

CARTAS DE UM SEDUTOR: UMA POÉTICA EXPERIMENTAL
CARTAS DE UM SEDUTOR: AN EXPERIMENTAL NOVEL

José Antônio Cavalcanti¹

RESUMO: Estudo da narrativa ficcional *Cartas de um sedutor*, de Hilda Hilst. A complexidade do texto anula as suas propriedades pornográficas ao criar uma prosa experimental capaz de desmontar a linearidade discursiva, a sequência temporal e a falsa profundidade psicológica de personagens.

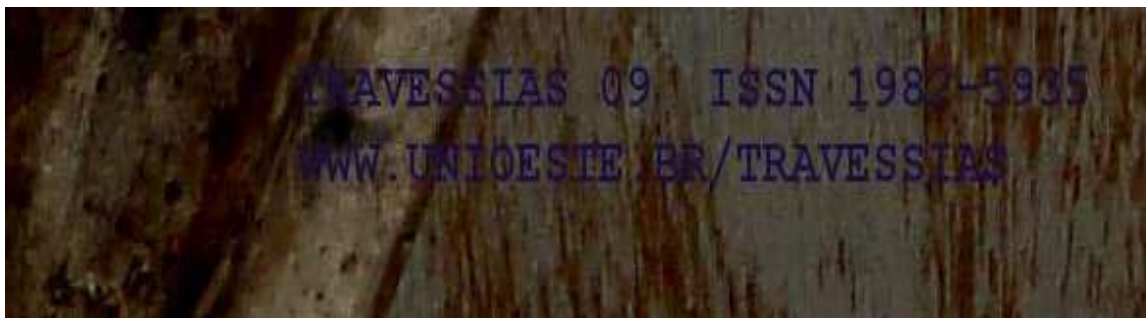
PALAVRAS-CHAVE: Hilda Hilst; desconstrução; erotismo; ficção; fragmentação.

ABSTRACT: Study of the fictional narrative *Cartas de um sedutor*, Hilda Hilst. The complexity of the text cancels their pornographic properties to create an experimental prose able to dismantle the linearity of discourse, the temporal sequence and false psychological depth of characters.

KEYWORDS: Hilda Hilst; deconstruction; eroticism; fiction; fragmentation.

A primeira edição de *Cartas de um sedutor*¹ data de 1991. Com o surgimento dessa obra, Hilda Hilst deu por terminada a denominada trilogia obscena, iniciada no ano anterior, com a publicação de *O caderno rosa de Lory Lamby*, a que se seguiu, no mesmo ano, o livro *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. A trilogia traduziu a insatisfação de Hilda Hilst com a receptividade de sua obra, o seu desapontamento com a crítica e o público no Brasil. Não se pode reduzi-la, no entanto, a um simples protesto ou apenas à dimensão pornográfica, lendo-a sob uma ótica que folclorize as idiosincrasias da autora ou se atenha somente à dimensão apelativa de uma sexualidade fora de controle. De toda a trilogia (na verdade, uma falsa designação, uma vez que, apesar da dimensão pornográfica, não há uma unidade entre os três livros), as *Cartas* constituem o momento mais complexo, pois reúnem elementos que vão além da esfera obscena, revelando aspectos da poética que estrutura toda a sua narrativa.

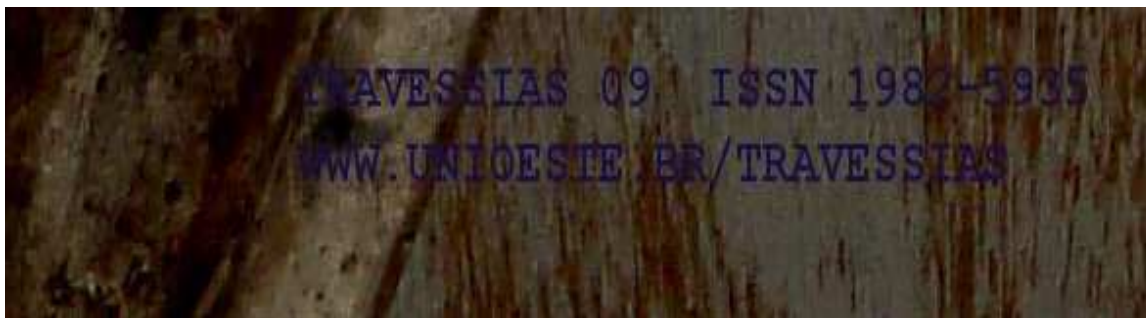
¹ Doutorando em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – email: joancanti@gmail.com



A narrativa complexa de Hilda Hilst exige um esforço do leitor, obriga-o a abandonar a previsibilidade e a linearidade da leitura, desautomatiza a expectativa. O prazer da leitura inocula-se com o vírus da inquietação, das perguntas sem respostas. A promessa de uma escrita pornográfica não se cumpre porque o texto se adensa, segue um ritmo pulsante, corrosivo, crítico, transforma-se num relato pornometafísico tensionado entre uma escrita do corpo elaborada como pura provocação e uma escrita das perguntas sem respostas que lhe dão uma densidade humana de uma radical busca ontológica.

Uma das características mais fascinantes de *Cartas de um sedutor* é a impossibilidade de efetuar-se uma classificação baseada nos moldes da tipologia narrativa usual: romance?, reunião de contos?, de novelas?, narrativa epistolar?, diário? Hilda Hilst trabalha o(s) texto(s) sem qualquer preocupação com um possível enquadramento. Embora utilize recursos das formas narrativas tradicionais, todos estão à disposição de uma voz que percebe na ruptura dos paradigmas textuais a única forma de libertação e de expressão da natureza perscrutadora que a constitui, o que evidencia a radicalidade de uma busca existencial incapaz de ser abafada ou neutralizada pelo revestimento pornográfico que recobre a linguagem do livro. A fim de comprovar tal ponto de vista, no entanto, faz-se necessário analisar a arquitetura textual da obra.

As *Cartas* compõem-se de três blocos narrativos. O primeiro, o maior de todos, do qual foi extraído o título do livro, organiza-se em torno de vinte cartas escritas por Karl, endereçadas à irmã e amante Cordélia. O segundo bloco é constituído por quatro contos, aos quais pode ser agregado o texto intitulado “De outros ocos”, apesar de gozar de relativa autonomia e de maior complexidade em relação aos relatos anteriores. O último bloco é formado por sete contos curtos. A ligação entre os três blocos permite reconhecer o caráter experimental da prosa hilstiana, uma narrativa capaz de quebrar expectativas ao não observar a centralidade de linearidade discursiva, sequências temporais, densidade e profundidade psicológica das personagens ou desdobramento de ações, elementos rarefeitos no texto, utilizados como auxiliares de uma linguagem extremamente elaborada e de um pensamento que faz da insatisfação a força que o coloca em incessante movimento.



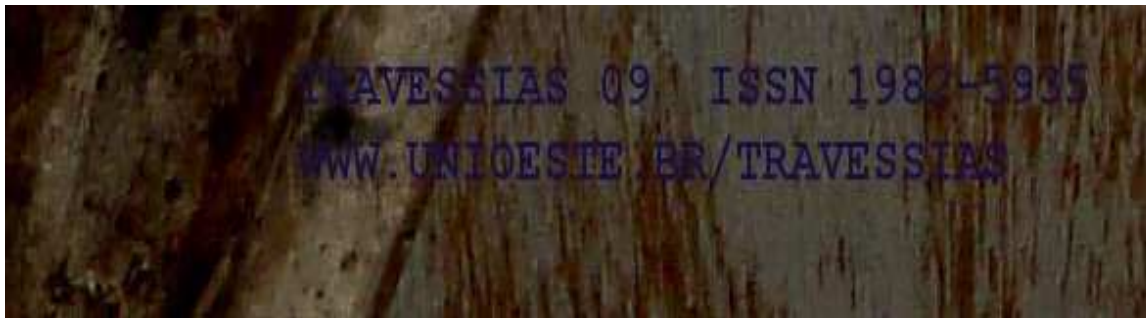
1. NARRATIVA EPISTOLAR

1.1 A apresentação

As cartas que constituem o primeiro bloco são precedidas por um monólogo curto, espécie de introdução, feita por Tiu (Stamatius), narrador-autor que aparece aqui no presente da enunciação, e faz um prólogo sobre valores, entre eles o valor da alta literatura para a burguesia endinheirada, em cujo lixo ele resgata obras de arte misturadas a dejetos.

