UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

VANIA PEREIRA GUMIERO

**Todos se engolem: uma leitura antropofágica
de *Cartas de um sedutor*, de Hilda Hilst**

São Paulo

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Todos se engolem: uma leitura antropofágica
de *Cartas de um sedutor*, de Hilda Hilst

Vania Pereira Gumiero

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Robert Moraes

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G974t Gumiero, Vania Pereira
 Todos se engolem: uma leitura antropofágica de
 Cartas de um sedutor, de Hilda Hilst / Vania Pereira
 Gumiero ; orientadora Eliane Robert Moraes. – São
 Paulo, 2018.
 237 f.

 Dissertação (Mestrado)– Faculdade de Filosofia,
 Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
 Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
 Vernáculas. Área de concentração: Literatura
 Brasileira.

 1. Hilda Hilst. 2. Oswald de Andrade. 3.
 antropofagia. 4. erotismo. 5. alteridade. I. Moraes,
 Eliane Robert, orient. II. Título.

GUMIERO, Vania Pereira. **Todos se engolem: uma leitura antropofágica de *Cartas de um sedutor*, de Hilda Hilst.** Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em:_____

Banca Examinadora:

Prof. Dr.:_____

Instituição:_____

Julgamento:_____

Assinatura:_____

Prof. Dr.:_____

Instituição:_____

Julgamento:_____

Assinatura:_____

Prof. Dr.:_____

Instituição:_____

Julgamento:_____

Assinatura:_____

Prof. Dr.:_____

Instituição:_____

Julgamento:_____

Assinatura:_____

Ensino

Minha mãe achava estudo
a coisa mais fina do mundo.
Não é.
A coisa mais fina do mundo é o sentimento.
Aquele dia de noite, o pai fazendo serão,
ela falou comigo:
"Coitado, até essa hora no serviço pesado".
Arrumou pão e café, deixou tacho no fogo com água quente.
Não me falou em amor.
Essa palavra de luxo.

- Adélia Prado

À minha mãe, Elisabete, mestre nos ensinamentos sobre o luxo de amar.

E à Hilda Hilst, por quem sinto incontida veemente apaixonada admiração.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente à Eliane Robert Moraes, pelo voto de confiança, pela paciência, por tantas conversas acolhedoras, transformadoras e instigantes, fundamentais para o amadurecimento deste trabalho e da pessoa por trás dele.

À Profa. Dra. Nilze Reguera e ao Prof. Dr. André Luís Rodrigues, pelas ideias, sugestões e comentários riquíssimos, que surgiram no processo da qualificação.

Aos colegas do grupo de estudos e da pós-graduação, Marcos Visnardi, Juliana Caldas, Aline Novais de Almeida, Larissa Costa da Mata, Ronnie Cardoso e Marina Carolina Azevedo, pelos breves, porém muito intensos encontros nos quais compartilhamos leituras, histórias, risadas e angústias.

Às queridas amigas, Ana Luiza Marinelli, Cibele Clemente e Luciana Guimarães, pelo apoio incondicional, pelo abrigo e abraço de me receberem em suas casas quando esta dissertação era apenas um sonho.

Ao meu companheiro, Caio Perdoná, por acompanhar, ouvir, encorajar e compreender. Por atravessar comigo os inúmeros altos e baixos desta trajetória. E pelo amor sem medidas.

Finalmente, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES – PROEX, pela concessão da bolsa de mestrado e apoio financeiro sem os quais o presente estudo teria sido inviável.

Na nossa era de devoração universal, a problemática não é ontológica, é odontológica.

- Oswald de Andrade

A grande falta de imaginação de que sofre [o homem comum] faz com que não possa colocar-se na pele de outros seres, e em virtude disso participa o menos possível de seus destinos e dissabores. Mas quem pudesse realmente deles participar, teria que despertar do valor da vida; se conseguisse apreender e sentir a consciência da humanidade, sucumbiria, amaldiçoando a existência,, - pois no conjunto a humanidade não tem objetivo nenhum [...] é um sentimento acima de todos os sentimentos. – Mas quem é capaz dele? Claro que apenas um poeta: e os poetas sabem sempre se consolar.

- Friedrich Nietzsche

*Tem nome veemente. O Nunca Mais tem fome.
De formosura, desgosto, ri
E chora. Um tigre passeia o Nunca Mais
Sobre as paredes do gozo. Um tigre te persegue.
E perseguido és novo, devastado e outro.*

- Hilda Hilst

Resumo

Todos se engolem: uma leitura antropofágica de *Cartas de um sedutor*, de Hilda Hilst

O presente trabalho propõe uma análise vertical de *Cartas de um sedutor*, de Hilda Hilst, usando de uma chave de leitura fornecida pela antropofagia e seus desdobramentos pelos diferentes campos do saber. Retomamos as principais características e premissas do movimento literário organizado por Oswald de Andrade, sem nos esquecermos de seu aspecto fundamentalmente filosófico. Trouxemos também para a discussão alguns pontos levantados pela observação antropológica das culturas indígenas, a fim de nos aproximarmos dos sentidos mais profundos, ancestrais, da mitologia antropofágica. Munidos dessa tríplice perspectiva, adentramos o texto hilstiano para tentar identificar de quais modos este tema está articulado a outros, os de maior expressão ao longo de toda a carreira da autora: o erotismo, o sagrado e a morte. Verificamos que mais do que um assunto, a antropofagia é um procedimento que influencia diretamente a forma e o conteúdo das *Cartas*. Ela opera na linguagem, na estrutura da narrativa, nas personagens e em sua relação parodística com o *Diário de um sedutor*, de Kierkegaard. Por fim, o pensamento antropofágico parece estar por trás do que há de mais essencial na obra: o desejo de atingir e transformar o outro.

Palavras-chave: Hilda Hilst; Oswald de Andrade; antropofagia; erotismo; alteridade; antropologia

Abstract

Everyone swallows themselves: an anthropophagic reading of Hilda Hilst's *Cartas de um sedutor*

The present work proposes a vertical analysis of Hilda Hilst's *Cartas de um sedutor*, using a reading key provided by anthropophagy and its many unfoldings over different knowledge fields. We retrieved the main characteristics and premisses from the literary movement organized by Oswald de Andrade, not forgetting its fundamentally philosophical aspect. We also brought to the discussion some points raised by the anthropological observation of indigenous cultures, as to approach the deeper, ancestral, meanings of the anthropophagic mythology. Armed with this triple perspective, we enter the Hilstian text trying to identify in which ways this theme is articulated with others, the most expressive ones throughout the author's career: the erotism, the sacred and death. We verified that more than a subject, anthropophagy is a procedure that influences directly on the form and the content of these *Letters*. It operates on the language, on the structure of the narrative, on the characters and on its parodistic relation with Kierkegaard's *The seducer's diary*. At last, the anthropophagic thinking seems to be behind what is most essential on this piece: the desire to reach and transform the other.

Key-words: Hilda Hilst; Oswald de Andrade; anthropophagy; erotism; alterity; anthropology

Sumário

1. Introdução.....	10
2. Pontos de contato entre Hilda Hilst e Oswald de Andrade.....	31
3. Antropofagia – reflexões teóricas.....	69
4. Análise da obra.....	122
5. Considerações Finais.....	218
Referências bibliográficas.....	232

1. Introdução

Hilda Hilst dedicou uma vida inteira à literatura: ao longo de quase cinco décadas, escreveu vinte e cinco livros de poesia (apesar de nem todos terem sido publicados em volumes avulsos), onze de ficção, oito peças de teatro e mais de uma centena de crônicas para sua coluna no *Correio Popular* de Campinas, mantida entre 1992 e 1995. No entanto, mais do que o número de publicações, chamam atenção a qualidade, a desenvoltura e a inventividade de sua escrita que produziu textos inovadores nos mais diversos gêneros literários.

Durante os primeiros vinte anos de sua carreira, trabalhou exclusivamente com a poesia. De imediato, despertou respeito e admiração entre grandes nomes da crítica, como, por exemplo, Sérgio Milliet, para quem seu livro de estreia, *Presságios* (1951), já evidencia um estilo cuja “comunicação é difícil e que cada qual traz em si, um segredo sem eco”¹. Sérgio Buarque de Holanda identifica em *Balada de Alzira* (1952), título seguinte, “uma arte em crescimento, só por isso imatura”². Essa fase inicial, composta também por *Balada do festival* (1955), apresenta ao leitor uma poeta em formação, descobrindo e construindo a si mesma, por meio de uma linguagem cotidiana e descomplicada. Os versos líricos, cantos de amor e de amizade, privilegiam formas clássicas e grandes temas como a morte, a solidão e o próprio fazer poético: “Tão sós estão os homens e a palavra./ Por que não haverá um outro mundo/ sem ruído nem boca,/ mudo, esplendidamente mudo?”³

De 1959 a 1967, lança nada menos do que oito livros, a maioria deles saída na sua primeira antologia poética, *Poesia* (1967). Neste segundo momento, marcado igualmente pela mudança de Hilst para a Casa do Sol em 1965, ela se consagra uma grande poeta contemporânea. Seus versos, ainda apoiados em formas canônicas, como a balada, a elegia, a trova e a ode, demonstram um amadurecimento evidente, um maior domínio da língua e da palavra. A essência filosófica/religiosa dos poemas caminha lado-a-lado com uma outra, de caráter

¹ MILLIET, Sérgio. Apud. GRANDO, Cristiane. “Pela estrada das *Odes mínimas* de Hilda Hilst”. In: *Revista Antares: Letras e Humanidades*, V. 6, nº11, jan-jun 2014, p. 6.

² HOLANDA, Sergio Buarque de. Apud. GRANDO, Cristiane, op. cit., p. 7.

³ HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 75.

mais humano, como bem observa Nelly Novaes Coelho⁴. Segundo a crítica, *Roteiro do silêncio* (1959) teria renovado a estrutura poemática dos sonetos, tanto para atender à demanda de volta às origens da literatura dos anos 1950, quanto para elevar o amor ali cantado “ao alto nível de valor absoluto”⁵, tal qual ele tomava em Camões ou em Petrarca. *A trajetória poética do ser* (1963-1966), por sua vez, “representa um verdadeiro inventário dos caminhos e descaminhos percorridos (e a percorrer) pela poeta.”⁶ Quer dizer, a (re)invenção do discurso poético em Hilda Hilst, no período em questão, estabelece um intenso diálogo com a tradição mais elevada, na medida em que se propõe a repensar o árduo e importantíssimo trabalho dos poetas. O resultado dessa investigação é o adensamento de uma “consciência terrestre”⁷, como diria Coelho, diretamente ligada à experiência mística e às suspeitas metafísicas do sujeito lírico: “Ser terra/ E cantar livremente/ O que é finitude/ E o que perdura.// Unir numa só fonte/ O que souber ser vale/ Sendo altura.”⁸

Data do fim dos anos 1960 e início dos anos 1970 sua incursão em novos gêneros literários. Em pouco mais de dois anos, 67-69, escreveu todo o conjunto de suas peças teatrais. Chegou a receber o Prêmio Anchieta por *O verdugo*, no entanto, poucas e modestas foram as montagens recebidas pelo seu drama num primeiro momento. Além do título já mencionado, apenas *O rato no muro* e *O visitante* ganharam também os palcos de teatros universitários, logo após sua publicação⁹. Indagada sobre os motivos que a teriam levado a experimentar essa nova forma artística, Hilst responde:

Nós vivemos num mundo em que as pessoas querem se comunicar de uma forma urgente e terrível. Comigo aconteceu isso também. Só a poesia já não me bastava. A poesia sofre um desgaste terrível. A gente diz as coisas, mas as edições, além de serem pequenas, vendem pouco. Então procurei o teatro.¹⁰

Em sua fala, já podemos identificar duas questões fundamentais em torno de seu processo criativo: a urgência, ou o desejo por comunicar-se com o leitor,

⁴ COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 79.

⁵ Id. Ibid., p. 84.

⁶ Id. Ibid., p. 86.

⁷ Id. Ibid., p. 87.

⁸ HILST, Hilda. *Da poesia*, op. cit., p. 192.

⁹ Informações retiradas da entrevista da autora ao *Correio Popular*, em 1969, citada a seguir.

¹⁰ DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*. São Paulo: Globo, 2013, p. 25.

ou com o espectador no caso do teatro, e a complicada relação que mantinha com os editores de sua obra. Ambos os argumentos seriam reforçados à exaustão, pela própria autora, em diversas entrevistas ao longo de sua carreira. Quanto mais escrevia, maiores eram os seus esforços para diminuir a distância entre seus textos e o mundo, no sentido de mobilizar estratégias que fizessem com que seu pensamento e suas ideias reverberassem na vida do outro, encontrando um eco distante. Todavia, foi obrigada a assistir, por muito tempo, ao contínuo fracasso de suas tentativas. Embora agraciada pela crítica, a resposta do público continuava sendo o silêncio. Suas vendas eram muito baixas, na sua opinião, por causa da falta de compromisso por parte do mercado editorial com uma literatura séria, profunda e reflexiva como a sua.

O mergulho na ficção, este sim muito mais definitivo do que seu breve contato com a dramaturgia, também é sintomático: expressa esse anseio por comunicação, essa vontade crescente, desassossegada, de atrair e atingir o outro. *Fluxo-floema* (1971), volume que inaugura essa nova fase, nos dá a conhecer, em cada um de seus cinco contos, uma narrativa vertiginosa, torrencial, mas, ao mesmo tempo, esfacelada, dificultosa, estilo que seria mantido, ou melhor, intensificado, até seu último livro do gênero, *Estar sendo. Ter sido* (1997). No prefácio da primeira edição, Anatol Rosenfeld destaca algumas características essenciais da prosa hilstiana:

É apenas por conveniência que os textos do presente volume [...] foram chamados de “ficção” ou “prosa narrativa” [...] Semelhante diferenciação [entre os gêneros literários] perde o sentido em face dos textos em prosa de Hilda Hilst, já que neles todos os gêneros se fundem. Eles são épicos no seu fluxo narrativo que às vezes parece ter a objetividade de um protocolo, de um registro de fala jorrando, associativa, e transcrita do gravador; mas são, ao mesmo tempo, nas cinco partes – *Fluxo*, *Osmo*, *O unicórnio*, *Lázaro* e *Floema* – a manifestação subjetiva, expressiva, torturada, amorosa, venenosa, ácida, humorística e licenciosa de um Eu lírico que extravasa avassaladoramente os seus “adentros”, clamando com “garganta agônica”, do “limbo do lamento”, tateando e sangrando, em busca de transcendência e transfiguração. Entretanto, este Eu ao mesmo tempo se desdobra e triplica, assumindo máscaras várias, de modo que o monólogo lírico se transforma em diálogo dramático, em pergunta, resposta, dúvida, afirmação, réplica, comunhão e oposição dos

fragmentos de um Eu dividido e tripartido, múltiplo, em conflito consigo mesmo.¹¹

Como fica claro, a linearidade dos eventos, o encadeamento lógico das ações, a objetividade narrativa, a demarcação do tempo e do espaço em que a história acontece, bem como a caracterização das personagens, ou seja, recursos conhecidos por estruturarem uma narrativa tradicional, aqui ficam em segundo plano. Dão lugar a uma experimentação ousada com a linguagem e com o gênero, cujo efeito é a destruição dos modelos renomados em busca de uma expressão mais legítima para o turbilhão de sensações e sentimentos que atravessam os narradores e personagens do texto.

