

## UM CORAÇÃO CRIVADO DE VESPAS: ELEMENTOS DO MELODRAMA EM MATAMOROS (DA FANTASIA), DE HILDA HILST\*

Eduavison Pacheco Cardoso (UFSC)

**Resumo:** os críticos Peter Brooks (1976) e Jesús Martín-Barbero (1996) concebem a estrutura da linguagem melodramática sob duas óticas. A primeira delas diz respeito àquela que gira em torno do drama familiar; a segunda é relativa à retórica do excesso. O presente trabalho objetiva fazer um estudo de “Matamoros (da fantasia)”, novela de Hilda Hilst publicada em *Tu não te moves de ti*, tendo essa dupla figuração como forma constituinte da obra, muito porque as paixões se desenrolam em meio a um parentesco que envolve Matamoros, o homem com quem ela se relaciona, o qual é denominado de Meu, e sua mãe, Haiága; e porque o excesso advém do dismantelamento dessa relação triádica. Uma das justificativas para essa afirmação é de que esse texto de Hilda Hilst está carregado de excessos, ou, conforme indica Brooks, de estados emocionais grandiloquentes que marcam as ações, mas, ainda mais, os pensamentos de Matamoros. Parto, portanto, desses dois aspectos do melodrama mais clássico para fazer uma leitura da novela hilstiana, a fim de constatar que há nela elementos melodramáticos.

**Palavras-chave:** Hilda Hilst; literatura; melodrama; família; excesso.

### 1 Introdução

Hilda Hilst, poeta, dramaturga, narradora, cronista e gravurista paulista de Jaú escreveu por mais de quatro décadas. Começou sua carreira como poeta, em 1950. No final da década de 1960, escreveu oito peças de teatro com forte teor político, justamente pela ditadura instaurada no país desde 1964. Essas peças ficariam inéditas até os anos 2000, embora algumas delas tivessem sido encenadas na época de sua recepção, como *O verdugo*, e recebido prêmios importantes. Em 1970, a autora, incentivada por Anatol Rosenfeld, professor e crítico de teatro, passa a escrever prosa, com *Fluxo-Floema*, livro com cinco contos em que a autora faz uma pesquisa de linguagem. No início de 1990, Hilda Hilst lança uma série de livros obscenos como uma forma de sacrifício de sua extensa obra, considerada muito séria, que se reconfigura como dom. Ainda nesse período, a autora é convidada a escrever crônicas para o jornal *Correio popular* da cidade de Campinas. Desse extenso conjunto, o objeto de estudo escolhido para análise é a novela “Matamoros (da fantasia)”, enfeixada no livro *Tu não te moves de ti*, que reúne, ainda, outros dois textos que interagem entre si: “Tadeu (da razão)” e “Axelrod (da proporção)”.

Uma das problemáticas envolvidas em “Matamoros (da fantasia)” é o modo como forma e conteúdo se fundem a partir do excesso, incluindo aquele que permeia o seio familiar. Como o excesso é uma das características mais notáveis do melodrama, a hipótese deste estudo é de que “Matamoros (da fantasia)” engloba em seu discurso o melodramático. A justificativa para essa tese é a de que não há trabalhos que versem sobre o assunto nessa narrativa, o que o torna inédito e relevante para futuras pesquisas. O método utilizado foi o de revisão bibliográfica, uma vez que houve a preocupação em pesquisar, organizar e selecionar textos de diferentes óticas sobre o assunto para analisar o texto literário.

