] sol inesperado sobre a nossa carne amolecida, chamam de carne não é? chamam de carne isso que nos recobre, mas posso pensar como seria o nome da minha carne se eu efetivamente quisesse nomeá-la, pensar a carne longe das referências, pensar a carne como se quiséssemos mergulhá-la na pia batismal, ANANHAC de mim, te chamas ANANHAC, carne nova de Tadeu imaculada». (p. 32.)

A leitura deste excerto sugere o nascimento através da expressão «estou zero-hora, Rute, amigos estou zero-mundo», sendo que o facto de a hora ser «zero», ou seja, inicial, nos conduz à ideia de que o sujeito narrativo não existia até ao momento («corpo aquecido e livre repensando o seu estar no mundo como quem nunca esteve no mundo porque desde sempre consumiu-se na aparência», p. 23). Não dispensando um nascimento doloroso, fruto de um parto de si próprio, que ocorreu durante o período de ignorância e repressão vivido durante o casamento, Tadeu insiste ainda que este nascimento nada tem a ver com outro amor por uma mulher, dando como exemplo aquela que conheceu num bar e que o convenceu de que podia ver através dele, mas sim com o reconhecimento da sua «identidade». Como chegamos a essa conclusão? Ao lermos que se poderia nomear («como seria o nome da minha carne se eu efetivamente quisesse nomeá-la»), recorrendo a um ritual cristão de baptismo («pensar a carne como se quiséssemos mergulhá-la na pia batismal»), verificamos que esta acção é efectivamente um modo de nomeação, purificação e aceitação. Neste contexto, a possibilidade de se baptizar assemelha-se à necessidade de «nascer» numa nova forma

de existência, cunhando-a de «ANANHAC, carne nova de Tadeu imaculada», a qual encerra um anagrama propositadamente imperceptível, pois cria-se um elo de ligação secreto entre aquele que nasce e o nome que dá a si mesmo. É nessa relação que surgirá a necessidade de se afirmar perante a velha vida que levava e, porventura, enfrentar a convicção de Rute de que se trata de uma crise de idade:

Que és novo como o começo inverso de um novelo. Que a morte não existe, seria o sem forma, o escuro indizível, e tudo é geometria e palavra, navega, cola-te ao corpo da Vida. Te comportas como todos os que chegam à meia-idade

O quê, Rute?

Bobo como todos os velhos, pedras plantas, pelos, vira-latas, casa dos velhos, arrogância de falar da alma, ninguém sabe, dispenso o motorista? (p. 36).

Existe ao longo deste trecho uma dicotomia entre a experiência psicológica do protagonista e a voz de censura da esposa, a qual não compreende a mudança de atitude que este tomou no momento em questão («Te comportas como todos os que chegam à meia-idade») e, por esse motivo, a assinala como sendo um comportamento típico de um homem de meia-idade. Assim, Tadeu força-se a relembrar as crenças na vida e na juventude para que estas se fortaleçam e renovem («e tudo é geometria e palavra, navega, cola-te ao corpo da Vida»), afirmando que presencia a sua juventude ao contrário («Que és novo como o começo inverso de um novelo»). Quer isto dizer que, no início da velhice, busca a experiência de um jovem, desviando-se do caminho pressuposto da decadência, ora integrando nas suas concepções a ideia de Morte na própria Vida – como quem a aceita e espera («repensar a morte também como coisa da vida», pp. 30-31) –, ora referindo-se ao termo através de um eufemismo para aliviar o seu conceito de existência («Que a morte não existe, seria o sem forma, o escuro indizível»).

Ainda sobre o baptismo, adiantamos que também ele nomeia a empresa no sentido contrário: se esta se personificasse em forma de mulher, nascendo, assumiria uma qualidade negativa de opressão, criando-se no texto uma analogia das consequências geradas pela desumanização da empresa com o funcionamento da guilhotina sobre a vítima:

acrescentaram peso a Empresa-pobre-corpo, se fosses feita de carne como serias? Gorda, o pelo ruivo cobriria a superfície ondulada [...] carne da empresa é GUILHOT, assim teu escuro nome – de engolir – de ilha – guilhotina, rapace isolada assassina da alma de Tadeu, comedora de almas porque atrás de ti há um corpo que sustenta ideias que se dizem políticas, isentas de fraternidade, arrogantes (p. 34).

O protagonista culpabiliza a empresa como a principal responsável pela destruição da sua «alma», operando como uma guilhotina, daí o nome «GUILHOT» em maiúsculas e convenientemente evidenciado, e transformando-a mentalmente em matéria com elementos esteticamente negativos: «Gorda, o pelo ruivo cobriria a superfície ondulada». O facto de assumir a nomeação deste «obstáculo» no decorrer do texto conduz Tadeu a um empoderamento e também a uma proximidade com o espaço da «Casa dos Velhos», dado que este apenas surge na narrativa quando o protagonista se encontra preparado e suficientemente afastado desta atmosfera material.

Outro dos aspectos que advém da superação destes desafios mundanos é a necessidade de se afirmar fora do tempo e do espaço – da idade que suporta e da casa onde vive – e, por isso, isolar-se num plano meditativo e egocêntrico, o que implica não produzir descendência. Por que motivo relacionamos a ausência de filhos com o primeiro nascimento que teve a oportunidade de ter? Para Rute, um casamento sem filhos reflectia o deserto relacional que uma casa abrigava, além de se afastar de uma exigência social feita às mulheres, sobretudo no matrimónio. Para esta, ser mulher implica ser mãe, pelo que se torna imperativo completar a tarefa que esta deveria desempenhar. Não podendo fazê-lo, justifica-se através dos cuidados exacerbados consigo mesma e com o esbanjamento de dinheiro em objectos inúteis, os quais permitem camuflar essa falha no seu Destino («bem, Rute, isso de um filho, preciso sentir isso/ as mulheres querem filhos/ sei/ então me darás o samovar dourado para a pequena mesa do vestíbulo?», p. 29). Este pequeno trecho facilita-nos a leitura do comportamento da esposa, que substituiu o amor e o desejo de maternidade pelo gosto da decoração no decorrer de um processo de repressão face a esse plano.

Portanto, compreendemos que são ambos desviados do seu futuro e culpabilizam o parceiro: Rute não é mãe e Tadeu não é escritor. No caso deste, entendemos que a decadência do casamento («Eu não quero um filho teu, digo velado, a boca no travesseiro, o hálito aquecendo as plumas importadas, não minha pombinha safada, não essa delicadeza», p. 29) e a infelicidade que sente com a sua rotina não lhe permitem querer gerar um filho, o qual representa, no contexto, um novo factor de aprisionamento à vida com Rute e de afastamento do seu ofício poético. Observemos a seguinte passagem de acordo com aquilo que referimos:

Delicadezas... Pedias um filho, Rute, e o tom de voz era azul-pastoso-aguado [...] Um filho... seria a minha suprema delicadeza, não é, Rute? Entranha de Rute repleta de

azeitonas gregas, cerejas, andorinhas, ninhos aromáticos onde pelas vizinhanças flutuaria um menino Tadeu, futuro homem de empresa
será eficiente como tu mesmo, sem os teus maus momentos
meus maus momentos?
quando tu sonhas, tudo isso vago, o desenho a poesia (p. 28).

Na perspectiva do sujeito narrativo, a sua mulher queria tornar-se mãe para poder manipular livremente um terceiro. Ou seja, cumprir o ofício de mãe talvez fosse uma ideia secundária para Rute, sendo que o desejo de educar um filho à sua medida e com determinados valores (materialismo, eficiência, lucro, comportamento em conformidade com a sociedade) se revelava mais importante: «um menino Tadeu, futuro homem de empresa/ será eficiente como tu mesmo, sem os teus maus momentos». Na visão do protagonista, a ambição da esposa seria tomar o filho como um «novo Tadeu» em quem pudesse mandar e que não fosse curioso em relação ao desenho, à poesia e ao acto de sonhar, apelidando-os de «maus momentos». Assim, determina-se que Rute desejava um filho vazio para o preencher com futilidades; enquanto Tadeu desejava nascer finalmente e em liberdade, operando o seu «primeiro nascimento» e tornando-se limpo, puro e despejado, logo, a paternidade só poderia exercer-se sobre si mesmo e, por consequência, sobre as suas criações, os filhos a que chamará «versos».

3.4. «A Casa dos Velhos»

A leitura de Alcir Pécora ressalta que, ao longo desta primeira narrativa, Tadeu discursa para lidar «com suas visões do riso descuidado de uma mulher em um bar, em tudo distinto da compostura afetada e superficial de Rute, e da estranha casa de velhos ou de mortos, que passa a visitar em delírios cada vez mais constantes e reais.» (Hilst, 2014, p. 12). Daqui retiramos a ideia de que o espaço desta «Casa» mística representa um delírio, uma alucinação, em detrimento da realidade insatisfatória que vivencia no início do texto.

Se na primeira parte da narrativa encontramos uma descrição do quotidiano, cujo teor sugere uma crítica e rebelião contra as instituições económicas, políticas e sociais, com elementos reconhecíveis, é apenas nesta segunda metade da mesma que nos deparamos com o inverso: a invenção de uma casa com personagens e seus devaneios. Verificámos que no capítulo de Matamoros, intitulado da «fantasia», se buscava uma «razão» para os acontecimentos, mas é agora, no capítulo nomeado «da razão», que se busca uma «fantasia» para os mesmos. Para que é que Tadeu constrói, visita e se perde nesta visão?

Num determinado momento do discurso, o protagonista propõe-se, no seguimento do seu acordar «purificador», buscar-se a si mesmo num lugar específico, uma casa onde «viviam os velhos, aqueles que são difíceis de guardar no quarto, de emparedar, aqueles que fedem à urina e mofo, pais sogros avós.» (p. 31). Ao contrário do seu estado de espírito, o qual corresponde ao de um jovem enérgico ou de um recém-nascido que acabou de ser baptizado, esta casa alberga pessoas idosas e é comumente tomada como um lugar para onde vão aqueles que aguardam a morte. Contudo, a mesma é caracterizada por ser um espaço completamente oposto, visto que para lá se dirigem aqueles que ainda querem viver: é uma casa da vida.

Esta alucinação parece desencadear um encontro com a essência de Tadeu, «a alma», a qual subsiste através do papel que a *poesia* tem na sua existência («carne nova de Tadeu imaculada, por que não te buscas lá, onde os velhos dormem, tua clausura de pedra», p. 32). Buscará inspiração na casa dos velhos, se é que pode crer em tal coisa?

O problema do protagonista, revelado no início do texto, era o de se afirmar enquanto «construtor» e obter frutos dessa mesma construção. Por que razão não haveria de transferir esse engenho para um delírio, se este lhe permite aperfeiçoar o ofício poético e, porventura, cumpri-lo? Observemos a «Casa dos Velhos» como parte desta alegoria do homem demiurgo, aquele que, mais uma vez, se assume como um criador e, a partir do pensamento esforçado, materializa o pretendido. Como chegamos a esta conclusão?

Se eu falasse com a voz do mundo como falaria? Se eu falasse com a voz dos ancestrais, sangue, o sêmen do mundo em mim, a refulgência de uma nova voz? Noz vivosa na laringe de Tadeu, pomo de adão enriquecido de contorsões e nódulos: nós, os daqui, os do outro lado, dimensão que não vês, te olhamos, Tadeu, duro arrebato: que sim. Te foi dado caminhar a razão, então caminha. Que sim. [...] Até onde o horizonte, até onde a linha acizentada, longe, onde vês os pássaros, estica a tua linguagem, fala, Tadeu, batizando a palavra, lambuza de sal a pátina colada às consoantes, justifica as vogais, ajoelha-te (p. 35).

Conforme o discurso do narrador, este revela-nos que existe uma fala hipotética que pretende explorar («Se eu falasse com a voz do mundo como falaria?»), referindo-se à mesma como uma «voz do mundo», «a voz dos ancestrais, sangue, o sêmen do mundo em mim». Esta sugere-nos que o sujeito narrativo utilizará uma máscara – entrando na pele dos outros, originando deste modo um contacto com o passado histórico («a voz dos ancestrais») e com as formas de criação passadas – para elaborar a construção poética e, simultaneamente, será a máscara que «os daqui, os do outro lado, dimensão que não vês» utilizarão para a mesma criação. No fundo, vemos que Tadeu

poderá representar o poeta racional que trabalha arduamente, reescrevendo os versos até os aperfeiçoar e fazendo uso da linguagem de várias formas, operando a *téchne* («Te foi dado caminhar a razão, então caminha.» e «estica a tua linguagem, fala, Tadeu, batizando a palavra») e, por outro lado, é possuído por entidades (a Natureza, a Divindade, a própria História que irá fazer parte de Axelrod Silva da terceira narrativa) que pertencem a uma dimensão sobre-humana e que o inspiram e conduzem a escrever («Noz vivosa na laringe de Tadeu, pomo de adão enriquecido de contorsões e nódulos: nós, os daqui, os do outro lado, dimensão que não vês, te olhamos, Tadeu, duro arrebatado: que sim.»), lembrando a crença no processo poético mediado pela possessão divina. Assim, o protagonista desenha o delírio e nele participa a partir da antítese razão/inspiração que permite o cumprimento do desígnio de escritor fornecido por uma entidade em forma de dádiva («Te foi dado caminhar a razão»).

Relativamente ao espaço imaginado, o sujeito narrativo caracteriza-o como estando «Longe» e pertencendo a um passado que é agora revisitado («Longe, a Casa que eu vi um dia, perguntei a um amigo», p. 31), sugerindo que este devaneio se trata de uma construção elaborada anteriormente e que tem funcionado como um escape ao longo do tempo. A «Casa» é vista como um paraíso terreno através da descrição dos elementos que a compõem, sobretudo devido ao facto de se encontrar num terreno bastante fértil e apropriado para a plantação de árvores de fruto, obtendo-se a partir desta uma paisagem visualmente agradável. Além das suas características físicas, o espaço alucinatório para onde vai Tadeu é singular, no sentido em que permite transformar sonhos em matéria. Onde é que já encontrámos esta possibilidade? Relembremos o capítulo de Matamoros, cujo espaço consentia a materialização dos pensamentos, inclusive na criação de outros seres humanos – Meu e um filho gerado no ventre de Haiága –, sendo por isso uma alegoria do poder criativo do demiurgo. Encontramo-nos perante uma situação semelhante?

De modo a compreendermos o mundo criado por Tadeu neste episódio, atentemos sobre as personagens que constituem a casa: encontramos Heredera, que assim se chama porque deveria herdar grandes quantias e propriedades, mas nada herdou (tal como o protagonista, não concretizou a finalidade para a qual foi indicada), sendo agora a responsável pela gestão dessa mesma casa; depois Exumado, que costumava cuidar dos ossuários, mas que escondia o sonho de plantar e cuidar de cravos; surgem Áima e Pasion, as quais poderão representar dois elementos que andam

de mãos dadas (Alma e Paixão)²³, plantando mangueiras; também aparece Convicta, cujo nome representa as certezas que tem em relação às suas ideias; outros são mencionados no final do episódio, como Alado e Extenso, homens, e os cães Guxo e Gaezé. Cada uma das personagens possui um nome que identifica uma das suas características e desempenha uma tarefa que auxilia a comunidade daquela casa, constituindo-se indispensáveis para o funcionamento da residência. Bem sabemos que é Tadeu que desempenha os diálogos e virtudes destas personagens, pois são fruto da imaginação e participam nesta pequena narrativa alegórica sobre a escrita: «e os dizeres de Heredera são tão claros, tão cantados remoinhos de palavras que Tadeu corporifica tais sonidos, azuis e circulares no seu início» (p. 44). Relendo este excerto, é possível compreendermos que a fala de Heredera é materializada por Tadeu («Tadeu corporifica tais sonidos»), o único que a pode verdadeiramente proferir.

Regressando à caracterização do espaço, contemplemos as palavras do sujeito narrativo:

Entro na casa dos velhos e o cheiro dos frutos pousa no corpo de Tadeu, ar suculento, pesado de aroma raro, não vejo o que pensava que veria, as caras magras, a brancura dos braços, o peito transparente e glabro, não, há cochinhos e fingida sonolência, atravesso a varanda, a mão de Heredera na minha, um estufar de peito altivo numa senhora que não parece velha, algum riso, eu digo que atravesso um espaço gordo de ideias (p. 36).

De acordo com o trecho anterior, o espaço em questão é adornado pelo odor dos frutos e pela imagem inversa à de um típico lar de idosos, apresentando figuras que, apesar da idade, aparentam ser francamente jovens nos seus gestos e crenças, como podemos identificar ao reler «há cochinhos e fingida sonolência, atravesso a varanda, a mão de Heredera na minha, um estufar de peito altivo numa senhora que não parece velha, algum riso». O facto de o espaço ser «gordo de ideias» também nos permite deduzir que é duplamente fértil: a nível psicológico, pois é insinuada a criação, e a nível físico, já que a plantação de árvores de fruto é abundante, originando o forte odor aos mesmos. Ainda no excerto, lemos que a personagem feminina Heredera guia o protagonista para lhe dar a conhecer a casa na qualidade de hóspede, daí conduzi-lo pela mão, demonstrando a sua juventude, sobretudo na sua aparência e no riso, os quais simbolizam a geração de vida:

²³ Melo (2010) sugere esta ideia na sua tese de Mestrado: «Supondo-se que os nomes signifiquem, pela proximidade fonética, respectivamente, Alma e Paixão, as duas estariam ou enterradas, já que a terra «colou-se a palma», ou seriam as responsáveis por plantar bons frutos na terra, já que lá estão vivas e «coladas», ou seja, juntas, unidas inseparavelmente» (p. 48)

As crenças e os rituais das sociedades orais - afirma Propp - nos assinalam que aos mortos compete o silêncio e a pranto, enquanto o ingresso na vida é acompanhado pelo riso. O rir tornar-se-á, pois, uma verdadeira obrigação por ocasião de um nascimento, na medida em que ao riso é atribuído não somente a faculdade de acompanhar a vida, como também de suscitá-la. Prescindindo da colocação excessivamente desenvolvida sobre o plano especulativo e documental, deve-se reconhecer a Propp o mérito de ter sublinhado a importância funcional do riso. (Gilberto, 1989/90, p. 230.)

Recorremos a esta noção do riso que é similar à dos estudos das sociedades tradicionais que atribuem o riso e o pranto «à esfera das ações instintivas, espontâneas e, em resumo, inatas» (Gilberto, 1989/90, p. 229) da comunicação entre os homens. O que encontramos no decorrer desta imagem do lar é precisamente o funcionamento de uma pequena comunidade cujos habitantes parecem comportar-se, em certa medida, de acordo com uma sociedade tradicional, a qual assenta na oralidade e na consciência do trabalho como uma responsabilidade conjunta, não sendo por isso «primitiva». O que nos leva a crer que estamos perante um delírio que apresenta correspondências com estas sociedades? Antes de mais, as personagens da «Casa dos Velhos» subsistem da agricultura, não dependem de ferramentas tecnológicas, organizam-se por diferentes tarefas, resolvem e medeiam os conflitos internamente e utilizam a oralidade para transmitir acontecimentos de geração em geração: «até às comidas, quando se toca o sino, aqui se tem hábitos de convento apesar da ausência de monges e freirinhas, os hábitos pacíficos mas os pequenos contratemos se fazendo maioríssimos a cada hora» (p. 43). Por este motivo, traçou-se uma equivalência desta comunidade isolada com uma sociedade tradicional: o que poderá significar isto dentro da conjuntura alegórica?