Nos contos que compõem a obra, nada é fixo ou rígido, ao contrário, tudo adquire um caráter plástico, maleável, apontando para uma incessante renovação da realidade. O que começa como fluxo de consciência logo se transforma em diálogo, depois em algo semelhante a versos líricos, poéticos, e assim vai se encaminhando a narrativa, desordenadamente, (con)fundindo as formas e as vozes do texto. A posição instável do narrador, que ora se aproxima, ora se afasta do lugar de fala, assumindo diferentes perspectivas – de objetividade, de subjetividade – em relação às histórias contadas, reflete o aspecto movente dessas massas internas que nos constituem e armam nossa personalidade.

Não por acaso, as personagens de *Fluxo-Floema* (e de tantas outras narrativas hilstianas) possuem uma identidade fragmentada, tripartida, como observou Rosenfeld, que nos dá a ver outras possíveis configurações para cada uma delas. Em “Fluxo”, por exemplo, conto de abertura do volume, o narrador Ruiska se desdobra na esposa Ruisis e no filho Rukah, mas os limites e as diferenças entre eles muitas vezes são apagados ou completamente anulados, de modo a inviabilizar sua independência ou singularidade. Não são pessoas inteiras, e sim faces distintas de uma mesma pessoa, que alcançam expressão e materialidade através da palavra. E esse processo transfigurativo se repete em todas as outras narrativas da obra. Isso quer dizer que a ficção de Hilda Hilst, desde seu primeiro momento, procurou remexer não só as estruturas do gênero e da linguagem, como também as noções pré-concebidas em torno do ser humano.

¹¹ ROSENFELD, Anatol. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>>. Acesso dia: 21/jun/2018.

Ela propõe tanto uma remodelagem da forma quanto do fundo, isto é, do material bruto que nos move e nos realiza enquanto indivíduos, enquanto homens.

Tais procedimentos serão retomados e radicalizados durante seu longo percurso pela ficção. Olhando para o conjunto dessas obras, percebemos que elas evoluem num crescendo: o discurso vai ficando cada vez mais veemente, desesperado, os gêneros, cada vez mais esfacelados, a linguagem, mais agressiva e tumultuosa. Sem dúvidas, esse agravamento do tom e da forma é consequência direta de uma angústia existencial que move as personagens e que, texto após texto, se renova e se amplifica. Um dos maiores propósitos da literatura, para Hilst, segundo suas próprias palavras, é o de encontrar “caminhos que podem reposicionar o homem [...] porque é através dela que você pode conhecer a si mesmo. Ora, só se conhecendo a si mesmo é que você pode conhecer e reconhecer o próximo, o Outro.”¹²

A autora não poupou esforços, muito menos se deixou prender por regras ou paradigmas em sua investigação profunda, minuciosa, do ser humano. Encarou a vida sem pudores, sem preconceitos, admitindo seu lado mais baixo, vil e imundo, ou seja, sua natureza animal, trazida à tona nas situações-limite, nas atitudes excessivas ou desmedidas. É notória sua insistência em trabalhar com os momentos mais perigosos da vida, em que o corpo desaba e o coração desfalece. Ao contrário das ações previsíveis, calculadas do dia a dia, os excessos são excitados por forças e impulsos internos desconhecidos, os quais a literatura hilstiana procura obstinadamente iluminar. Se, por um lado, tais momentos significam uma violação dos interditos e dos acordos sociais, por outro eles não deixam de estar ligados a questões tidas como elevadas, inclusive aquelas de ordem metafísica ou religiosa com as quais Hilda também pretende dialogar.

Algumas de suas personagens chegam a ser obcecadas pela figura de Deus. Umás porque precisam urgentemente compreender o sentido de estarem vivas, como é o caso de Hillé, a famigerada protagonista de *A obscena senhora D* (1982), outras porque, como a segunda Agda de *Kadosh* (1973) ou como o próprio Kadosh¹³, anseiam conhecer esse ser místico, todo poderoso, que se

¹² DINIZ, Cristiano (org.) *Fico besta quando me entendem*, op. cit., p. 53.

¹³ Ambos protagonistas de contos homônimos.

esconde para além de nossos sentidos, de nossa compreensão, obtuso e indiferente aos prazeres e sofrimentos de suas criaturas. Elas dão início a uma busca lancinante pelo sagrado, trilhando cada qual um caminho insólito, independente de qualquer culto ou religião, apenas dando ouvidos, sendo guiados por seus próprios corpos, sentidos e instintos. Contudo, é certo que essa investigação deve, de modo obrigatório, passar por dentro das vísceras, das matérias e dos fluidos corporais, assumir seus pecados, por assim dizer, sua baixeza, animalidade, e encarar frente a frente o lado repulsivo, indomável, de nossa condição.

Na literatura de Hilda Hilst, tanto na prosa, quanto na poesia, as hierarquias entre alto e baixo não se sustentam, tampouco a polarização entre bem e mal, certo e errado, belo e feio, normalidade e loucura. Essas noções são reapresentadas ao leitor a partir de uma perspectiva que as mistura, as confunde de propósito. Provoca, com isso, uma fratura em nosso modo de perceber, interpretar o mundo por binarismos inverossímeis, categorias arranjadas em detrimento de uma compreensão mais honesta, mais imunda da realidade, dessa “condição grotesca, torpe, que é a condição humana”¹⁴ para a escritora. Como bem observa Léo Gilson Ribeiro, em comentário sobre sua ficção:

Hilda Hilst quer a totalidade, seu cosmos pessoal e literário abrange, às vezes na mesma linha, a escatologia, derivada do grego *skatologos*, ou seja: a doutrina sobre a consumação do tempo e da história e também o tratado sobre os fins últimos do Homem e *escato logos*: o tratado de excrementos, cropologia.¹⁵

O projeto da autora não é nada modesto. Sua prosa é impelida por uma fome avassaladora, gigantesca, um desejo exacerbado de apreender a vida em sua totalidade, admitida sem disfarces, sem filtros, plena de ambiguidades, de ambivalências. Isso faz com que a linguagem poética e filosófica de seus textos fique materialmente impregnada de um odor, uma viscosidade, uma sujeira advinda da natureza mais precária de nossos corpos. O vocabulário baixo calão e marginal é justaposto a termos eruditos, refinados, de modo a reproduzir a afinidade indissociável entre o destino comum dos homens, a morte e a putrefação, e suas partes mais vergonhosas, mais imundas, mais veementemente negadas pela cultura.

¹⁴ Id. Ibid., p. 80.

¹⁵ RIBEIRO, Leo Gilson. “Da ficção”. In: *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. Número 8 – outubro, 1999, p. 95.

O que está em jogo nas narrativas hilstianas é sempre um momento de extrema intensidade, “aquele instante, um segundo antes de a flecha ser lançada”¹⁶, como diria a autora. “E escrever é essa explosão de dizer as coisas como eu acho que elas têm que ser ditas, completamente, para passar para o outro a intensidade, a perplexidade do ser humano completamente incendiado de emoções, de procuras, perguntas e buscas.”¹⁷ Daí vem a predileção de Hilda pelas situações-limites, como a morte, o erotismo, a experiência mística, pois elas arrancam o ser de seu estado habitual, ordenado, para devolvê-lo ao caos, à desordem íntima e profunda que o constitui. Quanto mais suas personagens olham para dentro, quanto mais fundo penetram no domínio dos excessos, mais elas se desligam de uma vida convencional, da chamada normalidade. As convenções e exigências do pacto social, desvelada a perfídia, a perversidade de seus mecanismos, parecem esmagar, anular a experiência interior e subjetiva, de modo que a transgressão dos interditos se impõe àqueles que desejam pensar o homem além das aparências. No entanto, essa atitude permanece incompreendida por quem ainda se prende aos paradigmas do senso comum, ou seja, a esmagadora maioria, que exclui, rejeita a diferença e seus atores.

Hillé, por exemplo, se recolhe para dentro de casa, abandona de vez a convivência com os outros, e nesse espaço, onde reencontra a absoluta liberdade para dar vazão às suas angústias, às suas incessantes indagações, aos impulsos mais baixos de sua natureza, deixa de se identificar com aqueles que estão do lado de fora. Ora ela se reconhece nos peixes de papelão que esfarelam com o tempo dentro da redoma do aquário, ora na imagem da porca que invade seu lar e passa a ser sua única companheira. Já Amós, matemático protagonista da novela *Com meus olhos de cão* (1986), uma espécie de versão masculina da obscena senhora D, após uma visão epifânica, “um nítido inesperado”¹⁸, passa a se comportar, involuntariamente, de uma maneira estranha, distante e incompreensível para seus colegas e família. Até que, um dia, vê-se transformado, pela força desse mistério entrevisto, em um cão.

¹⁶ DINIZ, Cristiano (org.) *Fico besta quando me entendem*, op. cit., p. 62.

¹⁷ Id. *Ibid.*, p. 87.

¹⁸ HILST, Hilda. *Com meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2006, p. 21.

Cabe, aqui, observar quão comum é na literatura hilstiana, tanto na prosa, quanto na poesia, que os seres humanos adquiram aspectos e comportamentos semelhantes ou iguais aos dos animais e vice-versa. Eliane Robert Moraes explica que “a consciência da animalidade em Hilda Hilst provém do desejo de indagar a identidade entre o homem e o bicho na sua dimensão mais prosaica, opondo, à afinidade bestial, a “vida besta” que aproxima um do outro.”¹⁹ Ao contrário das feras portentosas, cruéis e vorazes, como o tigre que simboliza a figura de Deus em *Kadosh*, os animais domésticos, como o porco, a galinha, o jumento, o cão, parecem espelhar, para a autora, a própria condição humana: sua pequenez, sua vulnerabilidade, e, acima de tudo, sua incapacidade de compreender o sentido do todo. Essa mesma percepção é adquirida de modo progressivo pelas figuras de seus textos, conforme elas se afastam do centro em direção às margens, movimento que implica também o distanciamento do ideal humanista, antropocêntrico do Homem.

É claro que, dentro do vasto escopo da obra hilstiana, a identificação com a animalidade é apenas uma forma, dentre muitas, que a existência às margens pode tomar. A depravação associada ao obsceno, à pornografia, é outra. As personagens de sua trilogia erótica dos anos 90 enveredam definitivamente por esse caminho que termina por afastá-las, ainda mais, da vida regrada em sociedade. A menina Lori, o libertino Crasso e o mendigo Stamatius, protagonistas de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio: textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991), respectivamente, aderem ao tabu, ao vício, à licenciosidade dos jogos eróticos, como meio de experimentar a vida pelos avessos, nas exceções. Mas pode ser também que essa marginalidade tome a forma da miséria pura e simplesmente, como é o caso de Tiu, o Stamatius, mas também de Tiô, seu parente por assim dizer, que no conto “Teologia natural”, de *Pequenos discursos. E um grande* (1977)²⁰, chega a vender a mãe, tudo que ele tem, em troca de apetrechos, “óculos luvas galochas”²¹, acreditando que esses

¹⁹ MORAES, Eliane Robert. “Da medida estilhaçada”. In: *Cadernos de literatura brasileira*, op. cit., p. 121.

²⁰ Originalmente, *Pequenos discursos. E um grande* foi publicado em um volume intitulado *Ficções*, composto também por *Qadós* (que viraria *Kadosh*) e *Fluxo-floema*. Já na reedição de sua obra completa, realizada pela editora Globo, a partir dos anos 2000, o conjunto vem ao lado do conto “Rútilo nada”, sob o título *Rútilos*, sugerido pela própria escritora.

²¹ HILST, Hilda. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003, p. 29.

melhorariam sua vida, seu futuro. Neste mesmo livro, encontramos ainda “O grande-pequeno Jozu”, o qual vive, literalmente, no fundo do poço, e sobrevive apenas com as esmolas recolhidas pelo pequeno espetáculo improvisado nas esquinas, junto a seu rato de estimação.

Seja como for, é certo que as personagens da ficção de Hilda Hilst ocupam esse espaço excedente que comporta tudo aquilo que a sociedade rejeita, inclusive os restos e detritos produzidos pela grande máquina capitalista operante. Muitas vezes não é dado ao leitor conhecer se elas sempre estiveram ali ou se algo as (des)encaminhou até lá. No entanto, em algumas de suas narrativas é possível reconhecer a causa desse afastamento. A velhice parece ser a maior delas, visto a legião de velhos que povoam os seus textos. Assim como as crianças, os velhos estão excluídos do mundo do trabalho, e, por isso, valem menos dentro desse sistema que privilegia a produção e o lucro, em detrimento da experiência individual. A autora denuncia a condescendência, o desdém com que tratamos essas pessoas, forçando-as ao isolamento e à solidão, tendo por companhia somente suas memórias. Ao mesmo tempo, o corpo do idoso é um sinal evidente, inconveniente, daquilo que pretendemos esquecer, nossa inevitável decadência e fim trágico. Sendo assim, os velhos são representantes por excelência desse não lugar afirmado com veemência pela literatura de Hilst.

A primeira Agda de *Kadosh*, por exemplo, é uma mulher de cinquenta e cinco anos, que conserva muito viva a chama da vida e da paixão. Ama perdidamente um jovem rapaz e o sentimento parece ser recíproco. Porém, não consegue suportar o peso da velhice que vai, aos poucos, se instalando, fazendo-se notar nas carnes flácidas, na pele varicosa, na lentidão dos passos. Sente vergonha de si mesma e do corpo que habita, ela que quando moça fora tão vaidosa. Lembra-se dos avisos da mãe, “não suportarás, minha filha, tu que te cuidas tanto [...] é melhor morreres agora”²², e dos desvarios, do excesso de lucidez nos conselhos do pai louco, “engole a terra dourada, engole, era isso que eu ouvia, engole também minha filha, mais tarde quando estiveres velha [...] Retrocedes, filha, outra vez a juventude, infância, adolescência, depois o nada”²³. As memórias rondam Agda como nuvens carregadas, prestes a desaguar sobre ela a

²² HILST, Hilda. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002, p. 17.