---

\* XV Congresso Internacional de Linguagem e Tecnologia Online

## 2 Excessos

Ainda menina, Maria Matamoros, a personagem da novela que leva seu nome, desafia os imperativos categóricos, pervertendo as leis universais da ética sobre o modo como trata o próprio corpo. A rememoração da infância da narradora traz consigo uma abertura para trazer o gozo que vai se esvanecendo na medida em que narra sua história. Aos oito anos, a menina, mesmo com a tentativa de interdição da mãe, dedica-se aos seus excessos, que são percebidos também na estrutura narrativa. A fim de corroborar tal hipótese, faço esta longa citação, a qual será comentada:

[...] *toquei* os meninos da aldeia, me *tocavam*, deitava-me nos ramos e era afagada por meninos tantos, o suor que era o deles se entranhava no meu, acariciávamo-nos junto às vacas, eu espremia os ubres, deleitávamo-nos em suor e leite e quando a mãe chamava o prazer se fazia violento e isso me encantava, *desde sempre tudo toquei*, só assim é que conheço o que vejo, tocava os morangos antes do vermelho, *tocava-os* depois gordo-escorridos, tocava-os com a língua também, mexia tudo muito tanto, que a mãe chamou um homem para que fizesse rezas sobre mim, disse a mãe a ele que a menina sofria um *tocar pegajoso*, que os dedos afundavam-se em tudo o que viam e de mãos amarradas o homem grande me levou ao quarto, sim, amarrei a mão da menina para que não empreste sujidade à vossa santidade, a mãe dizia, para que não lhe tire o perfume espelhado da batina, me deitaram no catre e o homem disse à mãe que sozinho comigo lhe deixasse e dessa vez fui largamente *tocada*, os dedos compridos inteiros se molhavam, ficou nu sobre mim, entornou-me de costas, eu sentia um divino molhado sobre as nádegas, gritava, o homem rugia à minha mãe do outro lado: não se importe senhora, são demônios azuis que se incorporam. Depois me tirou o barbante das mãozinhas me fazendo sugar o sumo santo e segurei um túrgido tão grande que os dedos à sua volta fechar-se não podiam, pude *tocar* demorada, os côncavos das mãos avermelharam, depois meus dedinhos inteiros penetraram na boca do homem e ele os chupava em gozo como se chupa o carnudo das uvas. Oito anos apenas me faziam a idade. Lembro-me contente dessa tarde porque havia ao redor o que encantava, a mãe quase ao lado, perigo tão grande, um homem sábio de perícia tanta, meu tocar à vontade. Por uns dias saciada larguei coisas e frutos nos seus próprios lugares, a casa estava em ordem, os arredores, a menina sonhava no seu quarto. Três dias e os demônios em mim outra vez, a mãe alarmou-se mas o homem mudara-se numa longa viagem. A menina ensinou aos meninos da aldeia a leveza do dedo nos profundos do meio, o machucado macio como dos pêssegos, aqui, a menina informava, *toca-me* aqui menino, como se esmigalhasse devagar uns morangos na boca, o dedo assim como se língua fora, *toca-me* lá dentro agora, procura, devagar como se procurasses a língua da serpente no medo da goela. *Tocaram-me* muitos, e muitos se alegraram da perícia e quentura destes dedos, Matamoros diziam é vermelho-ouro, palidez e sangue dos meninos da aldeia. Matamoros se soube duradera na carne do outro, como um gancho que furasse, rica de lambeduras, magoante cadela, sei de mim a saliva, os dedos, horas alongadas revolvendo a terra, alisando minhocas que se tornavam duras, todas em forma de roda, depois *toco* as alamandas, não aguento o cetim das folhas tão amarelo quanto pode ser o negrume do inferno, aliso com cuidados e a folha ferida de cansaço escurece, uns fios se fazem com a cor das fezes, apesar da ternura. Ó menina, por que *tocas* em tudo como quem vai dissecar uma fundura? diz a mãe com a cara retorcida em agonia de choros [...] (HILST, 2018, p. 368, grifos meus).