Tal como verificámos anteriormente, a alegoria sempre foi um recurso expressivo utilizado maioritariamente nos textos Medievais e Barrocos, pois funcionava nas leituras que reflectiam as sociedades sobre as quais eram geradas. É possível que a «Casa dos Velhos» represente uma alegoria da vida, no sentido em que a geração de plantas e frutos possa corresponder à criação de arte e, simultaneamente, da vida humana? Vejamos um trecho que nos leva a essa reflexão:

e morando sozinha me veio à ideia um passar a morar com outros, herederos de sonhos, por que não? Pois é verdade, senhor, na velhice se sonha, e o sonho fica um fato recrescente, tantas vezes se repete no peito e na cabeça sonhos tantos, que o sonhado uma vez em trêmido contente, volta adubado, faz-se verdade (p. 37).

Na presente passagem encontramos uma confissão de Heredera a Tadeu, indicando que a velhice – período em que se encontram todas as personagens da narrativa – é o momento humano mais fértil, criando uma analogia com a terra adubada

que permite o desenvolvimento da semente quando se refere ao acto constante de *sonhar*. Aqui *sonhar* é sinónimo de *inventar*, uma vez que o tempo livre da reforma suscita a invenção exacerbada, transformando naturalmente aquilo que é inventado em realidade («tantas vezes se repete no peito e na cabeça sonhos tantos, que o sonhado uma vez em trêmito contente, volta adubado, faz-se verdade»), não só porque se quer, forçadamente, mas também porque é assumido repetidamente. Ou seja, para Heredera a repetição de uma ideia materializa-a, como se esta representasse um fenómeno de fecundação metafórico.

Após Heredera ter relatado a crença ao protagonista, é Exumado que apresenta um exemplo da fertilidade do cérebro humano, argumentando que, enquanto limpava os ossuários (lugar onde se depositam as ossadas dos mortos, representando a morte, a infertilidade e a condição humana à qual não é possível escapar, sendo por isso também uma metáfora da perspectiva que tinha em relação à vida, apesar do cuidado que depositava nessas mesmas ossadas), plantava cravos amarelos que não se desenvolviam. Depois de os ter sonhado, mesmo sabendo que a terra não os dava, finalmente materializaram-se:

Sempre quis aos cravos amarelos mas no meu dia a dia, nunca os tive, sonhava-os, minhas mãos eram feitas para os ossuários, eu os limpava senhor, de quando em quando [...]
sim senhor, dava-lhes terra nova, antes lustrava-os.
[...]
com palavras é difícil explicar que os ossos são sagrados
conta-lhe dos cravos
pois naquela terra não cresciam, não sei porquê, eu levava sementes, esperava dias e nunca o amarelo nem nada amanhecia, então sonhava-os
agora Exumado a sós cuida de onze canteiros, um amarelo potente que faz inveja às ovinhas dos pássaros
Os olhos de Tadeu deslizaram além, viu a terra porosa, tressuante, a vida estava ali, mas não só pelo que Tadeu via, uma vida percebida mais fundo do que os olhos viam (pp. 37-38).

O que nos prova este trecho da narrativa hilstiana é a força e importância na *crença* para a realização dos objectivos, conforme verificámos através da metáfora da limpeza dos ossos – que, apesar de constituir um trabalho digno e de homenagem à sacralidade acessível ao homem («dava-lhes terra nova, antes lustrava-os [...] com palavras é difícil explicar que os ossos são sagrados»), não permite um crescimento ou uma alteração de estádio na vida presente, apenas uma aprendizagem em relação ao futuro de cada um, a morte – e da plantação de cravos amarelos que simbolizavam a vida (a Natureza, a maternidade, a criação humana) e reflectiam a fase de juventude pela

qual passavam («viu a terra porosa, tressuante, a vida estava ali, mas não só pelo que Tadeu via, uma vida percebida mais fundo do que os olhos viam»), podendo também representar as próprias personagens que habitam a referida casa. A fertilidade da terra apenas é possível depois da *crença* de Exumado na mesma, conferindo-lhe essa hipótese através deste exercício demiúrgico. Cada personagem contribui para um episódio de criação que apenas reforça o argumento da importância da força humana criadora para gerar vida nova e, por conseguinte, uma evolução na consciência humana.

Após termos refletido sobre aquilo que realmente se debate neste episódio da «Casa dos Velhos» – um espaço onde o sujeito narrativo se renova e/ou se confirma no seu papel de poeta e demiurgo, contendo de igual modo características do *maravilhoso* –, convém referirmo-nos agora à simbologia da manga que ocupa parte do delírio. Recordamo-nos que, no paraíso divino, existia uma árvore do Bem e do Mal que dava um fruto proibido, geralmente tomado como sendo a maçã. Neste caso, a manga assume-se como o fruto de eleição, convenientemente plantado, cultivado e desejado pelos habitantes da casa, representando a sabedoria e a alegria. Vemo-lo como uma inversão do fruto bíblico («porque as mangas [...] se fazem as mais formosas [...] tenho a certeza [...] que se o Senhor do céu houvesse visitado este lugar antes de construir o paraíso, não seriam as maçãs as de letal perigo», p. 42), pois quem prova a manga usufrui de grande felicidade e satisfação, integrando-se cada vez mais neste espaço singular. É ainda tomada como uma fonte de energia, pois é suculenta, sacia o homem e permite-lhe sentir-se «vivo» («não há nada mais distante do osso do que a manga, o suculento nos lava até o umbigo e por fora nos desce até o pescoço, é coisa de carne, estufada, viva», p. 42). Atentemos sobre o próximo trecho:

as mangas nesta casa são muito apreciadas [...] Áima e Pasion plantam neste instante uma outra mangueira
Herederá, tem esta cova para a planta a fundura certa? porque da outra vez a cova era mais rasa, mas as raízes arquearam-se para fora da terra (p. 38).

A mangueira, árvore da qual surgem as mangas, apresenta metaforicamente uma força derradeira e única, pois apesar de plantada numa cova da terra, nasce e cresce de tal modo que as raízes transbordam para fora da mesma. Portanto, a árvore despreza a cova na qual se encontra limitada para ambicionar pertencer ao mundo: é a leitura que fazemos das raízes que fogem para fora da terra. Por outro lado, o nome «mangueira» também remete para um cabo de ligação que permite transportar a água para longe, fornecendo vida nesse local afastado, sendo que a água se encontra encoberta pelo cabo,

invisível, chegando depois à superfície onde encontra a luz. Se desta árvore são colhidos frutos, os mesmos guardam as qualidades da origem: a ambição da vida extrema e o bom sabor. Quem os provar poderá fruir do tempo e de uma perspectiva otimista da vida? Quem os provar poderá ser feliz? Ou também o fruto é equivalente ao verso e a árvore ao poeta? Porque vida gera vida:

Guxo, cão mais próximo de mim, mais minha carne, Áima e Pasion coladas, a medula única, Heredera Exumado, tempo tão pouco mas em mim a vontade de um discorrer absoluto, o poema úmido sobre a página, e agora todos discursam de uma tarde quando lhes será dado saborear o fruto [...] mas as mangueiras demoram a dar frutos, haverá tempo? E agora digo: demoram a dar frutos? ah sim, demoram, mas isso do tempo... (p. 40)

Enquanto se debruça sobre as personagens deste episódio («Guxo, cão mais próximo de mim, mais minha carne»), o sujeito narrativo e poeta simultâneo refere-as como resultado da criação poética, utilizando a expressão «o poema úmido sobre a página» para se referir ao fruto («quando lhes será dado saborear o fruto», «mas as mangueiras demoram a dar frutos, haverá tempo?»), dado que a manga é agora entendida como o próprio poema de Tadeu. Tal como a literatura se faz de trabalho poético e talento, demorando a cumprir-se, também o fruto surge de uma plantação e cuidado correcto da árvore-mãe e demora o tempo certo que a Natureza impõe. Nesse sentido, o tempo em que se aguarda pelo fruto («demoram a dar frutos? ah sim, demoram, mas isso do tempo...») demonstra a importância que o mesmo terá assim que for formado, sendo novamente análogo com o tempo que leva a criar o poema.

No seguimento da ideia do Tempo, que Tadeu refere como um elemento que encerra em si mesmo a «eternidade», invoca-se a existência de Rute – que interromperá a alusão ao episódio alucinatório sempre que é interpelada pelo protagonista – como um exemplo da luta vã contra esse mesmo elemento: «tu serias mais bela porque o rosto adquire refulgência se dor e maravilha e matéria de tudo o que te rodeia te penetra [...] tu te tocarias amante, mansa, sabendo que o vestígio de todas as solidões se fez presença no teu rosto», (p. 40). Se reflectirmos sobre a constituição da casa alegórica, todas as personagens são velhas sem o aparentarem fisicamente, contudo a ideia de velhice que Tadeu pretende devolver ao mundo é a da alegria e compreensão da Natureza – após muitos anos a debater-se com ela – que apenas a idade fornece ao homem, assim como a tentativa de aceitação da sua condição humana para amenizar a dor da existência e alterar o modo como se escolhe experienciar o mundo. A «Casa dos Velhos» é uma versão alternativa do mundo que habita, constituindo um ideal de envelhecimento (ou

não-envelhecimento, uma fonte da juventude) e fraternidade, apesar de existirem breves e normais desacatos entre as personagens masculinas e femininas. Sobre este ideal, o protagonista volta a referi-lo quando coloca a hipótese, no decorrer do texto, de Rute desistir da máscara social que utiliza e celebrar a idade no rosto. Por outras palavras: é o narrador que afirma que o rosto humano tem a capacidade de transparecer a experiência que resulta da resolução de conflitos e da dominação da dor («o rosto adquire refulgência se dor e maravilha e matéria de tudo o que te rodeia te penetra»), pelo que o envelhecimento deve ser exposto e exaltado («tu serias mais bela», «tu te tocarias amante, mansa») de acordo com o seu ideal de beleza. Adianta ainda: «que tomaste para a tua frente a linha funda da pedra, Ruteidade de Rute se te conhecesses como Tadeu desejaria, se deixasses que o Tempo fizesse a sua casa no teu centro» (p. 40). Ao referir-se ao tempo de Rute como «Ruteidade», o sujeito narrativo volta a exercer o poder da nomeação, designando o conceito de velhice da parceira através da junção do nome desta («Rute») e do tempo que a transformou («idade»), reflectindo mais uma vez sobre a necessidade de integrar a alucinação da «Casa dos Velhos» na sua rotina. Além do que já foi referido, servirá este delírio para Tadeu aceitar a sua efemeridade e respectivo envelhecimento? Ou será uma forma de encerrar a passagem do tempo nessa visão irreal e fruir ilusoriamente da juventude eterna na presente realidade?

Quando Heredera, a responsável pela casa, pede a todos que se organizem e levem os cães para guardar o porão, pois existe um «mistério» que tem de ser guardado, a primeira ideia que nos atravessa é a de que é necessário guardar a escrita, a *palavra*, o poder de criação que aquele espaço fértil renova constantemente. É o protagonista que corrobora essa resposta, pois trata-se de um bem facilmente deteriorado e obliterado: «E o que há para guardar tão duradouro que faz nascer um discurso nervoso e colorido nesse acabar de horas? Guardar tão diverso daquele guardar de Rute dos meus livros» (p. 44). Se se trata de um «Guardar tão diverso daquele guardar de Rute», é porque a *palavra* em questão é guardada metaforicamente no sentido de se preservar e sacralizar, afastando-se do perigoso exterior, uma vez que já temos conhecimento de que a esposa, a empresa e os pretensos amigos são fortes ameaças ao poder da *palavra*.

Assim, e visto que estamos perante uma obra metaficcional, encontramos nesta parte do texto um dos exemplos dessa mesma reflexão sobre a própria criação literária, o qual assenta sobretudo na aparição desta casa e do bem que guardam. Se guardam o talento ou o segredo da escrita, incompreensível para quem está de fora, tal reflecte a necessidade de interligar o mundo ficcional – o da história narrativa, das visões

imaginárias e da transformação de um homem em poeta – com o mundo real – o texto que é composto sobre a necessidade de escrever e se reflecte a si mesmo, podendo ser um exercício que expõe a urgência da escrita –, pois a obra que aborda a metaficção apresenta uma perspectiva igualmente válida em relação à realidade exterior, ao contrário daquilo que se fazia crer, conforme é referido por Ommundsen (1993) quando relembra que a crítica defendia que a obra de ficção não se poderia abordar a si mesma e a outros temas simultaneamente. Actualmente, este tipo de obra utiliza uma criação linguística e narrativa para se expor a si mesma, confirmando deste modo que não se trata apenas de um reflexo da realidade e, por esse motivo, interage positivamente com o mundo exterior. Enquanto analisamos *Tu não te moves de ti*, encontramos modos de ilustrar a realidade que complementam a abordagem da própria escrita da obra literária, sendo esta a perspectiva que Ommundsen também abraça.

Por que razão a metaficção é interpretada como sendo um dos principais adjuvantes da alegoria? Será este tipo de texto um sub-género do romance ou, na verdade, acaba por ser inerente a qualquer obra ficcional? Ommundsen partilha o seguinte: «Reflexivity, I will suggest, is best understood as a dimension present in all literary texts and central to all literary analysis» (Ommundsen, 1993, p. 4). A reflexividade do texto literário – que pode surgir directa ou indirectamente – é, muitas das vezes, ocultada através de estratégias, como os recursos expressivos, que permitem ao leitor tomar a sua interpretação sobre a mesma. O caso da metaficção depende, de igual modo, destas mesmas estratégias, as quais exigem que o público aceda a um novo nível de leitura e que decifre as relações intertextuais: «Metafiction relies centrally on textual strategies such as metaphor, irony and parody, all of which require the reader to recognise more than one level of meaning» (Ommundsen, 1993, pp. 4-5). Não supomos que o livro metaficcional seja mais fácil por termos consciência dessa estrutura «auto-avaliadora», pelo contrário, a complexidade do mesmo deriva da criação de um duplo código – o da linguagem, num primeiro nível, e o da alegoria, num segundo nível que mostra uma visão mais ampla da obra – que é difícil de descodificar (Ommundsen, 1993). Relativamente à obra hilstiana, o texto metaficcional é facilmente exposto e reconhecível, ocorrendo com Tadeu aquilo que é mais comum encontrarmos neste tipo de escrita:

The ostentatious, intrusive narrator or author-figure, interrupting the story to air his or her preoccupations with the processes of fiction-writing, is perhaps the most explicit way of expressing a reflexive awareness. The intrusion may be of a purely personal,

confessional nature, referring to the act of writing or to the writer's 'real' life (Ommundsen, 1993, pp. 7-8).

O termo «intrusive» é de facto adaptável à postura de Tadeu, o qual se dedica à descrição da sua vida privada e da vida de Rute – e é intrusivo nesse sentido –, bem como à intrusão no espaço alienado da «Casa dos Velhos». No entanto, a intrusão é mais profunda quando se refere ao ofício poético que ficou por cumprir, utilizando a própria narrativa para demonstrar construções poéticas ou inserir no discurso uma linguagem mais elaborada, tornando-se *autor* e cumprindo, progressivamente, o tal desígnio à medida que vai controlando o discurso sobre si mesmo. Este acontecimento corresponde à noção de reflexividade mais comum de acordo com Ommundsen: «The intrusion may be of a purely personal, confessional nature, referring to the act of writing or to the writer's 'real' life.»

Outra das situações que ocorre neste tipo de texto é o *mise en abyme*, que pode ser tomado por uma representação parcial ou total do texto dentro do próprio texto global, sendo este tipo de narrativa um dos casos do livro em análise, sobretudo no que se refere a Maria Matamoros. Ommundsen indica o seguinte:

which means an embedded self-representation or mirror-image of the text within the text [...] The *mise en abyme* may, as in this case, refer to the whole work which includes it; it may also refer to a particular element within that work, or it may take as its subject the processes of fictional creation and communication. [...] Related to the *mise en abyme* is the plot allegory, also depending for its metafictional realisation on the reader's awareness of double (or multiple) levels of interpretation. Typical plot allegories in metafiction include the sexual act, figuring, as in *Mantissa*, the act of fictional creation [...] Game structures, another model for plot allegory, are frequently linked to the codes of fictional systems (Ommundsen, 1993, p. 10).

Esta noção de *mise en abyme* contempla as três narrativas da obra hilstiana, sendo que corresponde sobretudo à reflexividade da construção do discurso («it may take as its subject the processes of fictional creation and communication»), no caso de Tadeu, e da criação narrativa da vida de Matamoros, um segundo texto dentro da própria obra que reflecte o ardil ficcional ambicionado na primeira narrativa. Sendo um texto alegórico que compreende a *metanarrativa*, aproxima-se daquilo que Ommundsen enuncia como «Typical plot allegories in metafiction». Podemos considerar a ideia do acto sexual como um acto de criação ficcional («include the sexual act, figuring, as in *Mantissa*, the act of fictional creation») na história de Matamoros, aproximando-se do gesto de Haiága na divulgação da gravidez. O acto sexual é ocultado, apesar de ser

sugerido através do seu resultado, obtendo a consequência desejada, a da ficção materializada.

Ainda de acordo com Ommundsen, a alegoria na metaficção surge para isolar o aparelho ficcional e colocá-lo em questão face aos leitores. Assim, a própria ficção é «alegorizada», «made to stand as a model for all acts of cultural construction and interpretation, for the myths and ideologies which organise our reality according to narrative structures. [...] Reflexive texts can thus be seen to function as microcosms, pointing to larger structures in the human world» (Ommundsen, 1993, p. 12). É o mesmo que dizer que esta obra alegórica pretende servir de modelo para se referir a mitos e ideologias que organizam as estruturas narrativas a que estamos habituados e, neste sentido, concordamos com Ommundsen relativamente à ideia dos «microcosms». Serão as três narrativas hilstianas três microcosmos que exploram?

De acordo com Tadeu, esta *palavra* – que é a poesia, o dom da escrita do inominável – é agora guardada na sua visão delirante devido ao facto de a obra de Drummond de Andrade e Jorge de Lima lhe ter sido privada. Trata-se de uma forma de resgatar a poesia, se não pôde ser consultada e lida, pode agora ser *construída*. Tentemos analisar os versos de Carlos Drummond de Andrade²⁴ citados pelo protagonista:

Impossível de ler, amado Jorge de Lima, prodigioso Drummond, como os dois me faltavam nas longas madrugadas, então Carlos, te memorizava: “amor é privilégio de maduros, amor é o que se aprende no limite/ depois de se arquivar toda a ciência/ herdada ouvida/ Amor começa tarde”. De cor o princípio e o fim do teu verso. (p. 45.)