²³ Id. *Ibid.*, p. 28.

força bruta da natureza, e então tudo adquire um novo/velho sentido que reúne “mãepaifilha”²⁴ em um mesmo estar sendo/ter sido. Até que um dia, o amante deixa de visitá-la, e esse é o estopim que libera a volúpia das águas repreendidas. Agda se lança, desesperada, à terra, e cava, conforme ensinou o pai. Cava na esperança de regressar, nem que seja por um ínfimo segundo, à alvorada de sua vida. Morre, engolida pelo solo, gozando o prazer de libertar-se do fardo da matéria e de nunca mais ser tocada, “NUNCA MAIS NUNCA MAIS”²⁵.

Há outras circunstâncias, menos dramáticas digamos, que desatam os laços entre os seres e o mundo, impelindo-os em direção às margens e/ou aos limites. Para Tadeu, protagonista do conto homônimo incluído na coletânea *Tu não te moves de ti* (1980), assim como para Stamatius, trata-se de uma profunda desilusão com a vida burguesa e seu *status quo*. Para Axelrod, cujo nome também faz as vezes de título do último conto desse volume, é a súbita e dolorosa constatação de que nem a História nem a Política, às quais dedicou toda sua carreira enquanto professor, eram capazes de dar conta ou resolver os mistérios e tormentos que afligem a existência particular, pessoal. Para Ruiska, Osmo e o Unicórnio de *Fluxo-floema*, bem como para Tiu, Hans Hackel e o pai de Lori Lamby, da trilogia erótica, a condição de escritor sério faz com que se afastem, voluntariamente ou não, da sociedade. Não só porque este é um ofício solitário, que exige comprometimento e responsabilidade aos olhos de Hilst, mas, acima de tudo, porque o público leitor do país, em sua maioria, está acostumado com uma literatura amena, voltada para o entretenimento, não para uma interrogação penetrante, desestruturante da vida, como os textos da autora.

As preocupações e considerações acerca do fazer literário, presentes desde seus versos iniciais, reaparecem aqui na forma de impasses, hesitações, dúvidas que deixam vestígios e indícios do árduo trabalho do escritor no andamento das narrativas. Elas também são expressas no desejo ardente de comunhão com quem está do outro lado, o leitor, instado a abandonar o conforto, a facilidade do gênero *best-seller*, para trilhar junto da autora e de seus personagens um caminho áspero de autodescobrimento e indagação. As várias personagens que encarnam o papel de escritor falido compõem um intrincado jogo de espelhos, no qual um reflete a

²⁴ Id. Ibid., p. 21.

²⁵ Id. Ibid., p. 30.

imagem do outro e todos refletem a imagem de Hilst. A autora via a si mesma como fracassada, no sentido de não conseguir alcançar o outro, fazer reverberar suas ideias e estabelecer uma comunicação intensa, algo que sempre deixou claro em suas declarações à imprensa. As principais questões colocadas em suas entrevistas como a briga com os editores, a decepção com o desinteresse do público e o decorrente silêncio que cercava sua obra, a urgência por comunicar-se, atingir o outro, para, juntos, repensarem o mundo, todas elas são repisadas à exaustão pelas personagens autoras, reafirmando a solidão dessa profissão desprestigiada em tempos atuais.

Percebemos, aqui, como o conjunto de sua obra é muito bem amarrado, não só no que tange sua produção ficcional, mas toda sua produção e os gêneros que ela contempla. No que diz respeito à relação entre a prosa e a poesia, identificamos uma mútua influência no estilo, na linguagem e, principalmente, nos temas. Além das questões que circundam o fazer poético/literário, grandes tópicos como a morte, o erotismo e o sagrado também são exploradas em ambos os registros. É interessante notar que depois de 1970, ano da publicação de *Fluxo-floema*, seus versos assumem, de forma progressiva, outra dicção, mais baixa, e vão deixando de lado os modelos clássicos para experimentar com a radicalidade da forma. Essas mudanças, sem dúvidas, são influências da prosa.

Em *Júbilo, memória e noviciado da paixão* (1974), o grande tema ainda é o amor, sempre aflito, arrebatador e desconstruído. A lubricidade do corpo começa a contaminar, ainda que timidamente, o discurso do eu-lírico. E, no final da coletânea, os “Poemas aos homens do nosso tempo” inauguram o viés crítico, social, de sua poesia. Já em *Da morte. Odes mínimas* (1980) e *Cantares de perda e predileção* (1983), a poeta mergulha a fundo na consciência da morte e da voracidade do tempo, observando de maneira lenta e demorada o nada que se aproxima dia após dia: “Irreconhecível/ Me procuro lenta/ Nos teus escuros. Como te chamas, breu?/ Tempo.”²⁶ Ora, essa mesma inquietação exasperada move Hillé, de *A obscena senhora D*, livro publicado na mesma década, e, com certeza, um dos mais importantes de sua carreira. Outra reincidência são os mistérios que circunscrevem a existência humana e nos impedem de compreender

²⁶ Id. *Da poesia*, op. cit., p. 344.

o sentido do movimento da vida. Eles retornam em *Com meus olhos de cão*, também nos anos 1980, através da insistente, porém inútil intuição daquilo que nos escapa. Nos caminhos trilhados tanto pelas vozes poéticas quanto pelos narradores hilstianos, “De sacrifício/ De conhecimento/ Da carne castigada”²⁷, a vida se ilumina, se incendeia, e, ao mesmo tempo, se consome, desvendando a ambivalência fundamental de toda experiência humana: “Pretendo apenas, fruir apesares e partidas/ E júbilo também/ Porque o instante consente essas duplas medidas.”²⁸

Em seguida, temos *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984) e *Sobre a tua grande face* (1986). Juntos, configuram o ponto alto de seu pensamento lírico-religioso. O telúrico e o sagrado surgem lado-a-lado nesta busca torturada por contato com Deus, o Outro absoluto, com quem a voz dos poemas deseja se comunicar. O poeta, como todos os homens, cego de entendimento, vai tateando na escuridão, guiando-se pelos sentidos, pela pulsação da vida no corpo, a procurar obstinadamente os lugares onde o Sem Nome se esconde. A palavra, sua arma para conhecer e significar o mundo, ao invés de esclarecer, iluminar, reafirma a impossibilidade de nomear o inominável, de trazer à superfície sua Cara Escura. Diante da indiferença divina, seus versos inflamados, de dor, de beleza, continuam ecoando no tempo, no vento, sem jamais encontrar resposta ou conseguir despertar a comoção por parte desse ser absolutamente voraz e impetuoso.

Amavisse (1989) e *Alcoólicas* (1990), de certa forma, preparam o terreno para o que estava por vir: a trilogia erótica da autora. O primeiro se posiciona como uma espécie de despedida do escritor que “Tentou na palavra o extremo-tudo”²⁹, e agora, parafraseando o filósofo Georges Bataille, sente-se livre para fracassar, apropriando-se de uma nova dicção, em consonância com a ordem bandalha que observa no contexto nacional. “É meu último livro a sério [...] porque considerei um desaforo o silêncio”³⁰, afirmou Hilst à ocasião de seu lançamento, referindo-se ao desinteresse do público e da crítica em relação a sua obra. O segundo, embora não seja propriamente um livro pornográfico, já deixa

²⁷ Id. Ibid., p. 371.

²⁸ Id. Ibid., p. 300.

²⁹ Id. Ibid., p. 530.

³⁰ DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*, op. cit., p. 105.

explícita sua investida nos excessos do ser humano, experimentados nos estados de arrebatamento, em que agimos como possuídos, tal qual o gozo erótico, e, neste caso, a embriaguez. A loucura, que aparece em “Via espessa” de *Amavisse*, da mesma forma, revela aquilo que a lucidez esconde, não sem antes desestabilizar completamente a estrutura do sujeito. “A convulsão do homem”³¹ foi tudo que Hilda sempre procurou transmitir, através da literatura. Nesta nova fase, seu propósito é radicalizado, articulando-se ao êxtase dos sentidos para ir além, estilhaçando sua própria medida, como cantam os últimos versos de *Alcoólicas*.

Não por acaso, nos três livros posteriores, que ficaram conhecidos como sua trilogia erótica, Hilda Hilst adere a uma perspectiva obscena, que não só desvia, alicia, perverte a linguagem e as ações, conduzindo-as aos limites do possível, bem como perturba, espedaça, as formas do texto e do ser. Ou seja, a reflexão sobre a escrita, aqui, como em tantas outras obras da autora, está diretamente ligada à reflexão sobre a vida, mais baixa, sórdida e porca do que nunca. Logo, na medida em que as personagens vão perdendo sua unicidade, confundindo-se umas com as outras, seja pela balbúrdia de vozes que ocupam alternadamente a posição do narrador, ou de autor da narrativa, seja por causa das múltiplas faces e personalidades que coexistem em um mesmo indivíduo, um processo semelhante se instala na arquitetura do texto.

É quase impossível determinar o gênero dessas obras sem contradizer-se, e os registros sugeridos pelos títulos, caderno, conto e carta, respectivamente, tampouco ajudam nessa tarefa. Todos esses gêneros e muitos outros – poesia, drama, fábula, receitas, comentários sobre livros de outros autores – são dispostos de maneira anárquica, caótica, e, assim, vão construindo de maneira dialética os descaminhos da narrativa. A história não se prende a nenhum modelo reconhecível ou consagrado, ao invés disso, fica livre para encontrar um modo mais adequado de expressão, ainda que este tenha de ser inventado. A libido é o fio condutor desses textos que colocam em cena personagens no ápice da convulsão da carne e dos sentidos. Portanto, a camada formal não poderia deixar de ostentar a instabilidade e a violência que se abatem sobre os corpos durante os

³¹ HILST, Hilda. *Da poesia*, op. cit., p. 441.

jogos eróticos. E isso é feito através da exploração com as potencialidades da escrita, da linguagem e da palavra, que podem sofrer transformações para amoldar-se, aproximar-se dos objetos e do pensamento.

É bem verdade que a experimentação com as formas literárias e com a configuração do ser humano, enquanto indivíduo, pessoa singular, já havia sido colocada desde seu primeiro livro em prosa. No entanto, o que difere entre a trilogia e o resto de sua produção ficcional é o fato de que essas características serão levadas, aqui, ao extremo do possível, ou seja, às últimas consequências. Afinal, é a voracidade do desejo quem comanda tudo, conduzindo corpo, pensamento e experiência em direção aos limites descobertos pela prolífera imaginação erótica assumida pela escritora. É como se Hilda vestisse uma máscara de pornógrafa, ou melhor, incorporasse essa personalidade obscena, para ir além de tudo o que já tinha conseguido anteriormente, em matéria de literatura e também de comunicação. Mas a base de seus questionamentos, os motivos de sua busca, as aflições que movem as personagens, continuam os mesmos.

Logo, somos obrigados a concordar com os apontamentos de Alcir Pécora, para quem há uma inconsistência básica dessa distinção “séria-pornográfica na prosa de Hilda”³², que enxerga a trilogia como uma excrescência no conjunto de sua obra. Como bem observa o crítico, tal distinção provém de um incômodo, por parte dos leitores e da crítica, com “emergência do calão, do grotesco e dos gêneros baixos no cerne de sua obra reflexiva.”³³ De fato, não é óbvio o que está em jogo em sua série pornográfica. Ela exige do leitor que ele compactue com a maldade, a libertinagem, a porcária encenada, e reconheça sua face-outra nas personagens. Apenas diante dessa entrega e compromisso, compreendemos que todo esse delírio sexual nada mais é do que uma amplificação vertiginosa dos afetos mais obscuros que constituem nossa humanidade porca. “Aquilo que, mais violentamente, nos revolta, está em nós”³⁴, diria Bataille, um dos escritores prediletos de Hilst. E isso explica porque a primeira reação aos seus livros eróticos foi, em parte, negativa: a moral conservadora, seus preconceitos e

³² PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Com meus olhos de cão*, op. cit., p. 7.

³³ Id. Ibid., p. 7.

³⁴ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 223.

interditos se esforçam para encobrir essa ferida na qual a autora remexe sem dó: o lado infame, baixo, de nossa existência.

É evidente que, em nenhum momento de sua carreira, Hilda Hilst abandonou de vez a seriedade, como havia declarado. Os poemas de *Da noite* (1992) e *Do desejo* (1992) são provas disso, pois ainda continuam a sondar o indefinível, o incompreensível, exprimindo a dor do eu-lírico diante da voracidade do tempo: “Costuro o infinito sobre meu peito./ E no entanto sou água fugidia e amarga.”³⁵ Nem mesmo os versos satíricos, pornográficos de *Bufólicas* (1992), recheados de calões e imagens grotescas ou ridículas, como a do reizinho gay e mudo, que silenciava os protestos do povo exibindo seu enorme bastão entre as pernas, deixam de expressar sua compreensão aguda da vida e da sociedade. Os poemas desse volume, em forma de fábulas, contam, sempre, com uma moral da história a desmentir a frivolidade, a puerilidade de seu tom, revelando uma fina reflexão de questões fundamentais do ser humano. Por este motivo, há quem fale em uma tetralogia erótica hilstiana, somando este livro de poesia aos três outros de ficção.

Sem dúvidas, as estratégias empregadas em *Bufólicas* são derivações de sua experiência com a pornografia, em *O caderno rosa*, *Contos d’escárnio* e *Cartas*. A perspectiva erótica aliada a uma dicção baixa, vulgar, cria um lugar propício, a partir do qual os sujeitos pretendem não só repensar, mas, também, criticar o mundo, tanto na prosa, quanto na poesia. Daí a força do riso e da ironia neste momento de sua obra. Eles são essenciais para denunciar a mesquinhez, a boçalidade, a violência da moral e dos costumes brasileiros. E, do mesmo modo, denunciar a mentira das representações culturalmente herdadas, sobretudo, aquelas que se esquivam do lado sujo da existência humana. Por fim, ajudam a evidenciar a falência das instituições governamentais e sociais de seu tempo, dentro das quais o homem reificado, “[esvaziado] De alma, de espírito. De beleza”³⁶, torna-se uma mera peça dessa enorme engrenagem.

Conforme Hilda Hilst foi adentrando a velhice, a sensibilidade da morte foi se instalando aos poucos em seu imaginário literário, até tomar conta, de uma

³⁵ HILST, Hilda. *Da poesia*, op. cit., p. 489.

³⁶ Diniz, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*, op. cit., p. 98.

vez por todas, de seus textos. Na narrativa erótica de *Cartas de um sedutor*, o medo da morte é o gatilho que dispara o processo criativo do narrador e autor-ficcional, Stamatius. Em *Cantares do sem nome e de partidas* (1995), seu último livro de poesia, encontramos um eu-lírico que canta seu amor à vida, às coisas terrenas, passageiras, sentindo, de antemão, o dissabor da partida. Ao contrário de Tiu, o poeta já não luta mais contra seu fim irrevogável. Seus versos são pura entrega à fome do tempo, que vai roendo os rostos, os corpos, os ossos mesmo enquanto estamos vivos. O poema surge, então, como resíduo, como aquilo que pode permanecer mesmo após a morte de seu escritor. De certa forma, isso garante uma sobrevida a quem escreve, e isso não deixa de ser um consolo diante de sua própria aniquilação: “Canta! Ainda que se desfaçamilhargas, trilhas.../ Canta o começo e o fim. Como se fosse verdade/ A esperança”³⁷ de perdurar.