O toque é a vereda para a qual se encaminha Matamoros rumo ao gozo. Pele e boca são metaforizadas e mescladas em leite, uva, pêssego, morango, serpente, alamanda, minhoca como formas do sexo que alimentam a insaciável e obesa condição acerca dos deleites

libidinosos de Matamoros. Essa insaciabilidade gozosa pontua o discurso de Matamoros por meio de metáforas, palavras formadas por justaposição, inflando ainda mais as frases, a exemplo de gordo-escorridos, de neologismos como magoante e duradera, além da sobreposição de imagens que fazem do texto quase um mosaico em movimento, ou um coro de uma pessoa só que se multiplica. As implicações desse jogo especular entre forma e conteúdo situa-se ligado àquilo que Peter Brooks indica sobre o melodrama: “o exagero e ainda a modo exagerado do melodrama: o seu excesso retórico. Estes não são acidentais, mas intrínsecos à forma” (BROOKS, 1976, p. 36).

A saciedade do gozo da criança tem similitude com a alimentação, devendo ser regular para que sua existência perdure. Não se trata muito de uma descoberta de si, no sentido de as crianças começarem a conhecer o próprio corpo, mas, antes, de uma forma a partir da qual Matamoros lida com a sexualidade precoce. Desde sempre ela arde de paixão, um fogo infinito que não é capaz de se abrandar em seu próprio gozo, o que engendra em Haiága, a mãe, descontentamento. Há aqui, portanto, um desalinho, pois “esse excesso contém uma vitória contra uma determinada economia da ordem” (MARTÍN-BARBERO, 1996, p. 131).

Para essa Matamoros infante não há tabus, embora sua mãe tente impô-los à menina, como se evidencia no fim da citação. Essa ausência da noção de tabu para Matamoros se explicita na maneira e na recorrência do verbo “tocar”, que aparece diversas vezes, qualificando Maria como um ser essencialmente do toque. Os seus gestos mais profundos, e com os quais ela conhece o mundo – e aqui o mundo sexual lhe é o mais importante –, se expressam por meio do tato e do paladar, esses dois sentidos que estão bastante ligados à compreensão e ao sentimento erógenos. Não se pode esquecer que Sigmund Freud passou por esse lugar do toque em *Totem e tabu*, ao enfatizar que na tenra infância há “um forte desejo de tocar [contato com os próprios genitais]” (FREUD, 2013, p. 24), que logo depois é proibido, banindo esse desejo para o inconsciente. Nesse sentido, “Como no tabu, a interdição principal e núcleo da neurose é a de contato, daí o nome ‘medo do toque’” (FREUD, 2013, p. 22).

No entender do psicanalista, o que resta, então, é, conscientemente, a proibição do toque e, inconscientemente, o desejo incessante de poder tocar, algo sintomático da neurose. Matamoros, por outro lado, está fora dessa lógica freudiana da neurose porque não há recusa nem repulsa ao toque. Ela cede completamente a ele, pois é uma serva de seus próprios anseios, dos seus descomedimentos e das suas paixões em detrimento da lógica, se aproximando daquilo que Georges Bataille afirma: “No domínio da nossa vida, o excesso se manifesta na medida em que a violência prevalece sobre a razão” (BATAILLE, 2014, p. 64).

O toque de Maria é violento porque funciona quase ininterruptamente como uma máquina e porque conhece tudo aquilo que é passível de ser resvalado: as coisas, para ela, se tornam imagens eróticas, e o erotismo comanda essa primeira parte de sua narração. O seu movimento não é o do fundamento racional, mas aquele de uma categoria desviante que não acata os maniqueísmos tão caros ao melodrama mais canônico, já que Matamoros não é nem boa nem má quando relata suas relações sexuais: ela parte em busca daquilo que não se pode nunca obter: o prazer é infinito e, portanto, impossível de mitigar em completude. Enquanto uma menina, Matamoros poderia não compreender a complexidade dessa procura frequente, mas ao leitor essa pista é colocada em estado de desvelamento.

A questão gozosa de Maria vem embutida em si desde criança, pois ao enunciar que “Matamoros talvez porque mato-me a mim mesma desde pequenina” (HILST, 2018, p. 368) é ainda a respeito do orgasmo que ela se refere. Desde sempre insatisfeita e buscando essas pequenas mortes para a satisfação rápida de seu ser excessivamente desejanter.

