



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**



Layne Victória dos Santos Feitosa de Lima

**ENTRE INTENSIDADE, FRAGMENTAÇÃO E (DES)REALIZAÇÃO: UM ESTUDO
SOBRE *QADÓS* (1973) E *TU NÃO TE MOVES DE TI* (1980), DE HILDA HILST**

Campo Grande-MS

2024

Layne Victória dos Santos Feitosa de Lima

**ENTRE INTENSIDADE, FRAGMENTAÇÃO E (DES)REALIZAÇÃO: UM ESTUDO
SOBRE *QADÓS* (1973) E *TU NÃO TE MOVES DE TI* (1980), DE HILDA HILST**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: *Estudos Literários*

Orientadora: Profa. Dra. Susylene Dias de Araújo

Campo Grande-MS

2024

Layne Victória dos Santos Feitosa de Lima

Dissertação aprovada como requisito parcial para a conclusão do Mestrado em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS, pela banca examinadora composta pelos professores:

Aprovado em 27/09/2024

Profa. Dra. Susylene Dias de Araújo – Orientadora
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS

Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira – Membro Titular
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS

Prof. Dr. Márcio Antonio de Souza Maciel – Membro Titular
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS

L696e Lima, Layne Victória dos Santos Feitosa de

Entre intensidade, fragmentação e (des)realização: um estudo sobre Qadós (1973) e tu não te moves de ti (1980), de hilda hilst / Layne Victória dos Santos Feitosa de Lima – Campo Grande, MS: UEMS, 2024.
72 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2024.

Orientadora: Profa. Dra. Susylene Dias de Araújo

1. Hilst, Hilda – Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira – Século XX. 3. Desrealização na literatura. I. Araújo, Susylene Dias de. II. Título.

CDD 23. ed. - 869.342

Ficha Catalográfica elaborada pela bibliotecária da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) Joyce Mirella dos Anjos Viana, CRB n° 3530 - 1a Região.

AGRADECIMENTOS

Concluir a dissertação de mestrado representa o encerramento de uma fase intensa de aprendizado, crescimento pessoal e profissional. Essa caminhada, repleta de desafios, dúvidas, descobertas e conquistas, não teria sido possível sem o apoio incondicional de tantas pessoas que, de maneiras diferentes, se tornaram essenciais para que eu chegasse a esse momento tão especial. Gostaria de expressar, através destas palavras, minha imensa gratidão a todos que, de alguma forma, contribuíram para a concretização deste sonho.

Em primeiro lugar, minha mais profunda e eterna gratidão vai para os meus pais, Luciene e Laércio. Vocês são meu porto seguro, as pessoas que me mostraram, desde cedo, a importância do conhecimento e da perseverança. Mãe, suas palavras de sabedoria, sua presença acolhedora e seu amor incondicional me deram força em muitos momentos de dúvida. Você sempre acreditou em mim, mesmo quando minhas próprias convicções vacilavam. Pai, sua dedicação à nossa família e seu exemplo de esforço e honestidade me ensinaram a valorizar cada pequena conquista.

À minha querida avó Lindalva, que sempre esteve ao meu lado, mesmo à distância, com suas orações e palavras de conforto. A senhora sempre foi uma fonte de força e serenidade em minha vida. Em todos os momentos de angústia e incerteza, suas mensagens cheias de fé e amor me ajudaram a encontrar paz e seguir adiante. Sua presença espiritual foi um grande alicerce ao longo de todo esse processo.

Quero também agradecer de todo o coração às minhas tias, Sheyla, Shirley, Silvana, Débora e Fabrícia. Cada uma de vocês, com sua personalidade única, me ofereceu apoio e carinho em diferentes momentos da minha vida. Vocês sempre me incentivaram a seguir em frente, a acreditar nos meus sonhos, e sou profundamente grato por todo o amor e suporte que recebi. Aos meus irmãos, Luan e Erlon, agradeço por serem companheiros de vida, por me apoiarem com palavras de incentivo e por me ajudarem a manter o equilíbrio entre o trabalho acadêmico e os momentos de descontração e alegria. A cumplicidade entre nós sempre foi uma das maiores forças que me impulsionaram a continuar, mesmo nas horas mais difíceis. Não posso deixar de mencionar o meu primo e irmão de consideração, Éryon, que esteve ao meu lado com sua amizade leal e apoio constante. Ter vocês comigo fez toda a diferença, e sou eternamente grato por essa irmandade que vai além dos laços de sangue.

Agradeço imensamente aos professores da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, que ao longo desses anos foram muito mais do que mestres. Em especial, sou profundamente grato à minha orientadora, Professora Susylene. A sua paciência, sabedoria e

apoio incondicional foram fundamentais para que este trabalho se tornasse realidade. Sua orientação cuidadosa, suas sugestões precisas e seu olhar atento para os detalhes me ajudaram a amadurecer, tanto como pesquisador quanto como ser humano. Aos membros da banca, agradeço profundamente pelas valiosas contribuições e observações que enriqueceram a minha dissertação. Não posso deixar de mencionar os professores Neurivaldo e Volmir, que me ajudaram no processo de qualificação. Seus conselhos e orientações foram essenciais para que eu pudesse fortalecer minha pesquisa e seguir com confiança para a fase final da dissertação. Agradeço pela disponibilidade, paciência e atenção que tiveram comigo.

Aos meus queridos amigos Mamedio, Ripa, Hellen, Beto, Túlio, Emerson e Vilmar, que foram um suporte emocional inestimável ao longo dessa jornada, meu mais sincero agradecimento. Nos momentos mais difíceis, quando o cansaço e as dúvidas pareciam maiores que a minha vontade de continuar, vocês estiveram ao meu lado, oferecendo palavras de conforto, risadas e amizade verdadeira. A convivência com vocês me ajudou a manter o equilíbrio e a encontrar forças para seguir adiante. Agradeço por cada conversa, cada gesto de carinho e por me lembrarem, sempre, da importância de ter amigos que nos amparam nos momentos mais complicados.

Ao meu grande amor, Marcos Venâncio, meu agradecimento mais profundo e carinhoso. Sua presença constante, seu apoio inabalável e seu amor me deram forças nos momentos em que eu mais precisava. Você foi o meu companheiro em cada etapa dessa caminhada, me incentivando a seguir em frente, me ouvindo com paciência e me mostrando que, mesmo nas maiores dificuldades, o amor e a parceria nos fazem mais fortes. Sua confiança em mim me deu a segurança para enfrentar cada desafio, e sou eternamente grato por ter você ao meu lado.

Agradeço também à equipe do PPGLetras pela paciência e assistência ao longo desses anos. Vocês foram essenciais para que eu pudesse concluir essa jornada com tranquilidade. O trabalho árduo de cada um de vocês garantiu que eu tivesse todo o suporte necessário, e sou profundamente grato por toda a ajuda que recebi.

Por fim, mas não menos importante, agradeço a todos que de alguma forma fizeram parte dessa jornada. Cada palavra de incentivo, cada gesto de apoio e cada momento compartilhado contribuíram para que eu chegasse até aqui. Essa conquista não é apenas minha, é de todos nós. O caminho foi longo e muitas vezes difícil, mas cada um de vocês fez com que essa caminhada fosse mais leve e mais significativa.

É lícito dar ao outro um tal nível de intensidade, vivendo todos nós nesse mundo dissociado, caótico, absurdo, esquizofrênico em que vivemos?

Hilda Hilst

RESUMO

Hilda Hilst (1930-2004), escritora brasileira, deixou um legado no panorama literário brasileiro. Hilda destacou-se como uma artista versátil, abordando a prosa, a poesia, a dramaturgia e outras expressões. Sua resistência em submeter-se a tendências literárias dominantes revela uma voz singular que transcende categorizações estreitas e que reflete o turbulento século XX, caracterizado pela fragmentação do sujeito. Assim como no Cubismo, movimento artístico em que os objetos são desconstruídos em facetas, a obra de Hilda desconstrói e rearranja elementos da subjetividade humana. Por meio de sua escrita, a autora captura a complexidade das identidades fragmentadas, explorando a busca por uma coerência em um mundo cada vez mais desarticulado e cheio de possibilidades. Com isto, este trabalho busca analisar a ‘Intensidade’ como uma constante na obra da escritora, além da presença e dos efeitos da fragmentação do sujeito (Rosenfeld, 2006) e da incomunicabilidade da experiência nas obras *Qadós* (1973) e *Tu não te moves de ti* (1980) de sua autoria. Por outra chave de interpretação, este estudo também se debruça sobre a aplicação da filosofia de Søren Kierkegaard (1813-1855), especialmente em seus estádios da existência – estético, ético e religioso – na constituição dos personagens, abordagem que se amplia com a lente conceitual da ‘Desrealização’ na compreensão dos protagonistas Tadeu e Qadós, observados pela proposta de Anatol Rosenfeld (2006) a partir de algumas camadas que compõem a experiência fragmentada que emerge no século XX.

Palavras-chave: Hilda Hilst, Desrealização, Fragmentação, Século XX, Literatura brasileira.

ABSTRACT

Hilda Hilst (1930-2004), a Brazilian writer, left a legacy in the Brazilian literary scene. Hilda stood out as a versatile artist, approaching prose, poetry, drama and other forms of expression. Her resistance to submitting to dominant literary trends reveals a unique voice that transcends narrow categorizations and reflects the turbulent 20th century, characterized by the fragmentation of the subject. Just like Cubism, an artistic movement in which objects are deconstructed into facets, Hilda's work deconstructs and rearranges elements of human subjectivity. Through her writing, the author captures the complexity of fragmented identities, exploring the search for coherence in an increasingly disjointed world full of possibilities. With this, this work seeks to analyze 'Intensity' as a constant in the writer's work, in addition to the presence and effects of the fragmentation of the subject (Rosenfeld, 2006) and the incommunicability of experience in the works *Qadós* (1973) and *Tu não te moves de ti* (1980) by her authorship. Through another key of interpretation, this study also focuses on the application of the philosophy of Søren Kierkegaard (1813-1855), especially in his stages of existence – aesthetic, ethical and religious – in the constitution of the characters, an approach that is expanded with the conceptual lens of 'Derealization' in the understanding of the protagonists Thaddeus and Qadós, observed by the proposal of Anatol Rosenfeld (2006) from some layers that make up the fragmented experience that emerges in the 20th century.

Keywords: Hilda Hilst, Derealization, Fragmentation, 20th Century, Brazilian Literature.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	1
CAPÍTULO I.....	4
HILDA HILST E O BREVE SÉCULO XX.....	4
1.1 Breve panorama das tendências literárias do século XX	7
1.2 Navegando Contra a Corrente: A Jornada de Hilda Hilst.....	15
CAPÍTULO II.....	21
A QUESTÃO DA INTENSIDADE.....	21
2.1 Desrealização e fragmentação: o sujeito à deriva.....	25
2.2 Os estádios da existência de Kierkegaard e sua influência na obra Hilstiana.....	32
2.3 A incomunicabilidade da experiência no século XX: um mundo de possibilidades....	36
2.4 Hilda Hilst e a antinarração.....	38
CAPÍTULO III.....	43
<i>QADÓS E TU NÃO TE MOVES DE TI: NARRATIVAS FRAGMENTADAS.....</i>	<i>43</i>
3.1 Tadeu - da razão.....	44
3.2. Matamoros - da fantasia.....	47
3.3 Axelrod - da proporção.....	50
3.4 Qadós - do sagrado.....	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	59
REFERÊNCIAS.....	61

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em 1950, quando acadêmica na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, na USP, Hilda Hilst publicou seus primeiros versos. Nascida em Jaú, interior de São Paulo, no ano de 1930, a escritora mostrava-se amante da boemia paulista e, segundo suas próprias palavras, em entrevista ao *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999, p. 27), seu pai (um jornalista e ensaísta brasileiro que viera a ser vítima da esquizofrenia), fora a razão pela qual se tornou escritora.

Ao longo de quase cinco décadas de produção artística, Hilda foi premiada diversas vezes por suas obras. Dentre as premiações estão o Grande Prêmio da Crítica para o conjunto da obra – Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), em 1981 e o Prêmio Jabuti (Câmara Brasileira do Livro), em 1984. Ela também teve suas produções literárias traduzidas para diversas línguas como o francês, alemão, inglês e espanhol. Ligada a uma poesia que consome a profundidade do sagrado e do sublime, Hilst apostava na essência do poeta que se inspira nas proposições metafísicas e súbitas da existência.

Ao longo de sua vida, Hilst mostrou-se demasiado comprometida com sua escrita, produzindo poesia, ficção, dramaturgia, além de se aventurar pela escrita “pornográfica” em sua conhecidíssima trilogia obscena, composta por *A obscena senhora D* (1982), *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). Demonstrou interesse pelo mergulho na solidão, na intimidade, nos questionamentos da existência, principalmente após se isolar em sua propriedade, uma fazenda no interior de São Paulo, chamada “Casa do Sol” em companhia de suas dezenas de cães. É neste momento que a escritora embarca em experiências esotéricas intrigantes, que abrangem desde visitas extraterrestres a comunicação pós vida.

Apesar da boa recepção da academia, Hilst sofreu bastante com a falta de adesão do público ao seu trabalho, seja pela acusação de demasiado hermetismo, seja pela temática nada conservadora de algumas de suas obras. No artigo publicado pela primeira vez no *Jornal do Brasil*, Pacto com o Hermético (2005), Claudio Willer, um crítico, poeta, ensaísta e tradutor brasileiro exalta o estilo de Hilst e demonstra preocupação com a recepção crítica de sua obra, afirmando que “nosso meio literário ainda lhe deve discussões e estudos à altura de sua real importância” (WILLER, 2005).

O trabalho de Hilda Hilst se desvia do óbvio e exige do leitor um olhar desprendido das construções engessadas do significado. Hilst não se encaixa em tendências literárias delimitadas: atravessou o Modernismo, mas não pode ser considerada uma escritora modernista; foi contemporânea ao debate Estruturalista e Pós-estruturalista, mas não se ateve a nenhuma forma literária exclusiva. Pelo contrário, Hilda demonstra bastante resistência em seguir padrões literários.

Certamente, Hilda Hilst emergiu como uma figura literária de destaque na segunda metade do século XX no Brasil. Sua obra singular transcende as convenções estabelecidas pela literatura de sua época, desafiando categorizações e preceitos literários tradicionais. Seu estilo provocativo e suas explorações ousadas das complexidades da condição humana conferiram-lhe uma posição de relevância na cena literária contemporânea. Para compreender plenamente a contribuição literária de Hilda Hilst e sua posição distinta na história da literatura brasileira, é imperativo contextualizar sua produção literária dentro do cenário literário do século XX, um período de intensas mudanças e experimentações em diversas áreas culturais e sociais.

Com isto, buscaremos explorar a intensidade presente na escrita poética de Hilst, destacando em suas obras ficcionais *Tu não te moves de ti* (1980) e *Kadosh* (1973), os elementos de desrealização e fragmentação que permeiam o sujeito do século XX. Para tanto, lançaremos luz sob o momento histórico onde se encontra a obra, cujo cerne do debate literário está na decomposição da consciência humana frente a um século marcado por catástrofes e profundas transformações sociais e econômicas. Hilda Hilst atravessou o turbulento século XX e, conforme veremos a seguir, nos ajuda a traduzir, por meio de seu fazer literário, os conflitos que permearam este importante momento na história da humanidade.

A dissertação está estruturada em três partes principais. A primeira parte, intitulada "Hilda Hilst e o Breve Século XX", começa com uma introdução à biografia de Hilda Hilst e à fortuna crítica de sua obra, fornecendo o contexto necessário para a análise subsequente. Em seguida, apresenta um panorama das tendências literárias do século XX, situando a autora no cenário literário da época. O capítulo final dessa seção explora a jornada de Hilst, destacando como ela desafiou as correntes predominantes da literatura de seu tempo.

A segunda parte, "A Questão da Intensidade", investiga a intensidade na obra de Hilst. Inicia-se com uma análise da desrealização e fragmentação, discutindo como essas características refletem um sujeito à deriva em um mundo em crise. A seção segue explorando os estádios da existência segundo Kierkegaard e sua influência na obra de Hilst. Também

aborda a incomunicabilidade da experiência no século XX, oferecendo uma visão de um mundo repleto de possibilidades e contradições. O capítulo é encerrado com uma análise da antinarração em Hilst, uma técnica que subverte as convenções narrativas tradicionais.

Finalmente, a terceira parte, "Kadosh e Tu Não Te Moves de Ti: Narrativas Fragmentadas", examina a fragmentação nas narrativas de Hilst, concentrando-se nas figuras de Tadeu, Matamoros, Axelrod e Qadós. Cada personagem é analisado sob a perspectiva de como lida com sua própria crise existencial e o mundo fragmentado ao seu redor, refletindo a complexidade e a intensidade das obras da autora.

Vale destacar, ainda, que fazer uma leitura linear das obras selecionadas de Hilda Hilst revela-se uma tarefa desafiadora devido à estrutura não convencional e ao fluxo fragmentado da narrativa. A autora utiliza uma técnica de escrita que reflete a própria fragmentação e complexidade dos sujeitos que retrata, mergulhando o leitor em um universo onde a linearidade cede lugar à descontinuidade, refletindo a natureza desintegrada da experiência humana. Assim, a leitura das obras exige uma abordagem mais interpretativa e associativa, onde o leitor deve captar as nuances e as sobreposições de significado que emergem de um texto que, intencionalmente, desafia a ordem e a coesão narrativa convencionais.

CAPÍTULO I

HILDA HILST E O BREVE SÉCULO XX

Alguns leitores entusiasmados, quando tragados pela densidade do trabalho poético de Hilda Hilst, podem vir a concluir que o conjunto de sua obra carrega um certo nível de maturidade que está à frente de seu tempo; seja por seu caráter multifacetado, que abarca desde experimentações dentre os gêneros literários, até conteúdos polêmicos, como pedofilia e zoofilia – tal o caso de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1992) –, seja pela resistência da autora em deixar-se encaixar em tendências literárias da época.

Contudo, o fato é que todo artista é reflexo de seu tempo. Com Hilda não seria diferente, principalmente quando consideramos que a escritora atravessou o tão turbulento século XX, bebendo das grandes transformações que o momento histórico provocaria no mundo inteiro.

O historiador britânico Eric Hobsbawm (1995) explica que este século, segundo uma perspectiva eurocêntrica, naturalmente, pode ser compreendido como um tríptico, começando pela *Era de Catástrofe*, marcada pela guerra; seguida por um período de extraordinário crescimento econômico e transformação social, cujo foco principal está na Guerra Fria e nos *Anos Dourados*; e, por fim, desembocando em uma nova era de decomposição e crise, alegorizada pelo declínio do socialismo. O século que fora marcado por eventos sem precedentes, e, portanto, traumáticos, seria lembrado por muitos como uma época fúnebre, mordaz.

Para Hobsbawm, as transformações econômicas, sociais e culturais ocorridas após a Segunda Guerra Mundial levaram ao surgimento da *Era de Ouro*, mas ainda há pouco consenso entre os historiadores sobre como e porque isso ocorreu. O autor acredita que os historiadores do futuro verão o impacto desse período como o mais significativo do século XX. Hobsbawm sustenta que o embate entre o capitalismo e o comunismo emergiu como uma das questões centrais que definiram o panorama do século XX. Entretanto, o historiador afirma que o desenlace da Guerra Fria e o subsequente colapso da União Soviética não devem ser interpretados como um desfecho definitivo ou como o encerramento da narrativa histórica (Hobsbawm, 1995).