Se atentarmos sobre as palavras específicas de Tadeu, este refere que «memorizava» os versos para neles se refugiar, já que não tinha acesso aos mesmos. Por que razão memorizava este trecho? O sujeito poético refere-se à antítese razão/emoção através dos vocábulos «amor» e «ciência», sendo que exprime que a aprendizagem do amor apenas é feita à medida que ocorre a passagem do tempo: «amor é privilégio de maduros» e «Amor começa tarde». Portanto, verificamos nos versos escolhidos por Tadeu que a poesia expressa a verdade que o narrador agora conhece: a sabedoria da idade permite o entendimento e reconhecimento do verdadeiro *Amor* – o qual poderá referir-se a várias situações, incluindo o amor pela *palavra*, neste contexto –, pois é nesse período da vida que se tende a desvalorizar os factos científicos e a valorizar a imaginação e o delírio, assim como aquilo que a experiência pessoal forneceu a cada

²⁴ Refere-se ao poema «Amor e Seu Tempo» presente na obra *As Impurezas do Branco*.

um. No caso do protagonista, este verifica que o seu «Amor começa tarde» pelo ofício poético, mas é a obra de um dos seus poetas de eleição que vem confirmar, mais uma vez, a certeza do desígnio deste.

Tadeu recorre pouco depois à obra de Jorge de Lima: «Como desejei ter asas e algumas noites, para te reler, Jorge tão rei: “iam bem juntos, iam resolutos,/ olhares cúmplices mas não impuros/ andavam devagar, indissolutos/ num vago andar feroz e quase inútil”» (p. 45). Aqui podemos observar a existência de dois sujeitos que caminham juntos e apartados do mundo («olhares cúmplices mas não impuros/ andavam devagar, indissolutos»), podendo referir-se a múltiplos pares. No entanto e de acordo com este contexto, sugerimos que estes que «iam bem juntos» possam ser vistos como o narrador e a *palavra*, caso relacionemos esta passagem com a anterior: se uma se refere à descoberta tardia do verdadeiro Amor e a outra suscita a ideia de um par que se une para fazer frente ao mundo, talvez seja Tadeu a declarar a sua resolução face ao seu Destino.

Por último, coloca-se a seguinte questão: se a «Casa dos Velhos» é apenas um pretexto imaginativo que criou para se refugiar, de tempos a tempos, e se afirmar como *demiurgo*, como é que comprovará finalmente o seu ofício de poeta? Além dos dois poemas que insere no discurso, «quando eu morrer cobre-me a cara com as minhas/ pedras de ágata/ cobre-me o corpo de papéis e o duro das palavras/ enfia-me na grande gaveta da minha mesa» (p. 21) «e me via repetindo os versos de um homem que conheci lúcido-louco: ames ou não ó minha amada/ quero-te sempre boa atriz/ mentir amor não custa nada/ e custa tanto ser feliz.» p. 41)²⁵, os quais se referem à necessidade do sujeito poético ser reconhecido como poeta num momento último da sua existência («cobre-me o corpo de papéis e o duro das palavras/ enfia-me na grande gaveta da minha mesa») e à exigência da falsidade que permite fazer feliz o «eu» lírico, crendo numa ideia ilusória da realidade que o alimenta diariamente, pois é mais fácil mentir do que lidar com a verdade («mentir amor não custa nada/ e custa tanto ser feliz»), o protagonista Tadeu debruça-se sobre uma história de sofrimento amoroso que será o centro da segunda narrativa, já analisada.

²⁵ Este homem «lúcido-louco» é o pai de Hilda Hilst, Apolônio de Almeida Prado Hilst, conforme revelado numa entrevista feita por Inês Mafra (1993) à autora: «“Ames ou não, ó minha amada,/ quero-te sempre boa atriz,/ mentir amor não custa nada,/ custa tanto ser feliz.” Acho isso tão bonito. Depois, há todas as perguntas que ele [o pai] fazia, cartas, diário, e ele perguntava como seria a alma na loucura.» (como referido em Diniz, 2013, p. 146.)

A dor de Maria Matamoros é referida na «Casa dos Velhos», sugerindo que a criação da protagonista da segunda parte da obra *Tu não te moves de ti* foi inspirada neste «suicídio passional», conforme analisámos anteriormente. Esta integração de uma breve narrativa – a do sofrimento de Maria, ex-residente – dentro de outra narrativa – a da «Casa dos Velhos» – que interrompe o discurso da narrativa global de Tadeu vem exemplificar o processo de *mise en abyme* que sugerimos, justapondo o seguimento de *histórias* dentro da mesma *estória*. Por outras palavras, o funcionamento do *mise en abyme* demonstra a incorporação de vários acontecimentos diferentes e, como sabemos, *maravilhosos*, no fluxo psicológico do protagonista, enriquecendo-o com experiências que vão para além de si mesmo. Tadeu é sempre um *outro*, mas um outro infinitamente múltiplo que se desdobra de narrativa em narrativa para chegar a si. Poderíamos pensar este gesto como auto-erótico, comparando-o com Haiága e Matamoros, descobrindo a satisfação num movimento metafórico cujo sentido se prende com a construção do discurso seguinte, funcionando como um *tocar* em si mesmo, numa parte da sua identidade que ainda não foi descoberta.

Estas narrativas ou delírios reproduzem, em parte, a *estória* global de Tadeu por apresentarem enigmas que o próprio criador não sabe explicar e se referirem à morte, por sofrimento amoroso, e à vida, a partir da plantação de árvores e flores, tratando-se de situações que correspondem à própria vivência do protagonista no discurso principal. Estas situações criam uma analogia com a morte – do passado e da rotina despojada de sentido e alegria – e a vida – direccionada para o futuro e para a renovação deste «eu» narrativo através da produção literária – que são mediadas pela urgência da escrita. As mesmas narrativas também confirmam o processo de *mise en abyme* por abordarem dois tempos distintos, o presente e o passado: «e tudo isso da Matamoros foi nos tempos antigos/ quando aqui se morria.» (p. 50). Já que o discurso de Tadeu também diferencia esses momentos temporais, encontramos na narrativa da «Casa dos Velhos» o espelho dessa diferenciação: no passado, os lares de idosos serviam para acolher as pessoas que estavam preparadas para morrer mas, no presente, acolhem aqueles que têm desejo de viver e o expressam na manutenção da natureza. E bem sabemos que Tadeu visita o espaço no momento presente, determinando a sua necessidade de se encontrar e permanecer vivo.

3.5. A alegoria do processo criativo: conclusões

Ainda que a obra seja prolixa em interpretações e sugestões, sobretudo quando a tentamos observar como sendo alegórica, é possível concordar que, de facto, o significado da alegoria se relaciona com a ideia de maternidade/paternidade, repetida constantemente ao longo do enredo, que activa a criação de um filho ou de um poema, heranças de uma experiência. Uma das principais ideias despertadas pela alegoria da criação é a de que, apesar de o homem ser um eterno criador, não deverá (ou deverá mesmo, apesar de tudo?) tentar assumir-se como um deus ou até mesmo ultrapassá-lo, podendo despoletar um fim trágico. Não é esse o fim a que estariam expostas Maria e Haiága? Na verdade, o fim da segunda narrativa sugere uma aceitação do destino pacífico da relação tri-amorosa, o qual já analisámos, mas essa mesma tragicidade está intrinsecamente ligada ao processo de tentativa de divinização e criação, sendo que a maternidade consequente da materialização do pensamento, no caso da mãe, corresponde a tal acontecimento.

Presenciámos até ao momento que o segundo texto funciona como um ponto de encontro entre as várias personagens – Haiága, Maria, Meu encontram-se e movem-se entre si, buscando-se a si no outro, nomeadamente na experiência feminina – e também entre as personagens e os elementos que dão significado às suas existências: Tadeu encontra-se, finalmente, com a literatura e o processo sagrado de escrita, potenciando a visão da «Casa dos Velhos» como um espelho de um lugar onde se vive e se pretende continuar a viver, que o fertiliza e o renova diariamente. Este encontro potencia, no caso do poeta que está sempre por ser – em devir –, pois não o é, inicialmente, porque nunca cumpriu o seu destino, mas depois amplia a narrativa de Maria e introduz poesia no seu próprio discurso. Será deste modo que se torna *poeta*? Ou não se chega a tornar, encontra-se sempre no processo em que está para ser, futuramente?

Ao longo da obra hilstiana, notamos que a narrativa apenas avança para o texto seguinte, sofrendo uma interrupção bem-vinda, se for potenciada pela ideia de literatura que se discute e se defende arduamente na primeira narrativa, sendo necessariamente esta apologia sentimental da escrita aquela que alimenta a construção das narrativas posteriores. A literatura potencia, para Tadeu, o *ser-se um outro*, e só desse modo é que a narrativa seguinte acontece. Esse *movimento* de se ser um outro, que está em causa na obra, aplica-se a todas as personagens que elaboram movimentos de si para os outros e, como se sofressem um ricochetear dos mesmos, recebem-nos de volta para si, bem no

fundo, meditando sobre e dentro de si. Deste modo, aquele que é quase poeta move-se de si pois está possuído pela Musa, está entusiasmado pela inspiração e não é ele mesmo quando realiza a escrita, todavia também vai ao encontro de si próprio, daquilo que é verdadeiramente quando opera esse ofício. Só poderia tratar-se de um poeta em ascensão, um poeta que está infinitamente *por ser*, de modo a conjugar os elementos que participam na alegoria da criação. Por mais que se mova para a narrativa seguinte, nunca se cumpre na totalidade, pois a escrita é um devir, retomando as palavras de Blanchot, e é nesse devir que reside a alegria e a frustração simultâneas. Ambos concorrem para a elaboração literária e essa tensão alegria-frustração dificilmente se esgota. Tadeu é inesgotável, um *autor-personagem* que está sempre em evolução para que a alegoria se reconheça no processo hermenêutico.

O movimento metafórico das personagens também se aplica fisicamente no sentido literal, pois os movimentos que se fazem são, muitas vezes, ao encontro do toque do outro, do abraço, do conforto de uma humanização que advém de um contacto não-verbal. E tal como uma criança que anda de baloiço e sente o prazer do movimento do baloiçar, estas personagens também sentem esse prazer. Neste contexto, antentemos sobre este excerto:

certos abalos mecânicos provocam prazer, no facto de as crianças adorarem certos jogos, tais como o baloiço [...] Embalam-se as crianças para as adormecer. Os abalos rítmicos de um passeio em automóvel ou de uma viagem em caminho-de-ferro impressionam as crianças mais velhas [...] Têm um interesse excessivo e enigmático por tudo o que diz respeito aos caminhos-de-ferro; [...] O que cria um laço compulsivo entre as sensações provocadas pelo movimento do caminho-de-ferro e a sexualidade é evidentemente o carácter do prazer ligado às sensações motoras. (Freud, 1999, p. 130.)

Servimo-nos da relação que Freud faz entre o movimento físico e a satisfação de modo a concluirmos este capítulo, que conecta as duas primeiras narrativas, e estabelecermos uma ponte com a terceira narrativa. Quando este indica que as crianças mais velhas são fascinadas pelos «abalos mecânicos», temos consciência de que o medo, a curiosidade sobre o desconhecido e o desejo de experimentação daquilo que é *novo* motivam as crianças a lançar-se sobre as coisas, fazendo um movimento irreflectido. Também as personagens dos discursos anteriores o fizeram, descobrindo por si mesmos as consequências mais intensas: o sofrimento e o prazer. Mas neste movimento, que busca retirar das «sensações motoras» um resultado de uma escolha tomada, é possível encontrar a paz que advém do desvio e da fuga? Procuremos encontrar uma resposta com a análise da viagem de Axelrod.

4. A viagem alegórica – o movimento de «Axelrod (da proporção)»

Não há outro lugar para habitar
além dessa, talvez nem essa, época do ano
e uma casa é a coisa mais séria da vida

Ruy Belo (2013)

Quando nos deparamos com este terceiro capítulo intitulado «da proporção», aguardamos talvez uma história sobre uma personagem equilibrada ou que busca a medida das coisas, abastecendo a sua cultura junto dos autores greco-latinos. Porém, nada do que seria convencional ou expectável ocorre, iludindo o leitor ao fazê-lo pensar que está perante um texto banal e modificando a obra com o seu discurso caótico e filosófico. Como entrar nele? A sua desmedida parece deixar o leitor desconfortável ao ponto de não conseguir, de imediato, entrever o que se está a passar. O que conta a narrativa? A que «terra» chega Axelrod e quem é este homem?

Mal inicia o texto, o protagonista admite que se vê: esta visão de si mesmo, caracterizada como se de uma pedra se tratasse («SIGNIFICANTE, PEROLADO, o todo dele estendido em jade lá no fundo», p. 131), sugere que este já se encontra *fora de si*, movido, podendo então reflectir sobre a vida e contemplar-se, pois consegue *ver-se*. Tal acontece e leva-nos a crer que a narrativa começa do avesso, pois a ideia de auto-reflexão costuma ser uma consequência da transformação que ocorre ao longo do discurso e que ganha relevo com a catarse narrativa. Assim, este factor capta-nos a atenção e alerta-nos: o carácter de Axelrod nada tem a ver com a das outras personagens, dado que este se vê com uma maturidade que outros não souberam desenvolver de imediato: «assim a si mesmo se via, ele via-se, humanoso, respirando historicidade, historiador composto [...] via-se em ordem» (p. 131).

Enquanto professor de História, o protagonista procura servir-se da profissão para encontrar um papel a desempenhar no seu texto e na narrativa do mundo, o qual consiste, numa primeira instância, em sugerir a unificação do homem com a própria História da humanidade. Tal é deduzido a partir das várias referências a épocas históricas que se intensificam a partir de símbolos (encontramos nesta citação uma referência à Revolução Bolchevique de 1917: «os livros anotados, vermelho-cereja sobre os bolcheviques, pequenas cruces verdes verticais amarelas nas brasilidades revolucionárias», p. 131) e da narração «mental» que Axelrod fará no decorrer do texto sobre o seu quotidiano e as sucessivas «viagens interiores», cuja aparição se deve ao cruzamento da «realidade», da «memória» (talvez também esta ficcionada) e dos

pensamentos desordenados que o assombram. Trata-se de uma narrativa sobre um homem que está constantemente em guerra com o mundo e, porventura, consigo mesmo: «nem suspeitando o corpo aguilhoado que ele viria a ter, um corpo sempre em guerra com o mundo, uma paranoica coerência porque se revia repetindo atos e jamais apreendendo, coerente sim com a História» (p. 146). Nesse sentido, parece-nos curioso encontrar o tema da História no fim de uma obra tão ligada ao papel da poesia na construção de um enredo alegórico. De que forma esta personagem pode auxiliar a construção desta alegoria da criação e, porventura, participar na elaboração de uma outra alegoria? O seu movimento implica alguma atitude coadjuvante junto das narrativas anteriores? Procuraremos definir como é que o texto interfere com a restante obra, no sentido em que a sua existência modifica ou expande os motivos alegóricos hilstianos.

4.2. A invasão da História na narrativa

Ao contrário de Matamoros, habitante de uma realidade fantasiosa, e de Tadeu, senhor de uma vasta riqueza que busca alimentar um sentido para a vida desprovida de poesia, Axelrod tem perfeita consciência do mundo em que vive – incluindo dos seus aspectos infinitos e indecifráveis e da limitação humana para os compreender – e parece entrever o seu futuro pelo olho da História. O seu pensamento irrompe o discurso com uma ideia universalmente conhecida: «curioso meus alunos a verdade é nil novi super terram, nada de novo, [...] Nada, roda sempre cuspidando a mesma água, axial a história meus queridos», (p. 131). Através do excerto anterior, o leitor depara-se com uma noção de existência na qual os acontecimentos remetem para situações que já aconteceram anteriormente, não havendo novidade que os transforme («nil novi super terram»), traduzida pela expressão «não há nada de novo sobre a terra». Esta relembra-nos de imediato uma passagem bíblica: «O que aconteceu, de novo acontecerá; e o que se fez, de novo será feito: debaixo do Sol não há nenhuma novidade.» (Ecl, 1:9, Bíblia Sagrada Edição Pastoral). Apesar de se referir a uma repetição de actividades, já efectuadas por alguém anteriormente, a concepção de tempo judaico-cristã não é circular, mas disso falaremos adiante.

Assim, o discurso de Axelrod para com os seus alunos demonstra a desmotivação alentada pela consciência da ausência de novidade como uma constante e, por essa razão, a existência esgota-se e sobra o tédio, exigindo-se a cada homem uma forma de resistência. Ao mesmo tempo, e porque este protagonista vive um conflito que

não lhe permite alcançar a proporção, o conceito de História utilizado nesta narrativa é ambíguo, apesar de a discussão sobre o mesmo não ser uma prioridade nesta dissertação e, por esse motivo, não nos alongarmos muito sobre esta matéria.

Por um lado, e dado que se refere ao fenómeno da repetição, o sujeito narrativo direcciona-nos para a ideia de História como um seguimento de acontecimentos que se repetem, sendo por isso correspondente às teorias cíclicas do tempo, as quais podem abordar algumas tendências como as ideias arcaicas da repetição da cosmogonia e o mito do «Eterno Retorno»; por outro, encontramos uma necessidade de se referir à periodicidade das revoluções e à divisão entre opressores/oprimidos, remetendo para algumas ideias marxistas; e, por último, presenciamos um encontro com a História que se realiza de modo progressivo e linear, não havendo uma repetição eterna dos acontecimentos, como é o caso da abordagem judaico-cristã que será exemplificada através dos diálogos com Jeshua e dos símbolos religiosos que nos direccionam para esta mesma figura. A necessidade de falar deste conceito conecta-se com a profissão do nosso protagonista, bem como com o facto de partir do mesmo para elaborar a alegoria em questão.

Relativamente à concepção cíclica de História, podemos verificar que a ideia de repetição referida por Axelrod sugere um círculo onde o sujeito narrativo – em nome de uma colectividade – se encerra de várias maneiras e do qual tenta escapar. Este círculo pode sugerir uma referência ao mito do «Eterno Retorno» quando o sujeito narrativo indica: «Nada, roda sempre cuspidando a mesma água, axial a história meus queridos, feixes duros partindo de um só eixo» (p.131). A palavra «axial», que é relativa a um eixo, dá-nos a imagem de um ponto de partida – por exemplo, um tempo cósmico ou mítico – que permite o desenvolvimento de vários acontecimentos («feixes duros partindo de um só eixo») que decorrem em «roda sempre cuspidando a mesma água», ou seja, que se repetem em forma de círculo e que tendem a remeter para esse início, o tempo mítico ou cósmico²⁶. Tendo em conta que a ideia de «Eterno Retorno»

²⁶ Referindo-se às culturas tradicionais e arcaicas, Eliade (1978) refere que, no contexto das fases da lua e da analogia destas com a ideia de circularidade na humanidade (nascimento, crescimento, decrepitude e desgaste), o homem e a lua não desaparecerem definitivamente, pois ocorre uma renovação dos mesmos (p.103). O Estoicismo recuperou esta ideia do nascimento e desaparecimento da humanidade, sendo que o Universo seria eterno, mas sofria uma destruição e reconstrução periodicamente no seguimento dos «Grandes Anos» e sob a forma de uma «combustão universal» (p. 102). Eliade adianta o seguinte: «Podemos observar que o que domina todas estas concepções cósmico-mitológicas lunares é o [...] «eterno retorno». Também aqui vamos encontrar o motivo da *repetição* de um gesto arquetípico projectado em todos os planos [...] além disso, detectamos também a estrutura cíclica do tempo, que se renova sempre que há um novo «nascimento» em qualquer desses planos. Esse «eterno retorno» revela uma ontologia que escapa ao tempo e ao devir. Tal como os Gregos (no mito do eterno retorno)

desvaloriza o tempo histórico, no sentido em que a História não acontece por si mesma²⁷, mas está dependente de um regresso a um tempo cósmico ou mítico (dependendo das origens), sendo por isso constantemente abolida enquanto ocorre a regeneração do tempo (através da conflagração pelo fogo), parece-nos curiosa esta possibilidade do conceito de História na narrativa. Sobre esta circularidade que remete para um princípio mítico, Axelrod indica:

a luz batendo nos feixes e no eixo em diversificadas horas é que vos dá a ideia de que na história nada se repete, oh sim tudo, tudo é um só dente, uma só carne, uma garra grossa, um grossar indecomponível, um ISSO para sempre (p. 132).

