

# “MATAMOROS (DA FANTASIA)”: O AMOR, A SOLIDÃO E A CRISE NARRATIVA DO SÉCULO XX NA NARRATIVA HILSTIANA

Maria Luíza Assunção Chacon<sup>1</sup>  
Rosanne Bezerra de Araújo<sup>2</sup>

O presente trabalho pretende explicitar características da novela “Matamoros (da fantasia)”, presente no livro *Tu não te moves de ti* (1982), de Hilda Hilst, que nos permitam observar como se constituem o amor e a solidão na narrativa supracitada. Para tanto, utilizaremos como principal aporte teórico, *O amor a solidão* (1992) de André Comte-Sponville. Ainda sob a luz de Comte-Sponville, partiremos da premissa de que o amor e a solidão estão intimamente entrelaçados. Encontraremos, a partir do século XX, uma falta de ação na narrativa e a predominância dos movimentos que se manifestam por meio da reflexão, na consciência dos personagens. Levando isso em consideração, investigaremos também, tendo como aportes teóricos *Notas de literatura I* (2003), de Theodor Adorno, e *Mimesis* (1946) de Erich Auerbach, como o amor e a solidão estão relacionados com a crise narrativa do século XX.

Palavras-chave: “Matamoros (da fantasia)”, Crise narrativa do século XX, Amor e solidão.

## 1. Introdução

O trabalho em questão tem como objetivo verificar como se configuram, na narrativa hilstiana “Matamoros (da fantasia)”, o amor e a solidão. Observaremos a construção e as características das personagens, a linguagem utilizada pela autora, a constituição do tempo na narrativa, o narrador e o contexto histórico-social no qual o texto está inserido. Sendo assim, é importante ressaltar que compreenderemos a solidão tanto em sua dimensão ontológica quanto em sua dimensão social, estabelecendo relações entre ele e o indivíduo do século XX. Para tanto, utilizaremos como principais aportes teóricos *O amor a solidão* (1992) de André Comte-Sponville, *Notas de literatura I* (2003) de Theodor Adorno, e *Mimesis* (1946), de Erich Auebarch.

Optamos pelo estudo de um texto em prosa de Hilda Hilst e não pelo estudo de sua poesia ou teatro, pois, além de a sua prosa ser menos estudada do que a sua poesia, há uma admirável transformação no ato criador da escritora que se dá a partir do momento em que ela começa a se dedicar à prosa, conforme afirma Nelly Novaes Coelho (1999, p.73):

É como se tivessem rompido as comportas de um dique e as águas se precipitassem livres em toda sua forma selvagem. Entregando-se à invenção febril de uma linguagem metafórica (ou alegórica) forte, satírica e contundente, a ficcionista aprofunda sua sondagem do *eu* situado no mundo, em face do *outro* e do *mistério* cósmico/divino que o limita. Agora essa busca de auto-conhecimento cava mais fundo. Rompe violentamente as exterioridades da vida cotidiana, para investigar o fundo do poço: o *eu-desconhecido*, que há em cada um de nós, à espera (ou com medo) de ser descoberto.

É importante ressaltar que existem trabalhos relevantes que analisam não só a questão erótica nos textos de Hilst, como também as questões filosóficas e existenciais suscitadas por suas obras. Entretanto, nenhum deles aborda, ainda, especificamente a configuração do amor e da solidão em “Matamoros (da fantasia)”. Esse aspecto reforça tanto a escolha que fizemos do texto quanto a escolha que fizemos das categorias a serem analisadas.