### 3 O estranho drama familiar

Os conflitos familiares entre Matamoros e sua mãe, Haiága, em relação à mania do toque são transpostos para outro de uma esfera ainda mais melodramática em que a progenitora passa a ter um papel ainda mais ativo dentro da novela, aumentando a dimensão crítica e antagonista entre as duas mulheres. A chegada de uma figura forasteira, vinda de lugar nenhum, é motivo de um desequilíbrio familiar, pois filha e mãe parecem se interessar pelo mesmo homem. Algumas poucas páginas após o relato da infância, Matamoros narra sua fase mais adulta e que já antecipa o desastre que envolve a sua família:

Se volúpia me fiz na meninice, nem na adolescência descansava, teria sido melhor perecer do que levar às costas este mundo manchado de lembranças, teria sido graça não conhecer aquele que me fez conhecer, e de minha mãe Haiága, fez a desgraça. Torna-se muito penoso relatar como se deu a coisa, *como fui tomada de um sentir nunca sentido* [...] (HILST, 2018, p. 370, grifos meus).

É interessante notar que é um sentimento, ainda que jamais sentido, que se avizinha da desgraça (que se apresenta na forma da alusão) da família, uma vez que são os (pequenos) gestos resultantes das emoções das personagens que empregam uma proporção hiperbólica para as suas personalidades que, como dentro de uma espiral, vão adentrando no espaço caótico dos sentimentos desmedidos.

O drama é enxertado por várias doses de fantasia ou por feitos que não são muito bem explicados pela narradora, como a primeira aparição, ou melhor, a chegada de Meu até Matamoros, como se houvesse alguma predestinação entre os dois, o que ficará claro mais tarde. O fato é que quando Meu aparece para Maria aquele sentimento nunca experimentado, o amor, começa a engrenar e, com ele, a derruir a personagem principal e aqueles que lhe são mais próximos.

atrás, de pé, afastado de mim vinte passos ou mais, um homem, esguio como um santo de pedra que vi: as pernas tão compridas e tão fortes como o tronco mediano dos ipês, estava ali parado mas era como se à minha volta rodasse, sereno parecia mas se desse um passo meu corpo se faria um canteiro de flores devastado, *de olhá-lo soube que a alma me tomaria, tomou-a*, e de palavra pouca, tantas dentro de si onde não se dizia, era como se fosse o reverso do belo sem deixar de sê-lo [...] (HILST, 2018, p. 371-2, grifos meus).

Ser tomada pelo homem misterioso talvez não seja a expressão correta que Maria possa ter utilizado para descrever seus estados emocionais hiperbólicos, já que Meu seja apenas um pretexto para que Matamoros evidencie seus transbordamentos de humor e para que Haiága contribua, de certo modo, para esses excessos da filha, especialmente quando esta se interpõe, ainda que nesse momento de maneira bastante sutil, na relação da filha, causando nela, em Maria, um ferimento de ponta, essa metáfora recorrente para o ciúme.

Por se tratar de uma novela sobre o ciúme, quaisquer que sejam as ações exteriores de outras mulheres em relação a Meu, o coração de Matamoros passa a ser crivado por espinhos. Sua mãe, por estar mais próxima, é a principal dessas mulheres que causam desconfiança:

tenho pena, mãe, de sabê-lo sozinho quando se levanta, sozinho? nunca. Eu mesma lhe preparo o alimento, queres dizer que te levantas ainda tão madrugada?