O dilacerante dualismo entre o carnal e o espiritual brota da primeira linha: “Como pensar o gozo envolto nestas tralhas? Nas minhas. Este desconforto de me saber lanoso e ulcerado,...” (CS, p. 15) O pendor para a reflexão, o ousar pensar, ameaça dissolver a antítese, no entanto ela se mantém pela refração do mundo à ex-centricidade. A criação é provocada por rejeição, estranheza, desconforto. O relato é a tensão entre o sujeito centrado, singular, tal como o constituiu a filosofia até o século XIX, pelo menos, e o sujeito exilado de si mesmo, o sujeito que sobrevive de modo fantasmático, cuja voz narrativa sobrevive como destroços. Ao longo do livro, o narrador, num movimento paradoxal, assume diversas vozes que operam a partir de pontos diversos, ditando o relato, ao mesmo tempo em que não possui controle, domínio, torna-se incapaz de estruturar uma obra que pudesse, com propriedade, corresponder à idéia de conjunto unificado esteticamente. Tal movimento volta-se para o narrador que não aceita a recusa, a ausência de resposta, por isso explode a narrativa, a temporalidade, e a experiência surge sob a forma de fragmentos. O gozo não é pensado, a Resposta é o silêncio de Deus. A escrita é expulsão de dejetos, o lixo, criação e coprologia interativas: “depois cuspo nos papéis, aqueles que há seis meses e a cada dia aliso apalpo rasgo, sujo.” (CS, p. 15) Escrever é soltar os demônios; os da palavra.

Não é à toa que a amante de Stamatius é denominada Eulália, palavra que vem etimologicamente do grego *eu-*, bom + *lália*, fala, voz. É ela quem alimenta o narrador quando o processo criativo torna-se nulo (“se ao menos eu conseguisse escrever” [CS, p. 18]), quem lhe diz sobre o que escrever, é a voz que sopra a história. Pode pedir para

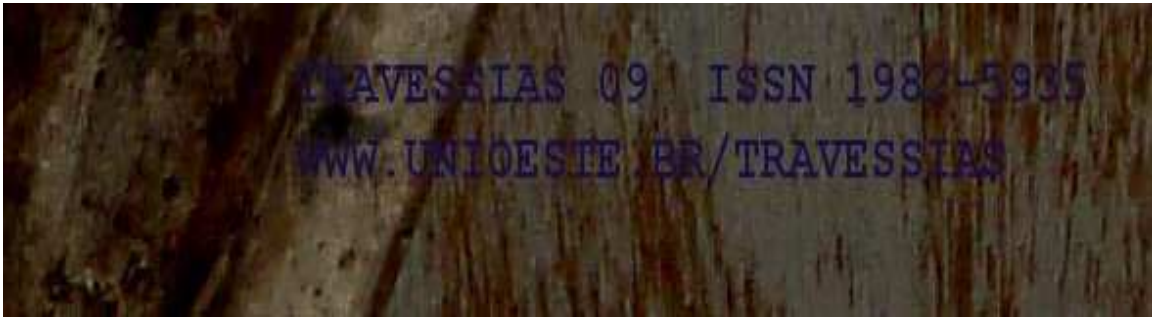


escrever sobre ela, sobre banalidades, sobre o Brasil. O não-saber de Eulália determina o rumo do saber (mente, mãos e falo) que constrói a história.

O narrador-personagem, Stamatius, é um perdedor em todos os sentidos: escritor fracassado, perdera os dentes, os móveis, a hipoteca da casa e a mulher. Sua posição marginal é assinalada pelo seu caráter de mendigo culto, refinado, lavador de livros encontrados no lixo, lavagem da qual o seu próprio texto emerge. No lixo encontra livros de Tolstói (*A morte de Ivan Ilitch*), de Filosofia, de Marx, a Bíblia e, principalmente, a obra completa de Kierkegaard.

O diálogo entre o livro de Hilda Hilst e o romance de Kierkegaard, *Diário de um sedutor*, é fundamental para a compreensão do caráter paródico de que se reveste CS. Ambas as obras apresentam uma introdução que termina de forma semelhante: “Eis as cartas”, no *Diário* (p. 151); “Vamos lá”, em CS (p. 19), só que em contextos bem distintos. Se em ambos funcionam como marcadores textuais de início de narrativa, no primeiro assume com nitidez o caráter de suspensão momentânea do texto introdutório, transformando-o em pré-texto de uma história cujos acontecimentos serão finalmente apresentados em uma estrutura dupla, diário e carta, formas afins pelo caráter confessional, responsável pelo estabelecimento do significado da obra; em CS, a ideia de uma simples apresentação de um conteúdo pré-existente é trocada pela referência à construção, à criação vista como um desafio (proposto permanentemente por um demônio), referência que emana do caos, da crise, do lugar da exclusão e unifica gozo e escrita.

Há ainda em CS concepções que possuem semelhança com as adotadas por Kierkegaard e que permitem analisar a relevância do autor de *Conceito de Angústia* para o universo hilstiano. Usando o artifício romântico de construir uma neutralidade, um distanciamento das cartas que correspondam à construção do narrador, este no *Diário de um sedutor* observa que elas contêm estudos de situações eróticas, conselhos os mais diversos, rascunhos, uma escrita vazada num estilo negligente mais artisticamente rigoroso. Refere-se a um caráter fragmentário, constituído basicamente pelas lacunas com as quais o narrador também constrói a história. Essa fragmentação surge, de modo mais intenso, no livro de



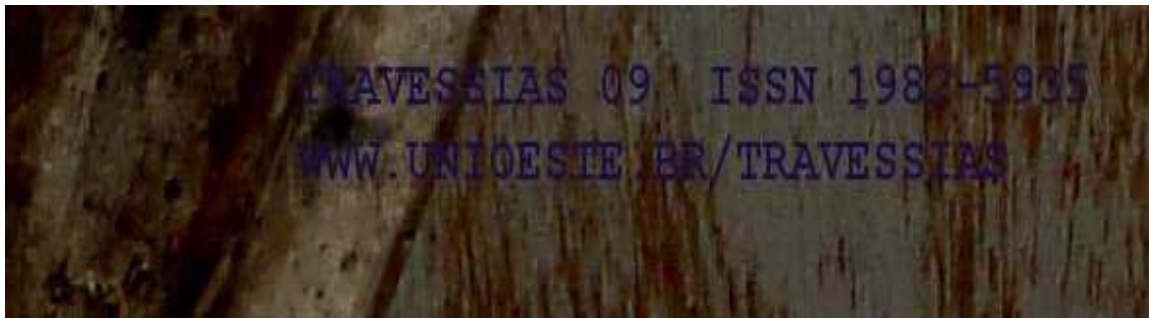
Hilda Hilst, não apenas no plano temporal, mas no próprio plano discursivo, calcado na elipse e na mudança formal que esfacela a continuidade presente na obra kierkegaardiana.

Ainda na introdução ao *Diário de um sedutor*, Kierkegaard faz duas afirmações valiosas para a análise aqui empreendida. A primeira □ “A sua vida foi uma tentativa constante para realizar a tarefa de viver poeticamente” (1974, p. 146) □ ilumina a intransigência estética de Stamatius, o refinado mendigo hilstiano.

Envolto em tralhas, no desconforto, cheio de feridas, com a boca desdentada por tensões e vícios, Stamatius não pode ser perdoado. Sua miséria resulta do risco assumido em não fazer concessões, fazer da linguagem o campo de busca de uma plenitude nunca alcançada, porém de cuja possibilidade não desiste nunca, mesmo deslocado ou no meio de cenário e cena mais infames. Assim Stamatius/Karl/Eulália são outros nomes da mesma voz que esteticiza a existência, campo de experimentação e indagação ontológica.

O tom poético era o excedente fornecido por ele próprio [o diário]. Esse excedente era a poesia cujo gozo ele ia colher na situação poética da realidade, e que retornava sob a forma de reflexão poética. Era este o seu segundo prazer e o prazer constituía a finalidade de toda a sua vida. Primeiro gozava pessoalmente a estética, após o que gozava esteticamente a sua personalidade. Gozava pois egoisticamente, ele próprio, o que a realidade lhe oferecia, bem como aquilo com que fecundava essa realidade; no segundo caso, a sua personalidade deixava de agir, e gozava a situação, e ela própria na situação. Tinha a constante necessidade, no primeiro caso, da realidade como ocasião, como elemento; no segundo caso a realidade ficava imersa na poesia. (KIERKEGAARD: 1974, 147)

A dimensão híbrida da escrita hilstiana tem na dimensão poética um processo que se instaura em todas as formas, da poesia propriamente dita ao texto dramático, passando pela crônica do cotidiano, pela indagação metafísica, pelo discurso licencioso e todas as demais possibilidades narrativas exploradas pela autora. O duplo gozo, no entanto, ao contrário do contexto do *Diário de um sedutor*, não assinala apenas duplicidade, mas dilaceramento. Sua natureza antitética não se dá pela distinção entre o narcisismo no qual a realidade é uma linguagem que projeta e amplia o criador e o narcisismo no qual o criador é