Acreditamos que a solidão é uma categoria importante para ser analisada em “Matamoros (da fantasia)”, pois esse isolamento do indivíduo mantém uma estreita ligação com o fluxo de consciência que se faz presente ao longo da narrativa, com a morte, com a angústia do homem contemporâneo em sua desesperada tentativa de transgredir a sua condição, em busca contínua por Deus. Nesse sentido, a própria autora após ter parado de escrever, quando questionada sobre qual era, enfim, a procura de sua obra, responde “Deus” e, na pergunta que dá sequência à entrevista, arremata “Deus é Deus. O tempo inteiro você vai ver isso no meu trabalho”.<sup>1</sup>

Os personagens de Hilst, de modo geral, estão imersos em sua própria consciência de forma tão intensa que muitas vezes beiram a loucura – eles deliram, escutam vozes e têm visões de outras dimensões. No caso específico da narrativa “Matamoros (da fantasia)”, o que acontece não é diferente, conforme a palavra “fantasia”, no próprio título da narrativa, sugere.

## 2. Desenvolvimento

André Comte-Sponville, em *O amor a solidão* (1992), apreende a solidão não como obrigatório sinônimo do isolamento, mas sim como qualidade intrínseca da condição humana – sendo assim, mesmo um indivíduo que está em meio à multidão pode sentir-se solitário. Comte-Sponville nos mostra, ainda, que o indivíduo é incapaz de manter-se isolado durante toda a sua existência, posto que, desde o seu nascimento, ele inevitavelmente estabelece relações com a sociedade que o cerca. A esse respeito, Sponville nos diz que “a solidão não é a rejeição do outro, ao contrário: aceitar o outro é aceitá-lo *como outro* (e não como um apêndice, um instrumento ou um objeto de si!), e é nisso que o amor, em sua verdade, é solidão.” (1992, p. 30). A solidão inerente ao ser humano se dá, portanto, em virtude de a vida e a morte serem intransferíveis e individuais, uma vez que ninguém pode vivê-la por ele e ninguém pode morrer em seu lugar.

Na narrativa “Matamoros (da fantasia)”, a própria Matamoros conta a sua história e rememora a sua infância permeada pelo contato sexual com os homens. A sexualidade de Matamoros está atrelada à sua curiosidade e à sua necessidade de tocar todas as coisas – “desde sempre tudo toquei, só assim é que conheço o que vejo.” (HILST, 2001, p. 61). Haiága, mãe de Matamoros, atribuindo o problema da sexualidade precoce da filha ao demônio, leva um padre para exorcizá-la; porém, ironicamente, até mesmo o padre tem relações sexuais com a menina.

A tensão da narrativa, no entanto, centra-se em um fato posterior a infância de Maria Matamoros: ela começa a desconfiar que a sua mãe, Haiága, está mantendo um

---

<sup>1</sup> Cf. entrevista com Hilda Hilst em CADERNOS (1999, p. 37)

envolvimento afetivo-sexual com o seu amante, Meu. Passa a existir, a partir daí, um relacionamento tenso e conflituoso entre mãe e filha, que culmina com a gravidez misteriosa de Haiága. O conflito chega ao ponto crítico de Matamoros desejar a morte da própria mãe: “Pensar a morte da mãe me fez aliviada, há de morrer como todos e se desejei morte de mim por que me faria asco pensar na morte de Haiága?” (HILST, 2001, p. 84).

A personagem Matamoros, embora conviva com Haiága e Meu, encontra-se imersa na solidão que, como nos mostra Comte-Sponville, existe independente da vida social do indivíduo. Matamoros vivencia, sozinha, não só o amor que sente por Meu, mas também a desconfiança que sente diante de sua mãe, posto que não existem provas concretas da traição, mas somente hipóteses levantadas pela imaginação da própria Matamoros, conforme vemos em

[...] olhava-me como se eu não fosse a filha, antes madrasta, antes, e isso eu não queria ousar mas de ousança me fiz e pensei: olhava-me como alguém que amava trigosamente o que me pertencia, amava-o, depressa me veio o pensado e outra vez apaguei, devia ser coisa de mim, falsos acendimentos do espírito, ri apressada para desfazer os artifícios da fala mãe Haiága, perdoa se te agitei. (2001, p. 74)