Os avanços tecnológicos também foram um marco importante para definir o século XX. Para Hobsbawm:

O mundo estava repleto de uma tecnologia revolucionária em avanço constante, baseada em triunfos da ciência natural previsíveis em 1914 mas que na época mal haviam começado e cuja consequência política mais impressionante talvez fosse a revolução nos transportes e nas comunicações, que praticamente anulou o tempo e a distância. Era um mundo que podia levar a cada residência, todos os dias, a qualquer hora, mais informação e diversão do que dispunham os imperadores em 1914 (Hobsbawm, 1995, p. 22)

Nesse contexto, a história da humanidade adentra uma perspectiva multifacetada, permeada por transformações profundas e irreversíveis que continuam a se desdobrar. Consequentemente, o paradigma da história humana está vinculado a um processo dinâmico, onde os eventos do passado e as forças do presente coexistem em um cenário fluido e em constante mutação, desafiando a concepção de um "fim da história".

O cenário histórico do século XX foi marcado por avanços científicos de grande magnitude que desempenharam um papel fundamental na configuração do momento crítico que estamos abordando. A *Escola de Frankfurt*, composta por teóricos cujas análises se concentravam nas interações entre cultura e sociedade, ofereceu uma visão sobre como esses avanços científicos se entrelaçaram com os acontecimentos sombrios da época. Consoante à visão desses pensadores, é notável que o progresso científico, que outrora era concebido como um farol de esclarecimento para a democracia e o aprimoramento da condição humana, assumiu um papel sombrio ao ser explorado como uma ferramenta catalisadora de uma das formas mais atroz de violência desempenhada pela humanidade: o Holocausto.

A instrumentalização da ciência e da tecnologia durante o período nazista demonstrou como o conhecimento humano, quando deturpado por motivos ideológicos extremistas e desumanos, pode se converter em uma arma de destruição em massa. O Holocausto, com sua engenharia de extermínio meticulosamente planejada e implementada, ilustra o potencial sinistro do progresso científico. Desta forma, a racionalidade, que por muito tempo foi considerada a maior conquista intelectual da humanidade, foi de alguma forma instrumentalizada para dar lugar ao genocídio em massa, ao invés de ser empregada em prol do bem-estar coletivo e do avanço democrático. Logo, a noção de que a razão pode ser usada tanto para construir, quanto para destruir, lança uma sombra de cautela sobre a crença cega no poder da mente humana.

Para o crítico alemão Walter Benjamin (1996), este fato não deve ser esquecido; tampouco os acontecimentos do passado, de forma geral. Para Benjamin, a história possui um impulso filológico, por exemplo, quando procuramos compreender a cabeça do homem do século XVIII para produzir literatura do século XVIII. Mas um bom historiador contemporâneo deve enxergar na *anacronia* um esforço para estar fora de seu tempo, ou mover-se diante dele. Aqui encontramos o segredo para buscar compreender a poética de Hilda Hilst, nada estática, mas sempre se movendo dentre as singulares frestas de sua época; emprestando ideias, experimentando, inovando no fazer artístico.

Benjamin defende que o olhar do estudioso moderno deve estar na catástrofe do passado, para que assim possamos tatear as sombras onde se encontra o contemporâneo. É por meio deste pensamento que encontramos uma chave fundamental para a compreensão do pensamento literário da época. Este empreendimento visa destacar que a análise contemporânea de concepções do passado pode, de fato, contribuir de maneira substancial para os objetivos deste trabalho de pesquisa (Benjamin, 1996).

Nesse sentido, aprofundar a compreensão do século XX emerge como uma abordagem pertinente para uma apreciação mais abrangente da produção literária de Hilda Hilst ao longo desse período. O século XX se revelou uma era de inovações profundas e significativas para a sociedade global, moldando, assim, o contexto literário que proporcionou um terreno fértil para a obra singular da referida autora. A subsequente análise retrospectiva da literatura desse período se destina a elucidar de que maneira as mudanças e revoluções características do século XX exerceram influência na perspectiva que os escritores da época tinham sobre a literatura.

1.1 Breve panorama das tendências literárias do século XX

Ao apresentar sua obra *Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)* (1995), Eric Hobsbawm seleciona citações de doze indivíduos, cujos comentários visavam proporcionar um panorama sobre o século XX. Entre essas notáveis observações, destaca-se a do ganhador do Prêmio Nobel, o bioquímico espanhol Severo Ochoa, cujas palavras proclamam que: "O mais fundamental é o progresso da ciência, que tem sido realmente extraordinário [...] Eis o que caracteriza nosso século" (Ochoa *apud* Hobsbawm, 1995, p. 12).

Nas palavras de Severo Ochoa, a ciência emerge como uma alegoria emblemática do século XX. Sob essa perspectiva, a ciência representa uma força impulsionadora da época, uma força que moldou e redefiniu o panorama global, não se restringindo ao campo das ciências naturais, mas adentrando também o campo das ciências humanas. Seu progresso notável e contínuo desempenhou um papel central na narrativa histórica do século passado, inculcando uma profunda influência sobre a sociedade. Para a literatura, essa perspectiva oferece um terreno fértil e inspirador. A ciência, como motor do século XX, proporciona um contexto desafiador para os debates literários.

Em meio ao caos do século, a literatura ganhou, além de tudo, a necessidade de incorporar os debates da época. Segundo o linguista brasileiro Edward Lopes (1997), com o

cientificismo em alta, os estudos literários passaram a ganhar certa preocupação em transformar os estudos literários em ciência, pois até então a literatura recebia a função de “preservar a memória cultural coletiva”, prezando pela quantidade de informação útil, histórica ou documental contida no texto literário, uma vez que, até então, não se compreendia que a *literariedade* pudesse existir. Para o autor, é apenas a partir do Romantismo Alemão que a arte deixará de ser texto expressivo de outras disciplinas.

Com isto, os debates da época começam a tomar os contornos do que, mais adiante, corresponderia a um profundo sentimento de fragmentação em torno das ciências humanas:

O novo século principia sob o signo do pensamento descontínuo, tanto no terreno das artes quanto no das ciências: a teoria dos *quanta*, de 1900, a da relatividade restrita, de 1905, a teoria da linguística geral saussuriana não são mais do que projeções em diferentes espaços, de uma mudança ideológica que o Ocidente experimenta nesse "final dos tempos", descobrindo em toda a parte estruturas descontínuas, elementos discretos, átomos, partículas, íons, gens, fonemas, formantes, traços e unidades mínimas (Lopes, 2017, p. 19).

Em virtude do contexto histórico marcadamente positivista que permeia a época, a abordagem literária passa a focar nos elementos essenciais inerentes ao texto. Sob essa perspectiva, destacou-se a ideia de que a apreciação e interpretação de um texto constituem, em primeira instância, um processo de natureza tecnológica, no qual se emprega uma técnica precisa para conduzir a análise com meticulosidade.

Adaptando-se e evoluindo ao longo do século para abordar uma variedade de campos e preocupações, podemos identificar nas tendências literárias do século XX uma distinção entre dois momentos principais: um momento mais formal, baseado nos estudos da linguagem (Formalismo Russo, Escola de Praga, Estruturalismo, Semiologia, Desconstrutivismo, Escola de Yale e Escola de Tartu); e outro mais social, baseado nos estudos da cultura e sociedade (Análise psicológica, Psicocrítica, Poéticas da prosa e poesia, Escola de Frankfurt, Teoria da recepção, Crítica feminista e Crítica Pós-colonial) (Blume; Franken, 2006).

O primeiro momento está mais ligado a fatores linguísticos, sistemas sincrônicos pautados na gramática normativa, cuja natureza revela-se ultra formal. Os formalistas, que conceberam o Estruturalismo, estavam em busca da literalidade, ou seja, do elemento comum a todas as literaturas.

A busca pela literariedade, que se deu em decorrência dos estudos desenvolvidos pelo Formalismo Russo, era a busca por algo em comum em todas as literaturas, ou seja, um elemento universal que servisse de parâmetro para definir se um texto é literário ou não. Com a chegada do século XX, a necessidade de transformar os estudos literários em ciência exigiu

da literatura um método. Para tanto, seria necessário identificar quais estruturas seriam necessárias para que uma obra pudesse ser identificada como literária, e a partir daí, também identificar a ausência dessas estruturas em obras não-literárias.

O crítico literário americano Jonathan Culler estabelece três características fundamentais para a literariedade: “1) Os processos de foregrounding (evidenciação) da própria linguagem; 2) a dependência do texto relativamente a convenções e os laços que o ligam a outros textos da tradição literária; e 3) a perspectiva de integração composicional dos elementos e dos materiais utilizados num texto” (Culler, 1995, p. 48).

Aqui nos interessa o conceito de *evidenciação*, que para os formalistas russos equivale a *desfamiliarização*, que desempenha um papel central na compreensão da literatura como uma forma de expressão artística singular. A ideia de evidenciação está intimamente ligada aos desvios ou "aberrações linguísticas" presentes nos textos literários, que têm o efeito de tornar esses textos distintos e excepcionais em relação à linguagem cotidiana.

A evidenciação, conforme Culler, equivale a um processo no qual o texto literário vai além da mera função de transmitir informações ou comunicação direta. Em vez disso, a literatura, por meio desses desvios linguísticos, destaca a "materialidade do significante", ou seja, a própria substância da linguagem. Esses desvios linguísticos, que podem incluir o uso criativo de palavras, sintaxe, figuras de linguagem e estruturas narrativas, servem para *desfamiliarizar* a linguagem, tornando-a singular.

Na prosa, a evidenciação está na perspectiva que o escritor escolhe adotar em seu trabalho. Essa perspectiva é uma manifestação concreta do processo literário e desempenha um papel crucial na construção da literariedade. A afirmação de Culler, em concordância com Jakobson, de que os estudos literários devem se concentrar no processo em vez de ver a literatura como um mero veículo para transmitir uma mensagem, destaca a importância do processo de criação literária em si, pois: “toda discussão centrada na literariedade considerará o processo não como um meio de exprimir uma mensagem qualquer mas como o herói, o sujeito do discurso literário” (Culler, 1995, p. 51).

O que Culler chama de *evidenciação*, Viktor Chklovski (1917) chama de *estranhamento*, pois a arte é aquilo que causa estranhamento, caso contrário, em sua opinião, não é arte. Para o crítico literário russo, o estranhamento pode vir da abstração, contanto que o abstrato não seja intangível, além do mais, Chklovski defende que há pontos de contato entre as diferentes obras de arte quando consideramos a historicidade da arte. Esse ponto de contato não deve ter, contudo, um contingente histórico, ou seja, um acontecimento singular, específico, como algo preso à época.

Apenas a partir da segunda metade do século XX é que se concretiza a noção de que esse pensamento de totalidade, proposto por Chklovski, não se sustenta. Dentre muitas razões, porque exclui a diferença, conforme vimos anteriormente com a crítica de Edward Lopes (2004).

A abordagem de Viktor Chklovski sobre a literatura como procedimento e sua ênfase na apresentação em vez do reconhecimento oferecem uma visão provocadora e profunda sobre a natureza da arte. Segundo Chklovski, o objetivo da arte – e, portanto, da literatura, como uma forma de arte – é proporcionar uma experiência única, na qual o objeto é percebido como uma visão, algo que desafia as expectativas e a familiaridade, ao invés de ser meramente reconhecível e previsível.

O objetivo da arte é de dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte (Chklovski, 1917, p. 45)

Portanto, a literariedade de uma obra estaria em sua apresentação quanto objeto desviante e não precisa ter uma finalidade, pois a arte é tautológica, ou seja, sua única função é voltar a si mesma. Ela não busca transmitir uma mensagem específica ou ensinar uma lição, mas sim criar uma experiência estética que nos faz refletir sobre a própria natureza da arte e da percepção. A literariedade de uma obra, de acordo com essa perspectiva, reside na forma como ela nos desafia, nos estranha e nos convida a ver o mundo de maneira renovada, por meio da apresentação de objetos e ideias de forma não convencional, tornando-as menos familiares e mais desafiadoras de apreender

Seja pela *desfamiliarização*, ou *evidenciação*, ou *estranhamento*, o fato é que a busca pela literariedade é um tema que rende discussões até os dias atuais e, embora não haja um consenso sobre o assunto, há pelo menos uma noção de que a literariedade advém de certa singularidade.

As ideias sobre a literariedade e a natureza da arte, como aquelas expressas por Culler e Chklovski, tiveram um impacto significativo no pensamento e na prática literária do século XX. Estas ideias desafiaram as convenções estabelecidas e as fronteiras tradicionais da literatura, incentivando escritores a explorar novos territórios e a questionar as definições convencionais do que constitui uma obra literária.

Segundo a professora brasileira Eneida Maria de Souza (2007), este enfoque, de natureza estruturalista, desempenhou na segunda metade do século XX um papel importante

na produção acadêmica e literária no Brasil. Esta abordagem teórica influenciou significativamente os estudos literários brasileiros, levando a uma mudança no estilo e na qualidade da produção acadêmica.

Naquela época, a produção acadêmica estava se distanciando das críticas e abordagens mais informais e experimentais frequentemente encontradas em artigos jornalísticos. A universidade estava se tornando um espaço onde a linguagem acadêmica e as metodologias estruturalistas estavam ganhando destaque. Isso resultou em uma linguagem mais sofisticada e em uma abordagem mais rigorosa à análise literária.

No entanto, esse movimento em direção a uma linguagem acadêmica mais sofisticada também gerou controvérsias e críticas. Alguns viam a linguagem científica e o hermetismo associado a ela como uma barreira que dificultava o acesso dos não acadêmicos aos debates literários. Além disso, estas metodologias, importadas da Europa, muitas vezes eram acusadas de serem distantes da realidade brasileira e de não considerarem adequadamente a diversidade cultural e social do país. Essas críticas destacam o tensionamento entre a busca por rigor acadêmico e a necessidade de manter um diálogo acessível e relevante com a sociedade em geral.

Eneida Maria percebe – com o *IV Encontro Nacional de Professores de Literatura*, que ocorreu em 1977, na PUC do Rio de Janeiro – a proliferação de debates sobre uma linguagem menos hermética nas universidades e a defesa de uma crítica brasileira desintoxicada da influência europeia, pois, ao citar o artigo *O estruturalismo dos pobres (1974)*, de José Guilherme Merquior, Eneida afirma que “O estruturalismo europeu não combinava com a sua percepção verificada do Terceiro Mundo, e o crítico não se conformava com o fato de o intelectual tupiniquim se valer de terminologias e pensamentos estrangeiros – principalmente franceses – por ser essa a linguagem privilégio de poucos” (Souza, 2007, p. 17).

No Brasil, o momento de ruptura, advindo principalmente da decadência da ditadura, exigiu da crítica brasileira uma abertura para outros debates, mais atentos aos aspectos socioculturais, para que os estudos literários dessem conta da realidade brasileira, o que podemos perceber principalmente a partir da década de 70.

Por fim, o segundo momento que marcou as tendências literárias do século XX começa a incorporar influências de outros campos do conhecimento, como a retórica e a psicanálise. Isso marca uma transição do momento mais estritamente linguístico e formal para uma abordagem mais ampla e sociocultural.

Essa mudança de paradigma epistemológico, impulsionada pelo contato com outras teorias e disciplinas, ampliou o escopo de investigação dos teóricos literários para além da análise intrínseca do texto. Agora, os estudos literários passam a considerar o contexto cultural, político e social em que a literatura está inserida. Isso levou a uma politização do debate epistemológico e a uma crescente consciência das implicações ideológicas e culturais da produção e interpretação literária.

Da rachadura dentro do Estruturalismo, emerge o Pós-Estruturalismo, que é caracterizado por uma ênfase na desconstrução das estruturas e na rejeição da estabilidade e da objetividade do significado. Os teóricos do Pós-Estruturalismo questionam as narrativas totalizadoras e enfatizam a multiplicidade de interpretações e a instabilidade das categorias conceituais. Isso leva a uma abordagem mais flexível e crítica da literatura e da cultura, que influenciou profundamente os estudos literários e culturais contemporâneos.

Os pós-estruturalistas, além de tecer críticas ao modelo estruturalista, acabam propondo algo mais profundo: a ruptura com o entendimento seguro sobre o mundo, sobre a arte, sobre a identidade e, no que aqui mais nos interessa, sobre a linguagem. Os questionamentos que surgem a partir destas prerrogativas são amplos e instigantes: “E se a vida tivesse diferentes padrões? E se nossas verdades estabelecidas fossem outras, não o suposto? Como podemos fazer as coisas diferentes?” (Williams, 2012, p. 13).

Convém pontuar que o debate pós-estruturalista não está pautado em discussões abstratas, pelo contrário, ao fazer uma crítica ao Estruturalismo, o Pós-Estruturalismo se utiliza da estrutura para trabalhar o limite e sua potencial desconstrução. O Pós-Estruturalismo, de fato, é conhecido por sua abordagem crítica e experimental em relação às estruturas. Ele não rejeita completamente a ideia de estrutura, mas a questiona profundamente, enfatizando sua instabilidade e a forma como as estruturas podem ser usadas para exercer poder e controle. Assim, o Pós-Estruturalismo muitas vezes se apropria das ferramentas e conceitos estruturalistas para desafiar e subverter as próprias estruturas.

A partir da última década do século XX, o enfoque teórico da literatura começa a se atenuar nos debates acadêmicos, devido ao debate pós-estruturalista e ao pensamento pós-moderno que se instalava no Brasil e no mundo. Agora, deixa-se de lado a questão da literariedade e o cultural ganha espaço, fazendo emergir o interesse da crítica pelas produções marginalizadas, como a literatura de cordel, a música popular etc. No período que precedeu a década de 1970, portanto, houve uma mudança significativa de enfoque na literatura brasileira, com a emergência e a ampliação do discurso das minorias e das pautas identitárias como elementos centrais na produção literária e crítica do país.

A literatura brasileira passou a abordar questões relacionadas à identidade e à diversidade de maneira mais proeminente. Isso incluiu o surgimento de vozes literárias que representavam as experiências e perspectivas das mulheres, dos povos indígenas, dos afro-brasileiros e das comunidades periféricas. Essas vozes trouxeram à tona questões de gênero, raça, classe e marginalização que muitas vezes haviam sido negligenciadas ou sub-representadas na literatura brasileira anterior.

Esse movimento de ruptura na literatura brasileira foi impulsionado, em parte, pelo contexto global e pelas influências das vanguardas europeias, mas também foi profundamente enraizado nas questões e desafios específicos enfrentados pela sociedade brasileira, em detrimento da ditadura. As lutas por igualdade, reconhecimento e justiça social inspiraram uma nova geração de escritores a abordar essas questões em suas obras literárias. A questão dos estudos decoloniais, por exemplo, é cara à crítica literária até os dias atuais. Essas teorias têm ganhado destaque e pertinência, especialmente em países que foram colonizados, como é o caso dos países da América Latina.