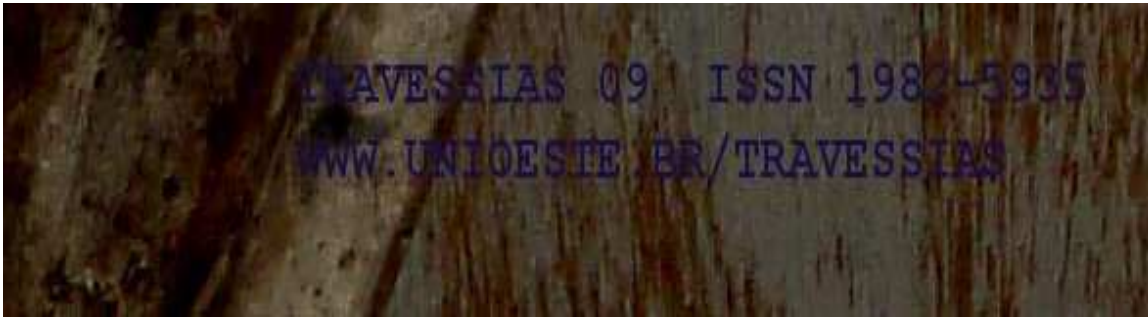


uma realidade configurada pela linguagem. A desreferencialização do sujeito espatifa o espelho. Sujeito, narrador e narração fragmentam-se. Só na linguagem os cacos, vazios de significados, transformados em significantes lançam imagens de novas possibilidades de leitura e produção de sentido. O espaço de proliferação de uma nova poética apontada por Hilda Hilst é o espaço do excedente, da margem, é o lixo, o lugar do excesso, do abscesso, do sujo, do rejeitado, do fora de uso. É fora do comércio das palavras que as palavras vigem. É fora do utilitário, do finalístico e do funcional que a arte avança e funda outra realidade.

1.2 As cartas

Numa clara paródia do *Diário de um sedutor*, as cartas escritas por Karl são endereçadas à irmã, chamada Cordélia, à semelhança da infeliz vítima da sedução de Johannes, protagonista da obra kierkegaardiana. Já no começo há uma demarcação entre a atividade errática e descentrada de Karl e o trabalho metuculoso de conquista efetuado por Johannes, autêntico sedutor, um Don Juan cuja prática e concepção amorosas equivalem ao método de investigação científica da época moderna, pois consiste em estudar, classificar, selecionar, ordenar e controlar sentimentos com uma precisão e domínio insuperáveis, podendo exibir o catálogo de presas amorosas como um entomologista exhibe uma coleção de borboletas.

A primeira carta vem introduzida por um poema de natureza híbrida, no qual há ressonâncias de composições obscenas e satíricas, na linhagem de Marcial, Gregório de Matos e Manuel Maria de Bocage. Nele as claras intenções pornográficas são manifestadas por uma linguagem em que os termos chulos - “que figaste o paterno caralho”, “Hei de te arrebentar as rebembelas”, “rombudas picas” – convivem com palavras que dão à composição uma estranha feição clássica e bucólica: - “O campo envelhece vacas e mulheres”, “Para teus represados sentimentos vis” -, quando a ele não se misturam – “Foste antanho putíssima, celeberrima”

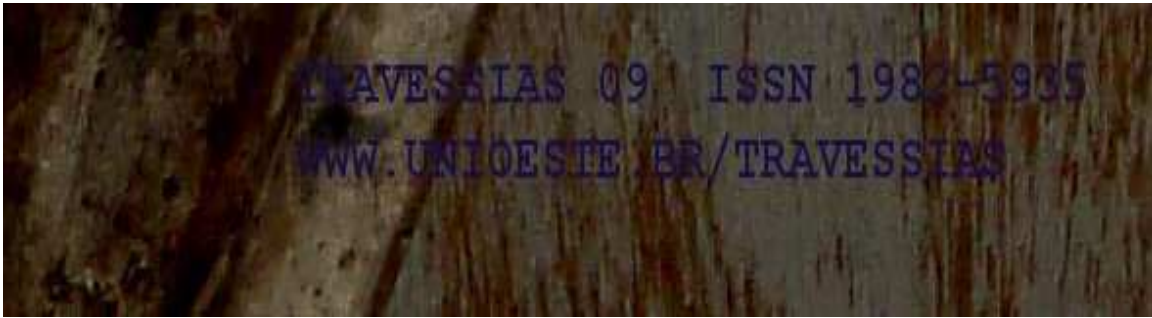


A obra de Hilda Hilst reinscreve o universo epistolar alimentando-se dos romances epistolares do século XVIII, particularmente *As ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos, constituído todo ele por cartas trocadas principalmente entre a Marquesa de Merteuil e o Visconde de Valmont, este último aristocrático personagem provavelmente um dos modelos tomados, juntamente com Don Juan, por Kierkegaard para caracterizar Johannes.

O teor das cartas hilstianas são relatos das experiências de um burguês *blasé* e impiedoso a respeito de suas aventuras e devassidões sexuais, com direito a todas as formas de amor, em que sobressaem a fixação, em termos sexuais, pela irmã; as (in)confidências sobre os casos do pai, e a revelação, a que o leitor tem acesso pela leitura indireta das respostas da irmã, do caso desta última com o pai, de que resultou o filho Iohanis, com quem ela igualmente mantém relações sexuais. Ou seja, também os incestos descritos e narrados obedecem ao movimento da *mise en abyme* que organiza a linguagem.

Na primeira carta fica evidenciada a razão da correspondência: é uma tentativa de retomar uma ligação interrompida por cerca de dezesseis anos; representam, na realidade, a única possibilidade de contato entre ambos, já que ao irmão só foi concedido o acesso à caixa postal de Cordélia. O teor da trama é escabroso: a mãe foge com outro homem, a irmã deseja o pai, entrega-se ao irmão pensando na figura paterna, o irmão, entretanto, toma-lhe o amante.

A segunda carta pode ser vista como uma resposta à aceitação de troca de correspondência, já que se relaciona a uma missiva enviada pela irmã, voz elíptica, reconstruída parcialmente como sombra dialógica na voz dominante de Karl. Se a linguagem pesada e trabalhada já problematiza o caráter pornográfico do texto, o surgimento de diversas referências às obras literárias, um espécie de diálogo com a grande literatura, complica mais ainda a mera percepção da narrativa como uma forma de literatura de baixo calibre, composição em tom menor. Ao nomear o amante, Karl preocupa-se em filiações literárias: chama-o de Alberto por apreço a Albert Camus, preocupando-se em não relacioná-lo ao universo proustiano. Tal elevação contrasta com a linguagem obscena e



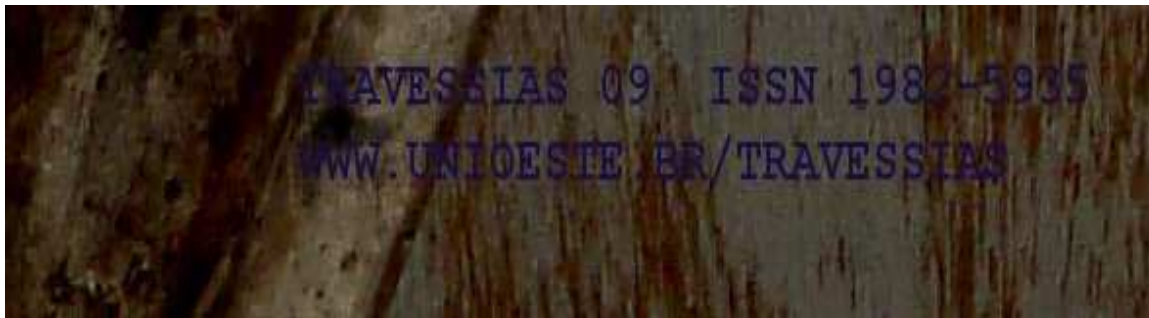
com a presença de traços de gosto duvidoso, grotesco: “Bunda de mulher deve dar bons bifos no caso de desastre na neve.” (CS, p. 25)

O narrador não estabelece distinção entre sagrado e profano, mesmo Deus habita o espaço pornográfico com naturalidade, como aparece na terceira carta: “O Criador, quando quer, sabe o [referência à bundinha perfeita de Albert] que fazer com as mãos.” (CS, p. 30) A referência ao universo das ideias continua com a referência aos livros de Rank e a figura provocante de Anais (CS, p. 28). Mais à frente surge “o brilhante tarado do Foucault²”. (CS, p. 29)

Os livros continuam a pontuar a narrativa na quarta carta, nela aparece uma obra de Daniel Schreber, cuja maior preocupação é com o fato de se saber ou se sentir um homossexual passivo. O universo do homossexualismo é reforçado com a citação de *Devassos no paraíso*, de João Silvério, obra que gira em torno desse tema. Karl, ao fazer observações sobre a linguagem, parece remeter à consciência literária da autora: “fala [o livro de Schreber] da língua fundamental, que vem a ser uma língua com sintaxe própria, que omite palavras, deixa frases interrompidas e expressões gramaticais incompletas, coisas que sou tentado a fazer muitas vezes...” (CS, p. 32) A inclusão desse tipo de reflexão não faz parte da lógica de um texto considerado pornográfico, avesso, em tese, ao pensamento. A carta é uma verdadeira babel de estilos: reflexão sobre linguagem, citação de livros, inclusão de diálogo, receita de drinque, memórias familiares, jogo de polo.