Olhando para o conjunto da obra hilstiana, não podemos deixar de notar o constante diálogo entre elas. A autora construiu uma teia extremamente complexa de temas, personagens e reflexões que atuam uns sobre os outros, ressignificando o sentido dos textos. Quanto mais lemos Hilda Hilst, mais nossas certezas são quebradas, fazendo sentir a instabilidade, a fluidez, as mudanças contínuas que governam seu universo. Somos obrigados a revisitar as obras que julgávamos conhecidas, e relê-las, reinterpretá-las a partir das novas informações ou perspectivas colocadas por sua própria trajetória. Esse movimento do olhar, que se volta para trás e para frente, intercalando as direções, acaba por capturar algo essencial dentro de sua literatura: a perpétua transformação dos seres e do mundo. Além disso, a possibilidade de alcançar uma outra, maior, compreensão sobre nossa existência parece passar, necessariamente, por essa dupla visão, para o passado e para o futuro do homem, tanto em sua dimensão histórica, quanto em sua dimensão privada.

Sendo assim, é interessante observar como os principais elementos da literatura de Hilst retornam, com força total, em seu último livro *Estar sendo. Ter sido* (1997): a mixórdia de gênero, a balbúrdia de vozes que se alternam no lugar do narrador, as personagens multifacetadas, a narrativa vertiginosa e ao mesmo tempo hesitante de uma história que tenta se contar. O protagonista Vittorio, um

³⁷ HILST, Hilda. *Da poesia*, op. cit., p. 515

velho de 65 anos, a mesma idade de Hilda na data da sua publicação, fica remoendo consigo mesmo as lembranças do passado. Acompanhando esse processo, nós também, leitores, voltamos a encontrar não apenas as várias figuras da ficção de Hilda Hilst, Hillé, Kadek, Karl (*Cartas*), Crasso, bem como os inúmeros escritores com os quais sua vasta obra procurou dialogar direta ou indiretamente, Jorge de Lima, Joyce, Petrarca, Kierkegaard, Rimbaud. O percurso narrado, de certa forma, ilumina também a trajetória da autora, que se inspira em seu próprio caminho, enquanto escritora, para tecer sua despedida. Seu aceno final é uma pungente e dura reflexão sobre a morte e sobre o ato de escrever, nos dando a ver que a vida é um indecifrável enigma inscrito na eternidade silenciosa do espaço-tempo, para além do alcance e dos vãos esforços da linguagem, da compreensão, humana:

e eu choro, Hermínia, choro do velho que estou ou que me sinto, choro porque não sei a que vim, porque fiquei enchendo de palavras tantas folhas de papel... para dizer o quê, afinal? do meu medo, um medo semelhante ao dos animais escoraçados, e pânico e solidão, e tantas mesas tantos livros tantos objetos...³⁸

Essa muito breve introdução, na qual nos esforçamos para traçar um panorama da obra de Hilda Hilst, obviamente, é insuficiente para dar a medida (se é que isso é possível) de sua desmedida, ou seja, da vastidão de seu imaginário literário e do potencial revolucionário de sua escrita. Nossa intenção foi somente a de apresentar um recorte linear específico, que flagrasse algumas recorrências fundamentais na literatura da autora, a fim de estabelecer a base de nossa investigação, cujo propósito maior é a leitura de *Cartas de um sedutor*.

E por que a escolha deste livro entre os mais de trinta títulos da autora? Porque *Cartas de um sedutor* ocupa uma posição de destaque dentro do conjunto da obra hilstiana: é o volume que encerra sua trilogia erótica e sua penúltima experiência com uma prosa mais longa, seguida apenas por *Estar sendo. Ter*

³⁸ Id. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Globo, 2006, p. 29.

*sido*³⁹. Então, se por um lado, ele recolhe, faz um apanhado, das principais questões que orientam sua pornografia, e, por conseguinte, o restante de sua produção, visto que estão dialeticamente interligados, por outro, ele anuncia, antecipa, os motivos, o conteúdo de sua narrativa final, sua despedida do ofício de escritora. Isso faz dele um ponto de paragem imprescindível para quem procura pensar ou repensar a literatura de Hilda Hilst.

Além disso, contribuiu para a sua escolha o fato de ser um livro pouquíssimo explorado pela crítica literária. Não podemos deixar de reconhecer que a leitura sistemática de sua obra é, relativamente, recente, data de pouco mais de vinte anos. Após a morte da autora em 2004 e a reedição de sua obra completa pela Editora Globo, também no início dos anos 2000, o interesse sobre Hilda aumentou de modo significativo, inclusive no meio acadêmico. No entanto, até hoje são raros os trabalhos que se propõem a pensar *Cartas de um sedutor*, sobretudo de maneira independente, ou seja, fora da relação com os outros dois títulos da trilogia erótica. É claro que nossa interpretação não pode prescindir do diálogo com as outras obras de Hilst, sejam elas de sua fase obscena ou não. Mas, na medida do possível, nossa pesquisa buscará compreender essa narrativa em sua unidade e inteireza, destacando as escolhas e caminhos particulares que a estruturam.

No que tange à questão do gênero, *Cartas de um sedutor* é um daqueles textos da autora que não aceita rótulos ou definições baseada em modelos conhecidos ou pré-definidos. Não se tratam apenas de cartas, como sugere o título, tampouco de um romance epistolar, ou de um romance propriamente dito. Ele é tudo isso e ao mesmo tempo nada disso, pois ultrapassa os limites estabelecidos por cada um desses registros. Nessa mesma obra, ainda encontramos pedaços esfacelados de memórias, fluxos de consciência e pequenas anedotas ou contos, que engendram, por justaposição, sua narrativa labiríntica.

A linguagem, por sua vez, vai se adaptando, evoluindo ou transformando-se de acordo com as exigências do próprio texto e das vozes que o enunciam: ora ela é concisa, seca, ora, derramada, lírica, outras vezes é culta e, em seguida,

³⁹ Não estamos levando em consideração o livro *Rútilo nada*, de 1993, pois trata-se de um conto, diferente das narrativas de *Cartas* e *Estar sendo*, que se assemelham mais a romances devido a sua extensão.

vulgar, estrondosa, de repente, muda, sepulcral. Isso porque a posição do narrador, como acontece em tantas outras ficções hilstianas, é revezada por diversas personagens da obra. E elas são diversas em *Cartas de um sedutor*, talvez por ser a narrativa mais populosa de Hilda Hilst! Essas figuras assumem alternadamente a liderança do foco narrativo, desviando, com isso, os caminhos do enredo, dando ao leitor, a oportunidade de conhecer pessoas e histórias dos mais diferentes tipos.

À primeira vista, esses elementos todos podem parecer informações dispersas, desconstruídas. No entanto, há um centro propulsor de onde eles se originam e para o qual retornam: o escritor mendigo Stamatius, narrador principal. Ele costura todas as outras vozes, pois é o suposto autor dos fragmentos textuais recolhidos no volume. Tiu, como passa a ser chamado nas ruas, é mais um desdobramento da imagem do escritor fracassado, trabalhada à exaustão por Hilda Hilst. De maneira análoga, suas criações, criaturas, aliás, suas personagens, são desdobramentos de si mesmo. Elas exprimem seus confusos, convulsos sentimentos em relação à vida: medo, angústia, desengano, arrebatamento, paixão, prazer. E o fazem com muito mais sucesso do que o protagonista quando tenta descrevê-los ao falar de sua situação atual (sempre relacionada às lembranças do passado). Portanto, é na interface entre a memória e a o exercício criativo que devemos procurar conhecer a complexa personalidade de Stamatius. Afinal, um escritor também se faz conhecer por meio de sua escrita e dos afetos mobilizados por ela.

Os temas mais notórios da produção hilstiana, o erotismo, a morte e o sagrado, reaparecem aqui sempre em relação aos problemas despertados pela escrita ou pelo ofício literário. Antes de tudo, Tiu é um escritor. Não um simples escritor de “bandalheiras”, livros de imundícies para o leitor se distrair, mas um escritor sério, cujo texto deseja problematizar o mundo e as noções pré-definidas que carregamos a respeito dele. Se para isso tiver que se sujar, então que seja. Ele se propõe a pensar sobre o tempo do homem, seu ínfimo instante de vida encerrado nos limites do corpo e da singularidade, e sobre o homem no tempo, a trajetória histórica, filosófica, política da humanidade. Assim, reitera seu lugar e função na sociedade, insistindo mesmo diante das negativas do mercado editorial e do público. Afinal, o que poderia ser mais obsoleto, dispensável, do que esse

trabalho no contexto da desmoralizante e frívola cultura de massas? O que seria mais inconveniente ao *status quo* do que um pensamento que surge, precisamente, para contestá-lo?

O silêncio que, segundo Hilda Hilst, rondava sua obra, também assombra a existência de Stamatius, tanto na forma da morte que se avizinha dele, dia pós dia, quanto na forma da recusa dos editores em publicar seus textos, profundos demais para o gosto do capital. O que o incomoda aqui, e o que incomodava a autora, não era o fracasso de vendas, e sim a impossibilidade de alcançar o outro. Em seus fundamentos, a literatura é comunicação, mas quando ninguém deseja ler ou ao menos editar seus livros, essa se torna impraticável. Na teimosia, na obstinação da personagem principal que continua escrevendo, apesar de todos os obstáculos, podemos perceber a imagem da própria Hilda, traçando seu caminho a passos cegos, na escuridão silenciosa, firme e continuamente, em direção ao outro. E quanto mais se esgotava o tempo, mais urgente parecia falar. E ser ouvida.

Esse esboço muito geral de *Cartas de um sedutor*, já nos dá a dimensão da complexidade e riqueza da obra. De forma que foi essencial, para nossa investigação, delimitar uma perspectiva específica, a partir da qual poderíamos adentrar o texto e orientar nossa leitura. Dentre as inúmeras opções previstas pela própria narrativa, escolhemos uma improvável, porém altamente vantajosa, capaz, portanto, de trazer algo novo ao debate: a antropofagia.

Ela está sugerida em alguns momentos da narrativa, mas, sem dúvidas, o que chama mais atenção é uma pequena coletânea de contos, inserida na obra, sob o título de “Novos antropofágicos”. O curioso é que, dos sete textos incluídos nessa seção, apenas dois retratam cenas que poderíamos chamar, propriamente, de canibais. Isso nos levou a pensar: qual o sentido, ou os sentidos, de se falar em antropofagia neste livro? Se ela é uma metáfora, quais ações ou circunstâncias busca representar? Que outras máscaras a própria antropofagia assume no texto? Ela também estaria fora dele, em outros volumes da autora? Em quais dimensões ou elementos da escrita ela atua? Como esta imagem está articulada àquela do escritor falido e aos demais temas cruciais abordados em *Cartas de um sedutor*?

Todas essas perguntas merecem ser respondidas, pois levantam hipóteses insuspeitas, até o momento, acerca do universo construído pela literatura hilstiana. Mas antes disso, é necessário considerar que a escolha da autora pelo termo “antropofágicos” é tão significativa quanto problemática. Afinal, não sabemos se este se reporta à corrente literária e filosófica fundada por Oswald de Andrade, na década de vinte, ou às práticas indígenas, registradas pela história e pela antropologia, que lhe serviram de inspiração. De qualquer maneira, a dúvida é mais estimulante do que a certeza. Ao invés de escolher entre um desses vieses, o que certamente só prejudicaria nossa leitura, preferimos trabalhá-los de maneira dialética, cruzando as lógicas ou coerências que os ordenam.

Sendo assim, nossa pesquisa se estrutura em três diferentes etapas. A primeira procura identificar alguns pontos de contato entre a obra de Hilda Hilst e a do modernista, precursor da Antropofagia, a fim de estabelecer um solo comum, uma base para as aproximações que faremos em torno deste tema. Já na segunda, vamos mergulhar, profundamente, nas diferentes perspectivas que abarcam essa discussão, considerando questões que, a princípio, extrapolam o cerco literário e o debate previsto pelo movimento oswaldiano. Finalmente, na terceira e última parte, de posse das informações e reflexões recolhidas na investigação teórica, daremos início a uma análise minuciosa de *Cartas de um sedutor*, cumprindo nosso objetivo maior que é realizar uma leitura antropofágica deste livro tão importante para a carreira da autora, quanto para o cenário contemporâneo e nacional das Letras.

2. Pontos de contato entre Hilda Hilst e Oswald de Andrade

2.1 A matéria da linguagem

Em artigo publicado na *Revista do Brasil*, em 1926, Oswald de Andrade escreve: “O material da literatura é a língua”⁴⁰. Essa frase, aparentemente banal, guarda uma das grandes chaves para a interpretação da obra do autor, graças à polissemia da palavra “material”, cujo desdobramento produz uma dupla leitura da afirmação. Se por um lado, enquanto substantivo, ela é sinônimo de instrumento, matéria-prima, daquilo que é utilizado na construção ou composição de algo, por outro, exercendo a função de adjetivo, ela caracteriza o que é relativo à matéria, ao corpo e às coisas do mundo físico, em oposição ao imaterial. Graças à ambiguidade deste termo, que desliza entre dois campos semânticos distintos, podemos entrever, na afirmação do autor, para além do seu sentido mais óbvio, algo que deseja apontar também para esse peso, essa densidade que são inerentes à língua enquanto matéria.

A relação desses elementos interpenetrantes foi analisada por Nilze Reguera em “De Oswald de Andrade a Hilda Hilst: o lúdico na literatura brasileira do último século”⁴¹. No artigo, a crítica literária identifica uma linhagem de escritores brasileiros do século XX que se debruçaram sobre o “trato do sujeito com a matéria verbal”⁴² em suas obras. Quatro autores são destacados: Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Hilda Hilst. Ficaremos aqui apenas com as observações feitas a respeito do primeiro e da última.

O que significa então falar em “trato do sujeito com a matéria verbal”? Nas palavras de Reguera, essa operação parte “[d]a relação do sujeito [...] com a materialidade, seja esta da própria linguagem ou a do suporte, com a tela ou a folha em branco.”⁴³ Em outras palavras, trata-se de uma dinâmica explícita entre o sujeito literário, seja o autor ou as personagens, e o material textual, isto é, a língua como instrumento e elemento manipulável (retomando a frase de Oswald), bem como os objetos, papel, livro, tinta, necessários à sua realização. Dizemos

⁴⁰ ANDRADE, Oswald de. “Objeto e fim da presente obra (Serafim Ponte Grande)”. In: ___. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2004. p. 34.