De fato, as teorias desenvolvidas em países superdesenvolvidos muitas vezes refletem realidades e experiências diferentes das vivenciadas em regiões marcadas por desigualdades sociais e econômicas profundas. Com isto, os estudos decoloniais também destacam como as narrativas coloniais e as relações de poder influenciam a produção de conhecimento e a compreensão das culturas não ocidentais, desta forma, buscam questionar e desafiar as estruturas de poder e as hierarquias culturais e epistemológicas que historicamente privilegiaram o conhecimento produzido no contexto ocidental e eurocêntrico:

Os estudos decoloniais compartilham um conjunto sistemático de enunciados teóricos que revisitam a questão do poder na modernidade. Esses procedimentos conceituais são: 1. A localização das origens da modernidade na conquista da América e no controle do Atlântico pela Europa, entre o final do século 15 e o início do 16, e não no Iluminismo ou na Revolução Industrial, como é comumente aceito; 2. A ênfase especial na estruturação do poder por meio do colonialismo e das dinâmicas constitutivas do sistema -mundo moderno/ capitalista e em suas formas específicas de acumulação e de exploração em escala global; 3. A compreensão da modernidade como fenômeno planetário constituído por relações assimétricas de poder, e não como fenômeno simétrico produzido na Europa e posteriormente estendido ao resto do mundo; 4. A assimetria das relações de poder entre a Europa e seus outros representa uma dimensão constitutiva da modernidade e, portanto, implica necessariamente a subalternização das práticas e subjetividades dos povos dominados; 5. A subalternização da maioria da população mundial se estabelece a partir de dois eixos estruturais baseados no controle do trabalho e no controle da intersubjetividade; 6. A designação do eurocentrismo/ocidentalismo como a forma específica de produção de conhecimento e subjetividades na modernidade. (Quintero; Figueira; Elizalde, 2019, p. 05).

No caso específico do Brasil e de outros países da América Latina, essas questões são particularmente relevantes, dada a história colonial e as profundas desigualdades sociais que persistem até hoje. A tecnologia e o avanço científico, embora promissores em muitos aspectos, nem sempre são facilmente aplicáveis ou adequados à realidade dessas regiões, onde as necessidades e desafios podem ser muito diferentes dos países desenvolvidos.

A predominância do cultural em detrimento do formal, contudo, foi e é visto por muitos críticos como uma resposta inconsistente para as questões sem respostas que assolam a literatura, pois o mesmo problema que punha em xeque a questão da literariedade, se mostrava semelhante quando a questão é o enfoque cultural: a falta de consenso sobre a definição do que faz um texto literário ou não. A problemática desta vez é a seguinte: podemos dizer que todo texto que apresenta um enfoque cultural pode ser considerado literatura? Para Souza (2007):

A predominância do cultural frente ao literário constitui, para muitos, uma ameaça à crítica literária, abalada pela ausência de perfil e indefinição de fronteiras. No entender de muitos pesquisadores, a avalanche teórica suplanta a ênfase na literatura, ficando o debate universitário entregue a questões filosóficas, históricas e antropológicas, em prejuízo para o discurso literário.

[...] Reforça-se, muitas vezes, a voz autoral do sujeito, exigindo-se a retomada do caráter mimético e representativo das manifestações artísticas: o politicamente correto, como é de todos conhecido, moraliza o texto, banaliza qualquer tipo de comunicação e faz renascer a censura ideológica à obra artística (Souza, 2007, p. 20-21)

Com isto, o discurso literário passa a ficar refém das marcas culturais, acarretando um “relativismo cultural como forma de aceitação da diferença” (Souza, 2007, p. 21), pois, se as teorias formalistas pecavam por buscar uma semelhança segura sobre a literariedade, agora o problema é a aceitação da diferença como certificação da literariedade.

Como destacado pela autora, a transição da ênfase mais formal para uma perspectiva mais cultural e contextual trouxe consigo desafios significativos para o campo da crítica literária. Anteriormente, as teorias formais buscavam uma semelhança segura e universal sobre o que constituía a literariedade, no entanto, essa abordagem tinha suas limitações, pois poderia negligenciar a diversidade cultural e as vozes marginalizadas que não se encaixavam facilmente em categorias estruturais predefinidas.

Com a mudança em direção a uma abordagem mais cultural, o discurso literário passa a ser influenciado pelas marcas culturais específicas de cada contexto. Isso significa que a literariedade não pode mais ser definida de maneira universal e homogênea, mas sim em relação às diferentes culturas e identidades que produzem literatura.

No entanto, essa abordagem também traz o desafio do relativismo cultural, onde cada cultura é vista como igualmente válida e onde a aceitação da diferença se torna uma forma de certificar a literariedade. Isso pode ser problemático em alguns casos, pois pode levar à diluição de padrões críticos e à aceitação indiscriminada de qualquer expressão como literatura. Ainda assim, essa mudança de paradigma é vista como positiva para o lugar da literatura nos debates acadêmicos. Ela permite uma maior sensibilidade às nuances culturais e à diversidade de vozes literárias, valorizando a riqueza da experiência humana e das diferentes tradições literárias, pois:

[...] A marca autoral no texto analítico funciona como uma das conquistas mais relevantes do discurso crítico contemporâneo, entendendo-se que o sujeito volta à cena discursiva de maneira ainda esvaziada e fraturada.

Não há lugar, portanto, para o artefato controlador do pensamento universal, quando o interesse do trabalho interpretativo se abre para as questões culturais, pelas diferenças históricas e particularidades do gesto enunciativo (Souza, 2007, p. 34).

Souza (2007) ainda explica que, com o olhar voltado para as manifestações artísticas brasileiras, o revisionismo literário tornou-se uma tendência importante no final do século XX, à medida que os críticos buscavam lançar novas luzes sobre obras consagradas e reavaliar seu significado à luz de contextos culturais e sociais em evolução; e, ainda, o discurso crítico sofrerá profundas mudanças com a proliferação de mídias alternativas de massa, como a televisão e revistas culturais.

À medida que a crítica literária se voltava para revisões e releituras de obras existentes, e à medida que a influência das mídias alternativas se tornava mais presente, a busca pelo inédito e pelo inovador perdeu parte de sua relevância. Com isto, “Cessa de existir o apelo ao novo e a obsessão pelo original, seja em termos de manifestação artística ou teórica” (Souza, 2007, p. 33).

1.2 Navegando Contra a Corrente: A Jornada de Hilda Hilst

O percurso biográfico de Hilda Hilst, nascida em 1930 na cidade de Jaú, interior de São Paulo, revela facetas marcantes que influenciaram profundamente sua trajetória literária e pessoal. Filha de Bedecilda Vaz Cardoso e Apolônio de Almeida Prado Hilst, a autora veio ao mundo em circunstâncias que, desde o início, carregaram uma carga de complexidade emocional. Sua concepção ocorreu em uma gravidez não planejada e, conforme a própria escritora relata, indesejada por parte de seu pai, Apolônio.

Alicerçada em uma ancestralidade de imigrantes europeus, a origem étnica de Hilda Hilst é composta pela ascendência portuguesa de sua mãe, Bedecilda, e pela origem alsaciana de seu pai, Apolônio. O relacionamento de seus pais, embora caracterizado por uma intensa paixão, também foi permeado pela inquietação devido à presença da esquizofrenia, uma doença mental que afetou Apolônio e culminou em sua internação no sanatório de Campinas quando ele tinha apenas 35 anos. Essa condição de saúde mental desafiadora marcou a vida da autora e a acompanhou durante toda a convivência com seu pai.

Aos sete anos, Hilda Hilst é enviada para o colégio interno Santa Marcelina, situado na capital paulista. Foi nesse ambiente que despertou seu profundo interesse pelo sagrado, o qual se tornaria uma fonte central de inspiração em sua obra literária. O caminho da busca pelo divino acompanhou Hilda Hilst até seu último suspiro, influenciando de maneira indelével sua produção artística.

Desde cedo, a autora recebeu estímulos de seus pais no que diz respeito à dedicação aos estudos. Aos quinze anos, ela se matriculou na Escola Mackenzie, passando a residir em São Paulo sob os cuidados de uma governanta alemã. Após uma infância e adolescência caracterizadas pelo isolamento e por uma rotina rigorosa, Hilda ingressou na faculdade de Direito do Largo de São Paulo, o que marcou uma transição significativa em sua vida. Esse período, que coincide com sua entrada na vida adulta, foi marcado por uma transformação que a conduziu de um ambiente recluso e disciplinado para uma vida mais boêmia e independente.

Com dezoito anos, Hilda Hilst já se destacava como uma das estudantes de Direito mais “deslumbrantes” (para usar uma de suas palavras preferidas) da cidade de São Paulo, refletindo sua personalidade cativante e seu magnetismo pessoal. Este período de sua vida constituiu uma fase de descobertas, desafios e experiências que moldaram seu percurso, preparando-a para as complexidades literárias e existenciais que ela explorou com maestria ao longo de sua carreira.

Não demoraria muito para que, em 1950, aos vinte anos, Hilda lançasse seu primeiro trabalho em poesia, *Presságio*. O volume publicado pela Revista dos Tribunais, contava com ilustrações de Darcy Penteado e inaugurou a obra poética de Hilst. Em um momento em que a literatura brasileira passa a incorporar a tendência modernista, Hilda lançava um livro de poesias que não compactuava com esses elementos; e sua inadequação certamente se manteria até o final de sua produção artística.

A obra *Presságio*, assim como os outros dois livros que lhe sucederam, *Balada de Alzira* (1951) e *Balada do Festival* (1955), mais tarde foram retirados do conjunto de sua obra, por pedido da autora. Hilda comenta: “Não faltou quem dissesse novamente que

menores de 25 anos não deveriam publicar seus poemas. Eu mesma demorei muito a me considerar uma grande poeta” (Cadernos, 1999, p. 27).

A estética singular presente nessas obras evidencia Hilda Hilst como uma poetisa profundamente interessada no universo do exotérico, na relação com a natureza e nas questões existenciais. Sua abordagem estética e temática destoa das correntes poéticas predominantes em seu contexto, sobretudo em relação à poesia concreta, que ganhava destaque na década de 1950, graças ao trabalho inovador dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos.

Enquanto a poesia concreta explorava a linguagem de maneira objetiva, valorizando a visualidade das palavras e a construção formal dos poemas, Hilda Hilst seguia bebida do surrealismo e do simbolismo para dar a suas composições poéticas uma carga mais subjetiva e esotérica. A opção de Hilda por essa estética mais introspectiva e filosófica permitiu-lhe explorar as profundezas da experiência humana, abordando temas existenciais, espirituais e metafísicos de maneira intensa e reflexiva

Roteiro do silêncio e *Trovas de muito amor para um amado senhor*, ambos de 1959, serão, portanto, os trabalhos de abertura de sua primeira reunião de obras poéticas. Agora com sua escrita amadurecida, Hilda adentra vorazmente nas temáticas da natureza, nas questões existenciais e no misticismo, procurando incansavelmente o sublime, ou melhor, Deus.

A partir da década de 60, Hilda lança dois trabalhos em poesia, *Ode fragmentária* (1961) e *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962) e a partir de 1963 passa a viver na fazenda de sua mãe, nos arredores de Campinas.

Enquanto o Brasil passava pela ditadura militar e por uma fase de intensa efervescência cultural, com o surgimento do Movimento Tropicalista e o amadurecimento do Concretismo e do Teatro de Arena, Hilda resolve abdicar da vida boêmia da grande São Paulo e passa a viver reclusa na casa que construiu no terreno de sua mãe, a Casa do Sol. Muito embora sua casa fosse frequentada por artistas e intelectuais da época, Hilda viveria afastada da grande São Paulo, dedicando-se integralmente à escrita e aos seus muitos cães.

O ato de reclusão tem raízes em um acontecimento peculiar: Hilda tem contato com a obra *Cartas del Greco*, do escritor grego Nikos Kazantzakis, publicada pela primeira vez em 1961. Tal leitura, além de abordar reflexões filosóficas acerca da vida, morte, Deus, infância e sexualidade, entre outros, defende a ideia de que é necessário o isolamento para atingir o autoconhecimento (Cadernos, 1999, p. 10). Certamente, Hilda parecia escapar de tendências e pressupostos de sua época, embora ao fazê-lo, lançasse um olhar crítico e subversivo que absorvesse muito bem as questões que permeiam o século.

Aos 36 anos, Hilda passa a viver na Casa do Sol, com seu então companheiro, o escultor Dante Casarini, e então recebe a notícia do falecimento de seu pai. Em 1967 passa a escrever peças teatrais, a saber *A possessa* e *O rato no muro*. No ano seguinte casa com Casarini por influência de sua mãe, que no mesmo ano seria internada no sanatório de Campinas, o mesmo onde estivera seu pai, e lá ficaria até sua morte, em 1970, apenas dois anos após ser internada.

A década de 60 é marcada pela dedicação de Hilda à dramaturgia, compondo ainda as peças *O visitante*, *Auto da barca de Camiri*, *O novo sistema* e *As aves da noite*, ambos de 1968; além de *O verdugo* e *A morte do patriarca*, de 1969. Desta vez, podemos perceber em sua obra alguma influência das marcas deixadas pela ditadura, mas ainda assim, seu teatro dialogava com uma linguagem mais poética que cenográfica. Hilda sempre acabava achando caminhos adjacentes, não se deixando encaixar.

Já a década de 70 é marcada pela publicação de prosas ficcionais, tal o caso de sua primeira obra do gênero, *Fluxo-floema*, de 1970, ganhando comentários deleitosos de Caio Fernando Abreu:

Você bagunça o corêto total, choca completamente a paróquia, empreende a derrubada de tôda uma estrutura já histórica de mal-entendidos literários. Você ignora a ‘tôrre de cristal’, o distanciamento da obra e do leitor; você faz montes para a dignidade da linguagem, o estilo, as figuras, os ritmos. E isso é GENIAL, muié. [...] Aquêles coitados que, como eu, têm o ritmo marcial da prosa ficam de cuca completamente fundida, neurônios arrebentados, recaladíssimos, frustradíssimos, confusíssimos. É uma maldade você fazer isso. Maldade porque os que também escrevem de repente percebem que que tudo que fizeram não tem sentido, porque de repente precisam derrubar todas as prateleiras íntimas e começar uma coisa nova. Uma maldade necessária, uma maldade astronáutica, por assim dizer [...] (Abreu apud Cadernos, 1999, p. 21-22).

É justamente nessa época que Hilda começa seus estudos paranormais, buscando contatos no pós-vida por meio das ondas radiofônicas. Hilda acreditava na vida após a morte e relata vários contatos com amigos, familiares e desconhecidos na Casa do Sol. A autora ainda afirma ter encontrado o amigo Caio Fernando Abreu: “[...] Ele morreu à 1 hora e veio se despedir às 10 da noite. A gente tinha combinado isso. Ele veio com um cachecol que tinha uma fita vermelha. A gente tinha combinado: o vermelho ia significar que estava tudo bem” (Cadernos, 1999, p. 35). A respeito desta faceta de Hilda, muitos se escandalizaram, outros debochavam, mas Hilda afirma veemente que ouvia e via pessoas no pós-vida e que, por opção, deixou de vê-los por medo. Tal fascínio lhe rendeu uma entrevista ao programa televisivo Fantástico, da rede Globo, no ano de 1979.

Em 1973 Hilda publica *Qadós*, que na última reunião de sua obra, a coletânea de prosa publicada pela Companhia das Letras, em 2018, passaria a chamar-se *Kadosh*. Produz seu único livro de poesias da década de 70, *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974) e volta a dedicar-se à prosa, publicando *Ficções* (1977), que seria premiado pela Associação Paulista de Críticos de Arte como o livro do ano.

Em meio a dita “Geração Mimeógrafo”, Hilda parecia mais uma vez nadar contra a corrente, entregando uma produção em prosa incomparável. Comprometida com num fluxo de consciência singular, ambas as obras de ficção, apesar de bem avaliadas pela crítica, não foram tão bem compreendidas pelo leitor médio, que via na obra de Hilda um hermetismo paralisador, nada condizente com o momento de ruptura, que privilegiava uma linguagem mais coloquial.

A partir da década de 1980, Hilda parece intercalar as produções em poesia e prosa, a saber os livros de poesia *Da morte e Odes mínimas*, de 1980, *Cantares de perda e predileção* (1983), *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), *Sobre a tua grande face* (1986) e *Amavisse* (1989); e os livros de ficção *Tu não te moves de ti* (1980), *A obscena senhora D* (1982) e *Com meus olhos de cão e outras novelas* (1986).

Após três décadas de produção, Hilda se revolta com a pouca popularidade de seu trabalho. Apesar de premiada várias vezes, a exemplo do Prêmio Pen Club de São Paulo por *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962); o prêmio Anchieta pela peça *O verdugo* (1969); o prêmio APCA pelo conjunto de sua obra, em 1980; os prêmios Jabuti e Cassiano Ricardo por *Cantares de perda e predileção* (1983); além de ter suas peças teatrais apresentadas por prestigiadas companhias teatrais, Hilda sentia falta de um leitor comprometido com sua produção.

É a partir da década de 1990, após ficar indignada com a notícia de que a escritora francesa Régine Deforges ganhara cerca de 10 milhões de dólares com sua obra *A bicicleta azul* (1981), uma obra considerada como literatura popular, Hilda decide radicalizar e passa a dedicar-se à literatura porno-erótica, que teve início com a obra *A obscena senhora D* (1982), e conta ainda com os polêmicos *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991), além da antologia poética *Do desejo e Bufólicas*, de 1992, considera também pornográfica.

Hilda recebe duras críticas e é taxada como uma autora desesperada. Sua busca por um público mais vasto acabou não sendo tão bem-sucedida. Ao tentar escrever literatura pornográfica, com o intuito de vender mais livros e atingir novos leitores, Hilda fracassou por sua excelência. Sua obra pornográfica não era pornográfica, pois não deixava de lado o rigor

técnico e o hermetismo singular que marcam a obra de Hilda, pelo contrário, apenas salientava a natureza “deslumbrante” de sua produção. A autora comenta: “[...] eu queria fazer uma coisa que, de repente, eles gostassem de ler. Não adiantou. Diziam que eu era difícil na literatura pornográfica” (Cadernos, 1999, p. 30).

Ainda na década de 1990, Hilda lança *Contos d’escárnio/Textos grotescos e Alcoólicas*, ambas de 1990, *Rútilo nada* (1993), *Cantares do sem nome e de partidas* (1995), *Estar sendo. Ter sido* (1997), *Cascos & carícias: crônicas reunidas* (1998), e *Do amor* (1999). Após meio século de produção literária, Hilda expressou sua falta de vontade de continuar escrevendo e encerrou sua carreira como escritora. Sua decisão incluiu um desejo intrigante: transformar sua residência, a *Casa do Sol*, em um instituto dedicado à realização de pesquisas de natureza paranormal.

Hilda Hilst, uma escritora conhecida por sua abordagem única e muitas vezes desafiadora à literatura, optou por se envolver com o exotérico e o paranormal em seus últimos anos. Em uma era em que a ciência e a tecnologia estavam em ascensão, sua escolha parece contrariar a tendência predominante. No entanto, isso demonstra a natureza multifacetada e ousada de Hilda Hilst, que estava disposta a explorar territórios desconhecidos e desafiar as convenções estabelecidas.