levanto-me encantada porque os velhos não têm necessidade de um dormir prolongado  
 não és mais velha, Haiága  
 ainda que não mais pareça, velha sou. Parecia severa quando disse a frase, *como se estivesse de ressentimento, culpa não tenho*, eu disse, que antes de mim tu tivesses nascido, e me parece que também tu gozaste alegria, tiveste um homem, o pai, ainda que pouco, e tens tido maior alegria na velhice, não é mãe?  
*alegria sim, maior que a tua.*  
*mas o que é, Haiága, não pareces contente, falas no tom que falamos quando somos culpadas e culpada de quê?*  
*Um olhar de lua atravessado de nuvens*, um mais no fundo que eu não sabia, escuro de matagais, *aparição pontuda, ouriço antes de ser mordido e um segundo antes de expelir espinhos amarelos, cravou-se coisa comprida em mim*, Haiága tinha usado um ferir espinhudo para levantar a pedra, eu olhava lá dentro e ainda não via, insinuava-se um agitar de patas, uns golpeios, bafos nojosos, mas não via um expandir delineado, em torno de Haiága espadas com donos como aquelas que atravessam os paços dos reis, em torno de Haiága um revolver de ondas e de nadas, lhe falecia brandura e até maternidade olhava-me como se eu não fosse a filha, antes madrastra, 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 (HILST, 2018 p. 376-7, grifos meus).

A metáfora da chama é ainda usada para caracterizar os estados emocionais exagerados de Maria, que, colocada no mundo da suspeita, acende o espírito para os golpes insidiosos que ela dava contra si mesma, haja vista as intervenções de Haiága que também abraça os ânimos da filha.

Ainda havia a desconfiança de que Haiága estaria rejubilada, física e emocionalmente, porque tomada também pelo amor: seria compartilhando o amor da filha? Maria não é a única que percebe as mudanças da mãe, mas outras pessoas do vilarejo que lhe percebem a transformação e a associa a uma mulher grávida, para temor de Matamoros: “À beira da terra molhada de agriões, mulheres e homens lhe diziam bom dia, Haiága, em que formosura te espelhas? Como se te vê bela a cara, que lugar de saúde nos parece agora este lugar vendo-te a ti, não é que está tão bela que parece a Virgem às vésperas de parir?” (HILST, 2018 p. 380).

A gravidez de Haiága é uma incógnita, mas é relativamente plausível do ponto de vista de Matamoros e, por extensão, pelas nebulosas palavras proféticas de Simeona, conforme logo se verá. Maria, tomada pela brasa do ciúme, arranha o rosto da mãe. Questionada pela filha sobre a gestação, Haiága argumenta que jamais se deitara com Meu nem com qualquer outro homem, pois sua prole é fruto de uma manifestação divina:

desvencilhou-se Haiága, uns atalhos de sangue pela cara, gritou escura: nunca toquei o homem e se estou cheia não foi homem de carne, foi desejo obrado do divino, juro-te que não toquei e grito como se o próprio encantado te gritasse, estufa-se no milagre minha velha barriga, estufam-se os peitos de leite, estou cheia mas limpa, homem nenhum a não ser aquele que te colocou em mim (HILST, 2018 p. 401).

A julgar pelo subtítulo da narrativa (da fantasia) esse pode ser um evento verossímil, o que não impede de haver uma problemática fundada na erosão familiar muito própria do melodrama, transformando o ambiente da família, especialmente porque agora Haiága é uma ameaça para Matamoros, daí a preocupação da moça: “Haiága vencia se um homem nos



colocasse à frente do desejo” (HILST, 2018 p. 379). De todo modo, sobrenatural ou não, o que interessa mais são as desconfianças que esses fatos causam. Diante disso, no entender de Peter Brooks, o que ocorre é que “A estrutura familiar que o melodrama (tal como na tragédia grega) frequentemente explora e contribui para a experiência excruciante: as mais básicas relações de lealdade e os relacionamentos se tornam uma fonte de tortura.” (BROOKS, 1976, p. 34).