Na visão do professor, o assunto que debate nas aulas é composto de um «ISSO», uma característica que a História tem e que a define como um aglomerado de acontecimentos que se repetem e, desse modo, se unificam («tudo é um só dente, uma só carne»), permitindo reflectir sobre esta ideia de «um grossar indecomponível». Parece assemelhar-se ao recomeço do tempo, que é «indecomponível» no seguimento da repetição eterna («um ISSO para sempre») e se regenera após a catástrofe cíclica que, como divulga Eliade (1978), «tem um *sentido*» e nunca é definitiva (p. 103), permitindo o mundo regressar a um «caos» para o transformar de novo em «cosmos» (p. 103).

Outro dos aspectos que sobressai quando Axelrod se refere à História que ensina na sua profissão é o facto de ocorrer uma peridiocidade relativamente às revoluções, remetendo assim para o Materialismo Histórico. De acordo com esta ideologia, a História direcciona-se para um objectivo: poderá aplicar-se, no seguimento deste capítulo, a uma referência à luta de classes. Assim, sentimos que Axelrod devota o seu pensamento à busca da verdade, sobretudo a partir da escolha da profissão, a qual apenas existirá na própria História, pois esta torna-se igualmente numa «professora» da humanidade. Em que sentido? A História ensina, mais do que qualquer outro elemento,

procuravam satisfazer a sua ânsia metafísica do ôntico e do estático (pois, do ponto de vista do infinito, o devir das coisas que regressam continuamente ao mesmo estado é implicitamente anulado, e pode afirmar-se que «o mundo permanece imutável» [...] O passado não é mais que a prefiguração do futuro. Nenhum acontecimento é irreversível, nenhuma transformação é definitiva. [...] podemos até afirmar que no mundo não se produz nada de novo [...]» (pp. 103-104). Esta ideia da falta de novidade, particularmente no homem pré-moderno, corrobora a crença na repetição de gestos arquetípicos relacionados com a cosmogonia a partir de rituais, mitos, sacrifícios, descoberta de novos territórios, nascimentos, agricultura, entre outros, e pode ser conectada com esta narrativa no sentido em que decorre uma repetição da «História», conforme Axelrod indica aos seus alunos, e que a circularidade dos acontecimentos é clara, impedindo a inovação.

²⁷ Eliade (1978): Ao contrário do homem moderno que «se sabe e se quer criador da história» (p. 153), o homem primitivo não via a História como «uma categoria específica do seu próprio modo de existência» (p. 153).

que o erro deve ser reconhecido e, por isso mesmo, evitado: é aqui que entra a luta de classes. Axelrod exemplifica esta ideia servindo-se dos acontecimentos revolucionários, os quais são factores cíclicos que modificam o futuro das nações e cujas consequências consistem na interrupção da História, a qual aguarda o surgimento de uma nova revolução. Podemos confirmá-lo no seguinte trecho:

Agora em férias, no segundo semestre falaria das revoluções, de muitas, vermelhas verdes negras amarelas [...] pois é sempre o ISSO meus queridos, cinco ou seis [revolucionários] pensamenteando, folhetos folhetins afrescos [...] e depois uma nítida vivosa sangueira, e em seguida o quê? Um vertical de luzes cristalizado por um tempo [...] e outra vez ideias, bandeirolas, tudo da cor conforme a cor de novos cinco ou seis. (p. 132.)

O texto hilstiano utiliza agora a palavra «ISSO» para se referir à natureza repetitiva da História – não no sentido do Eterno Retorno, formando um círculo, mas sim de uma espiral –, motivada sobretudo pelas revoluções²⁸ que pretendem fazer mudanças no Estado de uma nação, talvez aludindo à luta de classes proferida pelo Materialismo Histórico de Marx e Engels (ex: «falaria das revoluções, de muitas, vermelhas verdes negras amarelas [...] pois é sempre o ISSO meus queridos, cinco ou seis [revolucionários] pensamenteando, folhetos folhetins afrescos») que constrói o percurso da História e cuja finalidade seria a abolição do terror da mesma²⁹. Sobressai a luta de classes, protagonizada pela cor «vermelha» (ex: Bolcheviques), apesar de o sujeito narrativo referir metaforicamente revoluções de várias cores, as quais relembram outras conquistas históricas (abolição da escravatura e conquista de direitos através das revoluções «negras», por exemplo), nomeadamente pelo facto de, na fase final da narrativa, recuperar a ideia de História sob a forma de uma mulher encorpada e fértil que se deve fornicar e, conseqüentemente, explorar o seu corpo, bem como aludir ao nome de Marx, entre outras personalidades históricas famosas.

Ainda sobre esta a noção de História evocada no enredo, adiantamos que Filho (Morris, 2018) vê na narrativa de Axelrod um factor crítico relativamente à política

²⁸ Hilst revela numa entrevista a Léo Gilson Ribeiro o significado do nome Axelrod, o qual relacionamos com esta ideia das revoluções periódicas e, por conseguinte, com o apelo à brasilidade: «eu me propus muitas coisas, mas acho que todo escritor fica assim em redor de um eixo básico. O Axelrod Silva se chama assim por quê? Por causa de Axel, que vem de axial, rod, de roda, e Silva vem de brasilidade, o Brasil, essa sensibilidade nossa, não é? Eu fico sempre em torno do mesmo eixo» (Diniz, 2013, p. 65).

²⁹ Citando Eliade (1978): «o marxismo atribui um *significado* à história. Para o marxismo, os acontecimentos não são uma mera sucessão de factos arbitrários; eles revelam uma estrutura coerente e, sobretudo, conduzem a um objectivo concreto: a eliminação final do terror da história, a «salvação». [...] a filosofia marxista da história conduz à Idade do Ouro das escatologias arcaicas [...] [e Marx] revalorizou a um nível exclusivamente humano o mito primordial da Idade do Ouro, [...] [colocando este período] *exclusivamente no fim da história* em vez de a colocar *também* no início.» (pp. 161-162).

brasileira. Tomemos atenção ao seguinte excerto: «what emerges is the supposed performance of a nationality sucked dry by imperialism. Hilda Hilst depicts in this text the “bloodless palm tree,” that is, the greenish-yellow brand of nationalism that does not fight for its rights, for its spaces, or even for its identity.» (p. 100). No seu ensaio sobre este capítulo da obra hilstiana, Filho afirma que, ao longo do discurso caótico e turbulento do protagonista, encontramos vários motivos simbólicos relacionados com o Brasil (utilizamos agora uma das citações anteriores: «os livros anotados, vermelho-cereja sobre os bolcheviques, pequenas cruces verdes verticais amarelas nas brasilidades revolucionárias», p. 131) que propõem a crítica aos regimes fascistas, à miséria do povo brasileiro, à corrupção política e das instituições, ao racismo e ao desrespeito pelos direitos humanos (Morris, 2018). Distinguímos esta leitura de Filho por complementar as referências do sujeito narrativo às revoluções e à necessidade de questionar, interpretar e vingar a História.

Relativamente à peridiocidade das revoluções, vemos que a História decorre tendo em comum o «ISSO», a repetição e relação com situações anteriores (a tal estrutura coerente histórica marxista que não concorda com uma sucessão de acontecimentos arbitrários), ocorrendo por isso uma transformação e criando uma imagem elíptica, na qual se pretende obter, através de um mal necessário, «o sintoma do triunfo próximo que irá acabar para sempre com todo o «mal histórico» (Eliade, 1978, p. 162). Portanto, quando falamos de História, nesta visão, criamos uma expectativa de comparação face ao passado, não obtendo sucesso se tentarmos isolar os acontecimentos do presente, e encaramos o conhecimento humano como o resultado da sua avaliação e integração histórica, pois esta faz parte da sua *realidade*.

A natureza cíclica da História provoca em Axelrod a urgência de embarcar numa «viagem de escape» maior do que aquela que inicialmente conseguíamos adivinhar. Se inicialmente se perde entre os conceitos de tempo circular e de peridiocidade e necessidade das revoluções, posteriormente perder-se-á dentro de si mesmo. Essa *perda* propositada sugere a recusa de todas as ambiguidades exteriores a Axelrod, apesar da dificuldade que tal exige. O desejo de movimento para fora de si mesmo e da busca de novidade – por outras palavras, o grande desejo de desvio – é contrário, por exemplo, ao «mito do eterno retorno», o qual pinta o retrato de um movimento renovador que não deixa entrever uma fuga nem uma evolução, pois nenhuma transformação é definitiva. Deste modo, o «eterno retorno» serve-se de um falso movimento, que não se move *de si*, apenas se move circularmente; e aqui o que se busca na narrativa de Axelrod é

compreender como e quando nos movemos de nós, se é possível fazê-lo, se Axelrod o faz e se entende o motivo pelo qual o tem de fazer. Estará Axelrod a tentar mover-se destas ideologias históricas que ensina aos alunos?

Sabendo que o conceito de História envolve uma cadeia de acontecimentos mais ou menos trágicos que se relacionam entre si e que, sempre necessitando da «Morte», foram assentes sobre a vida dos vencidos (que permaneceram anónimos) e dos vencedores (que recolheram a glória dos acontecimentos), afirmamos que a relação da História com a Morte é de irmandade, caminham lado a lado e são, ambas, «temidas» pela humanidade: de um lado, a História demonstra que se repete, fazendo-se a partir das crueldades, dos desastres, das injustiças, ou seja, caminha sob o horror³⁰; do outro, a condição humana é imbatível, mas necessária para que a História progrida. Axelrod admite que, à medida que a História passa pelas pessoas, também ela é um vestígio em cada uma delas, tal como a memória dos mortos no pensamento dos vivos: são vestígios. E como? Pensaria o leitor de Hilda Hilst. Se Axelrod Silva não fosse professor de História, talvez pouco ensinasse no seu discurso, mas não:

Escavar o que, se o seu existir, o seu de fora, a ciência dos feitos, a dura história, grafias, todos esses acontecimentos possuíam a qualidade soberba das perobas, perenes, ele ouvira, os trens passarão por esses dormentes, para sempre, para sempre. (p. 132.)

Esta ideia da História parece ainda insinuar que o indivíduo deve escavar os acontecimentos, à semelhança do «escovar a história a contrapelo» («Escavar o que, se o seu existir, o seu de fora, a ciência dos feitos, a dura história»), de modo a encontrar uma «verdade». Também Axelrod indica que «os trens passarão por esses dormentes, para sempre, para sempre», mas o que poderá significar isto? Podemos encontrar nesta passagem uma alusão aos «dormentes»: não será um «dormente» um «morto» adormecido? Assim, estamos perante os vencidos, aqueles que morreram para que a História pudesse ser escrita pelos vencedores, sendo o caminho-de-ferro o corpo dos dormentes e o comboio a representação do vencedor glorioso? E estarão dormentes porque serão restaurados da morte pelo acto de «escavar» a verdade histórica, regressando progressivamente à vida? Por outro lado, será possível encontrarmos de igual modo na ideia de «dormentes» as tendências ideológicas adormecidas, como por exemplo o fascismo? Trata-se de uma de várias passagens ambíguas que o texto hilstiano nos fornece, mas tentaremos prosseguir com a ideia dos vencidos.

³⁰ Recuperamos a ideia de monumento de cultura que é equivalente ao monumento de barbárie de Walter Benjamin (1987), bem como a necessidade de «escovar a história a contrapelo» (p. 225).

Como entendemos até ao momento, a vida de Axelrod é regida pelo seu contacto com a disciplina que ensina e que o influencia na vida pessoal. Esta vida – que é inicialmente descrita na obra – é uma máscara estratégica para evocar a «viagem interior» ou «de escape» que decorrerá. Em que é que consiste esta viagem e quando é que inicia? De que modo se relaciona com o movimento e com a alegoria em questão? Chegaremos às respostas quando encontrarmos um meio de entender a vivência do protagonista e o sufoco necessário para se permitir a si mesmo continuar.

Numa primeira instância, é importante definir que a vivência do conceito de História corresponde à vivência do protagonista em relação à frustração causada pelo desejo de proporção: não existe um conceito histórico definitivo, assim como não existe uma vivência quotidiana harmoniosa. Ousamos julgá-la um malogro, pois a proporção é dificilmente afectada pelo *movimento* e pressupõe um quotidiano regrado e pouco evoluído relativamente ao seu potencial. O esforço de auto-preservação desta personagem masculina é imediatamente descoberto: «ordem-matriz dentro de si mesmo, haveria uns moles, alguma coisa fresca que lá por dentro ainda se movia? Alguma convulsão? Pensou-se Axelrod Silva.» (p. 133). A dissimulação da proporção – talvez entre a razão e a fantasia – é a pista que o texto fornece ao leitor para analisar o verdadeiro carácter de Axelrod: este acaba por forçá-la, dado que esta não lhe é inerente, e cai no fracasso.

Não fosse Axelrod uma personagem hiltiana e considerá-lo-íamos estagnado e facilmente compreendido, mas não podemos desistir de o olhar mais de perto tão rapidamente. O protagonista não nos dá tréguas e transmite-nos todos os sinais de um homem assombrado pelo *movimento* (a «convulsão»), o terrível movimento da História dentro de si que apenas pode ser atenuado a partir da exigência da proporção. A busca desta constitui um modo de equilíbrio para a sua existência e fá-lo sentir que ainda se encontra são. Desta forma, não parece Axelrod o poeta maldito e Tadeu um simples professor?

O facto de esta narrativa ser a única que se refere ao título da obra é relevante para a conjuntura do estudo da mesma: este capítulo parece conter o enigma do título e da organização das três narrativas. Diz-nos Axelrod, entrelaçando a ação, o pensamento e a memória da sua relação com o pai: «Pra onde vão os trens, meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também pra lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti. Mover-se? Por que não?» (p. 132). Aqui a relação com o pai demonstra que terá sido esta figura a

responsável por lhe transmitir a finalidade da condição humana, bem como outras informações importantes sobre a experiência de vida, porém este mesmo pai mostrar-se-á austero e louco, obcecado pela frase que profere ao filho e que moldará a sua existência:

nervudo pai de ossos alongados, doçura de repente e de repente fúria, cismação, escrevendo nos papéis de embrulho, nas paredes, um olho de opressor te disseram, um olho de estilete, um cicio crescendo tu não te moves de ti (p. 137).

A fala do pai, recordada pelo filho, evoca a ideia de uma duplicidade na vida deste («doçura de repente e de repente fúria, cismação») na qual interfere um aspecto «opressor», cortante como um instrumento («olho de estilete»), relativamente às suas acções. Por um lado, o pai é vítima de um «olho de opressor», que podemos entender como sendo uma ideologia política (a ditadura), um Deus ou até mesmo a própria condição humana. Destas pressões resultam a própria visão do pai como um «opressor» em relação ao filho, incutindo o seguinte: a frase «tu não te moves de ti» contém uma referência ao movimento como gesto que faz avançar os transportes que levam o homem, impulsionando-o para a vida, e gesto que, num plano maior, demonstra que o homem não caminha para lado algum, pois não se move de si, apenas se move aparentemente e em conjunto com o transporte. O facto de, na realidade, não *ir*, não realizar esse trajecto, implica que toda a vida humana é em vão. O que poderá esta contradição significar em *Tu não te moves de ti*?

O movimento em questão é um passo humano iludido, talvez um artil para enganar o homem e fazê-lo simplesmente continuar em vão, pensando que realmente se mexe em busca de um fim. Esta ideia ocorre nas duas narrativas anteriores, pois Tadeu permanece vivo, apesar de velho, quando busca consumir o seu desejo de ser poeta na segunda narrativa. Terá sido esse movimento frutífero? A realização da «poesia» como objectivo último fê-lo avançar, *movimentar-se*? E Matamoros, que fez ela? A sua transformação perante acontecimentos tão incríveis também a fez *sair de si*? Terá avançado, apesar da morte? Terá sido necessário?

Avançar no tempo, encarar a vida humana no sentido de um progresso, mas permanecer arcaico, imutável e impotente como sempre: é essa a contradição que habita constantemente o pensamento de Axelrod cuja missão narrativa é examinar a expressão «tu não te moves de ti» enquanto a pratica. A proporção reside numa força sobre-humana que Axelrod procura dentro de si para lidar com a consciência da circularidade do tempo e da Natureza – do movimento repetido que não se desvia – e com o desejo de

se movimentar mentalmente através da imaginação, do pensamento e da ficção das memórias de infância. Por este motivo é que a frase do pai de Axelrod lhe confere um carácter mitológico, assombrando a experiência diária do filho e impondo-se mesmo após a sua morte.

No decorrer da narrativa presenciamos a constante antítese entre a ciência – que não permite o homem mover-se de si, mas ter a ilusão de que se move nos transportes que frequenta – e a imaginação – que permite o homem mover-se através dessa aparência de movimento –, expandindo o conflito vivido pelo protagonista desta narrativa. Pode o homem desafiar as leis do tempo e superar a Natureza? Esta pergunta é legítima para o discurso de Axelrod, à semelhança das questões que elaborámos sobre Tadeu, tentando analisar como este poderia ser um criador e superar as leis do seu Criador. O mistério da resposta talvez se encontre no mesmo lugar da sua pergunta.

4.3. A viagem de um protagonista múltiplo

Iniciando pela anatomia de Axelrod, pretendemos agora tentar analisar a jornada empreendida no seu quotidiano a partir da profissão, a qual suscita uma «viagem mental» que luta contra as interrupções provocadas pelo seu caos pessoal e pela realidade dos acontecimentos. Tudo começa com a maldição da História – aquela cujo núcleo é um «ISSO» e sobre a qual já falámos – que recai sobre este homem com a força da própria literatura. Agora o termo História já se desdobra facilmente em «histórias», como se se tratasse de uma «angústia da influência», no sentido em que os traumas de guerra, os crimes, a violência e as descobertas científicas o preenchem e lhe causam angústia e ansiedade. Este homem carrega essas «histórias» dentro de si como um herdeiro do passado, todo ele é feito de histórias. Procuremos verificá-lo no seguinte excerto:

Num introito purificador monologou: um aquém de mim mesmo, um, que não sei, move-se e vejo fotografias daqueles escavados, aqueles de Auschwitz Belzek Treblinka Madjanek, se vejo bocas de fome, [...] se penso no relato da minha aluna [...] choques elétricos na vagina, no ânus, [...] depois os pelos aqui debaixo [...] Por quê? Levantou a máscara de acrílico de um soldado do rei? Confindenciou? Disse coisas de fúria boca a boca? (p. 133).