A personagem principal do texto enxerga o seu amante como propriedade exclusivamente sua, tanto que ela o nomeia com o pronome possessivo “Meu”. A esse respeito, Matamoros diz que seu amante “chama-se Meu, e meu há de sê-lo sempre” (HILST, 2001, p. 93). Matamoros vê a si mesma em relação ao seu amante também a partir dessa visão de posse, tanto que diz “[...] e agora fiz-me mulher adulta, tenho um dono, um homem”. Percebemos, portanto, que existe na personagem a necessidade de manter o seu objeto de amor completamente voltado para ela e o desejo de isolar-se do mundo, junto a ele, para vivenciar somente essa paixão em comum. Essa extrema possessividade, somada a suposta deslealdade da própria mãe da personagem, contribuem para que Matamoros seja uma personagem bastante introspectiva e melancólica.

Conforme evidencia Comte-Sponville, do mesmo modo que a solidão é um fator intransferível, o amor também o é. O amor é “solidão compartilhada, habitada, iluminada – e às vezes ensombrecida – pela solidão do outro. O amor é solidão, sempre; não que toda solidão seja amante, longe disso, mas porque todo amor é solitário.” (SPONVILLE, 1992, p. 30-31). Apreendemos, assim, que o desejo de fusão amorosa presente em Matamoros integra a solidão partilhada do amor da qual Comte-Sponville nos fala. E é interessante perceber que, não só o amor que Matamoros sente por Meu é intransferível, mas também o seu dilema em ter sido ou não traída – Matamoros passa a viver tanto em função dessa possibilidade que beira a paranoia.

Aliado ao sentimento de posse e ao processo solitário do qual o amor inevitavelmente faz parte, Maria Matamoros idealiza o seu ser amado de forma recorrente na narrativa, tanto que a personagem Simeona, uma vidente do vilarejo, diz que “porque é sonho de outro feito de perfeição viste nele o teu próprio sonhado, e todas hão de vê-lo matéria do que sonham, amolda-se conforme desejo de qualquer, não é de carne, e repito não é, repito ainda que tu me mostres dele o sangue derramado” (HILST, 2002, p. 93). Percebemos, assim, que a idealização amorosa feita por Matamoros perpassa, mais uma vez, pela sua solidão e sua imaginação ao criar um ser que não existe fora de seu mundo imaginativo, de fantasia.

É importante ressaltar que, embora André Comte-Sponville, opte pela discussão da solidão somente no âmbito ontológico, ele não nega a relação existente entre a solidão e o contexto social, conforme ele evidencia neste trecho

Não há sabedoria no estado natural, não há pensamento no estado natural, não há moral, não há amor, não há arte no estado natural! Logo tudo é social, e daí tudo é político, como dizíamos em 1968. [...] Todos sabem que a sociedade não é o contrário da solidão, nem a solidão o contrário da sociedade. Quase sempre estamos ao mesmo tempo *sós* e *juntos*. Vejam nossas cidades, nossos conjuntos habitacionais, nossos loteamentos... A sociedade moderna reúne os homens mais do que qualquer outra o fez, ou pelo menos ela os aproxima, os agrupa, mas a solidão fica ainda mais flagrante com isso. (1992, p.31)

Hilda Hilst está inserida no contexto da narrativa contemporânea do século XX, período esse tido como o da crise da narrativa. O surgimento do romance, que se dá com *Dom Quixote* no início do período moderno, demarca essa crise e a morte da narrativa. Com a origem do romance, é possível observar “o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.” (BENJAMIN, 1987, p. 201).

Acerca da narrativa contemporânea, Theodor Adorno evidencia que, do ponto de vista do narrador tradicional, havia uma imanência do realismo nos romances que se tornou questionável na contemporaneidade. Ao narrador contemporâneo, cabe mais do que o simples relato e descrição da realidade – a literatura já não é mais um retrato fiel dos fatos. Em um mundo marcado pela massificação e pela standardização, o narrador contemporâneo destrói a tranquilidade contemplativa do leitor, porque o seu estado permanente de desencantamento com o mundo gera desconforto. Isso ocorre, pois o caos da contemporaneidade não permite mais o estado de observação clínica de antes, e nem a imitação estética, por parte do escritor, desse estado que almeja a imparcialidade. A literatura contemporânea é dotada de uma dimensão metafísica e anti-realista. O indivíduo encontra-se cada vez mais solitário, recolhido em si mesmo, pois “O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2003, p. 56).