A série de referências literárias continua na quinta carta, na qual aparece referência a *O amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence, e termina misturando a sordidez prosaica presente no cotidiano das personagens de *CS* com a retratada na obra de Jean Genet.

A sexta carta detalha o processo de sedução ao qual Karl submete Albert, valendo-se da exposição de múltiplos elementos. Inicia com uma aparente descrição do amante para fazer, a partir de um detalhe físico, os dentes perfeitos, uma digressão de natureza caótica na qual entram preço de orçamento de tratamento dentário, inscrições lidas nos muros e notícias divulgadas por uma rádio, isto é, incorpora ao texto anotações que quebram a linearidade da narrativa, submetendo-a ao modo fragmentado da realidade.



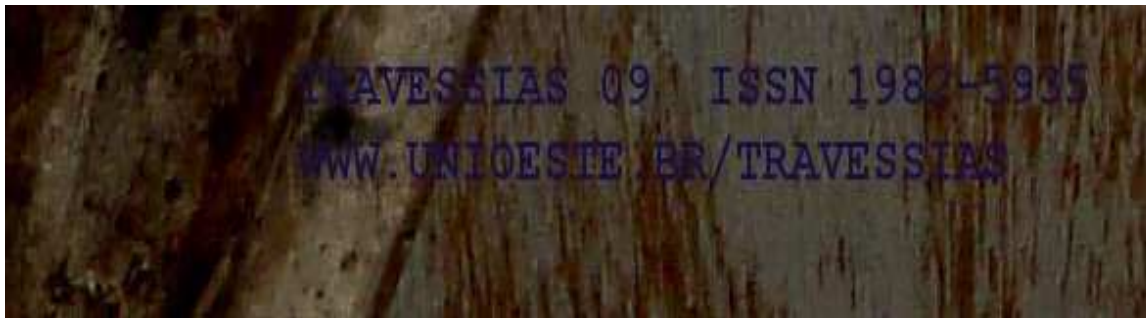
Ao processo de sedução o narrador-personagem Karl acrescenta, como recurso decisivo para comprovar seu ponto de vista, o peso esmagador de toda a erudição possível na defesa da masturbação, invocando os nomes de John C. Powys, Havelok Ellis, Theodore Schroeder na sustentação da naturalidade desse ato. O diálogo entre Karl e Albert é teatralizado com a inclusão de marcas pronominais à frente de cada fala.

Karl aconselha Cordélia a ler *Das razões da Coincidência*, de Arthr Koestler, para entender melhor a questão das hierarquias, que surgem tendo como foco um casal de criados caracterizado pela predileção da mulher em lambar o ânus do namorado. Hierarquia que está na gênese da produção da narrativa, fruto do descontentamento de Hilda Hilst com a diminuta recepção de sua obra por parte do público. CS problematiza a própria noção de valor, ao eleger uma forma considerada inferior, a pornografia, para ampliar o universo de influência da autora. No entanto, provoca um curto-circuito na própria recepção: a crítica, a princípio, desqualifica, rebaixando-a na hierarquia de valores estéticos; o público buscado não responde ao apelo por não ver nele o campo de referências e a linguagem habituais. Entre a incompreensão de todos os lados, no entanto, a ousadia de Hilda Hilst faz com que a recepção se amplie, o choque inicial acaba por funcionar como provocador de um novo olhar para a obra hilstiana, olhar capaz de perceber a precariedade e a insustentabilidade de estigmatizá-la como pornográfica. A qualidade da narrativa acaba, progressivamente, sendo reconhecida.

A entrega à devassidão jamais afasta Karl do mundo da cultura. A narrativa pode conciliar a natureza bissexual (Karl seduz Albert e depois transa com Petite) com o recalque de perceber que os criados também liam obras valiosas: “Estou indignado. Genet e Tolstoi lidos por criados.” (CS, p. 54)

Na carta IX menciona Nietzsche e Lou Salomé, para na seguinte fazer referência a Lawrence (citado textualmente), Freud, Jung e Ovídio, o das *Metamorfoses*. Na décima segunda, as irmãs Brontë são mencionadas.

Na carta de número quinze, aparece citação pejorativa aos livros de Jacqueline Susan, Jackie Collins e Daniele Stell. Posteriormente aparecem Rimbaud, Verlaine, Proust, Genet, Foucault, Mishima e Kafka e Tolstoi, todos estes, a exceção do último, flagrados em



aspectos forma do comum, sujos, rejeitados socialmente. O processo recorrente de citação de obras e autores indica a profunda necessidade de filiação de Hilda Hilst à esfera da alta literatura, a consciência, explicitada em muitas entrevistas e ao longo da obra da autora, de estar realizando um trabalho de alta envergadura literária.

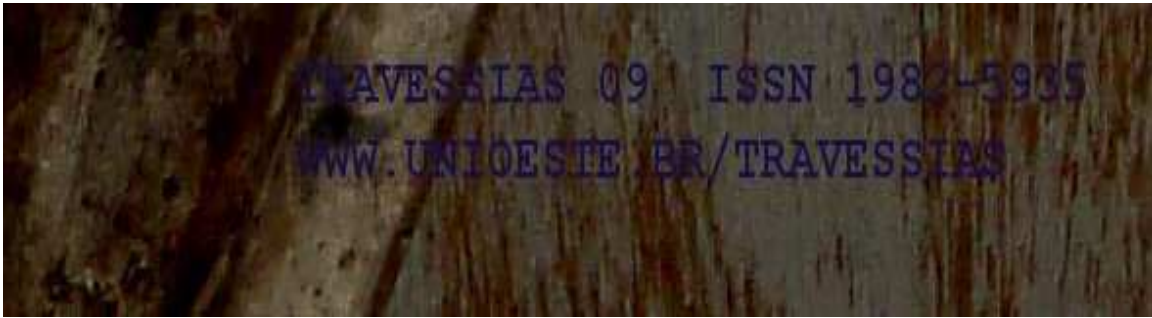
O início da décima sexta carta é extremamente revelador:

Os ossos. Os ovos. A sementeira. Essas coisas me vêm de repente
 Num tranco. Ando cuspiendo nas rodela. Estou lixoso, áspero
 comigo mesmo e com o mundo. E confuso, Cordélia. Uma vontade
 louca de escrever na língua fundamental. Aquela. Te lembras. A de
 Schereber. Vontade de não dar sentido algum às coisas, às palavras e
 à própria vida. Assim como é a vida na realidade: ausente de
 sentido. (CS, p. 76)

A voz de Karl ecoa a voz de Hilda Hilst, da autora também preocupada com uma língua seminal, essencial e medular, criada num transe, num fluxo caótico de natureza especular a uma realidade destituída de significados, um mundo de significantes, de leitura opaca, organizado por alusões e elipses a um deus concebido como uma sombra sem corpo, uma projeção de um som no qual só o silêncio fala.

A supressão de nexos marca as lembranças do narrador que faz associações aleatórias, como relacionar o nome da mulher do assassino de Trotski, Orquíela, ao de Cordélia, deixando os significantes, a pura semelhança sonora, forjar falsas relações semânticas. Talvez tal processo ajude a entender o real como falsificação, uma vez que a imagem guardada por Karl da mãe é na verdade a de um retrato que não era o dela.

Ulisses, de James Joyce, aparece na carta dezessete associado a Petite, uma das inúmeras amantes de Karl, pertencente à esfera burguesa, e especificamente pontuado no monólogo de Molly. Na carta, o desejo surge como constituinte do caráter predador do ser humano, o desejo para consumir-se deve consumir o objeto para o qual se volta: “Na verdade o que queremos é dilacerar o outro. Dão o nome de desejo a essa comilança toda. Na natureza tudo come. Do leão à formiga. Até as estrelas se engolem umas às outras.” (CS, p. 78) Essa crueldade antropofágica da existência ira ressurgir na parte final do livro.