⁴¹ REGUERA, Nilze M. de A., In: REGUERA, Nilze M. de A. e BUSATO, Susanna (org.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Unesp Digital 2015.

⁴² Id. Ibid., p. 50.

⁴³ Id. Ibid., p. 49.

explícita, pois, no que concerne à prosa, tanto Andrade quanto Hilst, ao se inserirem em uma linhagem de escritores empenhados em destruir a ilusão romanesca, deixam claras as marcas de sua (des)construção da narrativa, sobretudo por meio de procedimentos metalinguísticos e paródicos. Tais estratégias, por um lado, constituem suas obras, por outro, funcionam como fissuras em sua composição, uma vez que colocam em questão os conceitos e normas (de gênero ou linguísticas) que as precedem. Isso acaba por frustrar possíveis expectativas por parte do leitor, provocando um descolamento entre aquele que lê e aquilo que é lido.

Por exemplo, a certa altura do “não-livro”⁴⁴ *Serafim Ponte Grande*, romance de Oswald publicado em 1933, o protagonista, que dá nome à obra, revolta-se com o amigo Pinto Calçado ao perceber que este gradualmente vai roubando-lhe a cena ao longo da narrativa, e decide então expulsá-lo com a seguinte frase: “Diga-me uma coisa. Quem é neste livro o personagem principal? Eu ou você?”⁴⁵

Enquanto isso, já na abertura do conto *Osmo*, do volume *Fluxo-floema* (1970), de Hilda Hilst, o narrador e protagonista cujo nome também faz as vezes de título, dirigindo-se ao leitor, o que por si só já é uma estratégia que desnuda a ficção enquanto tal, confessa: “Bem, vou começar. É assim: eu gostaria realmente de lhes contar a minha estória, gostaria mesmo, é uma estória surpreendente, cheia de altos e baixos, uma estória curta [...] O meu medo é que vocês não sejam dignos de ouvi-la.”⁴⁶

Os trechos citados são apenas dois numa grande quantidade de exemplos encontrados nas obras dos respectivos autores nos quais a metalinguagem revela a relação problemática entre sujeito e texto, na medida em que expõe os mecanismos de sua composição. Ainda que de formas distintas, o primeiro dentro da própria narrativa (diálogo entre personagens), e o segundo projetando-se para fora (diálogo entre narrador e leitor), ambos produzem o mesmo efeito,

⁴⁴ Definição dada pelo crítico Haroldo de Campos, em seu artigo *Serafim: um grande não-livro*, graças à estrutura fragmentada e híbrida da obra, que visa mesmo desconstruir as noções de livro e de gênero literário, em especial, o romance.

⁴⁵ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2004, p. 99.

⁴⁶ HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003, p. 75.

denominado por Nilze Reguera de “jogo autocrítico e autorreferencial”⁴⁷. Seja por trabalhar com a materialidade linguística, seja por dirigir o foco narrativo para o interior de si mesmas, as ficções de Hilst e Andrade questionam de forma veemente as noções que envolvem o gênero romanesco.

Autores multifacetados, ambos escreveram nos três principais gêneros literários: poesia, teatro e prosa. No que diz respeito à primeira, o modernista foi mais ousado, procurando desde o primeiro momento revolucionar o fazer poético, utilizando o verso livre, a linguagem comum e temas tidos como “menores” em suas composições, ao passo que a poeta paulista, durante os primeiros vinte anos de sua carreira, produziu versos líricos sob um estilo mais clássico e requintado, já consagrado pelo cânone. A diferença é nítida, como vemos nos poemas recolhidos abaixo:

o capoeira

- Qué apanhá sordado? /- O quê?
-Qué apanhá?/ Pernas e cabeças na calçada⁴⁸

[...]

Ainda em desamor, tempo de amor será /Seu tempo e contratempo.
Nascendo espesso como um arvoredor/ e como tudo que nasce,
morrendo
à medida que o tempo nos desgasta./ Amor, o que renasce.⁴⁹

Por outro lado, no que tange a produção ficcional desses dois autores, podemos prontamente encontrar afinidades em sua macroestrutura, tendo em vista que tanto Andrade quanto Hilst fizeram grandes esforços no sentido de corromper o gênero, por meio da fragmentação e da mixórdia. *Serafim Ponte Grande*, por exemplo, é composto por pedaços absolutamente desiguais que misturam narrativa, poesia, melodrama, entradas de diário e dicionário, com direito a prefácio e errata. O mesmo se dá com a chamada “trilogia obscena” de Hilst, composta por: *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d’escárnio: textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*. Notamos que já os títulos, fazendo referência a modalidades distintas da escrita, prenunciam a problemática em torno do gênero

⁴⁷ REGUERA, Nilze M. de A., op. cit. p. 52.

⁴⁸ ANDRADE, Oswald de. “Poemas da colonização”. In: *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das letras, 2017, p. 45.

⁴⁹ HILST, Hilda. *Da poesia*, op. cit., p. 156.

que evolve com o desenrolar das obras, a tal ponto que o leitor é levado a se questionar “mas que tipo de livro é esse?”. Contudo, a pergunta paira no ar sem resposta. Talvez ela não possa ser respondida (ainda). Talvez o mais importante seja justamente essa dificuldade de encaixá-los sob alguma categoria, ou os questionamentos por eles levantados, afinal, cada mudança de registro, geralmente produzida por cortes abruptos no andamento da história, desperta o leitor e retira-o de seu automatismo, provocando uma reflexão acerca do nexos estabelecido entre forma e fundo. Assim, a verossimilhança da narrativa fica em segundo plano, pois a possibilidade mesma de narrar passa a estar atrelada a um novo arranjo estrutural.

Para além da moldura, ou se quiserem, do esqueleto que sustenta a narrativa, Reguera volta seu olhar para o interior dos textos, a fim de observar também o confronto do sujeito com a matéria presente no nível da linguagem. A seu ver, dentre os autores perscrutados, Oswald foi o maior expoente no que diz respeito ao uso de estratégias textuais que visavam problematizar essa relação. Seu *Serafim Ponte Grande* teria contribuído “para instituir na literatura brasileira o espaço e a tradição do lúdico, isto é, de um jogo com a materialidade e os vários níveis de sentido.”⁵⁰ A noção de jogo é aqui fundamental, não só pela alusão à brincadeira, muito séria, diga-se de passagem, que corrompe palavras, frases e a montagem dos textos, mas, igualmente, pela conotação que alude a um “conjunto de regras observadas quando se joga”⁵¹.

Oswald de Andrade e Hilda Hilst são exímios jogadores e ainda melhor burladores do jogo literário. Dominam as regras e, por isso, sua transposição não é erro, e sim característica de um “apego exclusivo à expressão”⁵², como notou Mário de Andrade, ao analisar *Memórias sentimentais de João Miramar*, romance oswaldiano publicado em 1924. Poderíamos estender o comentário ao *Serafim* e à grande parte da prosa hilstiana: os erros de concordância ou ortográficos, o embaralhamento da sintaxe, a coloquialidade, os trocadilhos, os clichês e as frases feitas são exigências de uma narrativa que não poderia ser contada através de elementos convencionais, dentro do padrão prestigiado. Daí não se tratarem de

⁵⁰ REGUERA, Nilze M. de A., op. cit., pp. 54-5.

⁵¹ Definição extraída do dicionário online *Michaelis*.

⁵² ANDRADE, Mário de. “Oswald de Andrade”. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004, p. 13.

erros propriamente ditos, mas de desvios, recursos narrativos com vistas à desconstrução crítica, que nasce da estrutura e vai desembocar no sentido.

Observemos os excertos a seguir, retirados, consecutivamente, de *Memórias sentimentais de João Miramar* e de *O caderno rosa de Lori Lamby*:

Já sei escrever a língua francesa como a Portuguesa e a Inglesa. Os Estados Unidos é cotuba. All right. Knock Out! I and my sisters speek french. Moi e ma soer nos savons Français. Eu e minha ermã sabemos falar o francês.⁵³

[...]

[...] que ele papi vai morar em Londres LONDRES! e aprender vinte anos o inglês e só escrever em inglês porque a fedida da puta da língua que ele escreve não pode ser lida porque são todos ANARFA, Cora, ANARFA⁵⁴

No primeiro caso, estamos diante de uma carta escrita pela personagem Pantico ao protagonista da trama, Miramar. O jovem paulista, de família abastada, envia notícias a seu primo, diretamente dos Estados Unidos, onde se encontra, morando com a família. O uso da gíria “cotuba”⁵⁵ e dos estrangeirismos “all right”, “knock out” marcam a intimidade e jovialidade entre emissor e destinatário. Enquanto os erros ortográficos, que ocorrem tanto no uso do português quanto no do inglês e do francês, são evidentes contradições à primeira afirmação do viajante, cujo domínio das línguas se mostra bastante duvidoso. Trata-se de uma forma encontrada por Oswald para ridicularizar a burguesia brasileira do início do século, da qual também ele fazia parte. Afinal, a despeito de todo dinheiro, da educação formal adquirida e das viagens à Europa, grande parte da elite da época insistia em “macaquear a sintaxe lusíada”⁵⁶, como diria Manuel Bandeira, ou seja, reproduzir de modo caricato não só a língua, mas também as ideias e os padrões europeus, tidos por elevados, superiores.

Já em *Lori Lamby*, vemos uma entrada do diário íntimo no qual a pequena protagonista de apenas oito anos narra um diálogo entre seus pais. Aqui, o uso da pontuação (ou sua ausência) e das maiúsculas, bem como o emprego das expressões de calão, contribuem não só para recriar o ritmo e a entonação da fala

⁵³ ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*, op. cit., p. 104.

⁵⁴ HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005, p.85.

⁵⁵ Bacana, legal.

⁵⁶ BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 44.

do pai, mas, principalmente, para exprimir seu constante desajuste em relação às normas e expectativas em torno do texto literário. Este escritor falido, que chega a termos de prostituir a filha para manter a família, exasperado por não conseguir publicar seus livros no mercado editorial brasileiro, manifesta o desejo de se mudar para Londres, pois lá, sim, ele seria lido.

Em entrevista à TV Cultura, a propósito do lançamento de *O caderno rosa*, Hilda Hilst afirma: “Você não pode pensar em português. É bom pensar em inglês, em alemão. As pessoas aceitam. Em português, você... pensar é uma coisa horrível. Os editores odeiam, te cospem na cara.”⁵⁷

De maneira extremamente irônica, a autora tece uma crítica – que em muitos pontos se aproxima daquela feita por Oswald de Andrade – à boa parte do mercado editorial do país, cujo interesse financeiro privilegiava publicações tipo *best-seller*, isto é, uma subliteratura desenvolvida para o mero entretenimento do leitor, considerado apenas enquanto consumidor. Não podemos deixar de observar, aliás, que esta questão com os editores acompanhou Hilda pelo menos desde o momento de sua incursão na prosa, em 1970, com *Fluxo-floema*, figurando em três dos cinco contos constituintes do livro: “Fluxo”, “Osmo” e “Lázaro”. Com isso, Hilst buscava a todo o momento apontar para os efeitos nefastos do empobrecimento intelectual e mesmo espiritual da sociedade brasileira, como o fez ao afirmar, em tom irônico e desafiador, que pensamento e reflexão eram movimentos incompatíveis com a nossa língua. Isso, sete décadas depois de *Miramar*! De maneira análoga, a referência às línguas inglesa, alemã e francesa no romance de Oswald não é gratuita. Ao contrário, pretende trazer à luz, por oposição, a falta de valorização do pensamento e das realizações locais, resultantes em um povo “anarfa” da própria língua e ignorante de sua riqueza cultural.

Engana-se, no entanto, a quem possa parecer que Hilda Hilst e Oswald de Andrade, por causa de suas críticas, eram defensores da norma e da gramática. Revolucionários e anarquistas, ambos “brincavam” com a língua, sua matéria e instrumento, justamente para contestar e destruir hierarquias, fossem elas

⁵⁷ HILST, Hilda. Entrevista à TV Cultura, concedida em 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ>. Acesso em: 21/jun/2018.

linguísticas ou sociais. Daí as constantes provocações ao leitor encontradas em suas obras, com o objetivo de tirá-lo da mesmice e da estupidez tão fortemente arraigadas aos nossos paladares. É assim que no já citado artigo “Objeto e fim da presente obra (Serafim Ponte Grande)”, Oswald escreve:

Os retardatários – você com certeza, leitor – pensam que têm gosto porque aprenderam umas coisinhas. São mantenedores do gosto. O que sai das coisinhas é de mau gosto. Mas nós endossamos o mau gosto e recuperamos para a época o que os retardatários não tinham compreendido e difamavam.⁵⁸

Os retardatários são os mesmos membros da elite representada pelas personagens de Pantico e sua família, no *Serafim*, cujo conservadorismo era responsável pela manutenção dos gostos no país. Apesar de suas origens burguesas, Andrade e Hilst (algumas décadas depois) posicionam-se do lado oposto dessa atitude elitista e canônica, em favor da “contribuição milionária de todos os erros”⁵⁹ garantida pela transposição das normas, na busca de uma nova, e mais adequada, expressão. Recursos textuais como os citados há pouco, erros de concordância e ortográficos, embaralhamento da sintaxe, coloquialidade etc., que fazem sobressair o caráter material da língua enquanto objeto, matéria manipulável, vêm reforçar no plano formal uma subversão de valores tamanha, a ponto de serem identificados com o “mau gosto”.

Neste sentido, fica mais claro o que Nilze Reguera procurou expressar com o uso do termo “materialidade”. Oswald de Andrade contribuiu enormemente para fundar no país uma tradição literária, na qual podemos inserir os trabalhos de Hilst, a partir da instituição de uma perspectiva material sobre a linguagem, que passou a ser moldada e manipulada tal qual um elemento físico. A esse procedimento, a pesquisadora Maria Augusta Fonseca denominou “uso plástico da língua”⁶⁰, evidenciando, através do termo “plástico”, a propriedade sensível e material da linguagem, que, em seu ponto de vista, traduz “a força poética” do autor no âmbito ficcional. Não por acaso, afinal, é certo que a experiência poética

⁵⁸ ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*, op. cit., p. 34.

⁵⁹ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da poesia Pau-Brasil”. In: __. *A utopia antropofágica*, op. cit., p. 42.

⁶⁰ FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2008, p. 129.

de Oswald (e sobre Hilda podemos afirmar o mesmo) influenciou em muito sua prosa, contaminando-a e deixando ali marcas de um lirismo incontornável:

GATUNOS DE CRIANÇAS

O circo era um balão aceso com música e pastéis na entrada.

E funâmbulos cavalos palhaços desfiaram desarticulações risadas para meu trono de pau com gente em redor.

Gostei muito da terra da Goiabada e tive inveja da vontade de ter sido roubado pelos ciganos.⁶¹

[...]