No caso específico das novelas que constituem *Tu não te moves de ti*, o crítico literário Alcir Pécora (2001, p. 12), diz que o que há de especial nessa obra de Hilst é “o dismantelamento progressivo e sistemático das próprias certezas que o livro inventa para si”. Essa característica presente na obra de Hilst reafirma a desordem e o caráter transgressivo que as obras literárias contemporâneas apresentam, pois os narradores de Hilst não são dotados do conhecimento supremo como eram os narradores das narrativas realistas. Na narrativa “Matamoros (da fantasia)”, assim como nas duas outras novelas que constituem *Tu não te moves de ti*, temos o narrador de primeira pessoa imerso em uma profunda solidão psicológica, apresentando frequentemente pensamentos caóticos e desencontrados. A esse respeito, é importante ressaltar que em alguns momentos do texto é impossível, para o leitor, saber quem é o narrador, pois há uma profusão de vozes que desnorteia o leitor. A personagem de Matamoros, a priori narradora, às vezes é tratada na terceira pessoa, o que deixa o leitor sem saber se ela está falando de si mesma na terceira pessoa ou se é outra a voz que fala.

O crítico de literatura Erich Auerbach evidencia que encontraremos, a partir do século XX, uma falta de ação na narrativa e a predominância dos movimentos internos, ou seja, dos movimentos que se manifestam por meio da reflexão, na consciência dos

personagens. O escritor deixa de ser o narrador de realidades objetivas, pois grande parte do que é dito aparecerá imerso em pensamentos e divagações. Com a desapareição do escritor-narrador, não só os fatos objetivos se desintegram e desaparecem, mas também um ponto de vista externo à obra que observa os personagens e os acontecimentos internos.

Autores do século XIX, como Dickens e Zola, apresentavam um domínio objetivo acerca de seus personagens e dos acontecimentos que se desdobram na obra. Porém, a partir do século XX, as narrativas demonstram o desaparecimento da realidade objetiva. O escritor contemporâneo não demonstra mais o conhecimento supremo de seus personagens – a segurança objetiva é substituída pelas dúvidas do escritor diante da sua própria criação literária.

Questões relacionadas ao tempo na narrativa também são exploradas por Auerbach, uma vez que o tempo recebe diferente tratamento a partir do século XX. Há um contraste que se configura entre o tempo interior e o tempo exterior – um curto e casual acontecimento exterior pode desencadear complexos processos da consciência que aparentam longa duração. A esse respeito, Auerbach (2001, p. 485) evidencia que:

Os acontecimentos exteriores perderam por completo o seu domínio; servem para deslanchar e interpretar os interiores, enquanto que, anteriormente e em muitos casos ainda hoje, os movimentos serviam preponderantemente para a preparação e a fundamentação dos acontecimentos exteriores importantes.

Apreendemos, assim, que os acontecimentos exteriores se tornam, muitas vezes, pobres e insignificantes, ao passo em que se intensificam os acontecimentos interiores, que são os processos da consciência. O essencial é que “um acontecimento exterior insignificante libere ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais.” (AUERBACH, 2001, p. 487).

Em “Matamoros (da fantasia)”, o tempo dos processos da consciência muitas vezes subverte a ordem cronológica do relógio e da realidade externa, pois o tempo da consciência avança e retrocede, misturando passado, presente e futuro. A personagem Maria de Matamoros rememora a sua infância e retorna ao presente de modo que não fica claro quanto tempo se passou. Além disso, a narrativa vaga pelo tempo de maneira não linear.