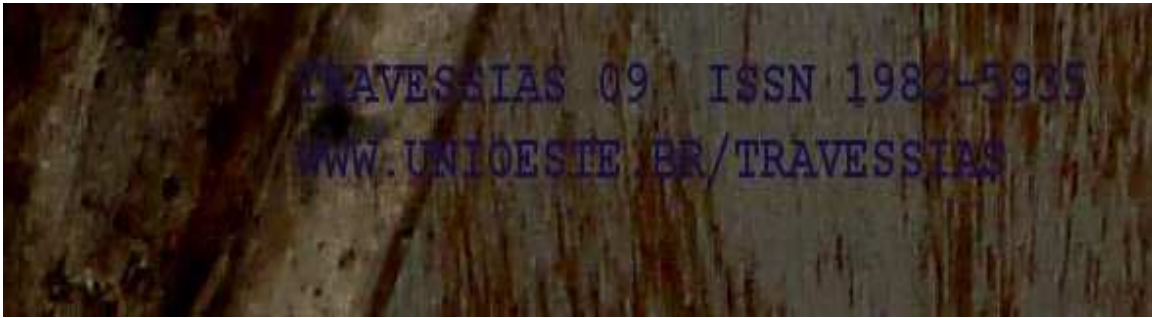


A próxima carta inicia-se com uma paródia sexual grotesca da célebre passagem descritiva de Marcel Proust sobre as reminiscências provocadas pela apreensão olfativa das *madeleines*. O universo evocado pela memória reconstitui a fraterna felação após o mergulho do falo na xícara de chocolate. A escrita de Karl é uma rasura, tenta reconstruir uma sexualidade familiar promíscua recorrendo a referenciais literários como escombros, fragmentos, as ruínas de uma escrita que não consegue dominar. A consciência desse processo é que leva Karl a revelar a sua insatisfação: “Ando me sentindo um escroto de um escritor e quando isso começa não acaba mais.” (CS, p. 83) A escrita de Karl é descontínua, interrompe a carta para livrar-se de Petite. Reproduz, contudo, um diálogo no qual o jogo com as palavras acaba na valorização do puro significante, no qual as palavras efusão, fartura e boceta dão motivo a diversos enunciados nos quais são reunidas por serem consideradas desagradáveis por Petite.

Esta carta, como todas as outras, é um chamado ao prazer, um convite endereçado à Cordélia para a total entrega a uma orgia sem fim. Também nela o narrador não foge ao processo de inserir o seu universo de leitura ao relato: “O outro dia li que um amigo de Richard Francis Burton deu-se muito mal com um besouro que lhe entrou tímpano adentro.” (CS, p. 85) Citação que acrescenta uma informação na verdade irrelevante ao texto, revelando uma face exageradamente culta do narrador, uma preocupação excessiva em pontuar um texto carregado de obscenidade com enxertos da alta cultura como se esse processo fosse capaz de conferir ao texto qualidade e valor, salvando-o do tom pesado do tema e da linguagem.

A décima nona carta fornece, de modo indireto, um retrato da reação da irmã à proposta de Karl e um descrição do filho, irmão e amante Iohanis.

A última epístola representa o rompimento da correspondência com a irmã, funciona em conexão com a carta anterior, uma vez que pressupõe resposta às informações fornecidas por Cordélia. Karl, então, obtém a comprovação de que Iohanis é o filho de seu pai. Tal revelação funciona como ruptura do desejo sexual pela irmã. Livre da tentação fraterna, Karl pode dedicar-se exclusivamente aos jogos amorosos com o amante.



O processo de afastamento entre os irmãos é paralelo ao deslocamento da narrativa. Karl desaparece como personagem-narrador, Stamatius reassume o comando: “Eu, Stamatius, digo: vou engolindo, Eulália, vou me demitindo desse Karl nojoso.” (CS, p. 89) Note-se que Stamatius já aparecera como personagem na narrativa de Karl:

Tínhamos um amigo, o Stamatius (!) (eu só o chamava de Tiu, porque, convenhamos, Stamatius não dá) que perdeu tudo, casa e outros bens, porque tinha mania de ser escritor. Dizem que agora vive catando tudo quanto há, catador de lixo, percebes? Vive num cubículo sórdido com uma tal de Eulália que deve ter nascido no esgoto. (CS, p. 67)

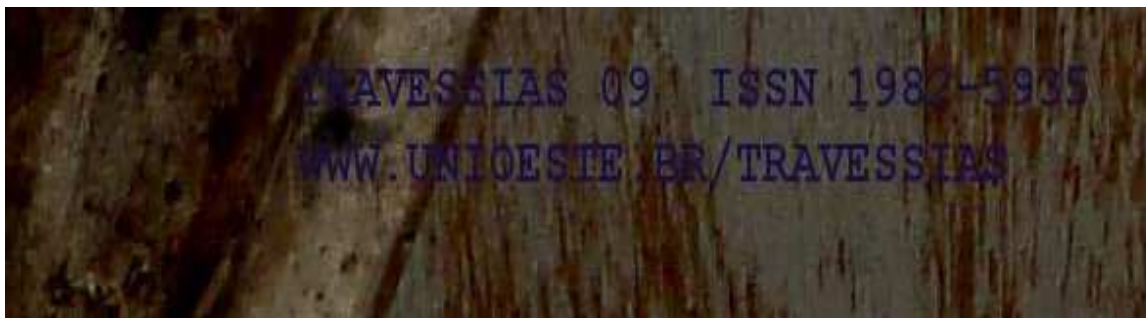
A reassunção de Stamatius traz de volta a atmosfera fluida da introdução, com a presença da voz demoníaca de Eulália, em diálogos sem as marcas tradicionais de travessão e maiúsculas, propondo novos rumos, fornecendo o mote das histórias a serem narradas a um narrador inseguro e flutuante. A linguagem mostra-se como um balé de significantes, movimento no qual os significados brotam de modo casual, aleatório.

A passagem entre a narrativa epistolar e os contos, sem qualquer mediação, operada de modo notável, surge após Stamatius (Tiu) questionar os valores que regem o mercado das artes literárias e a necessidade de escrever bandalheiras para sobreviver. A transição entre os dois blocos resulta de uma das propostas de Eulália: “escreve um conto horrível, todo mundo gosta de pavor, a gente sente uma coisa no meio... um arrepião.” (CS, p. 92) Stamatius, então, começa a escrever uma história denominada “Horrível”.

2 CONTOS

2.1 Horrível

Neste conto, Pedro, o protagonista, aparece embebido em uma forte atmosfera cultural, sempre às voltas com livros. A narrativa apresenta-o lendo para o triste e solitário marido de sua vizinha, D. Justina, um livro de Camus, *A morte feliz*, no qual alguém comete



um assassinato sem arrependimento ou sentimento de culpa. A morte feliz pode ser vista como a sensação agradável sentida pelo velho e pelo assassino após enterrarem a vítima.

Não só a forma narrativa, conto, como também o próprio tema, a morte feliz, desfazem a continuidade com as cartas, rompem uma sequência formal e temática, por conseguinte.

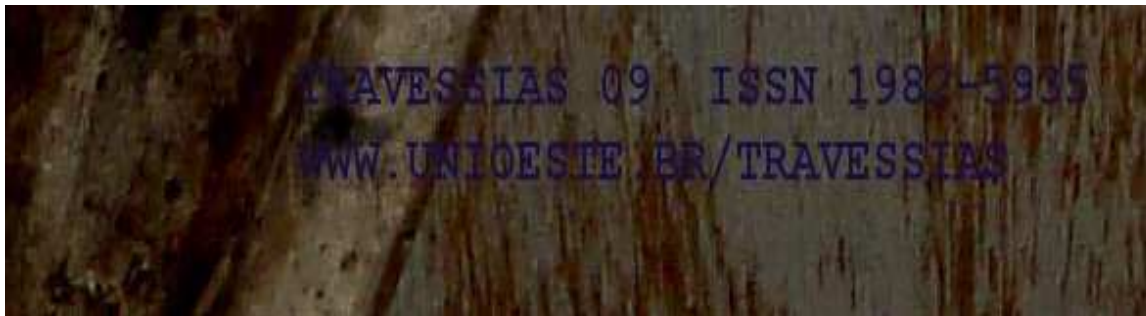
O término da história reintroduz Eulália. O autor não soube interpretar de modo correto o significado da palavra horrível que ela propusera como tema. A obra jamais exterioriza a energia subterrânea e primitiva soprada pelo demônio interno que a funda e constitui. Eulália termina por pedir a Stamatius que escreva qualquer besteira. É o que ele faz.

2.2 Bestera

O descompasso entre intencionalidade estética e recepção da obra, a submissão da arte a interesses mercadológicos, o apagamento da qualidade literária, a indistinção entre alta literatura e escrita comercial abrem o conto. O seu início serve como uma espécie de justificativa à produção do próprio livro (e da trilogia obscena):

Cansei-me de leituras, conceitos e dados. De ser austera e triste como consequência de ver frivolidades levadas a sério e crueldades imagináveis tratadas com irrelevância, admiração ou absoluto desprezo. (CS, p. 100)

A sexualidade promíscua vivida por Leocádia, a personagem nuclear do conto, possui similaridade com a experiência vivida pela autora que pensa abrir mão da qualidade para alcançar o prazer de sentir-se amada por um público. Leocádio/narradora/autora são clones, são os despojos de um sujeito que precisa negar-se para alcançar o outro, tornam-se assim a negação da negação. O outro não surge no horizonte, a possível presença se dá apenas como sombra, o prazer anônimo ou quase anônimo, o sexo transformado em uma forma de contrato similar àquele feito com editores ávidos por livros facilmente vendáveis.