A ideia do monólogo como «introito», que significa princípio e, simultaneamente, dá nome às primeiras palavras proferidas durante a missa, representará o princípio da viagem que ocorre nesta terceira narrativa. Todos os acontecimentos futuros são fruto de um monólogo interior, de uma imaginação sem

limites, de uma memória da infância ou de uma ficcionalização de momentos históricos. Nesse sentido, a contradição causada pelo ensinamento paterno de que o homem não se move de si mesmo e aquilo que Axelrod presencia – as «histórias» da História movendo-se dentro dele, como se estivesse indisposto depois de um almoço farto; os testemunhos dos outros permitem-no ficcionalizar os acontecimentos, estar presente neles –, que é precisamente o seu contrário, autorizam-no a *viajar* entre a realidade da academia e a memória no seguimento da história da aluna que presenciou horrores («se penso no relato da minha aluna [...] choques elétricos na vagina, no ânus»). Aqui a palavra de ordem é *memória*, seguida de *ficção*. E o que as liga é precisamente o movimento: retira da memória certas palavras e tradu-las numa ficção doméstica que o acompanha, fá-lo sentir-se vivo no movimento para fora de si, vivo no terror e na tragédia, naquilo que foge da proporção, no assombro. Essa transformação ocorrida pela consciência da possibilidade de movimento – libertação de amarras invisíveis, ordens auto-promulgadas – consta como um episódio importante para o empoderamento da experiência desregrada:

Ela contava e nele moviam-se uns agressivos moles, ânsia e solidão, dilatado espremeu as pernas, e um outro ele ejaculou terrores e pobreza, um outro se apossou dele significativo, um outro grotesco espasmódico fluía, um ISSO inoportuno e desordenado em Axelrod, Axelrod que até então se conhecia invicto. Tu não te moves de ti, tu não te moves de ti de ti de ti, o passo do trem, tu e o trem, penso que me movo, Einstein meu bem quem me vê passar diz que o trem se move comigo amém, sentando imóvel, topografia tensa da minha víscera [...] Axelrod vai se dizendo que, até que enfim, então movi-me, sou este corpo do trem (pp. 133-134).

A expressão que o narrador utiliza ao referir-se a Einstein, «Einstein meu bem quem me vê passar diz que o trem se move comigo amém», reflecte a auto-descoberta ocorrida no pensamento de Axel sob a forma de uma oração, visto que introduz a palavra «amém», e remete para o elogio de um cientista que recusou a proporção em prol de um bem maior: o desafio das regras sociais e morais fê-lo encontrar a «imortalidade» na História e aproximar-se um pouco mais da «verdade». A sua história habita no corpo de Axelrod e, ao tomar conhecimento desta, repara que é possível mover-se ao mesmo tempo que o comboio, progredir com tamanha rapidez. A progressão é a liberdade de pensamento («Axelrod vai se dizendo que, até que enfim, então movi-me, sou este corpo do trem») e o movimento poderá criar uma analogia com a resistência às opressões (de várias naturezas) exteriores a si mesmo.

A partir deste momento, a viagem é efectuada num «trem» imaginário que o leva a percorrer várias paisagens formadas por símbolos, acontecimentos e figuras históricas,

familiares e ideias desordenadas. O comboio que leva o protagonista tem todas as características de um meio de transporte real, incluindo janelas e casa-de-banho («move-se agora em direção à privada do trem [...] olha ao redor da privada, [...] pensa-se menino, um outro lhe dizendo: mijei de gozo.», p. 135), para que a viagem seja o mais próxima possível da realidade. Tomemos atenção a esta passagem:

Historicidade da planura, a paisagem afundado no olho, vou engolindo anárquico o que vejo, Axelrod-viagem, como quem se esvazia e preenche, às pressas vai colocando o coração os rins em ocas compartimentações [...] digno nem sonha que caminha igual sobre si mesmo, move-se o trem tu não te moves de ti, tu não te moves de ti, que coisa se movia em Axelrod, que coisa o excitava num estertor... quando vi fotografias de diferentes estágios de sofisticados armamentos, [...] botas fileiras hastes metálicas sustentando bandeiras, armamentos, métodos, ordenada liturgia, um ISSO exaltado se move em Axelrod Silva quando ouve o desnudo relato de sua aluna (pp. 134-135).

Quando lemos «como quem se esvazia e preenche, às pressas vai colocando o coração e os rins em ocas compartimentações», verificamos que se constrói deste modo uma alegoria do pensamento de Axelrod sob a forma de um comboio, como se de um brinquedo se tratasse, o qual compartimentaliza e materializa pensamentos, receios e memórias de várias formas. Lemos no trecho que fala da «privada» que as memórias embaraçosas infantis parecem surgir na casa-de-banho, sugerindo que este espaço é igualmente propício para a memória, mas talvez esteja reservado a determinados sentimentos íntimos e obscuros.

Torna-se claro que o trem representa o movimento no caminho-de-ferro que, mesmo tendo princípio e fim, efectuando uma rota, permite obter a ilusão de progresso em linha recta. E isso é desviar-se, numa primeira fase, de si mesmo, pois o seu corpo está fixo e a *cabeça* movimenta-se. Para que tal aconteça, é necessário que a história violenta da aluna («um ISSO exaltado se move em Axelrod Silva quando ouve o desnudo relato de sua aluna») despolete em Axelrod esta viagem alegórica. Ao longo da narrativa, Axelrod irá tentar assumir-se vários *outros*, pois a viagem também potencia essa transfiguração, sendo «Axelrod-viagem», «Axelrod-cachorro» (p.138), «Axelrod-criança» (p.140), «Axelrod-verdugo» (p.143), «Axelrod-mosaico» (p. 147) e «Axelrod-povo, Axelrod-coesão» (p.149). Assim, sempre que o sujeito narrativo tende a ser *um outro*, seja através da escrita, como o fez Tadeu, ou da imaginação, como faz Axelrod, *move-se*. Apesar deste movimento, o protagonista não consegue ser, na totalidade, um *outro* isolado de si, já que mantém sempre o nome próprio, o que sugere que a sua interpretação de um outro é talvez um reflexo de si mesmo, de um outro que existe dentro de si mas que é ele próprio, Axelrod, ainda a ouvir o relato da aluna, mas na pele

de vários elementos ficcionalizados que coabitam em tempos e cenários diferentes na sua mente. O próprio professor confessa, já a meio da viagem, que a sua experiência mental lhe remete para a analogia de um circo que apresenta as suas exuberâncias e o público que vê atentamente, sendo Axelrod o resultado dessa mistura:

De circo, me movendo no extenso corpo do trem, na redondez do mundo, inflado, mas ainda réplica achatada dos pensares de dentro, [...] atuando como aquele que apresenta ao público o domador, o palhaço, a moça do cavalo, aquele de gravatoso pretume, o apresentador, mas lá no invisível se sabendo o tigre, a cambalhota, a viva cavalidade. Em mim um muito de todos, pompas, fachadas [...], em mim um muito do outro, um quase tudo, um existir para a morte esse meu muito do outro e uma exceção, a minha, ser tudo de mim, ser Axelrod, desnudado me pertencer e ser esse que confessa agora suas pompas (p. 137).

O sujeito narrativo expressa deste modo a sua consciência face à comunhão de *eus* que o compõem como personagem múltipla, evidenciado a antítese entre aparência/realidade que a metáfora do circo providencia. Admite que actua como um «apresentador» ou «um palhaço», contudo define-se como «o trigre» ou «a cambalhota». Por outras palavras: O Axelrod que inicia a viagem é externo, material e aparente; o Axelrod que conduz a viagem até ao seu fim é o elemento maravilhoso do truque de circo que o permite funcionar, é o seu interior, a sua verdade. Será por este motivo – para se desnudar em nome da verdade, para se conhecer – que o sujeito se embrenha nesta mesma viagem alegórica? Saberá ele de que modo termina?

Regressando às transformações do professor, este torna-se primeiramente «Axelrod-viagem», pois abre caminho para criar o comboio como espaço iniciático desta jornada. Este dá lugar, logo de seguida, a «Axelrod-cachorro» e «Axelrod-criança» respectivamente, vozes que devem muito do seu discurso à memória da infância protagonizada por duas figuras: o pai e Haiága, a tia. A relação entre a segunda narrativa e a história de Axelrod é agora feita a partir da ligação a Haiága. A primeira paragem no comboio da imaginação é um «mover-se imóvel» em direcção à aldeia onde nasceu. Dito de outra forma: Axelrod, resultando num discurso caótico e na imaginação de um diálogo entre Haiága e o pai, parece utilizar a viagem iniciática para *se encontrar* nas origens e comparar a memória com o presente:

há em mim estridências, recuadas, movo-me imóvel em direcção à aldeia onde nasci, o existir de Haiága minha tia [...] há dez anos Haiága se propôs fazer canteiros, [...] [e disse] cuida Axelrod do teu à tua volta, não te pareças nunca àquele canteiro lá no fundo [...] Há dez anos, e agora? (p. 134).

Talvez se trate de uma recuperação do passado ou de uma ficcionalização da memória que tem da tia, mas a verdade é que o protagonista remonta ao momento em que, dez anos antes, lhe deram um conselho para a vida: «cuida Axelrod do teu à tua volta». Não só as palavras cuidadosamente seleccionadas da tia, como também as do pai assolam o discurso desordenado na viagem de comboio. Esta figura feminina diz-lhe para manter a força e a perseverança através da analogia com o crescimento das plantas: «não te pareças nunca àquele canteiro lá no fundo, um turbilhão amolecido de rosadas dalias, aparência de vida vigorosa mas vai até lá, vai, vamos toca, vê? Molura, caimentos, é como se afundasses a mão na espuma» (p. 134). Tal como as plantas que se servem da aparência para esconder uma grande fragilidade relacionada com a efemeridade da vida, também o homem sofre dessa mesma condição: é necessário que este saiba cultivar a força interior e não ceder à fraqueza. Este conselho parece pertinente e natural de uma tia que lhe transmite «o gene ordenado» (p. 134) e que, como o texto sugere, se torna sua amante, porém é também combatido pelas palavras do pai que produzem o efeito oposto. A influência de Haiága impulsiona-o para a contemplação da Natureza e da vida («E a voz de Haiága cobrindo de calêndulas a frase [do pai], se sobrepondo, vem Axel, me puxando, Olha o cheiro que vem vindo da terra, olha como cresceram as amoreiras», p. 137), não fosse esta a figura da fertilidade que conhecemos na narrativa anterior, vendo milagre nas coisas; por outro lado, a influência do pai desvia-se dessa visão milagrosa e contemplativa do mundo, pois este *pensa*: «o que há com o pai, Haiága? São dias, são momentos, há pessoas assim que num segundo fervem, se pensam, entendes? Não. Ele tá louco, Haiága? Não, não, apenas se pensa muito, por algumas horas se pensa, pensa em si mesmo» (p. 138).

O «pai-pensante» é um dos elementos fulcrais desta narrativa, a par da «Dona História», cuja importância já debatemos e sobre a qual nos debruçaremos adiante, e de «Jeshua». Foram seleccionadas estas três figuras para representarem a narrativa por um motivo: a alegoria da viagem apenas se concretiza com a aparição de elementos que participam na origem do mundo e da vida do protagonista. Em que sentido? Antes de mais, o ensinamento que a História fornece ao homem é similar àquele que o pai providencia ao filho, sendo essa uma das várias analogias executadas nesta última narrativa. Aqui o tempo passa pela História à medida que passa pelo homem, uma vez que nada deixa de existir e tudo se mantém numa linha contínua, apesar da «Morte», tal como referimos. O homem é finito, mas a História acontecerá enquanto houver homens e deles surgirem filhos. Esta lição passada em forma de testemunho de pai para filho –

através da célebre frase que intitula a obra – é para ambos uma maldição, derivando da condição humana e da ilusão de progresso que o tempo cíclico fornece, activando a tão temida *loucura*.

O professor transforma-se agora em «Axelrod-cachorro», movendo-se para fora de si e incarnando um «cachorro» que, estando fora do comboio, se vê a si mesmo partir dentro do transporte, representando deste modo a simultaneidade dos vários *eus* que o protagonista detém. Este descreve essa transferência referindo-se, pouco antes, a um momento que experienciou com o pai durante uma passagem de um «trem» na aldeia onde vivia, como se se tratasse de um aspecto maravilhoso – tal como as plantas eram na visão de Haiága – que sobressaía nesse tipo de localidades. Falamos da invasão de um monstro veloz, da tecnologia e do movimento que interrompe o espaço fechado que a aldeia ilustra, ou seja, de um objecto cuja força e ruído bastam para destruir um quotidiano melancólico e monótono, no qual se insere o pai de Axelrod. Observar a partida de um comboio confere aos que têm a sorte de presenciar esse momento um instante de admiração e de sonho, um tempo de fuga, tal como podemos verificar neste excerto: «escuta meu filho, se queres ver o trem te apressa, [...] vamos vamos, tu mesmo é que te afogas no choro se não vês o trem» (p. 137). Essa assistência surge como um momento irrecusável de satisfação que esconde ainda vários enigmas: quem é o maquinista? É possível vê-lo? O filho pergunta se «a gente vai ver o maquinista outra vez?» (p. 137) e o pai responde com a questão: «E como podes pensar que algum dia não vais ver o maquinista?» (p. 137). Agora Axelrod é o maquinista do seu «trem», à medida que também viaja sentado e e vê viajando, agora é possível ser *vários*. Ao mesmo tempo, nunca se vê o maquinista, pois ele ilustra a incógnita do começo das coisas, inclusive das máquinas. Bem sabemos que o protagonista vasculha o comboio à procura da sua origem, portanto podemos supor que este maquinista é um homem e, noutra perspectiva, é Deus que vai conduzindo o destino dele.

Evocamos de novo o momento de «Axelrod-cachorro» e a sua relação com a observação da partida do «trem», na qual o professor descreve a interrupção do tempo onde ocorre a simultaneidade impossível:

os cílios se tocaram num segundo e um segundo antes vi o ser do cachorro olhando o trem, o corpo torto, ele inteiro exsudando angústia, lá na escuridão das vísceras movi-me inteiro vendo o cachorro exsudar angústia, e aqui neste clarão, [...] o moço me olhando à minha frente, o moço não viu que me movi por inteiro, que no ser do cachorro olhando o trem também eu Axelrod-cachorro, a cada dia, na minha

anterioridade, no meu Antes, também eu-tu-moço olhando alguém que se soube num segundo tomado de sua alma primitiva (pp. 138-139).

O facto de estar presente dentro e fora da máquina e assistir à sua própria partida («o moço não viu que me movi por inteiro, que no ser do cachorro olhando o trem também eu Axelrod-cachorro») sugere que Axelrod revive a sua memória de infância: agora é ele que se vê a si mesmo – sendo um «cachorro», porque é uma criança, mas sendo igualmente um simples animal que se deixa para trás, embora a sua fidelidade se mantenha – partir sem o pai por perto, ainda que este seja omnipresente na viagem alegórica. Deste modo, o sujeito narrativo tem plena consciência dos movimentos temporais que executa no comboio fantasioso, juntando a «anterioridade» com o presente, assim como a construção da mitificação em redor deste pai.

A obsessão do pai pelo pensamento, aquilo a que o narrador chama de «cismação», é descrita lentamente entre rupturas de narração e diálogo. O pai isola-se com o tema da Morte e da finitude humana, deixa-se corromper pela força do silêncio face às questões que coloca e anda em círculos com a frase imperativa negativa: «Tu não te moves de ti». No texto hilstiano, o narrador fala de um local sagrado para a escrita e indagação paterna, o «casebre de ferramentas do pai, lá onde havia cismação, nos papéis de embrulho, nas paredes escrevendo há povos tarântulas, homens tarântulas» (p. 139). Este espaço de perdição no qual o pai se fecha é ligado à «Morte» de um modo simbólico: Axelrod sonha com a anunciação da «Morte» personificada em forma de mulher – como a História aparecerá – com desejos de comer mangas, remetendo para o Génesis e para a questão do «fruto proibido» experimentado por Adão e Eva. Assim, a manga adquire características negativas e poderá simbolizar ao longo do texto o contacto humano com a sabedoria e o conhecimento do Bem e do Mal, transformando-os em angústia. Neste caso específico, ela alimenta a «Morte» e traça um fio condutor entre esta personificação e o espaço de «pensamento» do pai:

mais lento o corpo cascoso do trem se movendo, mangueiras e alguém num sonho me dizendo que À escura senhora muito lhe apetece esse gosto amarelo e esse cheiro molento das mangueiras. A escura senhora. A morte. Alguém me dissera em sonhos que a morte gosta de mangas? Por quê? Haiága nunca teve mangueiras, uma sim, uma única mangueira atrás do casebre de ferramentas do pai (p. 139).

O presente excerto divulga a existência de uma única mangueira perto do espaço isolado do pai («uma única mangueira atrás do casebre de ferramentas do pai») que talvez se possa conectar simbolicamente com o destino deste, sendo anunciado através de um sonho. Essa anunciação assemelha-se a uma profecia, não com a mesma

completude da profecia de Simeona, no entanto serve como um «sinal» de tragédia. De que modo podemos encontrar este motivo trágico no texto hilstiano? Vejamos: o pai é mitificado através da frase que o inunda, ascendendo a um alto patamar e constituindo um enigma por resolver na visão do protagonista, sendo que dessa mitificação resulta a loucura. Sim, estamos perante um pai louco cujo comportamento exerce fascínio sobre o filho. Contradizer a frase imperativa é, além de desobeder ao pai, uma recusa da loucura do progenitor, como podemos ver neste trecho formulado pelo professor durante a viagem mental: «Um ao lado lá dentro me dizendo: porra que pai, tu só podia pifar com esses discursos nada veneráveis.» (p. 140). Tomamos como loucura o que o narrador nos conta quando fala do espaço isolado, «o casebre de ferramentas do pai», no qual o pai se encontrava «nas paredes escrevendo há povos tarântulas, homens tarântulas», constituindo como reflexo dessa falibilidade humana a escrita obsessiva. Portanto, a profecia da Morte representada pela «mangueira» localizada perto do espaço isolado do pai – ao contrário da simbologia da «mangueira» na cena da «Casa dos Velhos», que tomámos como impulsionadora de uma sabedoria alegre – torna-se a consequência inevitável da condição humana e, simultaneamente, a única opção que permite libertar o pai dessa situação. A figura simbólica da loucura – que também é lucidez, dado que confere uma perspectiva mais feroz e realista do mundo e das atitudes humanas – é a «tarântula», a qual surge ao longo da narrativa como interrupção da memória. Tomemos atenção à ideia reproduzida por Axelrod durante a viagem sobre o animal:

Vitória rainha engolindo povos, hunos engolindo muitos, claros engolindo escuros, o que é tarântula hen? Dizem, filho, que quando ela pica, a gente canta e dança, licosa tarântula adentrando o mundo, os homens, o coração do homem é uma tarântula
[...]
onde vivem as tarântulas?
na gruta, nos desertos, nos vãos, em ti
em mim pai?
Nunca aparecem, diz Haiága, olha, eu que tenho visto o equivalente ao lixo do mundo, nunca vi uma,
[...]
cala a boca Haiága, tu entendes bem pouco do que eu digo
quase tudo, e também a membrura do opressor que transmite ao filho. (pp. 140-141).