Hilda Hilst faleceu em 2004, deixando para trás um legado literário de alta qualidade e uma marca indelével em sua trajetória como escritora. Sua capacidade de transcender fronteiras e desafiar as expectativas literárias a coloca como uma das figuras mais importantes da literatura moderna brasileira.

CAPÍTULO II

A QUESTÃO DA INTENSIDADE

Há poucos dias do lançamento da obra *Tu não te moves de ti*, Hilda Hilst concedeu uma entrevista ao crítico Léo Gilson Ribeiro, publicada em 1980, e anexada ao livro *Fico besta quando me entendem* (2013). Nessa entrevista, a autora explica alguns pontos de sua produção e cita alguns filósofos que a influenciaram, dentre eles, destacamos o dinamarquês Sören Kierkegaard (1813-1855). Conhecido como pai do existencialismo, Kierkegaard discute em suas obras temas como a angústia, a existência e a religião, temas que também estão presentes nas obras *Kadosh* e *Tu não te moves de ti* (TNTMT).

Ao ser indagada sobre o hermetismo presente em sua obra, Hilda nos explica que seu texto não está relacionado a um conceito tradicional de hermetismo, mas ao conceito de hermético formulado por Kierkegaard, que o define como um escudo utilizado por aqueles que desejam se proteger do mundo exterior (Ribeiro, 2013).

A influência do existencialismo de Kierkegaard na obra de Hilda Hilst é evidente quando se considera a ênfase na desconstrução de padrões e significados que podem restringir a experiência humana. O existencialismo, como corrente filosófica, frequentemente argumenta que os indivíduos devem confrontar as limitações impostas pelas convenções sociais, pelas normas morais e pelas expectativas culturais para encontrar sua verdadeira autenticidade e liberdade face ao mundo e aos outros, pois:

O nosso ponto de partida [dos existencialistas] é, com efeito, a subjetividade do indivíduo, e isso por razões estritamente filosóficas [...] Em segundo lugar, esta teoria [existencialista] é a única a conferir uma dignidade ao homem, é a única que não faz dele um objeto. Todo materialismo leva a tratar todos os homens, cada qual incluído, como objetos, quer dizer, como um conjunto de reações determinadas, que nada distingue do conjunto de qualidades e dos fenômenos que constituem uma mesa ou uma cadeira ou uma pedra [...] (Sartre, 1978, p.15).

Nesse contexto, Hilda Hilst parece compartilhar a visão de que a liberdade e a autenticidade exigem uma ruptura com os padrões preestabelecidos que podem podar o sujeito, impedindo-o de se conectar com suas experiências mais profundas e íntimas. Isso implica uma busca pela verdade interior, uma exploração das dimensões subjetivas da existência que muitas vezes são negligenciadas em favor de valores externos e sociais.

O debate sobre a valorização da realidade empírica em contraste com a realidade apreendida pelos sentidos reflete uma mudança significativa no pensamento que envolve o século XX. Com o declínio da representação mimética da realidade, os artistas começaram a explorar novas formas de expressão que se baseiam na percepção subjetiva e na experiência

sensorial. Isso levou a uma ênfase na abstração, no simbolismo, ao surrealismo e em outras correntes artísticas que buscavam romper com as convenções tradicionais.

A ideia de que o sujeito estava perdendo gradualmente sua individualidade também é um tema recorrente na literatura e na filosofia do século XX. Com o avanço da sociedade industrial, da tecnologia e da cultura de massa, muitos argumentaram que o indivíduo estava se tornando cada vez mais anônimo e alienado. Isso gerou um interesse renovado na busca pela autenticidade e na reafirmação do eu individual.

Em entrevista, Hilda também cita o que o psicanalista suíço Carl Gustav Jung (1875-1961) chama de *Morbus Animi*, que corresponderia a *morbidez da alma*, sugerindo a ideia de que os seres humanos estão sujeitos a estados emocionais e psicológicos que podem ser opressivos ou debilitantes. No entanto, Hilda Hilst propõe uma visão mais complexa desse conceito. Ela argumenta que, ao se entregar completamente ao momento presente, ao ser tomado pela *passio animi*, ou a *paixão da alma*, o sujeito pode experimentar uma intensidade que se assemelha à eternidade. Essa intensidade pode ser uma ruptura com a morbidez da alma e uma forma de transcender as limitações da condição humana.

A ideia de que essa intensidade levaria eventualmente à decomposição, à morte e ao esquecimento reflete uma compreensão existencial profunda da condição humana e que Hilda traz brilhantemente para as obras *Qadosh* e *TNTMT*. A autora reconhece que a busca pela intensidade pode ser ao mesmo tempo exaltante e destrutiva, uma força que impulsiona o sujeito em direção ao sublime, mas que também carrega o potencial de o consumir.

Ao escrever estes livros de ficção, Hilda Hilst parece estar comprometida em compartilhar com seus leitores essa centelha de intensidade, essa experiência visceral que transcende a morbidez da alma. Ela está disposta a explorar os limites da experiência humana e a enfrentar as questões fundamentais da existência, mesmo que isso envolva confrontar as complexidades da paixão, da morte e do esquecimento.

Em face desse debate, tendo em vista o contexto do século XX e a produção literária de Hilst, podemos argumentar que o elemento subjetivo que marca o sujeito lírico moderno se torna mais explícito quando atrelado a um acontecimento ou situação da vida real. Esse fenômeno destaca a maneira como o fazer literário muitas vezes emerge da experiência pessoal do poeta e da relação entre a voz narrativa e o mundo ao seu redor. Vale aqui ressaltar, que trataremos as obras *Kadosh* e *Tu não te moves de ti* como prosas poéticas, por se tratar de produções não convencionais, que possuem elementos proeminentes do lirismo poético.

Para o crítico literário francês Michael Collot (2007), esta busca pela intensidade, que o autor compreende como um estado de êxtase, é uma busca comum ao sujeito lírico

moderno, que esconde em seu íntimo seus sentimentos mais arrebatadores. Essa busca pode ser uma forma de confrontar a alienação e a superficialidade que podem caracterizar a vida urbana e industrializada da era moderna. Para superar o enclausuramento dos sentimentos, o sujeito lírico se projeta para fora de si, pois “... Sua abertura ao mundo e ao outro o torna um estranho ‘por dentro – por fora’. Ele não pode, então, reaver sua verdade mais íntima pelas vias da reflexão e da introspecção. É fora de si que ele a pode encontrar” (Collot, 2007, p. 167). Isto ocorre pois, na modernidade, não é mais o *eu* que fala, pois este é um projeto do século XIX que ficou para trás com a decadência do lirismo romântico. Perde-se, portanto, o senso de individualidade, dando-se espaço à impessoalidade, e por consequência ao lugar de alteridade. É contaminada por este pensamento que Hilda procura obstinadamente atingir o seu leitor com sua dose letal de intensidade.

Sim, letal porque Hilda reconhece que a experiência da intensidade não faz do sujeito alguém sublime, pelo contrário, Hilda reconhece que tal porção de autoconhecimento não leva a redenção, pois “[...] é lícito moralmente, é existencialmente válido você mostrar ao outro uma verdade que você não pode resolver pra ele?” (Hilst, 2013), indaga a autora ao sublinhar que o mundo no qual vivemos não deixa escapatória: como oferecer ao outro a liberdade advinda do autoconhecimento se todos caminham inevitavelmente para morte?

Collot afirma que o sujeito lírico que caminha para fora de si se encontra em um mundo desencantado. Não há acolhimento para o sujeito no mundo moderno. Hilda tem consciência disso e, ainda sim, abraça a busca pela intensidade como uma pulsão ética que genuinamente deseja para si: o desejo de não compactuar.

Com isto, para atingir a intensidade que tanto almeja em suas produções, Hilda busca recursos para além da subjetividade e projeta seu olhar para o externo, produzindo uma voz narrativa que está “fora de si”, pois “desviando-se de si, o sujeito se descobre” (Collot, 2004, p. 173). Este fato fica ainda mais evidente quando observamos o caráter extremamente heterogêneo que as personagens de Hilst podem ter em uma mesma obra. É como se a autora assinalasse para a alteridade, privilegiando-a, admitindo as várias facetas do sujeito moderno.

Ademais, o interesse de Hilda Hilst pela materialidade das palavras, incluindo seus significantes, sons e ritmos, é crucial para compreender a abordagem literária dessa singular escritora brasileira. Essa ênfase na materialidade da linguagem e na experimentação linguística é uma característica marcante de sua poesia e prosa, e desempenha um papel fundamental em sua obra.

Quando Hilst se concentra tão comprometidamente com a linguagem, ela transcende as barreiras do eu individual e cria uma conexão mais profunda com as experiências humanas

e com o mundo ao seu redor. Essa abordagem tem o potencial de envolver os leitores de forma mais intensa, convidando-os a participar ativamente da jornada de descoberta e autoconhecimento que a obra de Hilda Hilst propõe.

Além disso, essa ênfase na materialidade da linguagem também pode ser vista como uma forma de desafiar as convenções literárias e as expectativas do leitor. Hilda muitas vezes utiliza técnicas inovadoras e experimentais em sua escrita, pondo em xeque as fronteiras entre poesia e prosa, e explorando novas formas de expressão literária. Isso contribui para a sensação de que sua obra é uma jornada de descoberta constante.

Tal movimento concretiza sua busca pela intensidade, uma vez que “[...] saindo de si, o sujeito moderno, abrindo-se à alteridade do mundo, das palavras e dos seres, pode se realizar nesse desapossamento” (Collot, 2004, p. 176). A ideia de "desapossamento" implica em se liberar das amarras do *ego*. Quando o sujeito se desapega de seu eu limitado, ele se torna receptivo às experiências que o mundo, as palavras e os seres têm a oferecer.

Daí a afinidade de Hilst pelo hermetismo Kierkegaardiano: Hilda não acreditava que sua composição poética deveria fechar-se em si mesma para se proteger do mundo, pelo contrário, a autora apostava em uma perspectiva existencialista, metafísica, *desrealizada*, e, portanto, aberta a possibilidades, projetada para fora de si, traduzindo brilhantemente a essência fragmentária do século XX.

2.1 Desrealização e fragmentação: o sujeito à deriva.

Em texto que apresenta como um *diálogo lúdico* sobre o romance moderno, o crítico brasileiro Anatol Rosenfeld (2006) explica que a história pode ser dividida em fases, onde podemos observar o *zeitgeist*, do alemão, que corresponderia ao *espírito da época*. Diante do *zeitgeist* do século XX, Rosenfeld levanta a hipótese de que o romance moderno, assim como as artes visuais, encontra-se em estado de *desrealização*.

O conceito de desrealização implica uma negação do realismo, ou seja, a rejeição da tentativa de reproduzir fielmente a realidade externa. Em vez disso, o romance moderno se concentra na representação da percepção fragmentada da realidade pelo sujeito. Isso significa que os escritores modernos exploram a experiência sensorial, emocional e psicológica do indivíduo em vez de se preocuparem com a reprodução objetiva do mundo exterior.

Este tipo de abordagem muitas vezes envolve a representação de realidades distorcidas, fragmentadas ou ambíguas, que desafiam as expectativas do leitor e questionam

as noções tradicionais de narrativa linear e coerente. Renomados escritores do século XX, como James Joyce (1882-1941), Marcel Proust (1871-1922) e Virginia Woolf (1882-1941), frequentemente adotam técnicas experimentais, como a narração em fluxo de consciência, a colagem de fragmentos de texto e a ambiguidade deliberada para expressar essa desrealização.

Essa mudança na abordagem literária reflete não apenas uma transformação nas artes visuais, mas também uma mudança mais ampla na cultura e na sociedade do século XX. O mundo estava passando por transformações rápidas e perturbadoras, como as duas guerras mundiais e avanços tecnológicos significativos, que impactaram a maneira como as pessoas percebiam o mundo ao seu redor.

O sujeito passa a pôr em xeque a realidade apreendida por seus sentidos, em detrimento de um mundo imprevisível e em decomposição. A perspectiva desrealizada do mundo passa a ser a válvula de escape de uma geração que não se compreende mais no mundo moderno. A partir do comprometimento do conhecimento seguro sobre o mundo, surge, no âmbito das artes, a necessidade de traduzir este forte sentimento de inadequação:

Esta (desrealização), no expressionismo, é apenas “usada” para facilitar a expressão de emoções e visões subjetivas que lhe deformam a aparência; no surrealismo, fornece apenas elementos isolados, em contexto insólito, para apresentar a imagem onírica de um mundo dissociado e absurdo; no cubismo, é apenas ponto de partida de uma redução a suas configurações geométricas adjacentes. Em todos esses casos podemos falar de uma negação do realismo, se usarmos este termo no sentido mais lato, designando a tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, idealizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos (Rosenfeld, 2006, p. 76).

A pintura ao longo dos séculos dedicava-se à imitação da realidade. O que o pintor reproduzia era, portanto, uma convenção social da realidade, o que ela parecia ser. Com o princípio do século XX, passamos a perceber um sujeito descentralizado, que se fragmenta em razão da perda do entendimento seguro sobre o mundo.

Nesse contexto de mudanças e rupturas no início do século XX, a arte se tornou um espelho das transformações sociais, políticas e culturais que estavam ocorrendo em todo o mundo. Os movimentos artísticos desse período, como o Cubismo, o Expressionismo e o Surrealismo, romperam com as convenções estabelecidas e buscaram novas formas de representação. Esse contexto de ruptura e experimentação na arte do século XX influenciou profundamente a literatura, desta forma, autores como Hilda Hilst buscaram novas formas de expressão para refletir a complexidade do sujeito moderno.

As artes visuais, neste período, parecem fragmentar o sujeito, desrealizar a imagem convencional das coisas ao trabalhar com formas geométricas e abstratas, indo ao lado oposto

de obras como *A virgem velada*, do escultor italiano Giovanni Strazza, que no século XIX surpreendida pelo realismo minucioso ao reproduzir um véu em mármore.

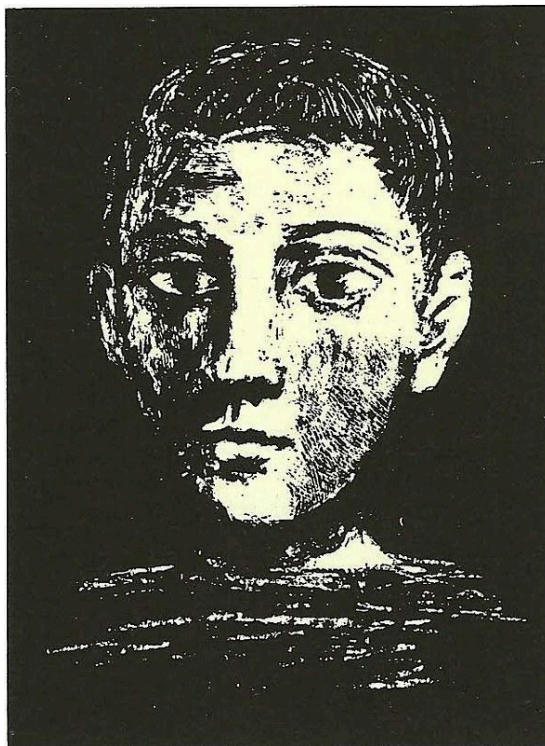
Para o historiador austríaco Ernst Hans J. Gombrich (1909-2001), o surgimento desses “ismos”, remanescentes das exposições parisienses do início do século XX, se deve principalmente a eventual escassez de encomendas de pinturas, que geralmente se tratavam de retratos, e que desafiavam o pintor a aproximar seu trabalho o mais fielmente possível da realidade. A partir desta escassez, os pintores estavam livres para escolher o tema de suas obras e estudar algumas questões específicas de seu interesse.

É nesse contexto que o multifacetado artista espanhol Pablo Picasso (1881-1973) passa a interessar-se pela arte cubista e a produzir obras que representam elementos do corpo humano em formas geométricas, desconstruídas. Para Gombrich:

O próprio Picasso negava que fizesse experimentos. Dizia que não procurava, encontrava. Zombava de quem queria compreender sua arte. “Todo mundo quer entender a arte. Por que não tentam entender o canto de um pássaro?”. Sem dúvida, ele tinha razão. Pintura alguma pode ser “totalmente” explicada em palavras. Mas as palavras às vezes são indicadores úteis, que ajudam a esclarecer mal-entendidos e podem nos dar ao menos um vislumbre da situação em que o artista se encontra. Creio que a situação que levou Picasso às suas diversas “descobertas” tenha sido muito típica da arte do século XX (Gombrich, 2013, p. 447).

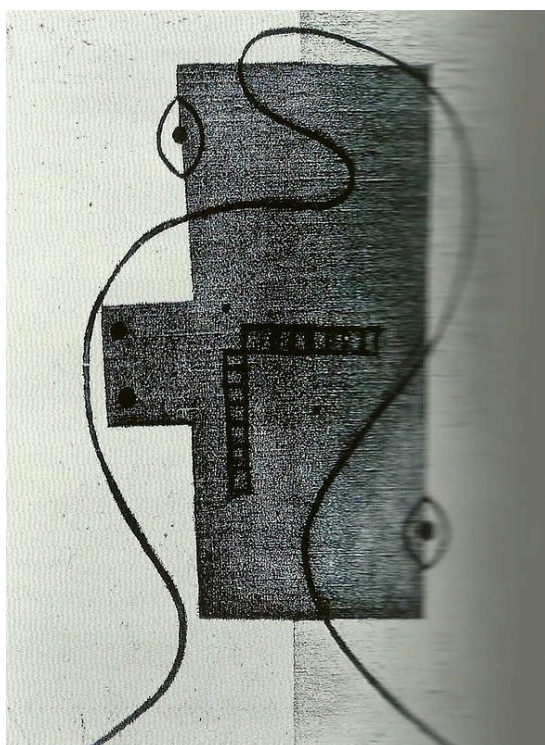
De fato, é impossível descrever “totalmente” a arte de Picasso, mas podemos buscar compreender os caminhos pelos quais o artista enveredou-se para representar o sujeito desrealizado que preenche suas telas. Para tanto, observemos o exemplo dado por Gombrich de duas obras de Picasso:

Figura 1 – “Cabeça de menino” - Pablo Picasso (1945)



Fonte: Flickr

Figura 2 – “Cabeça” - Pablo Picasso (1928)



Fonte: Flickr

Na *figura 1*, temos uma representação mais próxima às formas tradicionalmente reconhecidas como humanas, muito embora o retrato do menino tenha sua própria singularidade artística que o diferencia de uma obra estritamente realista. Já na *figura 2*, Picasso também busca representar um rosto, mas dessa vez com formas distorcidas, sob uma perspectiva singular que põe em evidência o próprio conceito de sujeito frente à arte produzida num contexto pós-primeira guerra mundial. Gombrich explica:

Ao que parece, Picasso queria descobrir até onde se podia levar a ideia de construir a imagem de um rosto a partir de materiais e formas mais improváveis, assim, recortou a forma da “cabeça” em material áspero, colocou-o sobre sua superfície de trabalho e plantou os olhos esquemáticos nas margens, o mais longe possível um do outro. Uma linha quebrada fazia as vezes de boca, com sua fileira de dentes, e uma linha ondulante sugeriria o contorno do rosto (Gombrich, 2013, p. 446).