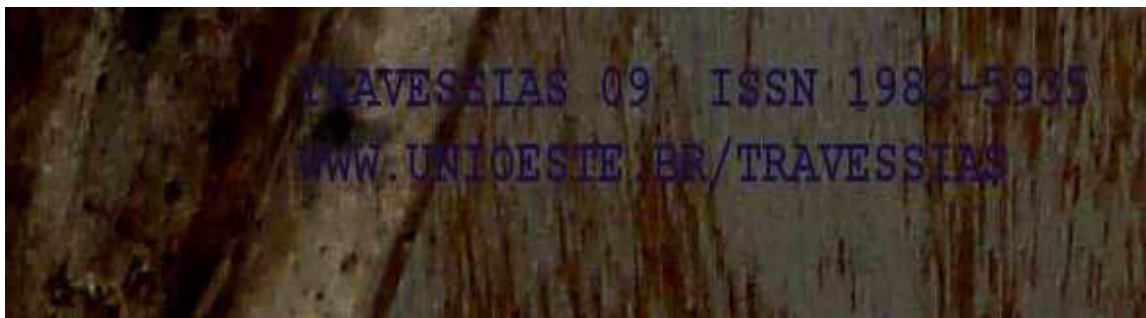
Na enunciação, no entanto, o zelo linguístico trai a voz do enunciador ao referir-se à característica da empregada (professora) - “e tinha ligeiras náuseas quando usava mesóclise” (CS, p. 101) e ao discurso verborrágico da nora, a quem dirige insultos – para quem era importante “agilizar o conceito de fala” (CS, p. 103). O texto busca o promíscuo, porém alcança um tom desencantado entre o patético e a crueldade. A velhice esconde suas marcas e assume o gozo como maldição.

Como não poderia deixar de ser, as referências alusivas à literatura estão presentes. Dessa vez novamente a referência a Joyce (o nome da empregada), a Wittgenstein e principalmente a Chesterton que tem uma frase citada pela narradora “Se a tua cabeça te ofende, corta-a fora” dentro de um contexto bem expressivo: “Foi o que aconteceu com a minha, porque para mim depois de todas as reflexões sobre a sordidez, a ignomínia, a canalhice da humanidade, prefiro esquecer que um Chesterton existiu.” (CS, p. 102) É por sentir-se ofendida que Leocádia *corta a própria cabeça*, escondendo-a com uma fronha de rendas francesas a fim de não revelar aos amantes as rugas do rosto. Claro que a ação impiedosa do tempo não a marcou apenas no físico, mas acumulou-a de experiências negativas a ponto de expressar um desencanto radical com a vida: “sei tudo sobre crueldade, conheço Deus.” (CS, p. 103)

A velhice também surge como uma espécie de exercício de liberdade permitido pela estranheza da condição terminal humana. É uma alegria inconsequente e louca propiciada pelo deslocamento e pelo distanciamento em que o velho é mantido. Tal fato justifica o pensamento de Leocádia:

Ah, como é delicioso e prático que as pessoas nos pensem estranhas... O conforto de não ser mais levado a sério, esse traquear de repente e sorrir como se não fosse com você, e poder acariciar um peixe morto na peixaria e chorar diante de um cão faminto. É bom ser estranho e velho. (CS, p. 105)

Dessa vez Eulália parece ter gostado da história, considera o fato de Leocádia ter terminado revelando ter reencontrado o rosto e a felicidade na promiscuidade. Aconselha



então Stamatius a descansar porque já era sábado. Stamatius, entretanto, inicia a próxima história contrariando o pedido da amante.

2.3 Sábado

Se os apelos sexuais de Eulália não surtem efeito, as suas palavras ajudam a expansão de uma estrutura literária que parece resultar de um processo criativo organizado mediante a produção de ondas de significantes formadoras de zonas de significados, que, por sua vez, proliferam, valendo-se de elipses e desconexões, como se fundassem um universo em expansão caótica. Este conto toma como título a última palavra dita por Eulália no texto anterior, dando um andamento cíclico ao ritmo narrativo.

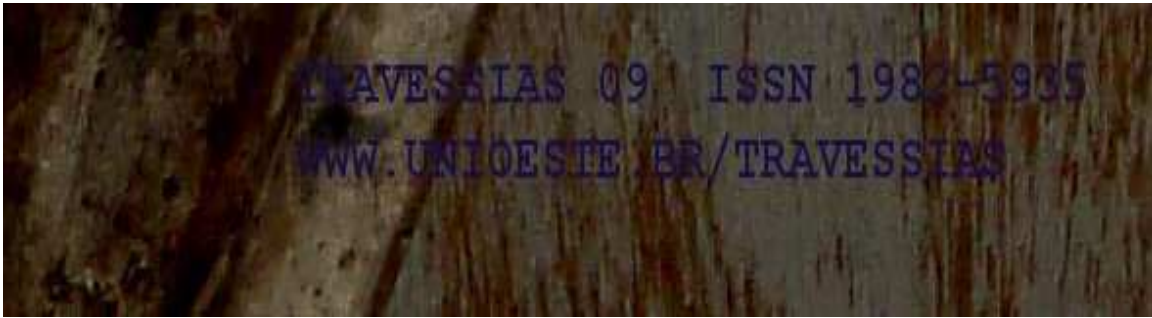
Não falta nele referência a livros. O narrador cita *O suicídio – modo de usar* e refere-se de modo vago a outro autor – “lembro-me de alguém em algum livro ‘os gigantes devem ser mortos porque são gigantescos’”. (CS, p. 111)

A observação final de Eulália denuncia o hermetismo da composição. Mais uma vez ela fornece o mote para a próxima história:” tô triste...” (CS, p. 112)

2.4 Triste

O protagonista dessa história é um estranho e anônimo. Alguém que não participa do comércio dos homens, diz sempre coisas sem nexos quando encontra outra pessoa na rua, está sempre com um maço de papéis em branco nas mãos, sempre reclamando da dificuldade de ser compreendido, como se fosse um retrato caricato de um genial escritor cujo pensamento estivesse fora do alcance de qualquer leitor.

A ansiedade dos habitantes da cidadezinha por novas palavras é rompida quando o homem começa a gritar – quero fudê! A linguagem chula quebra o pacto de convivência. Soa não com a naturalidade de um desejo represado por longo tempo, mas parece carregada com um teor ofensivo grave e imperdoável, corresponde a uma transgressão às noções mais elementares de comunicação, ao rompimento com as formas protocolares do



convívio social. A foto de um menino segurando um porco, contendo no verso a inscrição “meu primeiro amor”, documenta um amor fora dos parâmetros da aceitabilidade: a zoofilia parece desterrar a humanidade da vítima.

No final do conto *Stamatius*, que leva Eulália às lágrimas, retoma o controle absoluto. É ele quem determina agora o rumo, quem decide quando parar e quem dá o mote para o próximo passo. “eu paro aqui. No oco das astúcias” (CS, p. 115). E a próxima narrativa denomina-se “De outros ocos”.

2.5 De outros ocos

É um longo e dramático monólogo de Tiu sobre a morte, sobre o ato da escrita, sobre perdas, sobre derrelição. Oco é um dos temas recorrentes na obra hilstiana, como pode ser comprovado pela última narrativa de *Kadosh*, intitulada justamente “O oco”. (HILST, 2002, 125-200) Possui, no entanto, marcas que o distanciam das histórias anteriores, uma vez que elas são autônomas em relação às cartas, já este relato não possui uma estrutura independente em relação às missivas, uma vez que *Stamatius* retoma elementos anteriormente citados, assumindo o duplo papel de narrador e personagem, criador e empregado de Karl simultaneamente. As epígrafes de Bataille e Cioran colocadas em seu início contribuem para aumentar a ambiguidade.

Stamatius e Eulália estão sozinhos em uma praia. Ele vendeu os livros, largou as tralhas, tudo. *Stamatius* lembra-se das atitudes de Karl e julga-as de modo negativo. Seu discurso está impregnado de sexualidade, tanto como reminiscência quanto de modo concreto, expresso por seu relacionamento com Eulália. Em muitos momentos o discurso do corpo em sua decrepitude coabita com a incessante recorrência à busca existencial: “Vou perguntando mas não espero respostas, quero continuar perguntando mas sabendo que não vou ouvir vozes, nem Daquele lá de cima que há muito viajou a caminho do Nada”. (CS, p.124-125) Procura que em alguns momentos apresenta traços místicos, como naquele em que, ao evocar Hildegarde Von Bingen, *Stamatius*, refere-se a luzes em seu olho esquerdo. Isso após desqualificar a morte, chamando-a de “manhosa, meretriz,



rascoa” e afirmar que ela quer que ele prove do bacalhau dela: nem a morte escapa da linguagem obscena.