Até ao momento e de acordo com a narrativa de Hilst, depreendemos que Axelrod viveu num ambiente familiar regido pela antítese razão/sentimento, uma vez que o pai surge como uma figura solitária, egoísta, racional, filosófica, obsessiva, autoritária e opressora, como verificámos ao ler «cala a boca Haiága, tu entendes bem pouco do que eu digo/ quase tudo, e também a membrura do opressor que transmite ao

filho», e Haiága é a aparição de uma figura amante e materna «emprestada» que defende o sobrinho em relação às vilezas do mundo. O comportamento da tarântula cria uma analogia com toda a *vileza e crueldade* humana no sentido em que, sendo um tipo de aranha com um tamanho relativamente grande, se alimenta de insectos menores, os quais constituem presas, e pode produzir veneno, sendo a sua picada venenosa. Também o homem se «alimenta» dos outros, suga-os para o seu interesse, quer seja através da opressão, escravatura, conquista ou de muitas outras formas. Toda a História representa a qualidade de tarântula que o homem soube demonstrar, como escrevia o pai nas paredes: «Vitória rainha engolindo povos, hunos engolindo muitos, claros engolindo escuros». A analogia do reino animal com a actividade do ser humano é clara neste trecho e pretende ser explorada pelo sujeito narrativo na viagem alegórica: quando o homem se deixa «picar», cedendo aos desejos egoístas e obscuros, torna-se num animal, mostrando que também ele é corrupto («que quando ela pica, a gente canta e dança, licosa tarântula adentrando o mundo, os homens»).

Buscando, de alguma forma, uma compreensão do simbolismo da tarântula, parece-nos lógico recorrer à simbologia da própria aranha. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (2010), «Todas estas qualidades de demiurgia, adivinhação, condução das almas e intercessão entre os dois mundos (o humano e a realidade divina), fazem com que a aranha simbolize também um nível superior de iniciação.» (pp. 79-80). No seguimento dessa simbologia, a aranha recupera a imagem de uma realidade fantasiosa através da tecelagem de ilusões, tratando-se do símbolo da fiação por excelência devido à teia que cria (p. 79). É possível religar esta função à do poeta que ficciona um mundo referencial, mas também ao próprio Axelrod que ousa mover-se de si através de uma viagem interior alegórica: a sua viagem é fruto de uma tecelagem ilusória e, por esse motivo, ficcionaliza acontecimentos e memórias, sendo por isso frágil. Por outro lado, a aranha «pode facilmente surgir na figura de *criadora cósmica*, de *divindade superior*, de *demiurgo*. É o que acontece em muitos povos.» (Chevalier & Gheerbrant, 2010, p. 79). É ainda evocado, relativamente a este tema, o mito de Aracne, no qual a deusa Atena transforma esta habitante da Lídia em aranha no seguimento de uma competição de tecelagem. Aracne tenta aproximar-se do estatuto que Atena detém através do seu magnífico dom para bordar, contudo e após ter bordado as paixões dos deuses face aos mortais, Atena ofende-se e bate em Aracne; esta fica desolada e tenta enforcar-se. Atena salva-a, mas transforma-a eternamente em aranha, para que o seu dom da tecelagem nunca se esgote e, de algum modo, para a castigar. Assim, «O desafio à deusa feito por

esta mortal tem qualquer coisa de sartriano, coloca este mundo à frente do outro, subordinando o próprio Olimpo às paixões humanas. A aranha, cuja tela hoje é irrisória, simboliza também a queda do ser que quis rivalizar com Deus: é a ambição demiúrgica punida.» (Chevalier & Gheerbrant, 2010, p. 79). A forma como o símbolo da aranha se relaciona com a construção alegórica da criação na narrativa de Tadeu – o homem demiurgo que rivaliza com a divindade –, bem como com a ideia de resistência à condição humana através de um desvio mental (como faz Axelrod e como o pai louco não conseguiu fazer), com a ideia de História (na qual os homens vencedores pisam os vencidos, reciclando e tecendo os acontecimentos) e de sobrevivência (em que o mais forte tende a sobrepor-se ao mais fraco e a retirar dele todos os modos de se empoderar e aperfeiçoar), assumindo a forma da «tarântula» nesta narrativa, capta-nos a atenção para a urgência das palavras do pai que já denunciavam a verdadeira natureza humana («licosa tarântula adentrando o mundo, os homens, o coração do homem é uma tarântula»). É o veneno sugerido na expressão «licosa tarântula» que corrompe o homem e lhe retira a capacidade de sonhar e viver, ocupando-o com a obscuridade e a tirania.

Contudo e como o próprio texto se encarrega de destacar, o pai de Axelrod aceita a sua própria natureza opressora sobre o filho, distinguindo a força da «doçura» que assola os homens fracos, frágeis ou demasiado sentimentais. O amor é uma dessas doçuras que devem ser evitadas e as mulheres são apenas feiticeiras com o seu corpo, servindo como objecto de prazer sexual. No diálogo entre o pai e Haiága, descobre-se que os dois mantinham relações sexuais, colocando em questão o papel de Haiága como tia e entrevendo a possibilidade de esta ser a verdadeira mãe de Axelrod – já que não existe qualquer referência a tal figura feminina –, porém o texto não fornece respostas. Regressando ao diálogo, Haiága confronta-o dizendo-lhe: «tu és bem doce quando te deitas comigo» (p. 142). De seguida o pai do protagonista diz-lhe:

isso é diferente, mulher, tu és bem macia e plantas os teus duros, cactos, alcachofras, e andas também como um cavalo mas gorjeias, galopes, trinados, conheço essas velhacarias de fêmea, esse ser um e outro, mas meu filho vai ser um. [...] não importa, contanto que não vejam o escavado molengo do de dentro. (p. 142.)

É a este ponto que gostaríamos de chegar: o momento em que o pai afirma que a tia tem duplas atitudes (é suave e sedutora, pois descreve-a como «macia», mas também feroz quando as situações o exigem, quando indica «andas também como um cavalo mas gorjeias, galopes, trinados»), operando «velhacarias» e sendo «um e outro». Por

outras palavras: o pai denuncia a capacidade imaginativa e de ficcionalização do mundo, assim como a multiplicidade de «eus» que cada um vem *sendo*, sobretudo a exposição daquilo a que chama «o escavado molengo do de dentro». A este talvez possamos apelidar de «fragilidade interna», interioridade ou intimidade, tudo aquilo que se encontra protegido pela dureza exterior e constitui um dos variados «eus» humanos. Esta condenação conduz-nos novamente à frase imperativa «tu não te moves de ti», podendo de igual modo referir-se às proibições de *ser vários* e, por conseguinte, de exercer a faculdade demiúrgica, pois é impossível rivalizar com uma divindade ou ultrapassar a Natureza e sair vencedor da História.

Este desejo paterno de que o filho seja «um» contribuiu para o crescimento conturbado do professor – revisitado durante a viagem de «trem», pois agora encontramos Axelrod-criança –, assombrado pela ideia de proporção e unidade imposta pelo progenitor, a qual é contrária à ideia de uma dupla alma: «Pois então, é isso, temos duas almas, uma parecida com o teu próprio corpo, assim bonito, andas crescendo, e a outra parecida, difícil de dizer, a outra alma não se parecendo a nada de tudo isso teu.» (p. 138). Esta informação é transmitida por Haiága, parecendo fazer referência ao exterior – o corpo do homem, a matéria – que fornece uma visão de si mesmo e algo interior – a essência – cuja aparência e definição é difícil de descrever, até porque se constitui duplamente (estaremos perante uma ideia de essência verdadeira e essência mascarada? Ou será antes a duplicidade do Bem e do Mal?). O crescimento mediado pelo confronto entre as ideologias do pai e as da tia fizeram do sujeito narrativo um deslocado de si mesmo, situação que promove a recuperação desses episódios para os entender e auto-analisar:

Quando se ama. Atolado de mel. Axelrod-criança crescendo e não coincidindo com a geometria do outro, ouvindo lendo livros ensaios jornais, vivendo sua vontade de inerência viu o todo do mundo, cruzeiras, viu o duro de tudo, compreendeu Haiága com seus cactus cizais, [...] seu afastamento, [...] atolado de mel Axelrod recebia do outro a ferida, o furo, uma rede textura extensa de selvageria (p. 140).

A doçura referida no excerto é a capacidade de amar, um dos gestos exercidos pela tia e evitados pelo pai, sendo ambos definidos como dois contrastes na vida de Axel enquanto criança. Tal como pudemos ler, o protagonista revisita na viagem alegórica os sentimentos que presenciou durante o crescimento, destacando-se a inadaptação («não coincidindo com a geometria do outro»), a curiosidade de conhecer o mundo e a Arte («ouvindo lendo livros ensaios jornais, vivendo sua vontade de inerência viu o todo do mundo»), a compreensão da existência do Bem e do Mal

(«cruzas, viu o duro de tudo»), o carinho pela figura maternal/amante («compreendeu Haiága com seus cactus cizais») e a sugestão da herança da dor paterna através do vocábulo «outro» («Axelrod recebia do outro a ferida, o furo, uma rede textura extensa de selvageria»). Através da revisitação do passado, Axelrod responsabiliza as duas figuras adultas relativamente à moldagem do seu carácter, recaindo particularmente no pai a responsabilidade de fortalecer o sentimento de solidão, depressão e pessimismo em relação à existência. É desta forma que ocorre progressivamente a mitificação do pai, conforme indicado anteriormente, a qual é confirmada pelo próprio narrador:

a aldeia está distante, à frente, o trem avança e eu recuo avançando, o pai está morto e eu o trago de volta, falas ao meu ouvido pai, num jorro tormentoso, e queres saber? Muito me satisfaz o ainda não te entender por inteiro, se eu te entendesse estaria agarrado à lucidez mas estaria louco, livre como tu mas louco (p. 142).

O resgate do pai, apesar de morto («o pai está morto e eu o trago de volta, falas ao meu ouvido pai, num jorro tormentoso»), como um dos temas centrais da viagem de comboio deixa entrever um significado oculto nestas mesmas palavras. A busca de entendimento da figura mitológica torna-se numa obsessão de Axelrod, posteriormente transferida para a própria disciplina que ensina e que acabará por regular a sua vida, compondo uma segunda obsessão, sendo que é igualmente assombrado pela ideia de enlouquecimento («se eu te entendesse estaria agarrado à lucidez mas estaria louco») que deriva dessa tentativa de compreensão. Esta corresponde a outra antítese que habita o quotidiano da personagem e que pareceu existir já durante o crescimento da mesma, tratando-se da luta entre loucura e lucidez, representadas pelo pai e Haiága respectivamente: «por favor, Haiága, fecha os meus escavados, sutura as grandes janelas que me fiz [...] mato-me a mim se me compreendo, vou até onde, pai, imóvel me movendo?» (p. 143). Desta vez, o protagonista alarga o campo da incompreensão para os seus próprios actos, também eles indecifráveis e mediados não só pela sanidade da tia, através da imploração («por favor, Haiága, fecha os meus escavados, sutura as grandes janelas que me fiz») cuja finalidade seria receber de Haiága a capacidade de ultrapassar as adversidades do pensamento excessivo e da depressão, mas também pela loucura do pai, a partir de uma nova interrogação retórica («vou até onde, pai, imóvel me movendo?») que pretende retirar da figura mitológica uma forma de guia para prosseguir a «alucinação» alegórica.

4.4. Dialogar com as origens

Perguntamo-nos, neste ponto da nossa análise, se terá sido esta forte oposição (lucidez/loucura) um dos motivos para realizar esta viagem e se a loucura se tornou, para Axelrod, um desejo de lucidez tão profundo que conduz a um exame da sua «origem». A resposta reside no texto e leva-nos para a contemplação deste último termo. Ao falarmos de origens, é comum pensarmos imediatamente nos progenitores ou na terra natal, imagens que o professor de História utilizou para reflectir, lembrar ou ficcionar os acontecimentos na primeira parte da jornada alegórica, todavia não a esgotou nestes elementos. Assim que transita para o estado de «Axelrod-verdugo» no decorrer da metamorfose de identidades que a narrativa se baseia, a personagem incorre num diálogo igualmente ficcional com o maior símbolo da «origem» que um texto pode apresentar: um elemento judaico-cristão.

Assumindo-se como carrasco, um dos significados de «verdugo», o protagonista remonta ao início da História da humanidade cujo sentido implica a origem da dor e da angústia, já sentida e herdada do pai. Enquanto algoz, refere-se ao «Homem Um» e condena-o pela sua atitude, criticando ferozmente os motivos judaico-cristãos e o seu papel no mundo, uma vez que, de acordo com o narrador, estes colidem com a «Verdade», a qual é proferida e defendida pelo papel da História, sendo por isso incompatíveis. Atentemos sobre a seguinte passagem:

sou um daqueles que correm em direcção ao fundo, agrido-me como se fosse dono da verdade, como um cristão, como todos os cristãos que até hoje carregam o monopólio da luz como se o caminho fosse um, um só, Eu sou a Verdade, eu não o sou, se te encontrasse bêbado Homem Um, alagado de nojo como eu mesmo, numa luta corpo a corpo com o teu sexo, [...] se te encontrasse ao lado da figueira dizendo outras palavras [...] louco-criança se perguntando fundo dessa estranheza, dessa ferida de ser e de existir (p. 144).

Axelrod recorre à religião judaico-cristã para se referir à origem da vida, mas mais concretamente à origem «dessa ferida de ser e de existir». Trata-se, provavelmente, da angústia da condição humana que consumiu outrora o pai e que consome agora o filho, activando neste último a necessidade de se propor a dialogar com o porta-voz do sofrimento, «Jeshua». Encontramos no trecho uma referência às palavras bíblicas «Eu sou a Verdade» e a paródia do sujeito narrativo em relação às mesmas: «todos os cristãos que até hoje carregam o monopólio da luz como se o caminho fosse um, um só, Eu sou a Verdade, eu não o sou». Esta paródia denuncia o «monopólio da luz», causado por todas as riquezas que a religião judaico-cristã

conseguiu auferir para si, relembrando até o papel do monopólio da Igreja Católica ao longo da História. O protagonista também se opõe ao «Homem Um» que, por um lado poderá ser Adão, o primeiro homem do Génesis, e, por outro, poderá ser Jesus Cristo, levando-nos a crer que este diálogo hipotético do protagonista servirá apenas para colocar em causa a veracidade da doutrina judaico-cristã – a qual também surge com algum destaque na segunda narrativa – e o facto de esta conferir um «sentido» para a vida. Axelrod é o carrasco da religião em nome da frase imperativa que fornece combustível ao comboio da viagem, vulgarizando o elemento primordial, «Jeshua», como podemos confirmar no seguinte excerto:

Axelrod Silva, também sentes o todo como eu? um todo entrelaçado de sangue e violência? Também te sentes homem como eu?
sim Jeshua, trêmulo como um mártir porco entre as pernas da mulher, trêmulo porque existindo.
também te sentes Axelrod Silva como um bêbado olhando o mundo, compreendendo sem poder verbalizar o compreendido?
também isso Jeshua, quase colado à fronteira da loucura, pronto para o pulo, mas homem que sou coexistindo cúmplice do meu próprio fardo. (pp. 144-145.)

Relativamente às interrogações operadas por «Jeshua», as quais são destinadas ao professor de História com o sentido de os aproximar enquanto «homens» e «bêbados» («Também te sentes homem como eu? [...] um bêbado olhando o mundo, compreendendo sem poder verbalizar o compreendido?»), podemos inferir que a sua participação na narrativa é feita enquanto símbolo vivo do Cristianismo e da santidade («um mártir porco») e, simultaneamente, da humanidade pura, aquela composta de «sangue e violência» que lida com um mundo absurdo que necessita da embriaguez para ser compreendido, pois esta permite distorcer a realidade e aceder a uma determinada sabedoria que decorre dessa mesma distorção, a qual é impossível de expressar. Desta forma, a sobriedade é um modo de se conectar com um meio de vida na qual a condição humana se afigura autoritária e a ebriedade, através das suas teias da ilusão, dá lugar a uma visão do mundo menos afunilada.

A figura de Jeshua, nome hebraico para «Jesus», parece surgir no texto como o homem sacrificado, aquele que jorrou sangue e também sofreu a dor que apenas os seres humanos podem sofrer, contrariamente à divindade, colocando-se ao lado de Axelrod como um confidente pela causa humana. O encontro com Cristo martirizado leva o protagonista a afirmar, mais uma vez, a sua existência como um fardo que carrega (analogia com Sísifo e o rochedo), no entanto é mediado pelo seu compromisso com a condição humana e desviado pela loucura herdada do pai, simultaneamente: «colado à

fronteira da loucura, pronto para o pulo, mas homem que sou coexistindo cúmplice do meu próprio fardo». O tempo judaico-cristão com o qual lida neste aspecto da viagem é linear, pois pressupõe uma progressão cujo fim seria a Redenção através da morte e do juízo final. E, nessa linearidade, Axel busca o fim da viagem de comboio que culmina na morte?

Neste ponto da jornada, já é possível compreender a conjuntura da mesma, a qual parece representar uma alegoria da própria existência humana – neste caso a do protagonista, a título exemplar –, uma vez que o professor de História recorre a várias paisagens que revisita, representando deste modo o nascimento (com a revisitação da aldeia, do pai e de Haiága), o crescimento (com a memória dos sentimentos contraditórios que contraiu devido à educação que recebeu do pai e da tia) e a morte, cuja relevância apenas se conhece na fase final da narrativa. Tal como presenciámos anteriormente, a personagem principal busca um regresso às origens que acontece num crescendo: «Tentando rever, catalogando, buscando a mão que colocou o primeiro novelo no primeiro suporte, girando todos juntos, o fio do primeiro no segundo, o segundo no terceiro enovelando» (pp. 146-147). Se primeiramente recorre à terra onde habitou e se deixou influenciar pelas figuras paterna e materna disponíveis, os quais são, de facto, as origens mundanas, é apenas num segundo estágio que intenta atingir uma reflexão sobre as origens metafísicas, daí imaginar um diálogo com Jesus Cristo e, posteriormente, como veremos adiante, recriar a imagem da História na figura de uma mulher. É nesta última fase que Axelrod acede a uma visão do mundo que significará um último gesto antes da morte, pois é ele o presságio da tragédia da finitude humana. Assim, a viagem é o augúrio do fim, daí ocorrer com tanto simbolismo e intensidade.

De acordo com esta ideia, procuremos analisar o processo de encerramento da vida do narrador. A finalidade da viagem aguça-se durante o momento em que Axelrod questiona:

e ainda que soubesse não teria certeza onde esse ISSO de saber me levaria, A que lugar me levaria o meu dizer-precisão? A um jardim triangular no paraíso? tem gente?
tem gente sim
pô, cara, já tem seis na fila, tá doente?
[...]
isso do trem às vezes me faz mal (p. 145).