“CAVO. Constância. Fundura de dez braçadas. De quanto? Caracóis. Lodo na cara. Tenho ares de alguém semi-sepulto. Um ouro que não vem. Nem o reflexo. Bom que seria luz amarelada dourando os caracóis, as larvas, a minha mão. Bom que seria recompor as palavras, cruzá-las, dizer da luz filtro cintilante facetado, dizer o escuro entranha apenas, dizer da busca o que ela é, buscador e buscado [...]”⁶²

No conto “Agda”, encontrado no livro *Kadosh*, e em *Memórias sentimentais de João Miramar*, a poesia se imiscui à narrativa, de maneira que as imagens predominam sobre a ação. As vozes dos narradores estão carregadas de uma subjetividade lírica. E, ainda, as frases entrecortadas se assemelham a versos, graças a um ritmo reforçado pela sonoridade dos termos e pela pontuação, que colaboram para a construção de uma cadência.

Outro vestígio da bagagem poética encontrada em seus textos, como remarcou Reguera, é o trabalho lúdico com o signo, o jogo com os mais diversos desdobramentos e possibilidades de um mesmo termo. As palavras, em Hilda Hilst e Oswald de Andrade, não são estáticas. Elas vibram, pulsam, ganham corpo e quase uma vida própria, conduzindo o leitor por vias confusas ou mesmo vertiginosas, nas quais, muitas vezes, o sentido esperado não se realiza. Do verbete aparentemente mais simples podem surgir as noções mais obscuras ou imprevistas. Em *Serafim Ponte Grande*, por exemplo, essa “inadequação da língua”, segundo a crítica, reflete o desajuste da personagem “naquilo que é social

⁶¹ ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*, op. cit., p. 74.

⁶² HILST, Hilda. *Kadosh*, op. cit., p. 29.

e moralmente esperado”⁶³. As palavras não correspondem às expectativas do narrador, nem das personagens ou do leitor, assim como Serafim não corresponde às expectativas sociais para um homem da sua classe. É o que presenciamos na “PARÁFRASE DE ROSTAND”, poema escrito pelo “herói”, encontrado já nas primeiras páginas da narrativa de Oswald:

Tomei de tal maneira /A tua cabeleira
 Como um clarão/ Que como quando a gente fixa o Astro-Rei
 Só enxerga ao depois rodelinhas vermelhas/ Assim também
 quando eu deixo
 Os fogos de que tu m’inundas/ Meu olhar espantado
 Pousa as manchas em que tu abundas.⁶⁴

Apesar de alguns coloquialismos (cabeleira/ a gente/ rodelinhas), o poema se esforça para manter o estilo elevado, na construção de uma lírica amorosa, até o último verso, quando o ideal romântico é rebaixado aos apelos carnavais da pessoa desejada. A obscenidade é sugerida pela cacofonia resultante de suas duas últimas palavras que, lidas em sequência, soam como “tua bundas”. Da altura celeste do Astro-Rei, despencamos diretamente em uma das partes mais baixas (e sujas) do corpo.

Semelhante rebaixamento é produzido pela aproximação inesperada de figuras opostas no poema “SAL O MAY”, em *Memórias sentimentais de João Miramar*:

Os cabarés de São Paulo são longínquos/ Como virtudes
 [...]
 E o gru gru dos grilos grelam gaitas/ E os sapos sapeiam as
 sapas sopas//
 No alfabeto escuro dos brejos/ Vogais⁶⁵

Os verbos “grelar” e “sapear”, cujos significados são “olhar”, “espiar”, ganham um sentido mais impuro, material, remetendo à relação sexual entre

⁶³ REGUERA, Nilze M. de A., op. cit., p. 56.

⁶⁴ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*, op. cit., p. 48.

⁶⁵ Id. *Memórias sentimentais de João Miramar*, op. cit., p. 108.

homem e mulher, devido ao contexto em que estão inseridos, ou seja, “os cabarés de São Paulo”. O brejo, à primeira vista apenas um local onde habitam animais como grilos e sapos, é, na verdade, metáfora para o prostíbulo em que a cena se desenrola, assim como em *O santeiro do Manguê*, poema póstumo do autor, no qual o atoleiro é referência à famosa e decadente zona de prostituição carioca.

Enquanto Oswald de Andrade, em sua manipulação lúdica da linguagem, joga com os contrários e ressignifica os termos, colando-os lado a lado, em uma disposição inusitada, Hilda Hilst vai muito além, levando esse processo às últimas consequências, de tal forma que “Se, à luz da tradição moderna, esses recursos traziam, ludicamente, o contato entre opostos [...] na espiral hilstiana eles incitam mais do que a aproximação ou o contato, a própria penetração do vertical com o horizontal.”⁶⁶

Em suas narrativas, as imbricações entre alto e baixo, sagrado e profano, metafísica e putaria, homem e animal, civilizado e selvagem desarticulam quaisquer certezas que o leitor possa ter a respeito de si e do mundo, em função de uma sondagem profunda do ser humano a revelar que “tudo tende a desmanchar-se num átimo, quando a gente se demora olhando”⁶⁷. Semelhante processo ocorre em *Contos de escárnio: textos grotescos*, no qual o olhar enviesado do narrador libertino Crasso nos inspira a descobrir o “porco” por trás do “corpo”: “Quem sabe se na ilha não encontro meu porco. Porque cada um de nós, Clódia, tem que achar o seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo.) Porco, gente, porco, o corpo às avessas.”⁶⁸

Outro exemplo é a relação entre “God” e “dog”, sugerida no título de uma das crônicas da autora intitulada *In dog we trust*, aqui comentada pela pesquisadora Eliane Robert Moraes:

a inversão jocosa do sagrado lema norte americano [...] dá testemunho dessa diferença sutil dos significantes que estabelece um elo inesperado entre as palavras. As misteriosas relações que a língua deixa a descoberto vêm desmentir os

⁶⁶ REGUERA, Nilze M. de A., op. cit., p. 68.

⁶⁷ HILST, Hilda. *Contos de escárnio: textos grotescos*, op. cit., p. 85.

⁶⁸ Id. Ibid., p. 79.

contrastes tidos como óbvios, promovendo um aviltamento dos sentidos mais nobres dos termos.⁶⁹

Encontramos esse mesmo par, “dog” – “God”, também na novela *Com meus olhos de cão*. Nela, assistimos à transformação do narrador Amós, cuja busca de uma iluminação mística e redentora termina por (re)encontrar apenas a sordidez da vida mundana. O desencantamento da personagem é traduzido em versos que trazem o dístico como imagem da aproximação entre o que há de mais elevado e de mais baixo. Inesperadamente, graças aos deslizes entre letras e palavras na voz do eu-lírico infantil, da condição de criador do mundo, Deus é transfigurado em um impotente e reles cão. E de repente, também, uma aproximação vertiginosa se produz, beirando a fusão entre esses dois universos, alto e baixo, de modo que qualquer tentativa de hierarquização entre eles seria inútil:

it was God that /makes this sally/ world, daddy? //

How ddodered/ What?/ How dog, daddy.⁷⁰

O jogo com a materialidade da língua, conforme visto em Oswald de Andrade e em Hilda Hilst, acarreta em um adensamento do texto, pois as ideias vão ganhando peso. Ambos realizam um movimento para baixo, despertando associações inusitadas que propõem questões fundamentais a quem busca desvendar os mistérios da existência humana. E é aqui, no domínio do baixo, do físico, do material, que chegamos ao próximo ponto de contato entre os dois autores.

2.2 O corpo

Conforme visto, o jogo da linguagem com a materialidade pode se resolver também por um expediente de rebaixamento, tanto em Oswald de Andrade quanto em Hilda Hilst. Essa súbita transformação dos termos e das imagens, que revela seu lado proibido, atribuindo corpo ao abstrato, é, ao mesmo tempo, uma

⁶⁹ MORAES, Eliane Robert. “Da medida estilhaçada”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira – Hilda Hilst*, n.8. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999, p. 120.

⁷⁰ HILST, Hilda. *Com meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2006, pp. 46-7.

característica decisiva da literatura erótica. Um de seus maiores estudiosos, Georges Bataille, observou que o erotismo é o campo, por excelência, da contradição, uma vez que o ato sexual aproxima, como nenhuma outra atividade humana, os dois momentos mais extremos da vida – nascimento e morte:

O espermatozoide e o óvulo são, em seu estado elementar, seres descontínuos, mas *se unem* e, em consequência, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser a partir da morte, da desaparecimento dos seres separados. O novo ser é, ele próprio, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos.⁷¹

A célula única que somos a princípio deve morrer e multiplicar-se ao infinito, para nos tornarmos indivíduos inteiros. No ínterim que separa nossa vinda ao mundo de nosso desaparecimento, carregamos o peso da angústia, esse sentimento de descontinuidade do qual fala Bataille, ocasionada pela definitiva interrupção do ínfimo instante em que fomos seres contínuos. O fio do sentido, de uma compreensão que sempre nos escapa, pode ser antecipado no erotismo, essa dimensão fabulatória do sexo presente apenas nos seres humanos, pois, assim como a morte, ele remete ao estado de plenitude. Vida e morte estão ligadas de maneira indissociável no plano erótico: a violência do desejo nos atinge, e, ao mesmo tempo, nos foge à razão.

O interdito sexual, que busca o controle, a regularidade dos corpos assim como o trabalho, é violado pela operação erótica, pois esta tem por base a própria destruição daquilo que toca: “O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Repito-o: dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos.”⁷²

O potencial subversivo, portanto, é inerente à literatura erótica, devido ao caráter destrutivo do erotismo. E mesmo após a proliferação, a partir do século XVIII, de discursos em torno da atividade sexual, tal qual observado por Michel

⁷¹ BATAILLE, Georges. *O erotismo*, op. cit., p. 38.

⁷² Id. Ibid., p. 42.

Foucault, o gênero ainda guarda seu poder perturbador. Isso porque, segundo afirmou o filósofo francês em *História da sexualidade: a vontade de saber*, essa explosão discursiva que pretendia dar conta do sexo possui uma origem institucional, isto é, foi promovida por instâncias oficiais, como universidades ou o próprio Estado, a fim de analisar, racionalizar, ordenar seu material, e, assim, usá-lo, controlá-lo.

Dessa forma, a intimidade, os prazeres e perversões passaram a ser vigiados em prol de sua utilidade dentro da estrutura social e política. No entanto, a efabulação não se encontra no domínio do tangível, e sim no do imaginário, e isso possibilita a manobra, o desvio que devolve o ato ao corpo e à sua liberdade primitiva, transgressora e libidinal, eficaz em denunciar e demolir as instituições opressoras e as “cloacas do poder”⁷³. Assim, a literatura erótica, caminhando em direção oposta à fala normativa, vem colocar-se contra o *status quo* que fez do sexo mais um instrumento de dominação, bem como contra o modelo de humanidade proposto por ele.

Os termos e expressões tidos por vulgares, via de regra associados à oralidade, são reaproveitados nos escritos obscenos justamente por seu aspecto transgressor, agindo na direção de um constante rebaixamento das ideias e dos objetos. O contato com a palavra “suja” contamina o texto, e contribui para criar uma mobilidade de significados que é característica das inversões. Logo, esse gênero articula a representação a partir de uma dinâmica entre três elementos primordiais: a inversão, a subversão e a perversão, conforme observado por Eliane Robert Moraes:

Interessa, aqui, sublinhar que o contato entre a palavra escrita e a “porcaria” falada, sendo um desdobramento da polarização entre o alto e o baixo, implica um procedimento soberano da erótica literária, que é o rebaixamento.⁷⁴

Talvez não seja o caso de enquadrar Oswald de Andrade no rol de autores eróticos, uma tarefa sempre dificultosa, já que “os escritos imorais normalmente participam do movimento geral da literatura, sem apresentarem um conjunto

⁷³ HILST, Hilda. *Contos d’escárnio: textos grotescos*, op. cit., p. 31.

⁷⁴ MORAES, Eliane Robert. “Da lira abdominal”. In: __. *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015, p. 23.

próprio de convenções”⁷⁵. No entanto, é fácil identificar como as obscenidades presentes em sua obra estão a serviço das inversões e do desregramento, que funcionam como um insulto à dúbia moralidade da sociedade paulista do início do século XX, cuja hipocrisia transparecia sob as finas camadas da aparência.

É o que vemos no seguinte episódio de *Serafim Ponte Grande*, no qual o (anti-)herói, inspirado a escrever um romance naturalista “muito em moda” na época, questiona-se a respeito de determinada escolha vocabular: “Nota: Não sei ainda se escreverei a palavra ‘coito’ com todas as letras. O arcebispo e as famílias podem ficar revoltados. Talvez ponha só a sílaba ‘coi’ seguida de três pontinhos discretos. Como Camões fazia com ‘bunda’”⁷⁶.

A diferença entre os significantes “coito” e “coi” seguidos de reticências, no que diz respeito a seu significado é nenhuma. Ambos querem dizer o mesmo. Contudo, existe uma importante mudança entre a abreviação e a palavra escrita “com todas as letras”. A primeira opção demonstra certa isenção ou pudor frente ao ato sexual em si, assim como defendem as normas da moral e dos “bons costumes”. Daí a aprovação do arcebispo (símbolo do catolicismo) e das famílias, representando os “mantenedores do gosto” e da tradição. Já a última, possui o efeito contrário: escancara o ato⁷⁷, trazendo para a linguagem uma obscenidade relativa à matéria, de maneira que “coito” parece estar mais próximo da coisa em si do que “coi...”.

Se o protagonista indaga-se sobre a escolha do melhor termo a ser usado em seu romance imaginário, semelhante questionamento não reaparece em nenhum outro momento da obra. Ao narrar a própria vida, Serafim não usa meias palavras, opta sempre pela versão explícita, ou ainda por termos considerados chulos, próprios do vocabulário de calão, como demonstram os exemplos a seguir:

*Enrabar o Pinto Calçado. Cheguei a ficar com o pau duro.*⁷⁸

Pensava no *grelo* de Pola Negri, ou nas coxas volumosas de Bebé Daniels.⁷⁹

⁷⁵ Id. Ibid., p. 26.

⁷⁶ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*, op. cit., p. 55.

⁷⁷ Certamente não hoje, pois o termo “coito” ainda guarda um tom de recato. Mas, ao menos, isso pode ser afirmado sobre seu efeito na década de 20, período da publicação do romance.