A velhice apresenta sua face. O corpo se escreve com a linguagem da decomposição. Stamatius pensa em todas as tripas – “Na cloaca deste embrulho que é o corpo”. (CS, p. 126)

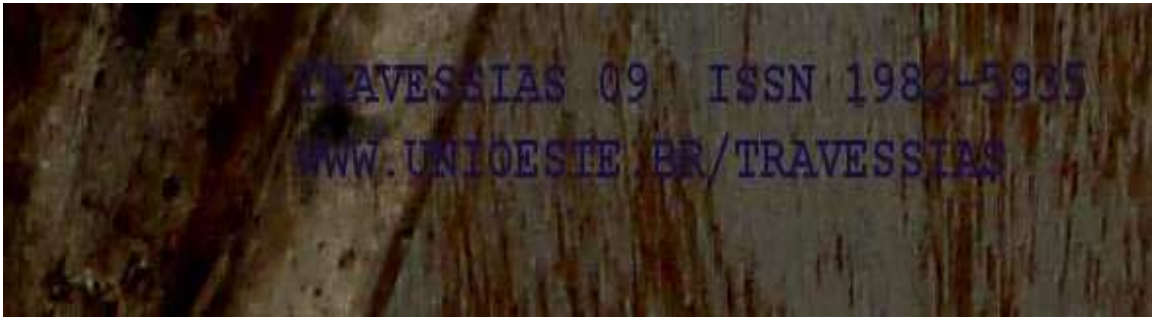
O ato de escrever se dá por proliferação. Stamatius escreve sem parar, quanto mais distante de qualquer resposta, mais intensa, caótica e fragmentária torna-se a escrita. O texto, concebido como uma estrutura incomum, vigendo fora dos padrões literários dominantes, é concebido como uma bizarria. As palavras assumem uma feição de visões místicas de uma realidade estilhaçada cujo fluxo voluptuoso é visto como uma orgia de fosfenas.

Se no plano interno Stamatius alcança uma espécie de transcendência, jamais se afasta do apelo dos sentidos, principalmente da força instintiva, brutal, animal de uma carnalidade obsessiva emanada da presença de Eulália, apesar de vislumbrá-la como pura irrealdade, projeção dos seus próprios desejos.

A identidade, apesar de uma consciência poderosa, linguagem-senhora de todas as personagens da narrativa, desaba, não consegue evitar a absorção do eu e todas as suas formas (Stamatius/Karl/Eulália), inquietudes e contradições por um caos que tudo anula e iguala.

Eu despencando num caos laranja. Pinceladas ruivas dentro de um caos laranja. *Bewusstsein. Bewusstsein*, é muito mais Consciência que consciência. Consciência é sibilino, lânguido. *Bewusstsein* é grosso, quente. Como é, na realidade, a Consciência. Ter consciência é *bewusstseiniano*. Pesado, chumboso, ardente. Estou em chamas. Sou mortal e fundo e consciente e ainda assim devo acabar a vassouradas, num canto, igual a um rato. Nem tanto, me diz um outro. Pode ser na cama até. Dizendo coisas. (CS, p. 134)

A constante referência aos mais diversos autores é uma característica que se mantém neste relato. Assim, Lawrence, Henry James e Proust são referidos no meio da narrativa.



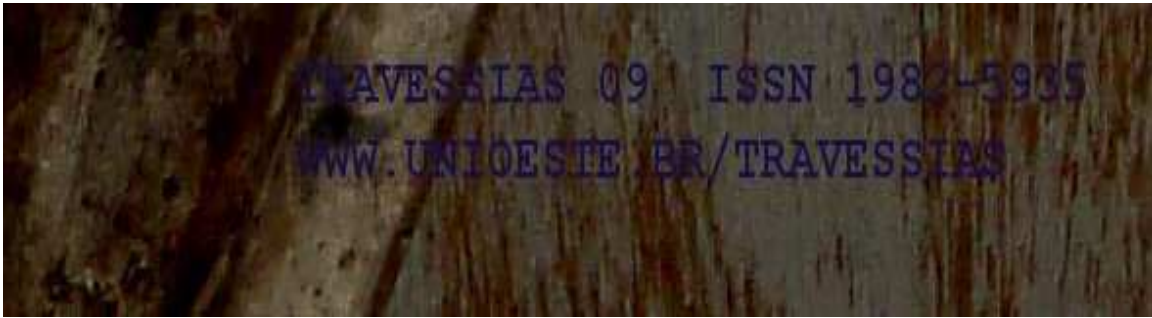
A voz demoníaca de Eulália ressurge e busca intervir na criação. Mais uma vez Stamatius cede à tentação. Descreve uma cena de sexo com a amante aparentemente atendendo a um pedido dela. Só que o relato não é centrado na descrição do ato sexual, mas nas lembranças que vão surgindo durante a sua realização, nos dados fragmentários de uma possível biografia de Stamatius.

A questão editorial, a visibilidade da obra, a sua aceitação, o valor a ela atribuído provocam uma reação indignada de Stamatius que faz uma crítica endereçada à valorização de elementos superficiais, puramente mercadológicos. Tal visão surge em diálogo com Karl que sustenta um ponto de vista de cumplicidade com o sistema editorial, razão pela qual é odiado por Stamatius:

Ponderava: Tiu, não tem essa não de ascese e abstração. Escritor não é santo, negão. O negócio é inventar escroteria, tesudices, xotas na mão, os caras querem ler um troço que os faça esquecer que são mortais e estrume. Continua: Tiu, com a tua mania de infinitude quem é que vai te ler? Aposto que serei o primeiro na vitrina e tu lá nos confins da livraria. (CS, p.138)

A proposta literária do narrador choca-se com a imposição do mercado. Sua sensibilidade encontra-se insulada em um gueto, circulando num universo restrito a quase iniciados. Ao ceder à necessidade de ampliação de público e de busca de reconhecimento de seu valor, o autor parece anular a validade da própria criação. Esta é vista como salvação, redenção do espírito, uma tentativa de superar a morte e o desamparo da condição humana, por isso Stamatius pode pensar autocriticamente: “Consciência de estar aqui na Terra, e não ter sido santo nem suficientemente crápula. De inventar, para me salvar.” (CS, p. 141-142)

A necessidade de transcendência impede a concessão ao barateamento e à falsificação do literário. Prova da incapacidade de revestir a linguagem do verniz da superficialidade necessária ao êxito comercial fica patenteada no convite feito a diversos amigos para que lhe contassem histórias bem sórdidas. A insatisfação de Stamatius advém de um grau de exigência extremamente elevado. Os amigos contam histórias pornográficas, sujas, mas consideradas chatas, entediantes, pois não alcançam a dimensão de histórias de



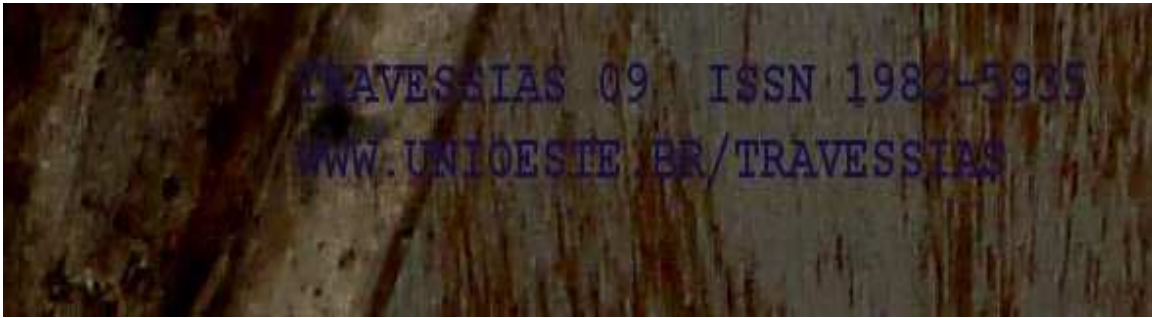
putarias, entendidas como experiências radicais que pervertem e ampliam o horizonte humano. Stamatius/Hilda Hilst não conseguem limitar-se ao registro pornográfico, a inventiva, a inquietação, a linguagem, tudo supera os limites estreitos de um erotismo cristalizado em fórmulas tão gastas quanto as perversões sexuais. É na falha do projeto pornográfico que a literatura hilstiana assume uma dimensão libertária, redimensionando o corpo e o sexo, transformando transgressão em transcendência, expelindo deus e demônio pelos poros da narrativa, que respira sarcasmo e abandono, perversão e luminosidade. O demônio pode surgir sem culpa ou medo, nu, de pau mirrado, citando versos de William Blake. O sexo atravessa todas as esferas do pensamento. Deus e demônio possuem pau. Os deuses falocêntricos organizam um universo machista, no qual a mulher – Eulália – é sombra, projeção, oco, buraco, espaço de descarga, acionado ou apagado por um narrador impiedoso e perdido.

O conto termina com o narrador matando Eulália, o seu duplo, reconhecidamente considerada como “...meu ganido-mulher-diante-da-vida de um jeito pungente e delicado, submisso e paciente.” (CS, p. 148)

As últimas palavras, no entanto, servem como senha para a última parte da obra. Ao dizer que vai engolindo Eulália e se demitindo, o narrador acrescenta que restarão os ossos dele e pergunta se deve poli-los antes de sumir. As histórias finais do livro parecem responder ao processo de canibalismo apontado.