A pergunta deste, que à partida parece ser retórica, recebe uma resposta no decorrer do fluxo de pensamento, contudo não sabemos quem intervém no discurso. A viagem do narrador, que também pretende fazê-lo alcançar um certo nível de sabedoria

(«ISSO de saber», «o meu dizer-precisão»), tendo em conta que, já com quarenta e dois anos, contesta o conhecimento por via das certezas e admite apenas a existência da dúvida, fazendo referência à evolução de pensamento e visão do mundo que ocorre desde a juventude ao envelhecimento («também nem tanto, quarenta e dois anos ainda suportam um passeio na tarde», «que aos vinte temos muitas certezas e depois só dúvidas. [...] exceção. Aos vinte pontifiquei, tinha um orgulho danado, um visual pretensamente sábio [...] discorria sobre as coisas, pensava que via», p. 152), insinua que o seu destino é a morte através da ironia, utilizando a noção de «paraíso» genesíaca, na qual a existência de um jardim com árvores de fruto («A um jardim triangular no paraíso? tem gente?») regulada por Deus se afigura o prémio de obediência à lei divina. A ideia de algo «triangular» sugere, por um lado, a visão tripartida da trindade (Pai, Filho e Espírito Santo) e, por outro, um espaço fechado que suscita a ilusão de abertura, ao contrário do círculo. Deste modo, a ideia do «dizer-precisão» parece ter sido utilizada ironicamente por ser oposta ao próprio acesso paradisiaco, dado que o conhecimento terreno não conduz a este fim, devido à desobediência das leis divinas, e tão pouco é um «dizer-precisão», pois o professor confirma não ter quaisquer certezas sobre as questões metafísicas.

Pouco antes de se tornar «Axelrod-Mosaico» e, logo depois, «Axelrod-povo», «Axelrod-coesão» e «Axelrod-filho do povo», o propósito de visitar as origens intensifica-se com a atitude de tentar imaginar-se embrião, no sentido metafórico, retirando dessa ideia a tentativa de análise do seu princípio e da formação que o moldou, como se o que era no começo da vida fosse «a sua verdade», não sendo influenciado ou corrompido por elementos externos, ou seja, *puro*. Deste modo, conclui que a vida é relativa, podendo ser breve, se a observarmos no presente, ou muito longa, se a considerarmos desde o seu início inalcançável. Vejamos o discurso do protagonista:

ai vida pequenina e brevezinha – ah sim e também tão comprida se resolves retomar inesgotável a trilha lá de trás e o tempo triplo, um passado sem ponta, sem raiz, os começos sempre ao meio, porque o início de ti, o teu primeiro, o carregoso Axelrod que te tornaste não sabe desse início, podes regressar como se começasses mas sabes de antemão que jamais te repensas no teu real começo, estou ao meio ainda que me inicie lembradiço [...], mas minha verdade pode ser aquela quando sugava o teu seio, terra-humanidade, um Axelrod primeiro, leitoso pequenino, ou um de pedra, ou apenas uma larva [...] depois espelhos sucessivos presentes e futuros e um primeiro espelho refletindo juventude tensa e viajora (p. 146).

Tal como é referido pelo professor, retomar a «inesgotável trilha lá de trás [...] um passado sem ponta, sem raiz» parece ser um gesto impossível de realizar, uma vez

que sempre que imaginamos o início de algo desconhecido, apenas detectamos o seu «meio». A vida é um bem inesgotável, dependendo da perspectiva do protagonista, apesar de também poder ser breve ao mesmo tempo. Se Axelrod pretende regressar a si antes de estar formado, talvez seja para se encontrar: o seu verdadeiro *eu*, a sua verdade, e não uma mistura de *eus*, como antes defendemos. No entanto, logo depois assistimos a uma definição do próprio como «Axelrod-mosaico», definição completamente oposta a esta «verdade» única. Em que consiste a ideia do «mosaico»?

Antes de mais, este representa de forma óbvia um conjunto de azulejos ou ladrilhos que criam um padrão, podendo simbolizar uma miscelânea de «identidades» e acontecimentos (recordações, intromissões, entrada e saída de «personagens» na vida do narrador, como se de uma peça de teatro se tratasse) responsáveis pela existência complexa do protagonista. É ainda possível interpretar este «mosaico» como sendo um adjetivo derivado de «Moisés» ou do «Mosaísmo», este último é relativo ao Judaísmo, ou ainda como um sinónimo de «alcofa» na gíria brasileira, carregando metaforicamente a origem do professor. Todas as noções são adequadas à caracterização da personagem e ao discurso narrativo, tal como podemos verificar ao analisar o seguinte excerto:

Ou vem Axelrod-mosaico, viajo para te ver melhor, inteiro, distanciado reconhecer o momento, o lugar onde te fizeste opressor. Uma cena de caça? uma bela cena doméstica? uma estória de amor? um grande mosaico onde te descobres desejoso de santidade, de uma vida ascética? (p. 147).

Estamos novamente perante uma busca de identidade com referências religiosas, as quais nos dirigem à ideia de pureza original antes da existência da corrupção («distanciado reconhecer o momento, o lugar onde te fizeste opressor.»), cruzando-se com a identidade Histórica que simboliza a comunhão de povos e de tempos (passado e presente) no momento em que também surge «Axelrod bizantino». Este personifica o Império Bizantino quando age como um fútil opressor – característica que, supostamente, terá herdado do pai, como sugere o texto hilstiano, e que tem em comum com Tadeu da primeira narrativa – com «seus paradoxos, seu quase todo ininteligível, [...] ou vem o bizantino histórico “paraíso do monopólio, do privilégio, do paternalismo». (p. 147), servindo-se de referências com teor histórico para a realização de uma analogia entre a atitude megalómana de Axelrod e a criação de um império de tal categoria que, apesar de ter resistido mais do que o romano, acabou por ser derrubado de igual forma.

Ainda sobre o lugar de opressor que este tomou para si, adiantamos que essa posição foi identificada na relação que manteve com as mulheres ao longo do tempo, servindo-se da sexualidade para se impor:

uma banalidade exemplar, frívolo coraçãozinho, o corpo cheirando a talco ross [...] uma única pedra de um mosaico insólito minha namorada [...] a blusa ajustada aos seios, exibidora, nada de tecidos bizantinos ouro e prata [...] não me chamou de corno nem de puto, era doce a pobrezinha, faz um esforço Axel, quem sabe amoleceste na primeira noite hen? houve uma primeira noite? Ah isso houve, uma bela besteira, uma corrida, fui enfiando como um asmático respira, ansioso, uns chiados, tropeçando e depois recolocando (p. 147).

De acordo com o texto hilstiano, é possível encontrar no discurso do protagonista uma necessidade de impressionar o pai e todas as figuras opressoras através da insistência na demonstração de poder – a partir da dominação sexual, como verificamos quando lemos «uma bela besteira, uma corrida, fui enfiando como um asmático respira, ansioso, uns chiados, tropeçando e depois recolocando», ainda que o mesmo force esta postura contrária à sua identidade –, contrastando com a permanência de um «amolecer», se nos apropriarmos da sua linguagem, que é identificada, primeiro pelo pai e depois pelo filho, com termos como fraqueza e passividade («faz um esforço Axel, quem sabe amoleceste na primeira noite hen?»). Existe nessa namorada uma imagem de banalidade e superficialidade que leva o narrador a lembrá-la, submetendo-a ao «Axelrod Bizantino» que, além de se tornar uma figura autoritária, também preconiza o materialismo («exibidora, nada de tecidos bizantinos ouro e prata»). Talvez devido à recordação deste elemento feminino vulgar, cuja leviandade não terá acrescentado nada à vida de Axelrod, apenas a consciência da sua atitude perante os outros (como por exemplo o claro machismo ao proferir: «Cortar a língua às mulheres, ténues, volumosas ou franzinas todas um pouco idiotas, sentientes imprecisas, ronronando imprecisões», p. 148), o protagonista resolve buscar uma imagem feminina mais particular para aprofundar a viagem alegórica que tem estado a decorrer.

Nesse sentido, a última «identidade» desta personagem baseia-se na união da própria com a História da humanidade, sendo o resultado dessa aliança as nomeações: «Axelrod-povo», «Axelrod-coesão» e «Axelrod-filho do povo». De modo a analisarmos esta ideia, vejamos no trecho a apóstrofe efectuada pelo narrador a uma entidade divina:

afinal que costela foi essa hen ó de Cima, que Sein pretendias hen? Unir-se, Axelrod, unir-se a alguém, é disso que precisas. A quem? À História? Como se ela fosse alguém essa falada História, penugenta andando por aí, como se ela fosse real, olha aí a

História, tá passando aí, olha pra ela, olha a História te engolindo, jantas hoje com a História, os filhinhos da História (p. 148).

Esta ideia de união com a História – personificada no corpo de uma mulher que se ama e se penetra, uma vez que as mulheres da sua vida não lhe bastaram – surge no seguimento de uma reflexão que Axelrod faz sobre a sua solidão, lembrando propositadamente a dádiva divina de Deus a Adão («que costela foi essa hen ó de Cima, que Sein pretendias hen?»), quando molda Eva a partir da costela deste. Este texto sugere uma analogia com o Génesis, sendo que a História é retirada «do corpo» de Axelrod para lhe fazer companhia, uma vez que é constituído de «vestígios» históricos e resultados de acontecimentos ancestrais, e Axelrod é retirado do corpo da História, pois faz parte dela, inclusive a partir do anonimato: estão interligados umbilicalmente.

Esta é a última revisitação das «origens», a qual parece ter como objectivo a crítica política e social dentro desta alegoria da existência, numa primeira instância. De que forma ocorre essa mesma crítica? Elucida-se a citação de personalidades famosas históricas como Jean-Paul Marat, teórico político e cientista francês muito importante durante a Revolução Francesa; Karl Marx; Mao Tsé-Tung, responsável pela Revolução Chinesa e criação da República Popular da China a partir do Maoísmo, baseado nas ideias marxistas-leninistas; e Shu, uma das primeiras divindades egípcias, aparentemente análoga ao Atlas da mitologia grega, relacionado com o ar, a luz, a perfeição e a criação das estrelas, sendo que através destas os seres humanos podem elevar-se aos céus como as divindades («olha a História te engolindo, [...] os filhinhos da História, Marat marx mao, o primeiro homicida, o segundo tantas coisas humanista sociólogo economista agitador», p. 148; «Marx meu amor, te amei tão História, Mao e Shu vocês também, [...] e fui relendo, anotando, cintilantes esquemas, destrinçações, como se eu fosse jantar com a História logo mais», p. 148).

A crítica ao capitalismo e torna-se igualmente numa estratégia que utiliza a encarnação da História através da metáfora da figura feminina com a finalidade de confirmar a circularidade da História da humanidade enquanto um conjunto de acontecimentos que se repetem; a circularidade da história de Axelrod, que se perde na tentativa de revisitação de várias origens e cumpre o destino de nascimento, crescimento e morte; e ainda a circularidade da própria narrativa, que começa com o tema da História e aqui termina. Portanto, a História é a única religião possível, no sentido de aliança divina para o professor, dado que é provada, documentada e testemunhada pelo homem.

Nesta última fase da viagem alegórica, na qual Axelrod se une à História como Eva se uniu a Adão, participando numa analogia da verdadeira origem deste protagonista, ocorre uma catarse resultante dessa imersão no conjunto de acontecimentos passados e presentes. É como se Axelrod se unisse ao próprio Tempo, fazendo parte de um Tempo simultaneamente passado e presente, determinando a sua existência e marca no curso da História. À medida que a catarse se vai desenvolvendo, compreendemos que a sua consideração desta matéria como uma personificação da mulher se forma a partir da analogia da aprendizagem da História com a relação sexual que decorre com o sexo oposto:

as pernocas abertas da História, as coxonas cozidas de tão faladas, o vaginão da História, vermelhusco, baboso, e o meu fiapo magro nadando lá por dentro [...] Vou entrando na História, endurecendo, vou morrendo explodindo em faíscas, a cavernosa vai me comendo, imã gozoso, já não sou Axelrod Silva, sou nomes, fachadas, sou máscara, já não penso, pensam por mim, sou credo, sou catecismo, sou bandeira, sou acorde, principalmente Político, [...] a História me chupa inteiro, a língua porejando sangue goza filhinho
sim dona História vou indo, [...] tenho gozos rápidos e agudos (p. 149).

Ao referir-se às «pernocas abertas» e, logo de seguida, ao «vaginão» da História, verificamos de imediato que a simulação da relação sexual do protagonista com esta se vai organizando por ordem crescente, ocorrendo um contacto físico, uma penetração («Vou entrando na História») e, por fim, uma ejaculação («tenho gozos rápidos e agudos»). A consequência deste encontro é a transformação da identidade de Axelrod para um estado de despojamento («já não sou Axelrod Silva»), cuja finalidade seria a junção do mesmo com o povo – no sentido de humanidade e, num sentido mais restrito, de brasilidade, não esqueçamos que o seu apelido é Silva e, desse modo, representa o cidadão brasileiro –, sendo considerado integrante deste grupo: «o povo me olha, o povo quer muito de mim, gosto do povo, devo ser o povo, devo ser um único e harmônico povo-ovo, devo morrer pelo povo, Axelrod-povo, [...] Axelrod-filho do povo» (p. 149). Recupera, através da catarse «ejaculatória» dentro da «História-mulher», os acontecimentos mais relevantes do século XX (a batalha entre o Marxismo-Leninismo e o Capitalismo, tecendo uma crítica a este último ao utilizar um momento escatológico e fazendo a apologia do primeiro: «janto com meus pais, sopa de proletariado, pãezinhos mencheviques, engulo o monopólio, emocionado bebo a revolução [...], estarei sempre faminto, cago o capitalismo, o lucro, a bolsa de títulos», pp. 149-150) e assume-se como um homem inspirado pelo sacrifício do povo em detrimento das suas personalidades anteriores ao dizer «sou nomes, fachadas, sou

máscara, já não penso, pensam por mim, sou credo, sou catecismo, sou bandeira, sou acorde, principalmente Político», representando este trecho o acontecimento catártico do exemplo anterior.

Após a catarse, vem o período de tranquilidade e reflexão, o qual é exigido pelo comboio da viagem que também se deixa afectar por esta coesão eufórica a partir da metáfora da avaria. Ora, a avaria do comboio é motivada por uma manada de bois, que vai passando, e por umas falhas com o funcionamento da máquina: «uma boiada, e ao mesmo tempo uns enguiços na máquina, uma hora talvez, não mais [...] o senhor está suando muito, uma mancha vermelha aí» (p. 150). É o mesmo que dizer que a catarse produz um momento de paragem do fluxo de consciência de Axelrod (é a máquina que move o «trem») que acompanha a imagem de um tal despojamento identitário que a História impulsionou, imagem que é a própria paisagem da jornada avistada pela janela, sendo que essa paragem é simbolizada pela marcha lenta de uma manada de bois que passa e purifica o espaço, acalmando o gozo frenético do narrador. Ao concluir este movimento caótico, Axelrod acusa sintomas de exaustão, não só da viagem que tem sido intensa, mas igualmente da penetração violenta que efectuou, aparecendo com manchas vermelhas na testa, às quais chama de «Vermelhasuras da História». Vemos na mancha o reflexo do cansaço de Axelrod, depois da catarse psicológica, bem como a consciencialização do próprio relativamente ao seu futuro: a viagem não terminou, ocorre uma primeira paragem, mas o fim da linha do «trem» é a morte. Quando ocorrerá esta? Será ele a decidi-la?

Ainda sobre a mancha, o protagonista apresenta marcas corporais próximas da cicatriz, tal como ocorria com os heróis da epopeia clássica que eram identificados quando se encontravam anónimos num ambiente propositado. A mancha vermelha é a característica similar que Axelrod detém, demonstrando a sua resistência, masculinidade e aceitação, como se tivesse sido baptizado e reconhecido pela autoridade «História», uma divindade, enquanto progride uma viagem muito próxima de uma «epopeia» mental a vários níveis. Existe uma necessidade de sair de um lugar para chegar a outro, efectuar uma travessia que já deixa adivinhar a metamorfose: se no caso das epopeias os protagonistas se viam obrigados a partir, por exemplo, para uma guerra, aqui o narrador tenta compreender a guerra que tem vindo a presenciar (as antíteses corpo/mente; opressor/vítima; passado/presente; Deus/homem; força/fraqueza e ainda eternidade/efemeridade) e finalizá-la, cruzando vários desafios, paisagens e adversidades. O herói vai para a guerra cumprir uma missão terrena; já Axelrod, um

homem que simboliza o povo humano desde o início dos tempos na busca da sua «casa» – uma casa material e imaterial, no sentido emocional, espiritual, e político –, vem da guerra, sendo por isso uma viagem inversa. Mas será Axelrod um herói? Ele despoja-se de si em prol do povo, perfaz nele o seu destino de ter feito parte da História, elimina as suas várias identidades e torna-se um homem comum. Neste aspecto, apresenta características de um herói colectivo, um Silva brasileiro, um Silva da humanidade. Então, repetimos a pergunta inicial: quem é este homem? O texto responde-nos:

efêmero tu mínimo, Axelrod habitante de um planeta mínimo, bola planeta de uma risível estrela desta Via, lactente pequenino se pensando inchado em abastança, ridículo pequenino abasbacado, laca diluída nas tuas veias, coágulos, então Axelrod te moves quando pensas? ou circulas no teu ridículo espaço com a pompa dos pavões [...] te acuso Axelrod Silva de se supor a si mesmo um pretenso diferenciado de fornicar a História com teu magro minguido. Te acuso de indecências, de pensamenteios, de friorentas ideias, nunca te moverás, maquinista do Nada. (p. 151.)

O professor encara-se através de um monólogo que estabelece consigo mesmo, estipulando um fim ao momento narcisista que passou anteriormente com a fornicação da História e reabrindo a fenda que o pai tinha criado com a frase imperativa. Verificamos no excerto a auto-condenação das tentativas infrutíferas de Axelrod em superar-se, enquanto ser humano efêmero, e a minimalização deste em relação ao universo («ridículo pequenino abasbacado»), incarnando o papel opressor paterno. Afinal a frase imperativa ainda se mantém autoritária nas palavras do professor («nunca te moverás, maquinista do Nada»), lembrando-o de que o percurso alegórico no comboio é, afinal, inútil. Tal pode ser verificado através da isolação do vocábulo «Nada» que inicia com maiúsculas e nos direcciona para a morte.

Portanto, o narrador já efectuou a paragem do comboio, deixando para trás a sua *persona* sensacionalista com desejos de se unir à História e de experienciar múltiplas sensações em conjunto com o «povo», e encarando a sua faceta existencialista. Terá tido o seu «movimento» algum significado? Se se moveu, terá tido a sua acção repercussões no mundo? Com a paragem metafórica do comboio, Axelrod sai na própria paisagem mental – interrupção que está, efectivamente, relacionada com a morte e a transição de estado, uma vez que se trata de uma paragem numa colina com símbolos referenciais da crucificação bíblica de Jesus Cristo – e é acompanhado de alguém que, não sendo identificado, tem características joviais, sugerindo que esta figura final possa ser o próprio Jeshua, que já tinha dialogado com ele antes. Um dá a mão ao outro, sendo que

as dificuldades para subir a colina e chegar ao topo ilustram a importância do último gesto de esforço do protagonista:

Correr na subida já maltrata coronárias coração, escuto-lhe a risada quinze passos acima [...] não devo subir mais, o espesso desmanchando-se, está vivo à minha frente como se fosse o primeiro vivo visto, digo que o moço está tão vivo e tão adequado àquele espaço (p. 153).