As atitudes de Haiága são contraditórias porque elas apenas reforçam as flamejantes emoções de Matamoros. A mãe parece estar em um espaço em que os “Os homens são submetidos ao mesmo tempo a dois movimentos: de terror, que rejeita, e de atração, que impõe o respeito fascinado. O interdito e a transgressão correspondem a esses dois movimentos contraditórios.” (BATAILLE, 2014, p. 92) Essa transgressão paira conforme Matamoros fantasia e já não é possível saber muito bem o que é fato e o que é invenção, sobretudo porque há a insinuação de que Meu é marido de Haiága e pai de Maria: “vi-me filha, Matamoros Maria, filha de Haiága e de Meu, deita-se Maria com o pai que é ao mesmo tempo é de Haiága marido-rei, ato fenomenoso de se deitar com quem os fez” (HILST, 2018, p. 410), o que remete à ideia de que a família, segundo Joan Copjec, na esteira de Foucault e de Freud, é tida como “um caldo de cultivo de relações desejanter” (COPJEC, 2006, p. 33) que abrigam, inclusive, o incesto.

Os pensamentos e as ações de Matamoros em relação às suas paixões são grandiloquentes desde a infância, em que o toque, face do erotismo, é exacerbado, e depois, quando já adulta, há uma forma inquieta no que diz respeito à sua mãe e ao seu homem.

#### 4 Um desastre apenas anunciado

Em dois momentos antes de encontrar a sibila Simeona, Matamoros dá indícios de que haveria um desastre em sua casa. A introdução de Simeona enquanto mensageira de profecias serve como uma espécie de confirmação desse destino já aludido por Maria, pois não é apenas o ciúme, essa emoção interior que consome Matamoros, mas ainda aquilo que lhe é exterior. Simeona era uma personagem bem vista pelas pessoas, pois era uma agente que mantinha a vila fora do caos e da entropia, servindo de curandeira ou de pacificadora. No entanto, quando passa a propagar um mau presságio envolvendo uma das casas do lugar, a personagem passa a ser marginalizada.

O fato é que Matamoros e Simeona se encontram justamente porque aquela está trespassada pelo ciúme: “Quero morrer, Simeona, *melhor morrer do que saber o coração crivado de vespas*, que jubilança me cabe se um sem-fim de paixões me fazem as tripas espremidas? Mas te corto em pedaços, te esfaqueio se contas a alguém que me encontraste assim.” (HILST, 2018, p. 385, grifos meus). Nesse sentido, Matamoros é afetada por aquilo que Heilman chama de “Vítima do Self” (1968, p. 47-48), especificamente no que diz respeito às paixões ciumentas.

Simeona designa o feminino de Simeão, essa personagem bíblica do Novo Testamento que abençoa e anuncia bons augúrios ao menino Jesus no templo. De modo contrário em relação à Matamoros e à vila, Simeona faz uma profecia de maus auspícios. Embora saiba que as profecias de Simeona nunca falham, e aqui toma-se aquelas que eram para regozijo e otimismo da vila, a personagem principal descrê do oráculo da estranha sibila quando a desgraça recai sobre sua própria casa, no seio de sua família. Os imperativos – ainda que da imaginação, pois se trata de um texto que reflete a fantasia – são postos de lado para dar lugar aos excessos de Matamoros, que busca sempre uma falta.

A chegada, quase inexplicável, de Meu na vila em que vivia Matamoros com a mãe traz consigo alguns mistérios, a começar pelo nome do consorte da personagem principal. O homem, ao que parece, não diz ou desconhece a própria denominação, sendo Maria que, de forma bastante enciumada, o chama de Meu. O pronome possessivo “meu” acaba por se tornar, dentro desse “raciocínio” dos grandes estados emocionais, em substantivo próprio, o nome de uma pessoa, “Meu”, uma pessoa que, para Maria, só pertence a ela.