Para um exemplo mais completo, vejamos a prestigiadíssima obra cubista “*Guernica*” (1937):

Figura 3 – “*Guernica*” - Pablo Picasso (1937)



Fonte: Steamdaily

A obra representa os bombardeios nazistas de 1937 sobre a cidade espanhola de Guernica, durante a Guerra Civil Espanhola. Neste contexto, é possível identificar à esquerda

da composição a figura de uma mulher em profundo lamento, angustiada pela perda de seu filho. A peculiaridade estilística do cubismo é evidente na representação das figuras humanas e animais presentes na obra, as quais se encontram fragmentadas, com partes anatomicamente desconectadas e sobrepostas umas às outras. Esta abordagem visual desrealizada por meio da fragmentação e distorção não apenas subverte a representação realística do mundo, mas também contribui para transmitir a sensação de desordem, caos e desespero que permeiam um contexto de guerra, pois:

[...] a composição cubista conterà muitas e contrárias perspectivas derivadas de outros tantos pontos de vista colocados tanto para relativizar o conhecimento da cena quanto para incluir na obra o caráter interpelativo e contraditório de uma mesma realidade, que, sujeita, como tudo o mais, ao tempo, com a mudança dele muda sem cessar (Lopes, 1995, p. 24).

A desrealização surge, portanto, a partir da “precariedade do indivíduo no mundo moderno” (Rosenfeld, 2006, p. 97), em detrimento, principalmente, do declínio da fé renascentista, cuja função perdida seria a de garantir ao sujeito um lugar de privilégio no mundo. O que ocorre na modernidade é o sujeito à deriva, pois passa a reconhecer, com o avanço do século, um mundo de incertezas e vastas possibilidades.

Para melhor ilustrar o terreno insólito sob qual caminha a humanidade, Rosenfeld afirma que tal *visão perspectivica* não seria possível na Idade Média, pois a visão do mundo era predominantemente geocêntrica, com a Terra sendo considerada o centro do universo e tudo girando ao seu redor. Essa visão era profundamente influenciada pela filosofia e pela teologia da época, que enfatizavam a importância do ser humano como criatura divina e colocavam a Terra como o ponto focal do cosmos. Nesse contexto, a perspectiva individual era muitas vezes subjugada em favor de uma visão mais coletiva e hierárquica do mundo (Rosenfeld, 2006).

A descoberta de Copérnico, com sua teoria heliocêntrica, sacudiu profundamente essa visão de mundo. Ele propôs que a Terra não fosse o centro do universo, mas sim um planeta que orbitava o Sol. Isso teve implicações profundas não apenas para a astronomia, mas também para a filosofia, a religião e a compreensão geral do lugar do ser humano no cosmos.

Essa mudança na perspectiva cósmica abriu caminho para uma visão mais individualista e subjetiva da experiência humana. À medida que as pessoas percebiam que a Terra não era o centro do universo, isso levantava questões sobre o papel e o significado da existência individual em um universo vasto e aparentemente indiferente.

Para complementar o exemplo de Rosenfeld, podemos lançar luz sob as três feridas narcísicas, identificadas por Sigmund Freud (1856-1939) em seu curto texto *Uma dificuldade*

no caminho da psicanálise (1917). Para o psicanalista, a descoberta de Copérnico concebe a primeira ferida narcísica da humanidade, pois, como explica Rosenfeld, retira do sujeito a ideia de que a ordem do mundo depende de uma mente divina: “No momento em que a Terra começa a mover-se, essa ordem parece fadada à dissolução” (Rosenfeld, 2006, p. 78). A partir daí, dá-se lugar à consciência, à subjetividade, em detrimento da lógica divina.

A terra, portanto, não é o centro do universo, muito menos o ser humano o é. De acordo com a segunda ferida narcísica, a *Teoria da Evolução*, de Charles Darwin (1809-1882) também poria limites a ideia de que o sujeito possui um lugar privilegiado em face da humanidade, pois toda a humanidade faria parte de uma mesma evolução, que descende de outras espécies animais. Concluímos, pois, que a humanidade não é nada especial: o universo não funciona em favor ou contra qualquer existência, nem é o ser humano superior ou inferior às outras formas de vida.

A última ferida narcísica freudiana é aquela que arremata a trilogia do *não lugar* da existência humana: nenhum sujeito é sequer senhor ou senhora de sua própria mente. A partir do surgimento da psicanálise e a adesão do aparelho psíquico freudiano, o sujeito é mais uma vez posto em xeque, decomposto, fragmentado. Com a descoberta do inconsciente, o sujeito perde de vez a soberania do mundo que conhece, ao ser confrontado com o fato de que sequer controla sua vida psíquica.

Com tantas certezas aniquiladas, somado ao caótico século XX, – que acrescentou a morbidez da guerra, a depressão das crises econômicas, o medo do holocausto e a vertiginosa evolução tecnológica – o sujeito moderno passa a sentir os impactos dessas profundas transformações em sua perspectiva. Como, então, responder a um mundo em decomposição?

Para Hilda Hilst não há fuga. A resposta está em abraçar a intensidade com que o indivíduo lida com a revolução de seus acontecimentos interiores frente a um mundo multifacetado: “[...] quando escrevo, é porque eu sinto uma vontade insuportável de dar ao outro que vai me ler, espero, uma grande abertura de intensidade” (Ribeiro, 2013).

Mas é óbvio que para uma autora subversiva como Hilda Hilst, os termos dessa leitura filosófica sobre o mundo não passariam por sua lente crítica sem retificações. Hilda assimilava as questões existenciais de sua época de forma muito singular, pois acreditava que a angústia existencial que assolava os fragmentados indivíduos do século XX era também uma angústia ligada ao divino, ao sublime.

A partir de tal indício, justifica-se o porquê das ideias de Kierkegaard soarem de grande valia para a construção das personagens de “Tu não te moves de ti” e “Qadós”, visto que o crítico aliava a ideia de existencialismo à fé cristã. Contraditoriamente, a mesma fé que

Rosenfeld observava em declínio, era para Hilda a fonte de sua intensidade. Como bem exemplificou o crítico literário brasileiro Alcir Pécora: “Para Hilda os termos têm de ser invertidos: a literatura (e apenas ela) é a exata medida do sujeito que se procura” (Hilst, 2018, p. 410).

2.2 Os estádios da existência de Kierkegaard e sua influência na obra Hilstiana.

A obra de Søren Kierkegaard é marcada por uma profunda preocupação com a condição humana e o sentido da vida, o que nos faz compreender o interesse de Hilda pela filosofia kierkegaardiana, uma vez que esses assuntos costumam estar presentes na grande maioria de suas obras.

A filosofia de Kierkegaard passa principalmente por uma crítica ao filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel, e centra-se na oposição entre a subjetividade existencial e a razão sistemática. Enquanto Hegel defendia que a realidade pode ser compreendida por meio de um sistema racional e histórico, Kierkegaard argumenta que a experiência humana é marcada por paradoxos intransponíveis, como o da fé, que não podem ser resolvidos pela razão. Para Kierkegaard, a verdade é subjetiva e individual, e a liberdade exige escolhas pessoais angustiantes, sem mediação racional, ao contrário da visão hegeliana de uma evolução coletiva e lógica da humanidade (Castro, 2009)

Sobre a filosofia de Kierkegaard, destacamos a teoria dos *estádios da existência*. Conforme nos explica o estudioso da teoria Kierkegaardiana, o professor de filosofia Rômulo Gomes dos Santos (2017), esses *estádios* representam diferentes maneiras de conceber um significado para a existência, sendo eles o *estético*, o *ético* e o *religioso*.

Segundo Santos (2017), o primeiro nível da existência identificado por Kierkegaard é o *estádio estético*. Este estágio é caracterizado por uma abordagem hedonista e imediatista da vida, na qual o indivíduo busca maximizar o prazer e minimizar o sofrimento. O sujeito estético é guiado por uma busca constante de novas sensações e experiências, na tentativa de evitar o tédio e o vazio existencial.

O indivíduo no estágio estético vive para o momento presente. A satisfação é encontrada em experiências sensoriais e emocionais, como a arte, o amor romântico, o entretenimento e os prazeres físicos. Essa abordagem reflete uma atitude de despreocupação em relação a compromissos duradouros, responsabilidades e obrigações sociais. A vida

estética é essencialmente uma vida de experimentação, onde o prazer é o critério mais alto de valor.

Para Santos: “Movido pelo desejo, o esteta, em sua vida estética, tem uma relação com o mundo de busca de satisfação dos seus sentidos [...]. Interessado na realização dos desejos, despreza aquilo que os limita [...]” (Santos, 2017, p. 103). Nesse estágio podemos situar as experiências sensoriais de Matamoros, assim como os intrusivos pensamentos de abandonar as obrigações sociais que assolam Tadeu, ambos personagens de TNTMT.

O segundo estágio da existência é o *ético*, no qual o sujeito começa a se afastar da busca pelo prazer imediato e se volta para uma vida de compromisso e responsabilidade. Neste estágio, a vida é guiada por normas éticas, deveres morais e um senso de propósito mais elevado. O indivíduo ético valoriza a integridade, a responsabilidade e a consistência moral. Ele reconhece a importância de compromissos duradouros, como o casamento, a paternidade e o dever cívico. A vida ética é caracterizada pela tomada de decisões conscientes e responsáveis, baseadas em princípios universais de certo e errado. Ao contrário do indivíduo estético, que vive para si mesmo, o indivíduo ético reconhece a importância de viver para os outros e contribuir para o bem comum (Santos, 2017).

No *estádio ético*, podemos situar a vida estagnada de Tadeu, que constantemente questiona seu casamento e a ordem social a qual se sujeita; bem como a hiperlucidez de Axelrod, que volta para si mesmo com um olhar rigoroso e insustentável de autocrítica. A vida das personagens de TNTMT, embora heterogêneas, parecem, então, convergir em um ponto de conexão que se materializa tanto na própria trama, quanto em suas nuances metafísicas.

O terceiro e mais elevado estágio da existência, para o crítico norueguês, é o *religioso*, onde o indivíduo transcende as limitações dos *estádios estético* e *ético* e busca uma relação direta e pessoal com Deus. Neste estágio, a vida ganha sentido por meio da fé e da confiança incondicional no divino. Esse último estágio, considerado por Kierkegaard como um estágio superior, aparece com intensidade na narrativa de Qadós, mas ao contrário do que sugere Kierkegaard, não preenche o vazio existencial de Qadós, muito menos lhe priva das angústias do espírito. Para Qadós a busca por Deus é o próprio motivo de sua angústia existencial. Contudo, os estádios não podem ser vistos como fronteiras delimitadoras da subjetividade. Eles não se interseccionam:

Por mais que a definição de estádios, expressada constantemente nas obras de Kierkegaard, dê uma noção de um circuito ou de uma fase, o próprio autor não nega que haja alguma forma de intersecção entre eles – muito embora,

em algumas obras [...], há uma distância abissal entre o estágio ético e o religioso, por exemplo, necessitando-se de um salto de fé para ultrapassar de um para o outro. É possível sugerir que o estágio estético não é abolido pela ética, sendo por ele incorporado na cotidianidade. Ou seja, o elemento estético permanece de forma relativa no interior de cada escolha historicamente dada no seio da liberdade do indivíduo singular [...]. A explanação da forma como é fornecida advoga em prol de uma relativização da estética, mas, ainda é capaz de manter uma definição do estágio ético como elemento centralizador da vida do indivíduo singular (Ericksen, 2019, p. 35).

Kierkegaard defende que a existência é uma questão profundamente individual. O tornar-se sujeito exige que o indivíduo se relacione consigo mesmo em um processo contínuo de autodescoberta e autoapropriação. Em suas obras, ele reforça que a verdade só pode ser encontrada na subjetividade, por meio da busca pela interioridade, em oposição à exterioridade hegeliana. Nesse sentido, a verdade não pode ser objetivada; ela reside na experiência individual, vivida com paixão e intensidade.

Esse conceito é importante para a compreensão da obra de Hilst. Suas personagens frequentemente enfrentam o dilema de encontrar seu próprio caminho em meio a normas e pressões externas. A angústia gerada por essa busca está intimamente ligada à ideia de Kierkegaard de que a existência individual envolve escolhas difíceis e muitas vezes paradoxais. A negação de viver uma vida moralmente perfeita, como é o caso da personagem Tadeu, reflete essa tensão entre a ética universal e a subjetividade particular.

A questão do *paradoxo da existência*, um conceito central na filosofia de Kierkegaard, e que também é muito relevante para a análise da personagem Qadós, nos orienta em relação à sua questão com a fé. Nessa filosofia, Kierkegaard descreve situações em que duas ideias aparentemente contraditórias coexistem e precisam ser aceitas juntas, apesar de desafiarem a lógica comum. O exemplo mais claro do paradoxo em Kierkegaard é o "paradoxo da fé". Para ele, a fé é a experiência máxima do paradoxo porque envolve acreditar no impossível ou no "absurdo", enquanto que "o absurdo não pertence às distinções compreendidas no quadro próprio da razão" (Kierkegaard, 1979, p. 230).

Ele usa o exemplo bíblico de Abraão, que foi chamado por Deus a sacrificar seu filho Isaac. Esse pedido contradiz completamente a razão e a moralidade humanas, pois como pode um pai ser moral ao obedecer a uma ordem divina para matar seu filho? No entanto, para Kierkegaard, Abraão representa o "cavaleiro da fé", porque ele aceita essa contradição e dá um salto de fé, confiando que, de alguma forma, Deus trará bem a situação, apesar de parecer absurdo e ilógico (Castro, 2009):

A história de Abraão, que recebeu a ordem divina de sacrificar seu único filho, torna-se para Kierkegaard uma ilustração dessa dialética existencial. Abraão colocou a fé acima de todas as certezas universais e objetivas, fez a passagem de uma verdade objetiva aceita moralmente para uma verdade subjetiva, sem conciliações, sem mediações. Ele viveu o paradoxo da existência [...]

A angústia, o desespero e o paradoxo aparecem como categorias existenciais. Na angústia, o indivíduo se relaciona com o mundo e precisa constantemente fazer escolhas diante do desconhecido da possibilidade. O desespero é a relação do indivíduo consigo mesmo, o retorno sobre si mesmo na descoberta de sua identidade. Por fim, o paradoxo ou síntese dialética envolve não a conciliação dos opostos, mas sim a aceitação resignada dos mesmos (Castro, 2009, p. 36)

Esse paradoxo da fé expressa a ideia de que a relação com o divino transcende a lógica racional e a ética humanas. É um relacionamento que exige aceitar o que parece impossível, ou “absurdo”, sem tentar resolvê-lo por meio da razão ou de explicações mundanas.

O paradoxo da fé é o absurdo em ação, isto é, o indivíduo se torna superior ao universal, confunde os princípios éticos sociais e extrapola os limites da razão. A ética fica suspensa, a razão não consegue explicar, o silêncio se torna a resposta, porque diante do absurdo não se tem o que dizer. O estágio da existência no qual Kierkegaard acredita ser possível essa reviravolta no existente é o religioso. Nele, encontramos uma dimensão para além do sistema racionalista, profundamente subjetiva e diferente da razão (Castro, 2009, p. 39)

No contexto da existência, o paradoxo reflete a natureza dual e contraditória da vida humana, onde o finito (o corpo, o tempo, o mundo material) convive com o infinito (a alma, o eterno, o espiritual). Isso cria um estado de tensão no indivíduo, que é forçado a lidar com o que parece ser uma contradição fundamental. Neste sentido, “A fé não constitui, portanto, um impulso de ordem estética; é de outra ordem muito mais elevada, justamente porque pressupõe a resignação. Não é o instinto imediato do coração, mas o paradoxo da vida.” (Kierkegaard, 1979, p. 231). Essa resignação infinita face ao absurdo “é o último estágio que precede a fé, pois ninguém a alcança antes de ter realizado previamente esse movimento; porque é na resignação infinita que, antes de tudo, tomo consciência do meu valor eterno, e só então se pode alcançar a vida deste mundo pela fé” (Kierkegaard, 1979, p. 230).

Esses conceitos aparecem tão fortemente nas obras de Hilst, que transpassam até mesmo a fronteira entre obras. Com isto, torna-se possível fazer as conexões propostas entre duas obras diferentes da mesma autora, como é o caso de TNTMT e Qadós. A presença da teoria Kierkegaardiana em relação às obras de Hilda, contudo, será melhor desenvolvida na parte subsequente deste trabalho de pesquisa, bem como o elo entre os outros conceitos desenvolvidos anteriormente.

Até aqui, com os estágios da existência, propostos por Kierkegaard; as três feridas narcísicas, propostas por Freud; e também com a noção de desrealização proposta por

Rosenfeld, podemos identificar uma linha que converge em um ponto específico: as experiências, em suas dinâmicas, surgem no sujeito moderno como uma busca que aponta para respostas substancialmente fragmentadas; e essa subdivisão mostra-se necessária para fazer sentido em um todo descaracterizado como o mundo moderno. O indivíduo do século XX é o indivíduo narrado por Hilst principalmente porque ambos se mostram irremediavelmente fragmentadores e fragmentados por essas buscas de sentido.

2.3 A incomunicabilidade da experiência no século XX: um mundo de possibilidades.

Além das discussões filosóficas muito pertinentes para a análise de “Tu não te moves de ti” e “Qadós”, ainda há pontos importantes a serem fermentados. Para tanto, retomaremos as citações escolhidas por Hobsbawm (1995) para sintetizar a sua visão do século XX, destacando, também, o comentário do escritor italiano Primo Levi:

Nós, que sobrevivemos aos Campos, não somos verdadeiras testemunhas. Esta é uma ideia incômoda que passei aos poucos a aceitar, ao ler o que outros sobreviventes escreveram — inclusive eu mesmo, quando releio meus textos após alguns anos. Nós, sobreviventes, somos uma minoria não só minúscula, como também anômala. Somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, jamais tocaram o fundo. Os que tocaram, e que viram a face das Górgonas, não voltaram, ou voltaram sem palavras (Levi apud Hobsbawm, 1995, p. 11).

Levi, ao descrever sua experiência com o século que concebeu o genocídio nazista, explica que os que não sucumbiram a este fatídico momento, “voltaram sem palavras”, pois, assim como muitos soldados, calavam-se diante da vida transfigurada do pós-guerra. A eterna insuficiência para com a linguagem marca aqui um abismo ainda maior. Como vimos anteriormente, a intensidade dos acontecimentos do século afetou a literatura e o espírito da época, ecoando seus traumas na arte, escancarando a incomunicabilidade da experiência humana.

Walter Benjamin (1996) também comenta sobre a incomunicabilidade acarretada pela guerra e afirma que não há nada mais desmoralizante que a experiência da guerra, da inflação econômica e da fome, resultado das atrocidades que marcaram o século XX. Contudo, o autor defende que, ainda que haja a pobreza da experiência, ela na verdade impulsiona o sujeito para frente, para que o sujeito possa se reinventar no mundo: “[...] não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo onde possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e

interna, que algo de decente possa resultar disso” (Benjamin, 1996, p. 118). Abre-se então um caminho de possibilidades.