O que nos indica, neste momento, que se trata de Cristo é a ideia da alegria («escuto-lhe a risada quinze passos acima»), da compaixão e do apoio que presta quando ajuda Axelrod a subir a colina, bem como a juventude, vivacidade e adequação da personagem ao espaço. O facto de este «moço» estar «tão vivo» pode remeter para a ressurreição, processo que transformaria a vida em algo mais significativa – por se tornar numa vida espiritual – e verdadeiro após a morte e respectiva metamorfose. O que nos confirma, mais uma vez, que se trata de uma condução para o momento final da vida de Axelrod pela mão de «Jeshua» é a descrição do Gólgota, o seu calvário:

um ridículo Gólgota, sorriso, falta um, não deveriam ser três? Ele e os dois, e faltam cruces, os dois viram-no subir lá do alto das cruces? E faz falta a multidão, os lamentos, e a hora da subida não foi esta, subiu a que hora Jeshua? ao meio-dia? A hora, seis e meia a minha, ridiculez de subida (p. 153).

As perguntas retóricas de Axel, provavelmente dirigidas a si mesmo no sentido de desconstruir, compreender e aceitar o que acontece, vão compondo mentalmente o cenário tripartido da morte de «Jeshua» numa colina, crucificado ao lado de dois outros homens e assistido por vários discípulos, familiares, admiradores, entre outros. Ao ver um «ridículo Gólgota», lugar de sofrimento e martírio, o narrador pretende efectuar uma comparação entre a crucificação de Jesus Cristo («Ele e os dois», «faltam cruces») e a morte que o aguarda, presentindo essa tragédia ao sentir medo de subir a colina («lento pensando o passo vou subindo, o visível pensado me diz que há um medo se construindo em suor e vazios, o visível pensado não nomeia este medo, não deveria subir mas vou subindo.» p. 153). No caso de Axelrod, a partida é ridicularizada. Havendo apenas a companhia do «guia», este encontra-se verdadeiramente «só» e não usufrui da companhia de entes queridos no seu momento final («E faz falta a multidão, os lamentos»), como no caso de Jeshua. O gesto da presença e dos lamentos demonstra a convenção social do luto e, sobretudo, a importância que uma dada pessoa teve em vida ao afectar a existência dos outros, sendo que a ausência desta nos conduz à reflexão da significância de Axelrod no mundo.

A ridicularização do seu papel terreno acentua-se no acto de tropeçar, referindo-se à sua morte como uma «ridiculez de subida». No momento da subida, o professor cai e tropeça: é o tropeção que lhe garante que é homem e que, mesmo na fase final da existência, ainda se consegue minimalizar pela queda, ilustrando uma imagem de grande fragilidade e passividade. Observemos: «cheiro como um homem, aprumo-me, sou um homem, tropeço, estou de braços, de braços pronto para ser usado, saqueado, ajustado à minha latinidade [...] incontáveis infinitas cósmicas fornicções em toda a minha brasilidade» (p. 153). Portanto, a sua caracterização no encontro com a divindade, rumo à morte, é a de um homem de braços numa colina, representando a «brasilidade», após tropeçar, inofensivo face a todas as ameaças do mundo (o mundo político e económico que usa e saqueia). Talvez possamos ler esta passagem como um modo de se referir à condição humana perante a força «divina», caricaturando a figura humana – a de um homem de braços, «pronto para ser usado, saqueado», não tendo qualquer poder sobre si ou o seu destino, mas que se ilude quando se apruma, cheira a suor como um homem e é um homem – numa conjuntura maior, que é a do universo onde habita a figura de «Jeshua» ou qualquer outra entidade. O momento da queda, que já tomámos como uma metáfora da efemeridade da vida e, por conseguinte, do resultado de ter desobedecido à frase imperativa que rege a vida de Axelrod, «Tu não te moves de ti», exemplificando que o homem não consegue ultrapassar o Destino, a divindade ou as leis do universo, permite uma nova catarse que terá efectivamente como fim a morte, a qual se compreende como um encerramento mental ou espiritual. Vejamos este trecho:

Trêmulo me levantando, eu Axelrod me levantando porque o Grande Saqueado deixo ali de braços, descola-te de mim, eu sozinho sou mínimo, alavancas do sonho, as impossíveis para te levantar (p. 154).

De acordo com o discurso de Axelrod, cuja identidade múltipla se deu a conhecer ao longo da narrativa, existe uma «separação» identitária entre a faceta do narrador a que chama «Grande Saqueado» («deixo ali de braços, descola-te de mim») e que está vulnerável relativamente a todos os aspectos da vida, mantendo-se de braços na colina e experienciando a queda, e «Axel», aquele que é guiado pela mão de «Jeshua» e que ainda tenta manter a sua crença no sonho, que é o mesmo que dizer que ainda crê no sucesso da viagem e na descoberta de algo positivo e motivador («alavancas do sonho, as impossíveis para te levantar»). Trata-se de um protagonista despojado das múltiplas personalidades, um «Axel» puro e até mesmo separado do sufixo do seu nome, pois já não «roda»: «me dá a tua mão Axel/ A mão do moço, pesada, curta, seca, não está em

emoção, a palma toca a minha, molhada [...] me dá a tua mão, Axel, (comeu-me o sufixo, não importa)» (p. 155).

Recriar uma visão de si mesmo é uma constante na narração hilstiana desta terceira parte da obra *Tu não te moves de ti*, uma vez que, inicialmente, o professor tem consciência dos seus gestos, como se pudesse visualizar-se fora de si, realizando um movimento de fora para dentro a partir da jornada alegórica no «trem», pois é sobretudo um percurso psicológico; e, por último, adquirimos a percepção do abandono da viagem alegórica (Axel, já acompanhado do «moço» que o conduz ao topo da colina, realizando uma travessia simbólica da passagem do *ser* para o *não-ser*, consegue ver-se a si mesmo, separado do comboio que o movimentava: «entre eu e ele uns afastados, parece desejar chegar ao topo, sim porque deve ser bonito ver o trem lá embaixo iluminado», p. 152), ou seja, a realização do suicídio:

Vou me levantando inteiro abade, curvado vou me fazendo, tento chamar a velhice, fazer ares de, quero ser velhíssimo neste instante, e agachado correndo, num urro senil estaco. E numa cambalhota despenco aqui de cima, nos ares, morrendo, deste lado do abismo. (p. 155).

Axel levanta-se, depois da queda, experienciando a necessidade da morte, traduzida pela ideia de «velhice» («tento chamar a velhice», «quero ser velhíssimo neste instante, e agachado correndo, num urro senil estaco»). O processo de suicídio é descrito pelo professor como uma imagem abismal na qual o homem cai («E numa cambalhota despenco aqui de cima, nos ares»), separando-se do leitor, que fica do lado de cá do abismo. A viagem termina na primeira paragem, mas este comboio não regressará ao ponto de partida. Sobre este fim, Ribeiro (Diniz, 2013) indica o seguinte:

Axelrod Silva, o que ousou atingir a hiperlucidez, morre também cegado por ter ultrapassado o umbral do Ser em toda a sua plenitude. Ambas as condições – a fantasia e a hiperlucidez – são mais do que a fragilidade humana consegue suportar: levam à loucura e à morte, inexoravelmente. (p. 56).

A experiência da morte seria a única possibilidade de terminar esta viagem alegórica para Axel, ou talvez a loucura, mas também esta padeceria do mesmo final. Tratando-se de uma alegoria sobre a existência humana, corporificada numa viagem de comboio, a «hiperlucidez» e a utopia de ultrapassar «o umbral do Ser em toda a sua plenitude» nunca poderiam passar a linha ténue da ambição e tornar-se *acontecimento*. Mas importa destacar que o movimento que é feito no decorrer desta viagem é frutífero, nem que seja pelo facto de se ter transformado em *palavras*.

Conclusão

O conjunto da obra de Hilst é complexa e *Tu não te moves de ti* não é exceção, mas as suas palavras sugerem sempre *outra coisa*. Por esse motivo não poderemos considerar a escrita hilstiana como uma escrita «hermética», pois ela abre-se inteira para a leitura e permite-nos aceder a mundos diferentes.

As personagens das três narrativas recusam esse hermetismo através da sua experiência e respectivos movimentos: Tadeu é um demiurgo e um construtor de espaços fantasmagóricos e maravilhosos; Maria Matamoros é uma mulher erótica e sedutora por natureza, mas o suicídio foi a única possibilidade de encarar os aspectos maravilhosos com os quais teve de lidar; Axelrod Silva é um professor de história brasileiro, herdeiro de latinidade e traumas paternos, mas um herói da sua aventura alegórica, um maquinista do Tudo. E o que têm em comum estas personagens? Como tivemos oportunidade de analisar, todas elas se movem e procuram num movimento uma *libertação*. Libertação é a palavra de ordem? Sim, a libertação de si mesmos em relação aos outros – Tadeu que se tenta libertar da mulher, da empresa, dos amigos e de si mesmo na qualidade de opressor, mas é uma tentativa sem um desfecho definitivo; Maria que se tenta libertar da relação contraditória com a mãe e da sua própria infelicidade, ligando-se a Meu/Tadeus, acabando por se libertar do mundo através de um gesto anti-erótico; e Axel que se tenta libertar da História, do pai, de Jeshua e, por conseguinte, de si mesmo, morrendo num abismo –, utilizando as alegorias como modos de separação entre o mundo exterior e conhecido e o mundo construído de palavras e significados ambíguos. As alegorias – para Tadeu e Matamoros, a elaboração alegórica é a da criação, da metaficção, da possibilidade da demiurgia na narrativa; para Axelrod, a alegoria é a da existência na forma de uma viagem de comboio e do desejo de se desviar, utopicamente, da condição humana que a pauta – potenciam essa libertação, cujo fruto provoca o desdobramento de um sujeito singular em sujeitos plurais, a busca da poesia no ritmo do quotidiano e o auto-conhecimento através do toque do outro.

O facto de esta tese se denominar «Alegorias de um poeta por ser» refere-se, numa primeira visão, ao estatuto exercido por Tadeu: nunca foi poeta, no passado, porque casou e se dedicou à empresa; não é poeta no presente, porque não escreve poemas nem se dedica a esse ofício; mas tenderá a ser poeta, trata-se de um *devir*. Este devir diz respeito à ambiguidade do final da primeira narrativa «Tadeu (da razão)», pois não sabemos se acaba por romper com a vida materialista que leva, ficando sempre em

aberto a ideia de que está «por ser»; por outro lado, este devir refere-se à narrativa seguinte, onde Matamoros e a sua experiência pessoal são testadas no fazer literário de Tadeu através da criação de outra personagem, tentando consumir-se como autor/poeta/demiurgo, mas como se trata de uma tentativa, continuamos na linha de pensamento do *devir*. E Axel? O que tem ele a ver com o poeta por ser? Também ele é poeta? Poderíamos considerar que a criação da viagem alegórica também lhe confere um papel de *criador* dentro da sua imaginação, desobedecendo às leis da Natureza e às decisões do pai. Ele *cria* o seu destino, embarca numa viagem que, tal como a escrita de um poema, também exige dedicação, sofrimento, trabalho intelectual árduo e talento. À semelhança de uma obra utópica e perfeita – pensemos em Mallarmé –, Axel propõe-se a viajar num comboio com um objectivo impossível, o de alcançar a hiperlucidez e recusar as imposições exteriores. Tomamo-lo como um poeta por ser – um herói/criador/viajante/louco por ser –, devido ao facto de não ter conseguido consumir-se «hiperlúcido», mas essa mesma ideia utópica continua na linha do *devir* de outros.

Em suma, o que todas estas personagens representam, além dessa sede de libertação, é precisamente a urgência de utilizar a palavra, sempre na primeira pessoa, para resgatar aquilo que é *inominável* e que fornece sentido à sua existência. Essa tentativa de resgate do *inominável*, que podemos nomear falsamente como algo semelhante à felicidade, ao desejo ou à hiperlucidez, é o derradeiro movimento que os sujeitos narrativos fazem para fora de si, até porque o que não se pode nomear se encontra ao longo do texto hilstiano: ficará sempre por dizer.

Referências Bibliográficas

- Alexandrini, C. (2013). *Sem Título – à Hilda Hilst*. (Tese de Mestrado). Disponível no RCAAP – Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/76228>
- Augusto, S. (2010). *A Alegoria na Ficção Romanesca do Maneirismo e do Barroco*. Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia. pp. 13-63.
- Bataille, G. (1968). *O Erotismo* (J. B. Costa, Trad.). Lisboa: Moraes Editores. pp. 13-35.
- Belo, R. (2013). *O Problema da Habitação – Alguns Aspectos*. Porto: Assírio & Alvim. p. 33.
- Benjamin, W. (1987). Sobre o Conceito da História. In W. Benjamin, *Magia e Técnica, Arte e Política, Ensaios sobre a Literatura e História da Cultura, Obras Escolhidas* (3ª ed.) (S. Rouanet, Trad.). Vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense. pp. 222-235.
- Bíblia Sagrada Edição Pastoral. (2012). Lisboa: PAULUS Editora.
- Blanchot, M. (2005). *O Livro por Vir* (L. Perrone Moisés, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, pp. 3-156.
- Caeiro, A. C. (2015). Apresentação. In Aristóteles, *Ética a Nicómaco* (5ª ed) (A. C. Caeiro, Trad.). Lisboa: Quetzal Editores. pp. 3-12.
- Ceia, C. (2009, Dezembro 29). Alegoria. In C. Ceia, *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/alegoria/>
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2010). *Dicionário dos Símbolos – Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores. Números* (2ª ed.) (C. Rodriguez & A. Guerra, Trad.). Lisboa: Editorial Teorema. pp. 79-510.
- Destri, L. (2014). Lúcida ou lúdica ladina? A mulher na obra de Hilda Hilst. *Revista Comunicare – Dossiê Feminino*. 14, (1), pp. 76-87. Disponível via B-on em: <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2015/08/L%C3%BAcida-ou-l%C3%BAdica-ladina%EF%80%A5.pdf>
- Duarte, A. F. (2011). *HH Da dispersão à suspensão* (Tese de Mestrado). Disponível no RCAAP - Repositórios Científicos de Acesso Aberto de Portugal: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/36864>
- Eliade, M. (1978). *O Mito do Eterno Retorno* (M. Torres, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Filho, D. S. A. (2018). A Nation on the Ground Floor: The Face of Brazil, Drawn with Hilda Hilst's Political Pen. In Carvalho, B. & Morris, A. (Eds.) *Essays on Hilda Hilst. Between Brazil and World Literature* (pp. 95-114). Switzerland: Palgrave Macmillan.

- Freud, S. (1999). *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade* (R. da Fonseca, Trad.). Coleção Vida e Cultura nº 66. Lisboa: Edição Livros do Brasil. pp. 46-193.
- Hilst, H. (2004). *Tu não te moves de ti* (2ª ed.). São Paulo: Globo.
- Hilst, H. (2004). *Cartas de um Sedutor*. Porto: Campo das Letras.
- Kundera, M. (1990). *A Imortalidade* (M. S. Pereira, Trad.). Lisboa: Publicações Dom Quixote. p. 10.
- Le Goff, J. (1994). *O Imaginário Medieval* (M. Ruas, Trad.). Lisboa: Editorial Estampa. pp. 45-65.
- Mafra, I. (2013). Hilda Hilst, um coração em segredo. In Diniz, Cristiano (Org.), *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst* (pp. 142-149). Biblioteca Azul. São Paulo: Globo.
- Mafra, I. (1993). *Paixões e Máscaras (Interpretação de Três Narrativas de Hilda Hilst)* (Tese de Mestrado). Disponível no RCAAP - Repositórios Científicos de Acesso Aberto de Portugal: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/75851>
- Martins, P. B. [dedalusart]. (2016, Setembro 17). *Hilda Humana Hilst – documentário 2012* [ficheiro em vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4sxAJkkIqg8>
- Massaud, M. (2004). *Dicionário de Termos Literários* (12ª ed). São Paulo: Cultrix. pp. 14-16.
- Matamoros. (s. d.). *Gran Diccionario de la Lengua Española*. (2016). Consultado em: Maio 2, 2018. Disponível em: <https://es.thefreedictionary.com/matamoros>
- Mazzoleni, G. (1989/90). Homo Ridens: O riso como instrumento cultural. *Perspectivas*. 12/13, (229-235). São Paulo. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/viewFile/1912/1561>
- Melo, A. B. (2010). *(Des) construindo nossa movência: uma análise de Tu não te moves de ti, de Hilda Hilst* (Tese de Mestrado). Disponível no RCAAP – Repositórios Científicos de Acesso Aberto de Portugal: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6304>
- Melo, A. B. & Schneider, L. (2014) Tu não te moves de ti: a escrita de Hilda Hilst desafiando a experiência de seus(as) leitores(as). *Antares: Letras e Humanidades*. Vol 6 n11 (pp. 31-45). Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/2845>
- O'Brien, C. S. (2015). *The Demiurge in Ancient Thought, Secondary Gods and Divine Mediators*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 1-5.
- Pimentel, D. A. (2009). *A literatura de Hilda Hilst na perspectiva de Maurice Blanchot* (Tese de Mestrado). pp. 183-228. Disponível no RCAAP - Repositórios Científicos de Acesso Aberto de Portugal:

https://www.rcaap.pt/detail.jsp?id=oai:agregador.ibict.br.BDTD_UFC:oai:www.teses.ufc.br:2882

- Platão (2000). *Fedro* (6ª ed.) (P. Gomes, Trad.). Coleção Filosofia e Ensaio. Lisboa: Guimarães Editores.
- Platão (2015). *O Banquete* (M. Azevedo, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Platão (2003). *Timeu* (M. J. Figueiredo, Trad.). Lisboa: Instituto Piaget. pp. 47-75.
- Ribeiro, L. G. (2013). 'Tu não te moves de ti', uma narrativa tripla de Hilda Hilst. In Diniz, Cristiano (Org.), *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst* (pp. 56-68). Biblioteca Azul. São Paulo: Globo.
- Rilke, R. M (2016). *Cartas a um Jovem Poeta*. (2ª ed.) (J. M. Justo, Trad.). Ed. Bilingue. Lisboa: Antígona.
- Souza, Raquel Cristina de Souza e (2008). "O visitante" revisitado: exercícios autotextuais em Hilda Hilst. *Diadorim: revista de estudos linguísticos e literários*. 3, (97-112). Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3866/2844>
- Teixeiro, A. M. (2011) Além dos limites do pensamento. A experiência mística na escrita de Hilda Hilst. *Fólio – Revista de Letras*. V.3, (nº 2), pp. 29-52. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/folio/article/view/556>
- Teixeiro, A. M. (2011). Colocar o Mundo entre parênteses: loucos, místicos e iluminados na escrita de Hilda Hilst. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*. Blumenau, v. 5, (n. 3), pp. 238-256. Disponível em: <http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/2433/2116>
- Vieira, B. R. (2012). *As profanações de Hilda Hilst em Tu não te moves de ti* (Tese de Mestrado). Disponível no Repositório Institucional UFU (Universidade Federal da Uberlândia): <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/11844>
- Wenche, O. (1993). *Metafictions? Reflexivity in Contemporary Texts*. Melbourne: Melbourne University Press. pp. 1-68.