⁷⁸ Id. Ibid., p. 60. GRIFO NOSSO

Matei com um certo tiro de canhão no *rabo* o meu diretor Benedito Pereira Carlindoga.⁸⁰

Todas as noites veste o pijaminho que lhe compraste nas Galeries Lafayette e *soca uma bronha* em tua honra.⁸¹

E subindo, sob a calça, ligeiramente tocou-lhe o *mandorová*.⁸²

É certo que Oswald de Andrade, ou Serafim, poderiam ter optado pelo uso de palavras mais “neutras”, as de cunho científico, por exemplo, como “pênis”, “clitóris”, ou “masturbação”, que carregam em si uma quase esterilidade sobre o assunto e são tranquilamente usadas em salas de aula ou consultórios médicos. No entanto, a intenção ao fazer uso do léxico baixo consiste em trazer para o texto toda a sujeira e perversão tradicionalmente ligadas ao sexo. Por esta razão, podemos afirmar que tais escolhas constroem uma obscenidade essencial ao projeto estético oswaldiano, cujo fim era endossar o mau gosto, como expressão de uma ruptura com a aparelhagem moral e social de sua época.

Lembrando a observação de Nilze Reguera, a inadequação da língua, aqui manifesta pelo uso impertinente da “porcaria falada”, reflete a inadequação da personagem aos padrões e às expectativas de sua classe. Quer dizer, o trânsito constante entre alto e baixo gera uma instabilidade que está diretamente ligada à subjetividade do protagonista da narrativa. Interessante notar que, assim como *Serafim*, Oswald de Andrade fazia parte da burguesia endinheirada do país, no início do século. Por conseguinte, sua crítica mordaz à sociedade não só é feita com conhecimento de causa, afinal parte das relações observadas na vida real, mas também, e de modo irônico, atinge a si mesmo, como ele o constata no prefácio da obra:

Continuei na burguesia, de que mais que aliado, fui índice cretino, sentimental e poético [...] Ficou da minha [literatura] este livro. Um documento. Um gráfico. O brasileiro à toa na maré alta da última etapa do capitalismo. Fanchono. Oportunista e revoltoso. Conservador e sexual.⁸³

⁷⁹ Id. Ibid., p. 76. Id.

⁸⁰ Id. Ibid., p. 78. Id.

⁸¹ Id. Ibid., p. 105. Id.

⁸² Id. Ibid., p. 117. Id.

⁸³ Id. Ibid., pp. 38-9.

Em muitos aspectos, *Serafim* é um espelho do modernista. Em essência, são, ambos, tipos desajustados, atravessados por uma força libidinal antiautoritária, que os impelia em direção oposta aos padrões da época. Como corresponder a preceitos que vão de encontro à própria natureza humana? É o que conclui a personagem: “Continuo a viver uma vida acanhada. Só vejo um remédio para me moralizar – cortar a mandioca incômoda que Deus me deu!”⁸⁴

A flagrante contradição da moralidade católica se faz notar no absurdo da solução imaginada por Serafim. É claro que ele não chega a colocá-la em prática, pois isso seria ainda mais absurdo. Ao invés disso, o impasse se resolve na própria ironia da proposição que devolve ao criador a responsabilidade pelos atos imorais ocorridos na Terra. Afinal, foi ele quem deu ao homem aquilo que o impede de corrigir seus costumes. Se o órgão genital masculino é elevado ao *status* de criação divina, simultaneamente, Deus é rebaixado tão fundo quanto a raiz da mandioca. O que parece estar sugerido, então, é uma saída menos dramática para a vida “acanhada” que se leva, por meio da desmistificação dos contrastes e oposições maniqueístas que a instituem e a sustentam.

Apesar de fazer parte da engrenagem social, Serafim reconhece suas falhas e tira proveito da situação para viver tão desavergonhadamente quanto pode, em completa indulgência aos prazeres da carne e do espírito. Ele comete crimes, mantém relações escusas com seus conhecidos, desfruta do ócio em inúmeras viagens pelo mundo e encontra-se com várias mulheres para fins sexuais, mesmo enquanto está casado. No entanto, ao mesmo tempo em que transgredir a ordem, ele atua dentro do sistema, aderindo, ainda que de maneira torta, ao seu funcionamento.

Raramente é o que presenciamos na ficção de Hilda Hilst. A grande maioria de suas personagens opta pelo ostracismo e pela completa marginalização, porque já não pode mais compactuar com a canalhice da vida asfíxiada por um código de conduta esvaziado de sentido na repetição trivial e infinita do cotidiano. É o caso de Hillé em *A obscena senhora D*, Ruiska em *Fluxo*, Stamatius em *Cartas de um sedutor*, Hans Haeckel em *Contos de escárnio: textos grotescos*, do

⁸⁴ Id., *Ibid.*, p. 58.

velho em *O oco* e de Vittorio em *Estar sendo. Ter sido*. A respeito dessa constante na obra da autora, João Adolfo Hansen observou:

os personagens da ficção de HH, como a obscena senhora D, querem porque querem habitar obscenamente, fora de toda representação [...] porque não suportam a obscenidade da normalidade da vida subordinada à troca, a obscenidade da vulgaridade do dinheiro e do mundo interpretado por ele, a obscenidade da plenitude dos hábitos na repetição sem diferença.⁸⁵

Seu comentário aponta para um movimento duplo de afastamento pressentido nas atitudes das personagens hilstianas, cujas escolhas as projetam para fora tanto da vida concreta em sociedade quanto das possibilidades abstratas de representação fornecidas pela linguagem. Suas existências já não podem mais ser contidas dentro de um espaço social ou linguístico pré-determinado, que, de um modo ou de outro, sempre se impõem para dar a medida da sua humanidade. São, elas, figuras do excesso, que transbordam, excedem todos os limites e se veem confrontadas, repetidas vezes, com o resto, a sobra, aquilo que, aparentemente, não tem lugar ou razão de ser no mundo. Por isso tanto espaço para a pornografia em suas narrativas. Desmentindo o preconceito de que o obsceno é um aspecto menor e ignóbil do humano, Hilda Hilst mergulha no abismo lodoso da experiência sexual, fazendo do erotismo a sua forma de pensar, a lente por meio da qual enxerga o mundo, como constatou Alcir Pécora:

A possibilidade de iluminação passa a depender da capacidade de encarar despididamente o grotesco de uma condição que apenas se anuncia sem engodos no baixo, no tabu, na profanação, mas nunca nos lugares-comuns da linguagem ou da vida social.⁸⁶

O crítico chama atenção para uma manobra característica da literatura erótica: interrogar a vida justamente em sua ferida, no que nela dói, falta, ou seja, a angústia da qual nos fala Bataille. O ponto de partida dos narradores hilstianos é sempre essa fissura essencial do humano. A partir daí, se inicia uma busca, uma perscrutação metafísica pelo sentido da existência, por uma breve possibilidade de

⁸⁵ HANSEN, João Adolfo. "Norma e obscenidade em Gregório de Matos, Glauco Mattoso e Hilda Hilst". In: *Teresa – revista de literatura brasileira*, n. 15. São Paulo, 2014, p. 28.

⁸⁶ PÉCORA, Alcir. "Nota do organizador". In: HILST, Hilda. *Com meus olhos de cão*, op. cit. p. 10.

iluminação que é ao mesmo tempo mística e profana. Por isso, o corpo é tão presente em seus textos quanto a figura de Deus.

Mas queremos ressaltar, aqui, a função do elemento baixo (cujo maior expoente é o corpo junto a todos seus fluidos e excreções) na obra de Hilst, que, assim como na de Oswald de Andrade, vem corroborado pela linguagem de calão. Contudo, enquanto o erotismo aparece no autor modernista como uma crítica irônica e jocosa, em Hilda, ele vem para tornar mais agudo o enfoque sobre a dor existencial, ainda que o humor sempre encontre seus jeitos de penetrá-la, conforme veremos à frente.

Em *A obscena senhora D*, por exemplo, assistimos a um processo de descoberta e revelação da vida “porca”. Após a morte de seu marido, a narradora e protagonista Hillé foge ao convívio social, recluindo-se no vão da escada de sua casa, representação de um refúgio na mais profunda interioridade. Ao mesmo tempo em que fecha os caminhos para a sociedade, a personagem abre-se para si mesma e para o contato com Deus. A ausência do outro desengatilha um jorro de perguntas sobre o sentido de tudo aquilo que nos toma de assalto aparentemente sem o menor propósito: o amor, a miséria, a falta, o desejo, e a própria busca.

Porco-menino, menino-porco, tu alhures algures acolá lá longe no alto aliors, no fundo cavucando, inventando sofisticadas maquinarias de carne, gozando o teu lazer: que o homem tenha um cérebro sim, mas que nunca alcance, que sinta o amor sim mas nunca fique pleno, que intua sim meu existir mas que jamais conheça a raiz do meu mais ínfimo gesto⁸⁷

A obscena senhora “derrelição” chafurda na lama do baixo, da sujeira e do corpo, e traz consigo a figura divina, que já não é mais o Deus alto e soberano, mas o “porco-menino” tão semelhante a ela mesma, “mulher porca”. Refutando a vida miúda da gente comum, Hillé intui que “as possibilidades de iluminação”, para usar os termos de Pécora, se dão apenas no enfrentamento despudorado do sangue, do escarro, das fezes, bem como do medo, da angústia, da solidão, isto é, na superação do nojo e do medo. Contudo, suas perguntas ecoam umas às outras no silêncio absoluto e na completa indiferença de Deus e dos homens. Assim, a investigação dos espaços obscuros do corpo acaba por contaminar texto e

⁸⁷ HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001, p. 36.

pensamento, com seus cheiros, sua viscosidade, seu peso. Fica claro, então, que a volta ao material, prenunciada por Oswald de Andrade, ganha nova força nos textos de Hilda Hilst, sendo levada ao seu paroxismo: “E por que continuo a sujar os papéis tentando projetar meu hálito, meus sons no corpo das palavras?”⁸⁸

A pergunta de Stamatius, narrador de *Cartas de um sedutor*, explicita essa relação, inexorável em Hilda Hilst, entre a carne e o “corpo das palavras”, de maneira que o mote oswaldiano “o material da literatura é a língua” ganha aqui mais um desdobramento, que poderia ser expresso como “o material da língua é a matéria”. Afinal, a densidade da carne é reproduzida por meio da linguagem e esta, em consequência, se torna palpável e viscosa, como a matéria corporal e seus fluidos, evocando a lubricidade de um erotismo que desperta no imaginário, mas se realiza na substância.

A “penetração do vertical com o horizontal”, que caracteriza sua obscenidade, traduz a tentativa sôfrega e angustiada das personagens de explicar o inefável, conhecer o incognoscível, materializar o sentido e os sentidos via uma linguagem que se revela tão parca e insuficiente quanto a própria vida. Essa dicotomia entre o que se dá na letra e o que se dá no corpo também foi observada por Reguera:

o ludismo hilstiano, uma singular ostentação da e com a língua, relacionar-se-ia ao gozo [...] explicitador dos opostos: de um lado, o prazer e o deleite oriundos da sedução e do toque no corpo da palavra, na carne; de outro, certa burla ou zombaria, que ao suscitar a dúvida ou a inadequação, põe em xeque a possibilidade de entendimento, permitindo a vertiginosa constatação do vazio, da falta, do fracasso ou da falência⁸⁹

A manipulação e os jogos com a língua no contexto da obra de Hilda Hilst estariam em função, portanto, de uma complexa dinâmica entre desejo e incompletude, excesso e falta, que atravessa tanto a expressão verbal quanto as relações eróticas, pondo a descoberto a zona obscura onde, muitas vezes, os opostos se (con)fundem. O emprego das obscenidades e do calão, revelando a sujeira e a violência da qual nos abrigamos, procurariam, por antítese, escancarar a lacuna essencial que funda o ser. Afinal, não só em *A obscena senhora D*, mas

⁸⁸ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 139.

⁸⁹ REGUERA, Nilze M. de A., op. cit., p. 71.

em toda sua literatura “é o corpo quem grita esses vazios tristes”⁹⁰, que não podem ser preenchidos ou traduzido, nem por palavras nem por ações. Vazio de ser humano, demasiado humano, ser vil, porco que ao mesmo tempo olha para o alto, interrogando a imensidão.

As vozes hilstianas exprimem os desejos da carne, independentemente de qualquer moralidade circundante. Enquanto os parâmetros sociais coíbem o livre curso e expressão dos impulsos eróticos, na literatura de Hilst, o corpo “grita”, demanda e organiza o texto. Daí, o isolamento e o abandono de suas personagens: figuras sem lugar na sociedade, a não ser sua margem, eles preferem a solidão e o exílio a ter que compactuar com a vida besta e apequenada das coisas práticas, do trabalho e das leis, quer dizer, de todo um mecanismo elaborado para alienar o homem de si mesmo. Em troca, recebem a crueldade e a indiferença daqueles que estão inseridos no sistema.

Em “Triste”, o escritor-mendigo Stamatius ilustra de forma devastadora e pungente a condição do pária em nossa sociedade. Nesse conto, acompanhamos um andarilho de quem não sabemos o nome nem a história, pois seu silêncio raramente era rompido. “Além de ‘nem tudo pode ser arrumado’, falava principalmente da dificuldade de ser compreendido”⁹¹. As pessoas da vila, onde chegou um dia carregando apenas papéis em branco, se compraziam de seu sofrimento, até que em 21 de abril, data da morte de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, e do nascimento de Hilda Hilst, o homem grita “quero fudê! quero fudê!”⁹². Ofendido, o povo responde amarrando-o a um poste espancando-o com pauladas até sua morte. Vendo o cadáver, um mocinho que passava conclui, sorrindo: “é, negão, fudê não pode não.”⁹³

Repetindo o episódio histórico de Tiradentes, o único homem a ser condenado pela participação nos movimentos da Inconfidência, a vila faz do andarilho seu próprio bode expiatório e executa-o em praça pública para que sirva de lição aos demais que “fudê não pode não”. A apatia com que a comunidade lida com o a situação escancara a hipocrisia e, sobretudo, a bestialidade à qual os

⁹⁰ HILST, Hilda. *A obscena senhora D*, op. cit., p. 32.

⁹¹ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002, p. 113.

⁹² Id. Ibid., p. 114.

⁹³ Id. Ibid., p. 114.

homens se entregam para proteger seus dogmas. O fator decisivo que levou o homem a seu injusto e brutal assassinato foi a enunciação de um desejo violento, conhecido por todos os seres humanos, mas que, via de regra, é condenado e reprimido. Logo, a transgressão representada não só pelo ato obsceno, mas também pelo uso da palavra suja, retoma a discussão sobre a diferença entre “coito” e “coi...”, presenciada em *Serafim Ponte Grande*, ou ainda entre os limites do que é ou não socialmente aceitável. A condenação precipitada do miserável se dá graças à incompreensão social do desvio, bem como à recusa de chamar para si toda a sujeira revelada por ele.