Boa parte da precariedade da experiência humana se pauta no fato de que a técnica desencantou o mundo. Com o estruturalismo em alta e o cientificismo contaminando as artes – como a fotografia, a pintura, bem como boa parte das ciências humanas – surge no sujeito moderno o desgaste e, a partir daí, a necessidade de decomposição e deformação de sua realidade insustentável.

Hugo Friedrich, em seu canônico livro *Estrutura da lírica moderna* (1991), cita o renomado poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) como um precursor desse pensamento na modernidade. Baudelaire acreditava que a fantasia decompõe a criação e abre espaço para esse mundo de possibilidades, como uma crítica ao positivismo, abrindo espaço para a experiência. Agora a idealização, tão cara ao romantismo, dá lugar à fantasia, que se estabelece na modernidade enquanto desrealização. Friedrich explica:

Parece que no momento em que o mundo moderno empregou seu poder técnico – na forma da fotografia – para a reprodução do real, este real positivo, limitado, consumiu-se mais depressa e as forças artísticas dirigiram-se mais energicamente ao mundo não objetivo da fantasia. [...] A interpretação científica do universo é percebida pelo sentido artístico como restrição do universo, como perda do mistério e, portanto, o desdobramento extremo das forças da fantasia vem revidar aquela interpretação (Friedrich, 1956, p. 56).

Com isto, a fantasia ganha um lugar importante na modernidade enquanto experiência desrealizada, a fim de dar um subterfúgio para aqueles que, desiludidos com o século, procuram alguma anestesia. A incomunicabilidade, surge, portanto, no seio do irreconhecível: como falar de um mundo onde as certezas são aniquiladas a cada descoberta científica? Como nominar a experiência do jamais visto? A maneira que a humanidade encontrou de lidar com a desumanização foi abraçando a experiência de que tudo é fragmento e que o real é o desrealizado.

Outra questão muito cara ao debate sobre experiência e comunicação enquanto fragmentação, e que não poderia deixar de ser mencionada, é a relação entre a experiência do século XX e a consolidação do capitalismo. Com a chegada do século, a arte passou a se aproximar da sociedade de consumo e a utopia moderna de que a arte possuía alguma força transformadora foi caindo por terra.

O filósofo francês Jean-François Lyotard (1979) explica que o fragmento surge quando a sociedade disciplinar cede seu lugar à sociedade de consumo. A sociedade disciplinar, tal qual conhecíamos no começo do século, marcada pelos regimes totalitários, que pregavam a

repressão e a alienação, transforma-se em uma sociedade pautada na liberdade do indivíduo, principalmente por conta do excesso da positividade.

Com isto, o conhecimento científico passa a obedecer a lógica do mercado. O saber agora é múltiplo, fragmentado e a forma de comunicação que se estabelece na modernidade é a informação. Ao comentar sobre a forma como a narrativa vem mudando e perdendo espaço no mundo moderno, Walter Benjamin explica como a informação é responsável por esse declínio:

[...] verificamos que com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto do capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce sua influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação (Benjamin, 1996, p. 202).

A presença de considerações mercadológicas no âmbito da literatura constitui, indubitavelmente, um desafio para a crítica contemporânea. Este desafio é evidenciado pelo atual fenômeno de uma profusão de obras que, de forma manifesta, parecem orientar-se pela lógica do mercado editorial. Basta nos atentarmos às prateleiras de livrarias, que frequentemente se encontram repletas de títulos produzidos por influenciadores digitais, obras derivadas de séries populares em plataformas de *streaming* e outras criações que ostensivamente almejam o lucro.

Nesse contexto, é perceptível que o mundo de possibilidades inaugurado pela modernidade, em sua multiplicidade, tende a se inclinar para uma vertente que prioriza a comercialização. Hilda Hilst ousou introduzir esse debate em sua produção literária, mas frequentemente se deparou com uma incompreensão generalizada por parte da crítica literária. Contudo, a maneira ousada como ela empreendeu essa discussão é notável e deságua em sua própria produção literária, como veremos a seguir.

2.4 Hilda Hilst e a antinarração.

Antes de passarmos à análise, de fato, das obras propostas, vale pontuar algumas questões sobre a forma como Hilda escolhe narrar suas histórias. O fluxo de consciência em TNTMT possui a construção estética ideal para transmitir o sentimento de fragmentação do século XX. Em uma escrita não convencional, Hilst costura um emaranhado de vozes

narrativas, que podem transitar bruscamente entre a primeira e terceira pessoa por meio do discurso indireto livre. Observemos um trecho da terceira narrativa, *Axelrod, da razão*:

Um mictório de trem, um segurar-se de pés, abotoa-se em aprumo, olha o cara novamente, decide lavar os óculos, torcem a maçaneta tem gente? Assusta-se, já ia saindo, Tá limpo esse troço? Desculpe não pensei que tinha gente, Não foi nada, é que tudo é tão apertado, por isso se demora, É, precisa ser de circo pra mijar nesse troço. Não seria para o olho dos outros tão restritivo, centrífugo, a aluna lhe fizera confissões, falavam-lhe com naturalidade à porta de um mictório de trem, (falam assim com todos?) precisa ser de circo para mijar nesse troço, íntimo até, talvez Axelrod se pensasse a si mesmo em contínua oposição, talvez aquele que ainda urina enquanto ele caminha procurando equilíbrio, talvez aquele... como me viu aquele que me falou? Que extensão de mim tocou-lhe o avesso? Fui só alguém que saiu de um mictório de trem, alguém composto, por que me digo composto? (Hilst, 2018, p. 416).

O trecho em destaque começa em terceira pessoa, mas sem prévia sofre uma mudança súbita em sequência para a primeira pessoa em: “[...] como me viu aquele que me falou? [...]”, configurando uma mescla de vozes que causa o efeito de fragmentação.

A escrita de Hilst provoca imagens de um presente-passado das personagens, aglutinados, causando a impressão de um frenesi psíquico, em face de um fluxo de consciência que insistentemente nos arranca da verossimilhança fictícia e nos joga em um ritmo narrativo esquizofrênico, no que parece uma mistura de pensamentos, sentimentos, reflexões, descrições, memórias, etc. A erupção imediata do fluxo de consciência, como tendência do século XX, ocorre porque “A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’” (Rosenfeld, 2006, p. 80).

O que observamos, portanto, na prosa poética de Hilda é a fragmentação enquanto descontinuidade. O pensamento descontínuo é um conceito que surge a partir do século XX, e decorre do dismantelamento “dessa semelhança que une as coisas entre si e as palavras com as coisas: tal coisa é comparável a esta outra porque continua de algum modo nela, por *adaequatio*, ‘conveniência’, por imitação, por analogia, ou por simpatia (as quatro espécies da comparação)” (Lopes, 1997, p. 16).

Segundo Lopes, o pensamento descontínuo surge principalmente no campo das ciências humanas e sociais, com Saussure como precursor da descontinuidade ao formular sua *Teoria Linguística*, conforme discutimos no primeiro capítulo deste trabalho de pesquisa. Na literatura, a descontinuidade se manifesta enquanto um dismantelamento de alguns procedimentos de composição literária. Na poesia, por exemplo, ocorre na utilização de “procedimentos de desvio”, que deixam de utilizar o metro, a rima, a sintaxe, dentre outros recursos literários canônicos:

[...] na narrativa, o mesmo procedimento de desmantelamento origina a irrupção do descontínuo, tanto no nível da história, na vida dos personagens, quanto no nível da narração, com a fragmentação do discurso ou - pior- com seu infeccionamento por uma estranha espécie de ecolalia, que o leva a falar sem fim de si mesmo (Lopes, 1997, p. 20).

Podemos observar o mesmo procedimento na prosa poética de Hilst. Os recursos narrativos utilizados pela autora nos apontam para uma convergência entre o fazer literário do século XX e o *zeitgeist*, que corresponde à ruína da concepção de mundo tal como conhecíamos até o renascimento. Para Lopes, o fenômeno da descontinuidade corresponde à “marca registrada de um tempo de alienação, da perda do sentido da interdependência solidária de tudo, da desestruturação dos mitos da ordem e da identidade, da desagregação das mentes e do desmantelamento das noções integradoras da apaziguadora unidade” (Lopes, 1997, p. 19-20).

Em TNTMT, embora possamos identificar uma linha cronológica dos acontecimentos, passado e presente parecem irromper na mesma unidade narrativa, sobrepondo-se, confundindo-se. Este recurso narrativo também pode ser relacionado ao pensamento descontínuo, pois “[...] a irrupção do passado no presente e, com isso, do inconsciente no consciente, são a expressão formal precisa de um mundo em que a continuidade do tempo empírico e o eu coerente e epidérmico já não tem sentido” (Rosenfeld, 1997, p. 90-91). A descontinuidade, portanto, é mais uma das faces da fragmentação generalizada que marca o século XX.

Contudo, a obra de Hilst não se reduz a um *zeitgeist*. Há na construção narrativa da autora algo singular, que marca seu estilo irreverente. Para Pécora, a voz narrativa na prosa ficcional de Hilst vem de um antinarrador, que constantemente se recusa a narrar a história que se propõe. Na obra de Hilst podemos identificar que

A sua meta de narração está bem longe, portanto, da ideia de um romance realista, cujas ações são produzidas articuladamente ao longo de uma linha de tempo, ainda que ela possa ser composta e decomposta de várias maneiras: começando no meio, indo de trás para adiante, incorporando flashbacks e antecipações etc. O antinarrador de Hilda vai bem além disso: manifesta-se numa mistura de línguas, de tempos e registros variados, além de poder seguidamente lançar mão de recursos de outras linguagens artísticas como as rubricas do texto dramático ou as instruções de performance visual ou plástica (Pécora, 2018, p. 410-411).

De fato, em TNTMT há um acervo de linguagens: fragmentos de poesias, frases em idioma estrangeiro, trechos ritmados, além de outras formas de linguagem, concomitantemente. Portanto, Hilda parece se recusar a compactuar com uma narrativa convencional, muito embora, ao escolher *isto* e não *aquilo* para narrar, Hilda revele seu ponto:

para Pécora, o antinarrador hilstiano é “uma resposta irônica à literatura banal de mercado” (Pécora, 2018, p. 411).

A adoção do antinarrador por Hilda Hilst pode ser vista como uma crítica perspicaz e irônica à literatura comercial de mercado. Em um contexto literário onde muitas vezes se valoriza a simplificação e a padronização das narrativas para atrair um público mais amplo e atender às demandas mercadológicas, Hilda Hilst opta por uma abordagem diametralmente oposta.

Ao recusar-se a aderir às normas convencionais da narrativa, Hilda Hilst subverte as convenções literárias impostas pela lógica mercadológica. Ela escolhe deliberadamente uma linguagem e uma estrutura narrativa complexas e fragmentadas, repleta de experimentação estilística, daí sua constante acusação de hermetismo.

Essa escolha não apenas se distancia da literatura comercial, mas também destaca a singularidade e a profundidade da experiência literária. Hilda Hilst parece sugerir que a literatura não deve ser reduzida a um mero produto de consumo, mas sim uma forma de expressão artística e intelectual que mire o sublime.

A técnica de antinarração também pode ser identificada como um procedimento de desvio, que decorre do pensamento descontínuo. Ao buscar a intensidade no seu fazer literário, Hilda almeja “proporcionar ao outro o ‘autoconhecimento’, uma compreensão definitiva de si mesmo, com suas potencialidades, falhas e virtudes” (Ribeiro, 2013).

Neste sentido, sua preferência em não pactuar com as formas cristalizadas de produção literária é também uma tentativa de traduzir suas percepções sobre as relações humanas e proporcionar ao seu leitor um pouco dessa intensidade que tanto busca.

Walter Benjamin (1996), por sua vez, defende que a experiência de narrar está em extinção. A análise de Benjamin contextualiza a transformação da narrativa ao longo da história, cujas raízes da prática da narração teve origem entre camponeses e marujos, onde serviu como meio de transmitir sabedoria de vida, moral e conselhos práticos. Nesse contexto, a narrativa desempenhava uma função utilitária essencial na comunicação de experiências e conhecimentos.

No entanto, Benjamin observa que, com o tempo, as experiências deixaram de ser comunicáveis. Esse fenômeno está ligado a várias mudanças na sociedade moderna, como a aceleração do ritmo de vida, a disseminação dos meios de comunicação de massa e a fragmentação das experiências individuais. Como resultado, o sujeito experimenta um esvaziamento da narrativa, uma vez que as histórias já não são capazes de transmitir profundamente as experiências humanas.

Em vez disso, as pessoas se voltam para a efemeridade da informação, buscando uma narrativa instantânea que se apresente mastigada, explicada. Benjamin sugere que a narrativa, como a conhecemos, está em declínio, e a experiência da narrativa tradicional está sendo substituída por uma cultura de consumo rápido de informações:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação (Benjamin, 1996, p. 203).

Em contraponto, Benjamin cita o escritor russo Nikolai Leskov (1831-1895) como um exemplo de escritor artífice, destacando como Leskov via a literatura não como uma arte abstrata, mas como um trabalho manual, uma atividade que demanda habilidade e dedicação minuciosa: “Não admira que ele tenha se sentido ligado ao trabalho manual e estranho à técnica industrial” (Benjamin, 1996, p. 206), comenta Benjamin, ressaltando que a habilidade de narrar ainda está ligada à paciência que exige o trabalho manual.

Hilda Hilst, de maneira semelhante, parece abraçar uma abordagem artesanal da narrativa ao se recusar a aderir a uma linearidade narrativa convencional. Hilda explora as nuances de seu trabalho, estendendo o tempo da narrativa, brincando com ele e desafiando o imediatismo da sociedade contemporânea.

Essa abordagem permite à escritora explorar uma multiplicidade de linguagens, vozes e formas de expressão, o que enriquece sua narrativa e a torna uma narradora artífice, capaz de criar obras literárias que enfocam a experiência subjetiva. Ao se distanciar da narrativa linear e do imediatismo da modernidade, Hilda Hilst parece buscar uma conexão mais profunda com a arte da narrativa para construir uma obra literária significativa. Isso ressoa com a ideia de que a verdadeira arte da narrativa não está somente em sua obsessiva vontade de fornecer uma experiência metafísica para seus leitores, mas também na técnica que a autora emprega em sua narrativa.

CAPÍTULO III

QADÓS E TU NÃO TE MOVES DE TI: NARRATIVAS FRAGMENTADAS

A obra *Tu não te moves de ti* é uma narrativa tripla, fragmentada desde a estrutura narrativa, até a composição das três personagens - Tadeu (da razão), Matamoros (da fantasia) e Axelrod (da proporção). Em sua entrevista com Gilson Ribeiro, Hilda afirma que suas personagens são possibilidades de uma mesma pessoa. Tais possibilidades são percebidas em vários níveis, podendo Tadeu ser um sonho de Matamoros, ao passo que também pode ser a hiperlucidez de Axelrod. A fragmentação das personagens é parte de um universo fragmentado que incide sob a narrativa em várias escalas: Tadeu antecipa o suicídio de Matamoros; Matamoros parece conhecer Tadeu e se imagina em um suposto triângulo amoroso que inclui sua mãe, Haiága; e Axelrod está a caminho de sua terra natal, mesmo lugar onde vive (vivia?) Matamoros. As narrativas parecem ser fragmentos de um mesmo universo factual.

3.1 Tadeu - da razão

Tadeu, a primeira personagem, é um homem de cinquenta anos de idade, burguês, que vive uma vida confortável e é bem-sucedido no ramo empresarial. Apesar de possuir uma vida abastada, Tadeu é atormentado por questões existenciais, que envolvem seu relacionamento com sua esposa e sua carreira. Amante da poesia, Tadeu vive indagando a si mesmo acerca da vida que leva, se conseguirá se ver livre das amarras sociais, se a razão lhe tomará o desejo de viver uma vida muito diversa daquela que leva. Hilst nos conta um pouco sobre sua primeira personagem:

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

Esta ruptura leva Tadeu a repensar alguns pontos de sua vida, cujo cerne de suas aflições está no relacionamento em decomposição com sua esposa, Rute, a qual secretamente responsabiliza por podar-lhe o amor pelos livros e mantê-lo em uma inércia agonizante.

Tadeu é um personagem que personifica uma profunda angústia existencial, trazendo para a narrativa um tom claustrofóbico. Ele se vê constantemente atormentado pela sensação de um "buraco vazio" na sua vida e se questiona de forma retórica sobre como alguém pode

suportar essa sensação: “Como é que suportam esse buraco vazio? Como é possível ir até o fim da própria vida sem perguntar ao menos: por que é que estou vivo? [...]” (Hilst, 2018, p. 362). Essas perguntas não são apenas uma expressão de seu desespero pessoal, mas também tocam em um tema mais amplo e familiar ao leitor: a busca por um sentido mais profundo na vida e o sofrimento que vem da sensação de estar preso em uma existência que parece não oferecer respostas satisfatórias. Tudo isso reflete uma ânsia por viver em um mundo cheio de possibilidades e oportunidades, mas que, paradoxalmente, parece constantemente negar-lhe limitar-se.

Na narrativa de Tadeu, uma frase ressoa constantemente: “Dispenso o motorista?”, pergunta Rute repetidamente. Esta simples pergunta carrega um peso profundo e perturbador para Tadeu. Ele reflete sobre isso e conclui: “[...] dispenso o motorista perguntavas de repente porque talvez adivinhasses a tensão que me provocava a frase, era preciso optar a cada manhã, eu repetiria o trajeto até a Empresa ou enfim diria adeus?” (Hilst, 2018, p. 361). A inquietação gerada por essa pergunta revela um estado de crise interna para Tadeu. Ele se dá conta de que sua vida está se deteriorando e que, ao confrontar essa decisão trivial, está na verdade lidando com a decomposição de sua própria existência. A pergunta de Rute torna-se um reflexo de suas dúvidas e angústias mais profundas, expondo a fragilidade e o desmoronamento de sua vida.

A personagem se fragmenta de maneira semelhante à decomposição visual encontrada nas obras cubistas, simbolizando a desintegração do ser humano em um mundo desprovido de certezas e absolutos. Esta sensação de fragmentação e falta de definição é representativa dos sentimentos que predominam no século XX. Em um ambiente repleto de possibilidades indefinidas e contínuas reavaliações, Tadeu sente-se incapaz de empreitar um sentido sólido para sua existência. Sua angústia e sensação de decomposição refletem uma era caracterizada pela ausência de verdades absolutas e pela complexidade da condição humana, marcada pela constante mudança e pela fragmentação da experiência.

Para Antonio Candido, a experiência de fragmentação é intrínseca da condição humana, pois a concepção de sujeito é fragmentária por si só, visto que nunca se pode conhecer um sujeito por completo. Para o sociólogo “[...] o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, ao plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes” (Candido, 2007, p. 58). Tadeu é, portanto, uma possibilidade frustrada do multifacetado sujeito moderno. Uma possibilidade que experimenta

apenas “centelhas”, como afirma Hilda (2013), das muitas experiências que poderia absorver do mundo dilacerado em que vive.