A partir do modernismo, o narrador apresenta o seu objeto com subjetividade, fazendo com que sujeito e objeto se confundam. Em decorrência disso, o objeto pode fazer com que o sujeito rompa com a realidade temporal e se ligue ao passado rememorante. É o que vemos na narrativa de Matamoros, já que a consciência rememorante faz com que o personagem traga à tona diversas lembranças e implica em um passado que o próprio narrador-personagem não controla – o passado evocado se torna objeto confuso. O fluxo da consciência desordenado na narrativa hilstiana revela a desapareição do narrador-autor onisciente e cede lugar para a consciência das próprias personagens – o leitor, por exemplo, não sabe se de fato Meu traiu Matamoros com a sua mãe, porque tem acesso somente as incertezas presentes na consciência da personagem.

Com a pós-modernidade, os personagens e os acontecimentos da narrativa são, muitas vezes, articulados de forma frouxa, sendo difícil para o leitor encontrar um fio condutor no texto. Nesse sentido, é válido lembrar que essa dissolução do fio condutor mantém relação com o contexto histórico brasileiro do século XX, pois esse século é intensamente marcado pelo sistema capitalista, pela inflação e pelo fortalecimento bastante acelerado das forças produtivas e tecnológicas, causando a confusão completa dos indivíduos. A desesperança e o isolamento, que surgem como consequências de um

mundo em crise, se imprimem inevitavelmente na literatura e nas demais manifestações artísticas.

### 3. Conclusão

Conforme pudemos perceber ao analisar a narrativa “Matamoros (da fantasia)”, o amor e a solidão, vistos como indissociáveis por André Comte-Sponville, dizem respeito tanto a condição natural de qualquer ser humano quanto a condição mais específica do homem a partir do século XX, já que a partir desse século ocorre a intensificação da introspecção do indivíduo.

A obra hilstiana apresenta o fluxo intenso dos movimentos internos da consciência, de modo que as vozes dos personagens chegam a se misturar e, em muitos casos, é bastante difícil para o leitor determinar de quem é a voz que fala no texto. Em meio a esse entrecruzamento das vozes dos personagens, emergem lembranças, fazendo com que a narrativa oscile temporalmente de forma não linear. O tempo da narrativa de Hilst desliga-se, assim, do tempo da realidade externa, e ativa, várias vezes, a consciência rememorante conceituada por Auerbach.

Sendo assim, podemos perceber que o teor caótico da narrativa de Hilda Hilst evidencia a relação dessa desordem com “a face do indivíduo contemporâneo em sua solidão e desamparo, submetido às violentas *desordens* sociais impostas pela face cruel das economias de mercado” (QUEIROZ, 2000, p. 10, grifo do autor). Temos, portanto, em Hilda Hilst, a transgressão dos padrões da forma tradicional, mostrando que “Sua escrita busca romper com os limites e tabus.” (ARAÚJO, 2012, p. 27). Nesse sentido, Hilst não se prende às regras sociais e literárias – ela rompe o padrão das formas tradicionais dos gêneros textuais, com a pontuação tradicional e traz à tona, em sua prosa, a quebra dos valores morais. A sua literatura trata, entre outros temas, da existência humana, dos anseios e das iniquidades do homem.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. Rio de Janeiro: Duas Cidades; Editora 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico).
- ARAÚJO, Rosanne Bezerra de. *Nilismo heroico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: fim e recomeço da narrativa*. Natal: EDUFRN, 2012
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Hilda Hilst. Instituto Moreira Salles, n.8, out. 1999.
- COELHO, Nely Novaes. Da poesia. *Cadernos de literatura brasileira – Hilda Hilst*. Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999. Diretor editorial Antonio Fernando de Franceschi.
- HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2001.
- QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Mulheres, 2000.
- PÉCORÁ, Alcir. *Tu não te moves de ti*. Prefácio de Alcir Pécora. São Paulo: Perspectiva, 1970.