dei-lhe o nome de Meu  
 não é o nome que tem  
 nem nunca eu quis saber o nome antigo, despacha-te, que nome? E um grande riso acompanhou-me a fala. que o riso te fique na boca, pequena Matamoros, pobrezinha, que rias sempre é o que eu muito desejo, que te esforces para isso, pequenina, porque nunca meu espelho de terra espelhou uma trança de pelos de tantas e tamanhas contorções, sei que se pode construir fantasmas de vento, de saliva, de nuvem até, mas não conhecia o poder de transformar o pensado em grande maravilha, pobre homem que vive tão triste e isolado.  
 quem?  
 o homem que criou teu anjo-companheiro  
 anjo nenhum, Simeona, já te disse que tem carne de homem,  
 e eu repito que não, e mais te digo: o nome que lhe deu esse pobre-rico-coitado é nome longe de nós, sílaba martelada e depois nome de Deus, TADEUS, chamou-o assim porque desse nome tem nome parecido, quer a vida que o teu anjo tem, sonha com liberdades, com terras, animais, é mais raiz de planta do que carne, liberdade de funduras é o que o outro pretende sem poder, vive uma vida de enganos, cercado de poeiras da matéria, tem mulher enfeitada de vidrilhos brilhantes, tem um lago na casa, lago de águas tão estranho porque a margem não se vê de capins, é uma coisa de pedra muito lisa o que contorna a margem, a vida desse outro é toda como se fosse pintada, entendes? Não é matéria viva. E tanto deseja viver vida de nossa gente, tanto lá por dentro a nós se assemelha que deu forma pulsante e muito ilícita, (porque poderes assim só os tem Deus) deu forma, Maria, ao que sempre viveu no informe, no desejo. Pecaminosa maravilha isso de dar ao moloso do pensamento forma dura, são tristes horas as que rodeiam esse homem, tem moimentos, entendes? prostrações muito languinhentas, vive como se andasse na fumaça do sono, caminha como se o passo afundasse em ventania de lama se o vento na lama ventasse, quer escapar do gomoso mas tem dentro de si mucilagem de planta, tem froxuras na cabeça e no corpo, os pés desejam a ponta das estrelas mas obriga-se a mexer com papéis, preteja pergaminhos brancos com sinais de números, pensa em moedas e as tem nos bolsos mas atira-as com agrestidade como se ouro não fossem, tem casa e cama de importância, vejo tudo aqui no meu espelho de terra que nunca me apresenta cara de momice, pois que se apresentasse viria dos meus dedos um esbrasido muito fulminante, dedo de Simeona pode furar a terra se a terra mostra mogorim em vez de rosa preta, se mostra cara murchante em vez de querubim. Tadeus, teu homem, não tem vida de si, compreendes? é vida desse outro, muito embelezada, assim Maria: como se desejando ser ganso tu tomasse do ganso apenas o grasnado e depois recobrisses o som do ganso com corpo de cavalo, mugido fundo de boi com pluma de garça, miado quente de gato com o encorpado da vaca, força que vem do sangue cinza da alma ele transforma em carne, por isso teu homem existe com enorme estranheza, com fulgores na cara quase dissolutos, segura um pouco a tua cabeça e pensa na força que deve ter o desejo de água numa boca seca, tão grande, tão colosso que uma fonte de pedra nasceria do osso, o instante todo vira fonte viva, fazes um rio do corpo, ai Maria, penso que é tua a casa onde sangue se via, mulher e cadela há de morrer e parir.  
 cala-te puta estufada e velha (HILST, 2018, p. 287-389).

Para Simeona, Meu não é um ser qualquer, mas a invenção de um homem, precisamente a “Invenção de Tadeu”, para aludir à novela que precede “Matamoros (da fantasia)”. O destino de Meu é agenciado por Tadeu, que atua, de certo modo, como um criador. Meu, portanto, é uma personagem esvaziada, sobretudo porque Matamoros coparticipa dessa criação da qual ela não tem grandes poderes, mas ainda assim contribui para que Meu seja mais (d)ela do que (d)ele mesmo sem realmente ser, de fato. Do ponto de vista dos vaticínios de Simeona, o desenvolvimento e o desfecho do enredo que envolve Matamoros têm a possibilidade de, no entender de Stephen Neale, “pode[r] ser especificados como produto do Acaso, do Fado ou do Destino” (NEALE, 1986, p. 7).