A insatisfação e angústia de Tadeu espelham a experiência do estágio ético conforme descrito por Kierkegaard. Neste estágio, o indivíduo se depara com compromissos morais e enfrenta o arrependimento por não ter seguido seus verdadeiros desejos e valores mais profundos. Tadeu, em sua jornada, parece estar em um constante confronto com suas próprias decisões e com a pressão de viver de acordo com um código moral que ele não consegue totalmente abraçar.

Enquanto o estágio estético é caracterizado pela busca do prazer e da satisfação imediata, muitas vezes sem uma reflexão mais profunda sobre as implicações morais, o estágio ético exige um compromisso mais profundo com princípios e ideais. Para Tadeu, isso se traduz em uma luta constante entre o desejo de experimentar plenamente as possibilidades da vida e a necessidade de aderir a padrões morais que lhe parecem superficiais.

Kierkegaard observa que, no estágio ético, a busca por uma vida moralmente perfeita pode levar a um tipo diferente de angústia. O reconhecimento das próprias falhas e limitações diante dos ideais éticos muitas vezes resulta em um desespero profundo, uma sensação de culpa e uma frustração por não corresponder totalmente às expectativas que se impôs. Tadeu exemplifica esse desespero ao se sentir fragmentado e inadequado, como se estivesse constantemente lutando para bancar um ideal moral que já não lhe apetece. Assim, a angústia de Tadeu não é apenas uma crise pessoal, mas também um reflexo da luta universal enfrentada por aqueles que buscam equilibrar os ideais éticos com a realidade imperfeita de suas próprias vidas.

A possibilidade de redenção para Tadeu é complexa e está profundamente entrelaçada com a busca de sua própria autenticidade e a capacidade de enfrentar sua humanidade de maneira nua e sem artificios. Hilda Hilst provoca uma reflexão crucial sobre a capacidade de um indivíduo para se libertar das máscaras que usa para enfrentar um mundo opressor e desafiador. “Será que alguém terá coragem de tirar todas as máscaras e existir com o rosto nu e suportar a sua humanidade diante de um destino tão opressor à sua volta? É válida a libertação de um só ou nem todos podem salvar-se?” (Ribeiro, 2013).

Para Tadeu, isso implicaria em abandonar as ilusões e expectativas impostas por si mesmo e pelos outros e confrontar a verdade nua de sua própria existência. Mas a redenção não é garantida nem universal; ela pode ser uma jornada profundamente pessoal e subjetiva, e a capacidade de alcançar essa libertação, pelo menos para as personagens de Hilda, resultam em frustração e morte.

3.2. Matamoros - da fantasia

Maria Matamoros, a personagem da segunda narrativa, contrasta fortemente com Tadeu. Enquanto Tadeu é consumido pela razão e pela reflexão sobre sua vida e seus compromissos éticos, Maria vive em um mundo de fantasias e desejos, impulsionada por uma intensa e incontrolável atração pelo erotismo.

Matamoros, uma jovem corpulenta que reside com sua mãe Haiága em uma área rural, é marcada desde a infância por um desejo profundo e irresistível de se conectar com o mundo ao seu redor. Desde a infância, Matamoros experimenta o mundo de maneira sensorial e profunda, tocando e explorando objetos ao seu redor com uma intensidade que a torna uma figura incomum para sua mãe, Haiága. O comportamento peculiar da filha causa estranhamento e preocupação em Haiága, que decide buscar a ajuda de um padre para entender e corrigir o comportamento da filha. Este ato resulta no abuso de Matamoros pelo Padre, quando tinha apenas oito anos de idade.

Na vida adulta, Matamoros se envolve com vários homens, movida por uma necessidade visceral de conexão, até que se apaixona por um homem chamado "Meu". No entanto, sua vida amorosa toma um rumo inquietante quando começa a suspeitar que sua mãe está envolvida com o mesmo homem, levando-a a uma profunda reflexão sobre suas relações e a própria identidade.

Em uma confissão reveladora, Matamoros explica o significado de seu nome: “[...] Matamoros talvez porque mato-me a mim mesma desde pequeninha” (Hilst, 2018, p. 368). Esta declaração pode ser interpretada como uma alusão ao gozo constante e às "pequenas mortes" que, segundo a visão do erotismo de Georges Bataille, estão intrinsecamente ligadas ao prazer e à autodestruição. Maria parece estar imersa em uma experiência de prazer que é simultaneamente libertadora e destrutiva, refletindo a complexidade do erotismo que não apenas proporciona satisfação, mas também leva a uma forma de morte simbólica e renovação.

Enquanto Tadeu luta com questões sobre razão e moralidade, Matamoros se entrega a um mundo de sensações e desejos, onde o erotismo se torna a força motriz de sua existência. Sua jornada é marcada pela busca incessante de experiências que transcendem as limitações da realidade palpável, abraçando a fantasia e o prazer como formas de conexão com o mundo e consigo mesma.

Matamoros vive a fantasia, mergulha nela. Apaixona-se por um homem que vê a beira do rio. Vive destas imagens, distorce-as:

“[...] conto esta estória [de como conheceu Meu] desta forma como se houvesse tempo de horas para contá-la mas assim não era o que se passava entre mim e o homem, ele via também? Tento dizer que não havia um seguimento de imagens, que não era como se eu visse uma e depois outra, esse seguir adiante não era, o que eu via era amplo e descabido para o entendimento[...]" (Hilst, 2018, 372)

O homem em questão se trata de “Meu”, provavelmente uma abreviação de “Tadeu”. Matamoros descreve seu primeiro encontro como uma experiência desconectada da realidade, as imagens são sobrepostas, o tempo está distorcido, o mundo aqui não é o mundo convencional, é o mundo de Matamoros, um mundo tátil, erótico.

Matamoros é descrita como alguém que busca tocar e sentir o mundo de maneira profunda e imediata. Esse impulso tátil e erótico é uma maneira de se conectar com o mundo de forma mais intensa e autêntica. Para ela, o toque e a sensação são formas de experimentar a vida de maneira completa e visceral.

Contudo, a forma como Matamoros concebe seu mundo fantasioso é sempre censurada, censura esta que é condensada em sua mãe, Haiága. Tal fato acarreta à jovem um sentimento de inadequação, e esse será o tom da narrativa que marcará a decomposição da personagem. A censura imposta pela mãe e pela sociedade limita suas possibilidades de expressão e autoafirmação, empurrando-a para um espaço onde a fantasia se torna a única perspectiva possível.

Ainda sobre seu encontro com Meu, Matamoros revela:

[...] de olhá-lo soube que a alma me tomara, tomou-a, e de palavra pouca, tantas dentro de si onde não se dizia, era como se fosse o reverso do belo sem deixar de sê-lo, ao redor a tarde ficou imóvel, as árvores e as águas sem 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 levantou-se e enquanto levantava me dizia que melhor teria feito se deitada ficasse, porque devia haver no gesto raridade e no largado do andar era preciso encontrar simetria [...] (Hilst, 2018, p. 371-372).

Nesta passagem, a experiência sensorial e o toque se tornam um meio para verificar se ela ainda está dentro dos limites do tempo e da realidade. Matamoros se vê como uma

projeção de si mesma, uma representação distorcida e desrealizada de sua verdadeira essência, ou mesmo uma construção ilusória que não pode ser totalmente expressa ou entendida.

Acertadamente, em sua obra, Hilst faz da incomunicabilidade de Matamoros a matéria-prima de sua agonia existencial. Ao ser confrontada com a realidade, a jovem sente-se assimétrica em seus passos, ordinária em seus gestos e por isso se recolhe à própria linguagem, ressignificando o mundo à sua volta.

A incomunicabilidade, o impulso erótico, as suspeitas sobre mãe e o sentimento de inadequação expõem as raízes profundas da decomposição de Matamoros. Ao enfrentar a realidade e perceber a discrepância entre suas fantasias e o mundo concreto, ela se vê como uma figura fragmentada e incompleta.

Para Candido “Nas obras de uns e outros, a dificuldade em descobrir a coerência e a unidade dos seres vem refletida, de maneira por vezes trágica, sob a forma de incomunicabilidade das relações” (Candido, 2007, p. 57), talvez por esse motivo Matamoros não pode ser compreendida e tampouco compreender a si mesma fora de sua fantasia.

A busca por experiências sensoriais intensas e prazeres imediatos apontam, também, para uma certa conexão entre o estágio estético de Kierkegaard e a personagem. De acordo com Kierkegaard, o estágio estético é marcado pela busca por satisfação por meio das sensações e experiências momentâneas, evitando compromissos profundos e duradouros, o que frequentemente leva a uma vida superficial e insatisfatória.

Matamoros exemplifica essa busca estética ao explorar o mundo com uma intensidade tátil e emocional desde a infância, e ao se envolver em relacionamentos efêmeros e intensos na vida adulta. Ela mergulha profundamente nas experiências sensoriais e eróticas, refletindo a busca pelo prazer característico do estágio estético. No entanto, a experiência estética para Matamoros não resulta apenas em superficialidade. A complexidade da personagem, ao contrário da superficialidade esperada, é um dos seus pontos fortes da narrativa de Hilst, evidenciando a impossibilidade de fechar as personagens de Hilda em conceitos delimitados.

A tragicidade da situação de Matamoros é culminada pelo ato de suicídio, que encerra a segunda parte de TNTMT. Esse ato extremo pode ser visto como um reflexo da impossibilidade de resolver a discrepância entre sua vida interna, repleta de fantasia e desejo, e a realidade que ela não consegue enfrentar ou aceitar. O suicídio de Matamoros simboliza a falência de sua tentativa de encontrar um sentido ou uma conexão verdadeira fora do seu mundo distorcido, marcando ainda sua luta malograda contra a incomunicabilidade.

Podemos distinguir, portanto, um contraponto entre Tadeu e Matamoros: um é razão, o outro é fantasia, mas ainda assim a realidade não é suportável para ambos. Existirá para esses sujeitos em decomposição um meio termo?

3.3 Axelrod - da proporção

Axelrod Silva, da proporção, por sua vez, carrega em seu sobrenome a chave para suas questões. Hilda nos explica que “Axel” vem de “axial”, “rod” de “roda” e “Silva” para marcar a brasilidade em seu nome. Tudo isto resulta num professor de 42 anos, que dá voltas no próprio eixo, que vê historicidade em tudo, encarnando, assim, sua brasilidade: “Ele se concebe como sendo o justo, o significante. Mas começa a sentir que ele próprio é um opressor antes de mais nada, daí aprende que existe um verdugo dentro dele; é uma coisa terrível, enorme, que ele não consegue suportar” (Ribeiro, 2013).

Na terceira parte de TNTMT, o protagonista de Hilst embarca em uma viagem de trem para sua cidade natal, e é bombardeado por uma série de memórias de sua infância. Essas memórias, intensas e fragmentadas, servem como um contraste entre sua vida infantil e a vida adulta que leva como professor.

Temas como a opressão paterna, a violência e a repressão erótica parecem atormentar o protagonista da terceira narrativa, que derruba qualquer expectativa de que a última personagem seja uma proporção ideal entre razão e fantasia. Ao invés de se apresentar como uma figura integrada, Axelrod demonstra uma cisão interna que o fragmenta em múltiplas facetas. Esse fenômeno é simbolicamente refletido na forma como o nome "Axelrod" é combinado com vários substantivos compostos, como “Axelrod-viagem”; “Axelrod-cachorro”; “Axelrod-criança”; “Axelrod-mosaico”; “Axelrod-povo”; “Axelrod-coesão”; “Axelrod-filho”, etc.

Axelrod é, portanto, um sujeito em "contínua oposição", um ser que vive em constante tensão com suas múltiplas identidades e possibilidades: “[...] em mim um muito do outro, em quase tudo, um existir para a morte esse meu muito do outro e uma exceção, a minha, ser tudo de mim, ser Axelrod” (Hilst, 2018, p.417). . Ele é a personificação de uma existência fragmentada, onde as diversas facetas de sua personalidade e experiências se interpenetram e se contradizem. A sua sensação de ser "um muito do outro", conforme descrito, indica uma absorção e transformação contínua pelos diferentes aspectos de sua identidade e experiências. Esta ideia é encapsulada na sua reflexão sobre ser "tudo de mim, ser Axelrod", que revela a

luta interna entre manter uma identidade coesa e se perder na multiplicidade dos papéis e experiências que assume. Axelrod, portanto, é um exemplo de como o sujeito moderno pode se consumir na busca por compreender e integrar as muitas dimensões de sua própria existência.

As memórias da infância revelam que não há saída para Axelrod; o "muito do outro" não encontra espaço em sua própria identidade. A afirmação de que "Axelrod-criança cresce e não coincide com a geometria do outro" (Hilst, 2018, p. 419) ilustra a desconexão entre as várias fases de sua vida e as expectativas externas que o cercam. À medida que o professor se fragmenta em múltiplos papéis e identidades, ele se dissolve na fragmentação, fundindo-se em uma massa de possibilidades e se perdendo na multiplicidade: "já não sou Axelrod Silva, sou nomes, fachadas, sou máscara, já não penso, pensam por mim" (Hilst, 2018, p. 426). Essa transformação em um conjunto de identidades dispersas reflete a profunda crise de identidade e a perda de coesão que o atormenta.

A trajetória de Axelrod em TNTMT é uma representação complexa das angústias associadas ao estágio ético descrito por Kierkegaard. Axelrod é uma personagem consumida pela autoexigência e pela crítica severa de suas próprias falhas. Sua vida é marcada por um processo contínuo de fragmentação e multiplicidade de identidades, evidenciado pelos diversos "Axelrod" que surgem ao longo da narrativa. Essa fragmentação simboliza a dificuldade que ele enfrenta para se integrar e encontrar coesão em sua existência.

Kierkegaard descreve o estágio ético como um avanço em relação ao estágio estético, onde o indivíduo busca viver de acordo com princípios morais e éticos. No entanto, essa busca não é isenta de desafios. Axelrod, em sua constante luta para corresponder aos ideais éticos e morais, enfrenta um desespero profundo ao perceber a discrepância entre suas aspirações e sua realidade imperfeita. A pressão para viver uma vida moralmente perfeita e a consciência de suas próprias limitações resultam em uma angústia que se manifesta na fragmentação de sua identidade.

É na narrativa de Axelrod que reencontramos a epígrafe que dá nome à obra de Hilst: "Pra onde vão os trens meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também para lugar nenhum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti" (Hilst, 2018, p. 414). Esta citação encapsula o sentimento de estagnação e desesperança que permeia a vida de Axelrod. Apesar do movimento constante dos trens e das mudanças de cenário, a ideia central é que, para o indivíduo fragmentado e em crise, a mudança externa não altera a essência interna de estagnação e sofrimento. Assim, Axelrod se vê preso em sua própria imobilidade emocional e existencial.

A ausência de esperança para os sujeitos em decomposição é um tema recorrente na obra, e Axelrod não é exceção. Sua luta para encontrar sentido em um mundo que parece desprovido de significado leva-o a uma angústia profunda e insustentável. Assim como Matamoros, que recorre ao suicídio como uma forma de escapar de seu próprio tormento interno e da incomunicabilidade que a define, Axelrod vê na morte a única resposta possível à sua crise existencial. Ambas as personagens, diante de um mundo caótico e sem sentido, optam pelo suicídio como um meio de escapar de suas próprias frustrações e da impossibilidade de reconciliação com suas vidas fragmentadas.

O ponto de convergência das três personagens de Hilst é a condição de sujeito em decomposição diante de um mundo igualmente fragmentado e opressivo. Tadeu, Matamoros e Axelrod enfrentam suas próprias crises existenciais e desafios pessoais em um cenário que reflete uma realidade desmoronada, desrealizada. Seria possível que as escolhas ou mudanças nas vidas dessas personagens pudessem alterar seus destinos? Se Tadeu tivesse coragem de dispensar o motorista e abraçar sua autenticidade, ou se Matamoros aceitasse a fantasia erótica como um verdadeiro impulso de pertencimento, ou ainda se Axelrod encontrasse um equilíbrio em sua hiperlucidez, seria possível encontrar alguma redenção ou transformação?

No entanto, Hilst parece responder negativamente a essas questões. Em consonância com a filosofia de Nietzsche sobre o *amor fati*, que enfatiza a aceitação do destino e a afirmação da vida tal como é, Hilst nos apresenta uma visão sombria e fatalista. Para Hilst, a loucura e a morte são produtos da intensidade em TNTMT, não permitindo às suas personagens escapar de sua própria essência, mesmo com infinitas possibilidades e escolhas. Assim, Hilst reforça a ideia de que, independentemente das decisões ou das mudanças externas, “tu não te moves de ti”.

3.4 Qadós - do sagrado

Das muitas facetas que compõem o vasto repertório de personagens escritos por Hilst, para complementar a discussão acerca do fragmentário sujeito do século XX, Qadós é aquele que condensa as angústias das personagens de TNTMT de forma mais completa, enfrentando simultaneamente o sentimento de não-pertencimento de Tadeu, o erotismo censurado de Matamoros, a condenada hiperlucidez de Axelrod e acrescentando um assunto muito caro à própria autora Hilda Hilst: o sagrado e o profano.

Fragmentada em quatro narrativas, respectivamente “Agda”, “Qadós”, “Agda” (novamente) e “O oco”, Qadós é uma obra heterogênea, que mistura em suas narrativas a linguagem mais formal e fluida, trechos de músicas e poemas em português, inglês e espanhol, frases em latim, diálogos mesclados com a prosa, frases em caixa alta, destaques em negrito, enfim, o sentimento máximo de fragmentação. Muito embora as outras narrativas presentes em Qadós sejam igualmente interessantes e dotadas de material de análise condizente com a proposta desta pesquisa, nos reservamos a comentar apenas a segunda narrativa, “Qadós”, pelos motivos os quais descrevemos no início deste tópico.

Na segunda parte da narrativa de Hilst, portanto, conhecemos Qadós, que em hebraico significa “santo” ou “sagrado”, mas também pode significar “separado”: “Qad = separar, na língua das delícias” (Hilst, 1973, p. 30), como afirma o próprio Qadós. Hilda mostra-se interessada em explicar a etimologia dos nomes que escolhe para suas personagens e é por esse motivo que, nesta pesquisa, optou-se por manter o nome “Qadós” ao atualizado “Kadosh”, presente na mais recente publicação do compilado de obras da autora, da editora Companhia das Letras. Walter Benjamin explica que quando na literatura surgem substantivos próprios nada convencionais, eles funcionam como um distanciamento da representatividade realística do humano:

Decisiva, nessa linguagem, é a dimensão arbitrária e construtiva, em contraste com a dimensão orgânica. É esse o aspecto inconfundível na linguagem dos homens de Scheerbart, ou melhor, da sua “gente”; pois tal linguagem recusa qualquer semelhança com o humano, princípio fundamental do humanismo. Mesmo em seus nomes próprios: os personagens do seu livro, intitulado *Lesabéndio*, segundo o nome do seu herói, chamam-se Peka, Labu, Sofanti e outros do mesmo gênero. Também os russos dão aos seus filhos nomes “desumanizados”: são nomes como Outubro, aludindo à Revolução, ou Pjatiletka, aludindo ao 1ano Qüinqüenal, ou Aviachim, aludindo a uma companhia de aviação. Nenhuma renovação técnica da língua, mas sua mobilização a serviço da luta ou do trabalho e, em todo caso, a serviço da transformação da realidade, e não da sua descrição (Benjamin, 1996, p. 117).