3. Novos antropofágicos

A última parte do livro, "Novos antropófagos", apresenta oito contos curtos e uma espécie de brevíssimo epílogo. A concisão liga-se estreitamente a um verdadeiro teatro de crueldade alimentado por pequenos episódios banais que explodem em extremados e minimalistas gestos de violência. Podem ser lidos como pequenas pílulas de veneno concentrado, ou como setas mínimas com curare na ponta, fatais para o leitor. Aqui, Hilda exercita o dom da síntese, excede na aproximação do horror e faz da linguagem literária seu campo de batalha, de onde, afinal, sai vencedora.



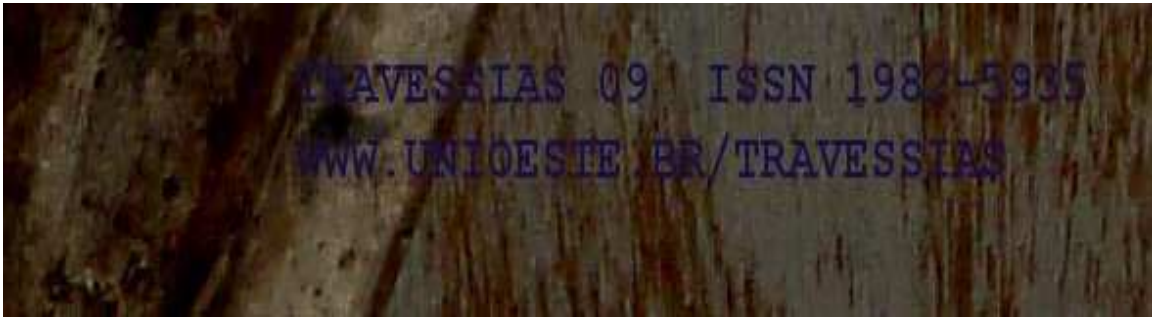
O primeiro conto é uma história sórdida na qual um homem mata a esposa com uma facada no peito. A violência irrompe em meio ao tédio e ao ressentimento cotidiano de um casal.

A segunda narrativa é um exercício estupendo de humor negro construído com a duplicidade de significado do termo *fôlego*. O protagonista vingá-se do amigo que condenava constantemente o seu estilo, propondo-lhe uma travessia que redundará na morte do crítico infeliz. A metaficcionalidade hilstiana deixa entrever nas características atribuídas ao estilo do narrador uma referência às do conjunto da obra da própria autora:

tu não tens fôlego, meu chapa, tudo acaba muito depressa, tu não desenvolve o personagem, o personagem fica por aí vagando, não tem espessura, não é real. Mas é só isso que eu quero dizer, não quero contornos, não quero espessura, quero o cara leve, conciso, apressado de si mesmo, livre de dados pessoais, o cara flutua, sim, mas é vivo, mais vivo do que se ficasse preso por palavras, por atos, ele flutua livre, entende? (CS, p. 154)

Na terceira história, a violência brutal eclode entre um casal. O homem impede a mulher de vestir uma blusa fininha, porque os bicos dos seios ficavam visíveis. Contudo, resolve ceder aos desejos do cônjuge, permite que vista a blusa e vão passear pelas ruas. Inesperadamente, decepa-lhe o bico do seio esquerdo e coloca-o sobre o sorvete que saboreava. O conto termina de modo grotesco, o bar ficou conhecido como Bar do Bico e o narrador reproduz uma fala hipotética de maneira mórbida e debochada: “Sorvete, dona? Com bico ou sem bico, madama?” (CS, p. 154)

A próxima história é construída na mesma linha sórdida das anteriores, só que sem a presença de qualquer forma de humor negro. A trama explora o relacionamento entre uma menina entre onze e doze anos e um homem bem mais velho. O exercício de pedofilia tem na menina o agente sedutor e provocativo. É dela a iniciativa da abordagem e das ações. Age com segurança e de modo absolutamente profissional. Conduz o homem, determinando a relação, transformando-o em um pedófilo passivo, dando-lhe prazer e aniquilando-o.



A quinta história é um assemelha-se a um exercício de *nonsense*. No início do conto somos apresentados ao protagonista que parece ter como objetivo na existência uma paz, uma quietude absolutas. Revela horror ao sexo e nojo de corpos nus. Sua ojeriza era tão violenta que se estende às ideias, percebe que as melhores também possuíam cheiro de sexo. Então só lhe restava esvaziar a mente. No entanto, a narrativa termina com o leitor da *Ortodoxia*, de Chesterton, sodomizado por um garotão. O percurso do protagonista, da negação do sexo ao esvaziamento da mente, passando pela negação das ideias, é, na verdade, uma fantasia que serve de refúgio à incapacidade de enfrentar o seu homossexualismo.

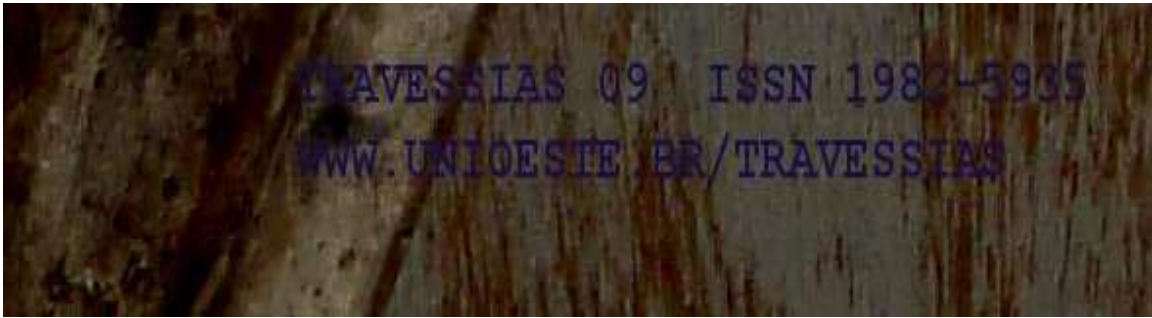
A sexta história é um relato clássico de iniciação sexual, organizado de modo bem convencional para o padrão hilstiano, sem vôos estilísticos, sem violência, estado agônico. Há uma sexualidade de descoberta doméstica à qual pode ser atribuída mais um caráter de travessura do que de transgressão. A sua estrutura concisa, linear e previsível faz com que destoe das outras histórias de “Novos antropofágicos”.

O sétimo relato explora o jogo entre a ideia de entrar e sair do corpo humano. O sexo não se conjuga com coprologia. Um pum adolescente interrompe a relação entre o jovem protagonista e a empregada, Nena, tão desejada.

Eulália, que parecia para sempre apagada da história, ressurge para manifestar nojo e repulsa pelo mau gosto do narrador que a despacha também de modo flatulento.

A última história explora um humor delirante. O diálogo entre o poeta perfeccionista, que há dez anos tentava escrever o primeiro verso de um poema, e a mulher dele é totalmente hilário. A mulher não entende nada do que o poeta fala e, por sua vez, o verso é horrível: “Igual ao fruto ajustado ao seu redondo...” A tensão entre o casal, os recursos agenciados na elaboração do relato, o humor corrosivo e metaficcional, o absurdo dos diálogos, entre outros elementos, transformam o conto em uma pequena obra prima.

Após esse conto, surge um minúsculo texto que acumula as funções de epílogo de *Cartas de um sedutor* e de retrato sintético de Stamatius: telúrico, único, imerso nos sonhos de deuses e da literatura, cruel porque desesperado por gritar e receber por eco a desesperança. Seus sonhos de favas negras e asas semeiam a terra de uma nova linguagem.



NOTAS

¹ Todas as referências a este livro, doravante identificado pelas iniciais CS, serão baseadas na segunda edição, incluída na obra completa da autora, publicada pela Editora Globo, em 2002, sob a direção de Alcir Pécora, da qual consta uma bibliografia atualizada sobre a obra da autora e estudos referentes a ela.

¹ As idéias de Foucault sobre sujeito e subjetividade são fundamentais à compreensão do caráter protéico do narrador hilstiano. Disse o teórico francês sobre o sujeito algo que aparece com nitidez na obra hilstiana: "...no curso de sua história, os homens jamais cessaram de se construir, isto é, de deslocar continuamente sua subjetividade, de se constituir numa série infinita e múltipla de subjetividades diferentes, que jamais terão fim e que não nos colocam jamais diante de alguma coisa que seria o homem." Apud, REVEL, Judith. *Foucault: conceitos essenciais*. São Paulo: Claraluz, 2005, p. 85

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Trad. Tânia Pellegrini. 5^a ed. São Paulo: Papirus, 1991.

Cadernos de Literatura Brasileira, n^o. 8, out.-1999 - *Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. *Diário de um sedutor*. Trad. Carlos Grifo. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

REVEL, Judith. *Foucault: conceitos essenciais*. Trad. Carlos Piovezani Filho e Nilton Milanez. São Paulo: Claraluz, 2005.