Essa é a ética de Matamoros: tentar perseguir um ideal de Meu que já lhe está incrustado no ser. Simeona a adverte para que procure um homem semelhante a si, porque Meu é, como se viu, fruto do pensamento de um outro: “ama somente o que te é parecido, não grudes à tua carne a espuma do pensamento de outro homem, liga-te a um dos nossos, não engulas a pérola, se um punhado engolires de castiça qualidade, punhado ou uma, ainda assim na manhã uma a uma, pelo buraco de trás sairão todas” (HILST, 2018, p. 391-392). É claro que Maria não acata os conselhos da mensageira, uma vez que ainda continua insaciável, está sempre “crivada de perguntas” (HILST, 2018, p. 410), repleta de dissabores, o que se aproxima muito do que Joan Copjec afirma: “O melodrama manifesta um claro reconhecimento e insatisfação com a maneira de ser das coisas e um desejo de algo mais, de algum ‘deveria ser’ que permanece impronunciado” (COPJEC, 2006, p. 163).

Matamoros está entre o sonho e a verdade sem conseguir depreender um ou outro. O final da novela não termina em desastre, mas não há esclarecimentos sobre a felicidade da personagem, postergando o desejo sempre para depois, já que a fantasia dos sonhos invade o campo do dia e este se reverbera durante os sonhos da jovem, o que justifica a pergunta final do texto: “e o que vem a ser isso de sonho e verdade?” (HILST, 2018, p. 418).

## 5 Considerações finais

Matamoros é uma personagem que fantasia a sua própria existência, mas também partilha dessa invenção do outro ao se apaixonar por Meu. De certo modo, ambos são seres de mentira que apenas sobrevivem na fantasia de Maria e de Tadeu. A dimensão trágica da novela está no fato de que a personagem é tomada por essas emoções grandiloquentes que se externam para a estrutura narrativa, que passa a se tornar uma espécie de coro, de tão graúdo, uma vez que a voz de Matamoros se espelha a si mesma e se multiplica, sendo uma pessoa que causa emoção a partir de sua verborragia emocional. De acordo com Lacan, então, o coro: “Trata-se de meios emocionais. Eu diria – O Coro são pessoas que se emocionam” (LACAN, 2008, p. 299).

Maria busca sempre o infinito do gozo desde menina. A chegada de Meu à vila, indiretamente, acaba mudando a vida de Matamoros, especialmente em relação a sua mãe, Haiága. O coração da moça é crivado pela vespa do ciúme e isso só se agrava com as intervenções oraculares de Simeona e do comportamento insolente de Haiága. Ao perquirir a passagem misteriosa segundo a qual Meu se revela como Tadeus, tanto o Tadeu da novela que antecede Matamoros, como ainda a figura de um deus que age dentro dessa estranha narrativa, percebe-se que o homem, tal como muitas personagens mais canônicas do melodrama, é um ser sem psicologia. Embora não seja um melodrama de forma estrita, “Matamoros (da



fantasia)” traz em seu bojo elementos melodramáticos, especialmente aqueles acerca do excesso e do drama familiar.

### Referências

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. (FiLÔ/Bataille.)

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of excess**. New Haven and London: Yale University Press, 1976.

COPJEC, Joan. **Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos**. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

HEILMAN, Robert Bechtold. **Tragedy and Melodrama. Versions of Experience**. Seattle and London: University of Washington Press, 1968.

HILST, Hilda. Matamoros (da fantasia). In: \_\_\_\_\_. **Da prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 368-412.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Trad. de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. (Campo freudiano no Brasil).

MATÍN-BARBERO, Jesús. Melodrama: el gran espectáculo popular. In: \_\_\_\_\_. **De los medios a las mediaciones**. Barcelona: G. Gili, 1996. p. 124-132.

NEALE, Stephen, “Melodrama and Tears”. In: **Screen**, 27, nov.dic. 1986. p. 6-22.