Desta forma, compreende-se que a excentricidade dos nomes das personagens de Hilst, além de revelarem por si só o *zeitgeist* que se manifesta na forma da desrealização, parecem guardar pistas da essência das personagens, tornando interessante ao leitor atentar-se às entrelinhas da narração hilstiana.

Quando criança, um homem misterioso, a quem Qadós chamará de pai, o afasta de seu lar, oferecendo-lhe uma nova vida mais abastada, muito embora as chances de aproximação sejam limitadas, pois o homem vive recluso em uma sala onde Qadós é proibido de entrar.

Após a morte dessa pessoa, Qadós finalmente adentra o lugar antes inacessível e a encontra vazia. Aqui, é possível premeditar as muitas outras buscas sem resposta que Qadós enfrentará

A narrativa se adensa à medida que Qadós começa a questionar sua própria identidade e sua relação com o divino. A jornada de Qadós é marcada por uma oscilação constante entre a consciência de sua natureza humana, frágil e mortal, e a aspiração por algo eterno e absoluto, que acredita estar ligado ao divino.

Em sua busca por sentido em um cosmos que acredita ser regido por uma ordem divina, Qadós busca o “Grande Incorruptível”, que também é chamado por vários outros nomes, como “Cão de Pedra”, “Cara Cavada”, “GRANDE OBSCURO”, “grande incorruptível” e que parece corresponder a um ser divino; sendo essa multiplicidade de nomes uma metáfora para a dificuldade que Qadós tem em apreender completamente a essência dessa entidade.

Kadosh emerge como uma figura enigmática e profundamente complexa, marcada desde a infância por uma curiosidade insaciável pelo mundo ao seu redor. Qadós, o “Pergunta-Coisa”, ou mesmo o “Disseca-Tripa”, é na verdade um grande perseguidor. Hilda explica:

O Qadós, por exemplo, foi um sonho que eu tive há muitos anos e me impressionou demais. Era estranhíssimo. Eu via um tigre baleado, mas como se estivessem levantando a cabeça dele. Ele com a boca aberta e alguém me mostrando o palato, onde havia um furo de bala. Depois, a classificação dos ossos dele, só que escrito numa língua como o sânscrito ou o árabe. No sonho, eu entendia. Era muito bonito. E vinha uma frase no sonho: o pacto que há de vir. [...]

Fui ficando muito impressionada com isso. E Deus para mim, assim, era a perseguição. Aí entendi o pacto que há de vir. Era um pacto, alguém perseguia Deus muito. Eu mesma, claro. Então, Deus estava sempre na frente como tigre (Carnero, 2009, p. 77-78).

Desta forma, Qadós se manifesta como um sujeito “separado”, fragmentado, e em uma perseguição visceral pelo divino. Contudo, quanto mais Qadós busca o divino, mais ele se apresenta como inalcançável. O “Grande Incorruptível” é descrito como possuidor de uma “caderneta de cristal ou de couro Old England”, onde Qadós cogita estar registrado algo que revela seu próprio destino. Ele imagina que as anotações nela contidas apontam para um destino onde tudo permanece sem resposta, deixando-o em um estado de vazio absoluto: “Qadós deve perder-se, deve torcer a alma, espancá-la e depois estendê-la nos varais, que tudo fique sem resposta para o corpo vazio de Qadós, e que ele seja sempre um nada lutando para manter-se em pé” (HILST, 1973, p. 39).

Essa visão representa a sensação de Qadós de ser constantemente desafiado e testado por forças maiores, enquanto ele se vê sem respostas definitivas para suas angústias. Ele se

sente como um "nada" que, apesar de todo o esforço e sofrimento, está destinado a permanecer em um estado de fragilidade e incerteza. Ao analisar sua vida sob uma perspectiva divina, Qadós também antecipa o caráter trágico de seu destino. A caderneta mencionada pode ser interpretada como um registro do destino da personagem, uma vez que ele “aposta alto no critério da divina providência” (Hilst, 1973, p. 31). Isso sugere que os eventos da vida de Qadós são dirigidos por uma força superior.

A ideia de uma força superior controlando o destino de Qadós fica ainda mais evidente quando examinamos uma das suas perguntas iniciais, destacadas no texto de Hilst: “Qadós, o que me dizes da administração do cosmos?/ E o administrado sabe como deve administrar-se para alcançar sabedoria e perplexidade em seu último estágio?/ E se ele, o administrado, já sabe disso, qual é a importância do administrador?” (Hilst, 1973, p. 32). Com essas perguntas, Qadós questiona a necessidade e a relevância da intervenção divina. Ele se pergunta se, ao possuir o conhecimento necessário para conduzir seu próprio caminho, a presença do administrador (ou força divina) ainda se faz necessária. Este questionamento revela a angústia de Qadós em relação ao papel da providência divina em sua vida e sua dificuldade em entender como a ordem superior se encaixa em sua própria jornada e destino.

Em outras palavras, a provocação de Qadós é essa: se alguém tem a sabedoria para cumprir sua jornada sozinho no universo com sabedoria, por que necessitaria de Deus? Como recompensa, imagina que o “Grande Incorrutível” responde: “[...] que tudo fique sem resposta para o corpo vazio de Qadós”. Ademais, tais afirmações apontam para uma agonia existencial profunda, onde a figura de Qadós emerge para uma perseguição contínua e frustrante por respostas. Sua principal incógnita é a manifestação divina, mas compreender o propósito desse ser é também esvaziar a justificativa da existência dele, o que apontaria para a necessidade de um destino que é ignorado pelo destinado e conhecido apenas pela divindade.

Com isto, a existência da caderneta de cristal aponta para uma forte metáfora sobre o destino irremediável e a inevitável submissão ao que está além do controle humano, pois Qadós parece abraçar o fato de que sua vida está premeditada, como aponta sua espirituosa frase “tudo está previsto, teu cu teu quisto.” (Hilst, 1973, p. 32). Qadós se mostra uma personagem profundamente envolvida em uma busca incessante por Deus e pela compreensão divina. Para Kierkegaard, viver no estágio religioso implica confrontar paradoxos e aceitar a angústia como parte essencial da fé. A fé, nesse contexto, não é uma certeza racional, mas uma confiança em algo que não pode ser totalmente compreendido ou explicado.

A convivência com o paradoxo é central para a filosofia existencial de Kierkegaard. Ele identifica uma série de oposições que, ao invés de serem reconciliadas, devem ser vividas

como realidades coexistentes. Para o filósofo, a condição humana é marcada pela tensão entre finitude e infinito, tempo e eternidade, razão e fé. Kierkegaard acredita que tentar explicar o paradoxo seria suprimir sua própria natureza; ele deve ser vivido, não resolvido. Esse viver paradoxal está diretamente ligado à noção de fé como um movimento que desafia a lógica (Castro, 2009).

No entanto, Qadós parece recusar essa aceitação. O protagonista vive em um estado de inquietação extrema, buscando incessantemente respostas transcendentais e uma revelação divina definitiva que traga sentido e resolva o mistério da existência. Ele quer atingir um estado de fusão total com o divino, superando as limitações e a fragmentação de sua própria natureza humana. Essa busca está pautada por uma tentativa de resolver a contradição entre o homem e Deus, entre o finito e o infinito, na expectativa de encontrar uma resposta que elimine a angústia existencial.

Esta busca reflete o que Kierkegaard descreve como o estágio religioso, um nível de desenvolvimento espiritual marcado pela fé pessoal e pela transcendência dos dogmas convencionais. No entanto, ao contrário do que Kierkegaard propõe, a jornada de Qadós não o leva a uma superação da angústia, mas o mergulha ainda mais em seu sofrimento e divisão interior.

A experiência de Qadós é marcada por uma intensificação da angústia e da desrealização. Sua busca por Deus é caracterizada por um profundo questionamento e sofrimento, destacando uma divergência significativa das expectativas de Kierkegaard sobre a resolução da angústia por meio da fé, pois “Kierkegaard apresenta a fé como um remédio para os dilemas da existência, não como forma conciliatória, mas como um meio de levar o indivíduo para além da razão, para além da angústia, para além do desespero.” (Castro, 2009, p. 43). Para Qadós, contudo, a busca por Deus não alivia sua angústia, mas a acentua.

O fardo da divina providência para Qadós é o fardo de manter-se lutando para buscar incessantemente a divindade que tanto almeja. Qadós parece admitir que quanto mais a busca, mais ignorado se compreende:

[...] que grande burrada fizeste quando me pensaste, se não querias contínuo chamamento, se querias viver pairando sobre teus verdes e azuis, por que inventaste Qadós, perseguidor-coragem, insônia sob os teus pés, desvario ao redor de ti? E agora que me sabes não me queres? Te pareces à mulher a quem damos tudo, vigor dos vinte, dinheiro dos quarenta, cornomansice prudente dos cincoenta, e que depois choraminga frente ao espelho querendo tudo de volta, tudo outra vez, mas com outro, um outro juvenzinho, sei muito bem que de repente te mostrarás àquele que jejua nojento e amarelo na quarta-feira, ao outro que sobe os mil degraus na sexta e chega lá em cima verdolengo, as rótulas raspadas (Hilst, 1973, p. 48).

Neste fragmento, além do sentimento de abandono que Qadós experimenta em relação ao divino, é possível perceber um profundo sentimento de inadequação. Para Qadós, a "Cadela de Pedra" se revela apenas àqueles que se mostram subservientes e submissos, "àquele que jejua nojento e amarelo na quarta-feira, ao outro que sobe os mil degraus na sexta e chega lá em cima verdolengo, as rótulas raspadas". Mas Qadós, por outro lado, é a antítese desses indivíduos. Ele está faminto por respostas, é atraído pela carne e pelos prazeres eróticos, e desdenha dos conformados. O uso dos adjetivos "nojento e amarelo" e "verdolengo" ressalta seu desprezo pelos que se submetem a práticas religiosas tradicionais e ritualísticas. Assim, Qadós se vê como fundamentalmente diferente dos subservientes, revelando uma tensão entre sua busca desesperada por significado e a visão que tem daqueles que ele considera conformistas e superficiais.

É o incessante "chamamento" de Qadós pelo divino que acredita ser a razão pela qual é ignorado e abandonado. Em uma passagem, Qadós reflete: "[...] mata o rei, Qadós, o inteiro de carne e pergunta, para de andar atrás de mim como um filho imbecil" (p. 43). Essa declaração revela um profundo desejo de morte, que pode ser interpretado de duas maneiras: ou a morte dessa parte de si mesmo que busca desesperadamente a divindade, ou a morte de sua própria essência.

O desejo de morte de Qadós surge de uma profunda sensação de fragmentação e desespero, que se entrelaça com suas perguntas sem respostas. Sua existência se torna um campo de batalha entre a busca espiritual intensa e a fragmentação interna que resulta dessa busca infrutífera. A morte que ele anseia pode ser vista como uma tentativa de escapar da dor existencial e da sensação de inadequação que acompanha sua incessante procura pelo divino, bem como uma forma de reconciliar-se com o vazio que sente em sua jornada espiritual.

Qadós se questiona sobre a natureza e a presença de Deus, refletindo sobre a dualidade e a fragmentação em seu próprio ser. Em um momento de profundo introspecção, ele pergunta:

De que lado estás, meu Deus? Dois lados te pertencem, meus dois lados escamados, dissimétricos. Os dois juntos são uma sombra ou nada do TEU CORPO? Ou é teu corpo esse meu lado inteiro que pergunta? Ou não estás inteiro nunca, ou ainda estás sempre inteiro, na mínima e na mais vertiginosa batalha, nos poros de Qadós, na sofreguidão de sempre? Qadós deve matar a quem? O melhor dele mesmo? Todo ele ao mesmo tempo? (p. 35).

Essas palavras revelam a luta interna de Qadós com sua identidade fragmentada e seu sentimento de não pertencimento. Ele se vê dividido e incapaz de se identificar plenamente com o mundo ao seu redor: "[...] não sou nem isso nem aquilo, escuro estranhamento, olho os

homens braços pernas tronco cabeça e neles não me vejo, ai, agora me lembro, que esforço para pertencer... que esforço...” (p. 51).

Esse sentimento de inadequação consigo mesmo e com o divino leva Qadós a enxergar a morte como uma possível solução para suas inquietações. Ele vê na morte uma forma de encontrar um sentido ou um eu mais coeso: “Fonte infinitude, infinitude rugindo, doce morte, aí está onde devo procurar meu eu inteiro” (p. 37). Para Qadós, a morte surge como uma promessa de completude que ele não consegue alcançar na vida, representando uma fuga da fragmentação e da angustiante busca por pertencimento.

A fragmentação de Qadós é evidente em seu questionamento constante sobre a natureza de Deus e sua própria identidade, que julga ser dividida em tantas partes que podem ou não agradar a divindade que tanto almeja. A dificuldade em encontrar um sentido coeso em sua vida e a sua sensação de inadequação em relação a si mesmo e ao divino são aspectos centrais de sua experiência. Ele vive essa realidade desintegrada, desrealizada, refletindo sua incapacidade de se identificar com o mundo e com sua própria existência. Isso o leva a uma experiência de profunda tensão entre o desejo de encontrar um propósito transcendental e a frustração com a ausência de respostas concretas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação analisou a representação do sujeito em decomposição em TNTMT de Hilda Hilst, destacando como cada personagem encarna diferentes aspectos dessa condição. A análise das quatro personagens em TNTMT e *Qadós*, de Hilda Hilst, revela uma profunda reflexão sobre a condição humana em um mundo fragmentado e opressor. Qadós, Tadeu, Matamoros e Axelrod são figuras que, apesar de suas diferentes formas de enfrentar a existência, compartilham a experiência de um sujeito em decomposição frente a uma realidade igualmente desintegrada.

Tadeu, com sua constante dúvida e angústia existencial, ilustra a luta no estágio ético de Kierkegaard. Sua vida, marcada por um sentimento de inadequação e a constante escolha entre caminhos opostos, culmina na angústia de uma existência que parece não ter solução. A negação de sua vida moral perfeita leva o leva à frustração, refletindo o dilema do indivíduo ético confrontado com suas próprias limitações.

Matamoros, por outro lado, vive mergulhada em um mundo de fantasia e erotismo. Sua intensa experiência de tocar o mundo ao seu redor e sua sensação de inadequação a levam a uma cisão entre sua realidade e suas fantasias. A incomunicabilidade e o impulso erótico revelam a complexidade da personagem, mas também a dificuldade de encontrar uma conexão verdadeira com a realidade. A angústia culmina em um suicídio que encerra sua jornada.

Axelrod, por sua vez, se decompõe em múltiplas identidades e fragmentos. Sua autoexigência e a hiperlucidez refletem o desespero no estágio ético de Kierkegaard, onde a incapacidade de alcançar ideais perfeitos leva à fragmentação e ao desespero profundo. A morte, como a resposta final de Axelrod, encerra sua trajetória de autoanálise e sofrimento e corrobora com o destino inevitável da grande maioria das personagens de Hilst, que acaba ou em morte ou em loucura.

Qadós, em sua busca incessante por sentido e compreensão divina, reflete a angústia existencial e a fragmentação. Sua luta para compreender a essência do “Grande Incorrupível” e sua sensação de inadequação e desespero revelam uma experiência filosófica e espiritual profunda. A sua jornada demonstra a dificuldade em reconciliar a crença com a realidade, resultando em um sofrimento contínuo e uma sensação de vazio, características que se alinham com a visão de Kierkegaard sobre o estágio religioso.

Os principais resultados mostram que, enquanto Qadós busca sentido em uma divindade distante, Tadeu luta com a inadequação no estágio ético, Matamoros se perde em

uma fantasia erótica e Axelrod se fragmenta em múltiplas identidades. Cada personagem reflete uma faceta da fragmentação e da angústia existencial que caracteriza a condição humana no universo de Hilst.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Monique Cunha de. A literatura vista da margem: os heróis pós-estruturalistas. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 14, n. 165, p. 91-97, 2015.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 1996.
- BLUME, Sánchez J.; FRANKEN Kurzen, C. **La crítica literaria del siglo XX**: 50 modelos y su aplicación. Santiago: Ediciones Pontificia Universidad Católica, 2006.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **Hilda Hilst**. São Paulo: IMS, n. 8, outubro, 1999.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CARNEIRO, Alan Silvio Ribeiro. **Kadosh e o sagrado de Hilda Hilst**. Orientadora: Suzi Frankl Sperber. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, 2009.
- CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. EIKHENBAUN, B. et al. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, p. 39-56, 1973.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. **Terceira margem**, v. 8, n. 11, p. 165-177, 2004.
- CULLER, Jonathan. A literariedade. In. ANGENOT, Mark et al. **Teoria literária**: problemas e perspectivas. Trad. Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, p. 45-58, 1995.
- DE CASTRO, Milene Costa dos Santos. **Razão e fé uma leitura da obra *Temor e Tremor* de Kierkegaard**. FAJE - Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia. Belo Horizonte, 2009.
- DE SOUZA, Eneida Maria. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- Acesso em: 20 jul. 2023
- DOS SANTOS, Rômulo Gomes. Reflexão sobre os estádios existenciais em Søren Kierkegaard. **Guairacá-Revista de Filosofia**, v. 33, n. 1, p. 95-116, 2017.
- ERICKSEN, Lauro. **Transições dos estádios da vida em Kierkegaard e suas perspectivas teológicas**. Veritas (Porto Alegre), v. 64, n. 1, p. e26674-e26674, 2019.

FREUD, Sigmund. Uma dificuldade no caminho da psicanálise (1917). FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**:(1917-1918). Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 2ª ed., 1991.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Trad. Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: Grupo Gen, 2013.

HILST, Hilda. **Da prosa**. Editora Companhia das Letras, v. I, 2018.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX: (1914-1991). Editora Companhia das Letras, 1995.

KIERKEGAARD, Søren. **Temor e tremor** (Coleção Os Pensadores). Traduções de Carlos Grifo, Maria José Marinho e Adolfo Casais Monteiro. — São Paulo : Abril Cultural, 1979.

LOPES, Edward. **A Identidade e a Diferença**: Raízes Históricas das Teorias Estruturais da Narrativa. São Paulo: Edusp, 1997.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998.

PÉCORA, Alcir. Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst. In. **Da prosa**: Hilda Hilst, v. II, 2018.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patrícia; ELIZALDE, Paz Concha. **Uma breve história dos estudos decoloniais**. São Paulo: MASP Afterall, 2019.

RIBEIRO, Léo Gilberto. “Tu não te moves de ti’, uma narrativa tripla de Hilda Hilst”. In: DINIZ, Cristiano (org.). **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. Disponível em: <www.hildahilst.com.br/portfolio/tu-nao-te-moves-de-ti-uma-narrativa-tripla-de-hh-1980>.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In. **Texto/contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo** (Coleção Os Pensadores) Tradução de Vergílio Ferreira. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

WILLER, Cláudio. Amavisse, de Hilda Hilst: pacto com o hermético. **Revista de Cultura Agulha** #43: São Paulo, jan. 2005. Disponível em:<www.jornaldepoesia.jor.br/ag43hilst.htm>. Acesso em: 20 jul. 2022.

WILLIAMS, James. **Pós-estruturalismo**. Petrópolis, Editora Vozes, 2012.