Seja por meio de personagens mal ajustadas ou totalmente extraviadas, a literatura de Hilda Hilst e a de Oswald de Andrade, no jogo com a materialidade da língua e dos corpos, em maior ou menor escala, endossam o mau gosto e a bandalheira contra o aprisionamento dos seres no sujeito, que faz deles (bons) mocinhos. Seus textos demonstram que tocar o obsceno é uma forma de despertar da letargia e da insensibilidade sob a qual operamos como peças de uma engrenagem dominante e sob a qual agimos e funcionamos sem pensar, sem questionar. Lembrar a relação inerente do sujeito com a matéria, e com o lado mais baixo ou impuro da vida, é afrontar a moralidade e os bons costumes, mas, muito mais que isso, é um caminho para a possibilidade de liberdade e de uma compreensão menos ingênua do que somos.

2.3 O riso

O terceiro ponto de contato entre nossos autores é o humor. Esse veio atravessa grande parte da obra de ambos, porém nem sempre é trabalhado de maneira convergente. Começaremos nossa análise pelo que guardam de semelhante: sua característica rabelaisiana, ou seja, o riso ligado à sátira e à crítica social, ao rebaixamento dos termos e das figuras, e a uma obscenidade libertadora.

Ao investigar a obra do escritor François Rabelais em relação ao contexto de seu aparecimento, no século XVI, Mikhail Bakhtin denominou de “realismo grotesco” o conjunto de práticas carnavalescas medievais e renascentistas, cuja concepção estética do mundo era dada a partir do princípio material e corporal.

Durante o período dessas festividades, observou o filósofo, ocorria uma espécie de inversão da vida cotidiana: como em uma peça teatral, tudo era representado, ou reapresentado, a partir de uma perspectiva invertida, sob a qual as instituições oficiais, assim como as hierarquias que delas decorriam, não tinham mais razão de ser. As relações sociais eram rearticuladas com base no corpo humano enquanto espaço ambivalente por excelência, devido ao duplo movimento, de vida e morte, encerrado por ele. A positividade de sua potência generativa iluminava o baixo, tornando-o produtivo, de modo que as representações escatológicas do carnaval, a decomposição, os abjetos resíduos corporais, como os excrementos, o sangue e o esperma, pretendem desmistificar as manifestações imundas de um corpo que, nem por isso, deixa de se projetar para o alto e para a continuidade da espécie na dimensão cósmica da existência. O riso carnavalesco, portanto, é positivo e regenerador:

[Nos períodos do carnaval] o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.⁹⁴

Na obra de Oswald de Andrade, tanto em poesia quanto em prosa, o humor é ativado por estratégias oriundas do realismo grotesco. Vários de seus textos são retratos da sociedade brasileira da época, vista por meio de uma lente bem humorada, mas não desinteressada. Ali, encontramos um riso explosivo e cortante, constantemente apoiado na escatologia e na vulgaridade, que funciona como desforra à repressão e afronta o politicamente correto. Além disso, o humor oswaldiano aponta para o esfacelamento de uma classe social que, segundo seu julgamento, estaria próxima ao fim: a burguesia patriarcal. Em depoimento a Edgard Cavalheiro, em 1944, o autor discorre sobre a importância do escárnio em tempos sombrios, os quais convocam a grandes transformações da estrutura política. Comenta também acerca do equívoco de não se perceber a profundidade crítica que pode estar por trás de uma piada:

Começarei protestando contra a confusão que se faz entre a seriedade do espírito humano, e, por exemplo, a sisudez de uma

⁹⁴ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2013, p. 10.

sessão acadêmica, com suas ratazanas fardadas e a coleção de suas carecas de louça [...] Atacar com saúde os crepúsculos de uma classe dominante não é de modo algum ser pouco sério. O sarcasmo, a cólera e até o distúrbio são necessidades de ação e dignas operações de limpeza, principalmente nas eras de caos, quando a vasa sobe, a sublitteratura trona e os poderes infernais se apossam do mundo em clamor.⁹⁵

Tendo isso em mente, podemos admitir que o ponto alto de sua comicidade é alcançado em *Serafim Ponte Grande*, obra na qual a paródia e as inversões jamais são gratuitas, mas estão sempre a serviço do rebaixamento. Este, por um lado faz rir, por outro, denuncia a farsa da sociedade retratada:

Afinal a criada foi uma desilusão. Conspurquei o meu próprio leito conjugal, aproveitando a ausência de Lalá e das crias. No fim, ela gritou!

-Fiz um peido!

Travessuras de Cu... pido!⁹⁶

Nada está salvaguardado do humor e da blague oswaldiana. A desmentir do tom trágico prenunciado no início da cena, em que Serafim admite ter conspurcado o leito conjugal, o peido da criada desestabiliza o episódio da traição tornando-o risível. O amor (representado pela figura do Cupido), tido culturalmente por um dos mais nobres sentimentos, é trazido para o terreno, para a realidade chã e imoral, onde se dão as sórdidas relações fora do casamento. De modo simultâneo, ele é contaminado pela baixeza associada aos movimentos peristálticos e ao ânus. A ironia e o sarcasmo de Oswald, autoproclamado “palhaço de classe”, na abertura de *Serafim*, são verdadeiros ataques à moralidade cristã e conservadora dos anos vinte e trinta. Em oposição à pretensa virtude de uma visão maniqueísta que busca suprimir as ambiguidades inerentes à vida, o autor vem escancarar a proximidade entre o elevado e o repugnante, flagrados junto ao corpo.

Encontramos uma história semelhante em uma das narrativas do conjunto intitulado “Novos Antropofágicos”, de *Cartas de um sedutor*. Nessa espécie de

⁹⁵ ANDRADE, Oswald de. “Meu testamento”. In: ___. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990, p. 53.

⁹⁶ Id. *Serafim Ponte Grande*, op. cit., p. 60.

conto, o jovem Nico, de apenas catorze anos, finalmente tem a oportunidade de transar com Nena, uma “crioula virgem mas bundudinha e voraz”⁹⁷ pela qual ele era louco. O problema se dá no momento em que é solicitado, pois ele acabara de “encher a pança com feijão, nabo carne-seca e jerimum”. O garoto, então, cria coragem diante da oportunidade única, e tem início o ato amoroso. No entanto, a digestão o atormenta de tal forma que Nico chega a atribuí-la à proximidade de sua morte. Ao pedir, desesperado, socorro a Santo Expedito, recebe um sinal divino, um “peido prolongado silencioso redondo quente gordo estufado vivo”⁹⁸ que espanta a Nena enojada, e arruína definitivamente sua chance de ter uma relação sexual com ela:

Dia seguinte quis contar o sinal pra Nena mas ela se safou do meu agarro, resmungando: “Não tô a fim de berimbá com gente que peida”. Deve ter andado de mão em mão pela vida afora porque vez ou outra até doutor ministro embaixador ou rei, se tem buraco, peida.⁹⁹

Assim como em *Serafim Ponte Grande*, o breve conto de Hilda Hilst faz chacota do nojo e das distinções moralistas colocando alto e baixo no mesmo patamar, lembrando que ao corpo são próprios tanto os movimentos mais belos quanto os mais repulsivos. No mesmo momento em que entrega o corpo aos prazeres condenáveis da carne, Nico concentra sua mente, sua alma, em uma dimensão espiritual, sem parecer que nisso haja qualquer tipo de contradição. Sua ingenuidade pueril revela a incoerência do asco, pondo em xeque a noção de superioridade a ele implícita. O jovem é pragmático em sua conclusão: todo mundo “se tem buraco, peida”. Inclusive as figuras distintas da sociedade, os poderosos, as chamadas autoridades, doutor, ministro, embaixador.

De maneira simbólica, o domínio do baixo, tão escamoteado pela cultura ocidental, retorna aqui como salvação perante a morte, como resposta divina às súplicas angustiadas e ao medo. O sagrado não é mais um ideal inatingível. Ele está no meio do ato sexual e se faz entender através de sinais peristálticos. Esse olhar sobre a vida arruína a classificação das experiências humanas entre boas ou más, certas ou erradas, belas ou feias, colocando-as lado a lado como iguais fontes

⁹⁷ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 167.

⁹⁸ Id. Ibid., p. 168.

⁹⁹ Id. Ibid., p. 169.

de uma possível compreensão. Ainda que talvez seja interdito ao homem alcançar o absoluto entendimento de sua condição, é certo que se almejar ao menos um relâmpago de lucidez, ele precisa lembrar-se de que a vida muitas vezes é porca. Inúteis são todas as noções de superioridade e a ilusão do poder, frutos da vaidade humana, para quem, como Tiu, sabe que temos todos um buraco entre as pernas: “pois olha, Eulália, se todo mundo lembrasse do que lhe sai pelo cu, todo mundo seria mais generoso, mais solidário”.¹⁰⁰

A escolha pelos termos vulgares e pelo calão, em ambos os excertos selecionados, atualiza o “vocabulário de praça pública” característico da obra rabelaisiana. Isso significa trazer para o texto uma linguagem não oficial, que, inclusive, lhe é considerada imprópria, com todas as diferenças incontornáveis implicadas nessa ação, quatro séculos depois. De qualquer forma, trata-se de um léxico “proibido”, desviante, que tende a produzir, segundo a leitura bakhtiniana, “um rebaixamento topográfico *literal*, isto é, uma aproximação do “baixo” corporal, da zona dos órgãos genitais.”¹⁰¹ Não por acaso, o corpo, em todas as suas dimensões, é um elemento essencial dentro das obras de Oswald e Hilda, nas quais funciona como mais um ataque aos preceitos linguísticos alinhados à normatividade que corroboram as distinções hierárquicas, padronizando a experiência.

Nos trechos citados, esses recursos rabelaisianos produzem uma gargalhada sonora, que brota de uma visão humorada sobre aquilo que se diz sério, importante, elevado. Sendo assim, contribui para desafogar o incômodo daqueles que não se ajustam, ou se ajustam mal, à normalidade instituída, sejam eles autores, leitores ou personagens. Esse humor solar recupera a tradição rabelaisiana, liberando os instintos humanos ao provocar uma grande catarse que, por um lado, desfaz as amarras da sujeição, por outro, dá fôlego para continuar a viver e a encenar os papéis do espetáculo social. É uma brincadeira séria a saída cômica desses escritores, expediente lúdico frente ao vilipêndio e à sordidez das relações intrapessoais que exprimem um certo modo de estar e viver em sociedade sustentado sobre ilusões e mentiras compartilhadas. A risada irrompe, porque, de repente, as cortinas se levantam e pegam os atores de surpresa, ainda sem

¹⁰⁰Id. Ibid., p. 169.

¹⁰¹ BAKHTIN, Mikhail, op. cit., p. 127. GRIFO NOSSO

máscara, mal ajustados às suas personagens, de modo que as narrativas parecem flagrar a vida sem disfarce. Do desnível entre a expectativa do leitor e a cena desenrolada nasce um efeito cômico corrosivo. Semelhante aos escritos de François Rabelais, a prosa desbocada de nossos autores instaura um “riso [que] deve desembaraçar a alegre verdade sobre o mundo das capas da mentira sinistra que as mascaram, tecidas pela seriedade que engendra o medo, o sofrimento e a violência.”¹⁰²

Em *História do riso e do escárnio*, o historiador francês Georges Minois afirma que “qualquer sociedade *precisa* do riso”, pois ele “exorciza a angústia”¹⁰³. Essa era, precisamente, sua função no âmbito dos carnavais renascentistas e medievais, onde simbolizava uma espécie de triunfo sobre o medo que encobria a experiência humana. Conforme explica Bakhtin, o temor era intrínseco à própria cultura dos séculos XV e XVI: o homem da época temia o poder divino e o autoritarismo humano, temia a força da natureza, tudo que era sagrado e interdito, temia também a morte, o inferno e os castigos da alma. É nítido, portanto, a importância do riso desafogador naquele momento.

No entanto, o século XX precisou dele mais do que nunca graças à série de catástrofes ocorridas em seus primeiros anos. Podemos incluir nessa lista as duas guerras mundiais, os genocídios, o ódio nacionalista, as crises econômicas, a fome e a miséria. É espantoso o que assistiu e suportou a humanidade nesse período, não sem ter sua fé (religiosa, científica, moral) abalada, é claro. Quando todas as esperanças pareciam vãs, quando todas as hipóteses mostraram-se insustentáveis, o humor foi crucial, segundo Minois, para que fosse possível sobreviver em um mundo “pobre de experiências comunicáveis”¹⁰⁴.

[...] o riso do século XX é humanista. É um riso de humor, de compaixão, ao mesmo tempo “de desforra”, diante dos reveses acumulados pela humanidade ao longo do século e das batalhas perdidas contra a idiotia, contra a maldade e contra o destino.¹⁰⁵

¹⁰² Id. Ibid., p. 150.

¹⁰³ MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 564.

¹⁰⁴ Expressão de Walter Benjamin, retirada do ensaio “Experiência e Pobreza”. No próximo tópico, falaremos mais profundamente sobre a relação entre a teoria benjaminiana e a obra de nossos autores.

¹⁰⁵ MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*, op. cit., p. 558.

Aqui, já estamos falando de um humor diferente daquele colocado em jogo por Rabelais. O tom sombrio substitui a alegria escandalosa do carnaval, o jocoso se torna sarcástico, o riso, um consolo diante do abandono. Por isso, assemelha-se muito mais a uma outra sensibilidade cujo ponto de partida, segundo Bakhtin, teria sido dado pela publicação do romance de Laurence Sterne, *Vida e opiniões de Tristram Shandy*, em meados do século XVIII. A obra citada marca a eminência de uma nova categoria estética conhecida por “grotesco romântico”, “uma visão do mundo subjetiva e individual, muito distante da visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes”¹⁰⁶. Agora, uma sombra parece se estender sobre todas as coisas, de modo que aquela luminosidade solar própria do realismo grotesco é reduzida quase por inteiro. O riso só pode, então, transformar-se em um efeito irônico, melancólico, mínimo, despertado pela desarmonia da vida nesse “mundo alheado (tornado estranho)”¹⁰⁷.

É importante esclarecer que nossa intenção aqui não é fazer uma análise minuciosa e contrastante entre as duas concepções, muito menos cotejar o ponto de vista de dois ou mais teóricos sobre o assunto que é extenso e, muitas vezes, polêmico. Mas a identificação das origens e dos sentidos mobilizados pelo “grotesco romântico” serve para compreender uma linha de pensamento acionada com maior ênfase por Hilda Hilst, não tanto por Oswald de Andrade. Em oposição à primeira situação analisada, na qual o humor de ambos coincidia em uma alegria que sobrepõe, vence o medo, neste segundo instante, no qual não podemos encaixar o modernista, a angústia parece triunfar de uma vez por todas.

Por exemplo, ainda em *Cartas de um sedutor*, na última narrativa de “Novos antropofágicos”, imediatamente seguinte à história de Nena e Nico, não encontramos mais a jocosidade alegre e libertadora, característica do universo rabelaisiano, mas um humor negro que termina de revelar os abismos e fissuras existenciais, muito mais próximo das imagens do “grotesco romântico”. O drama em torno de um casal começa com a euforia do marido, poeta perfeccionista, ao anunciar à esposa que, após dez anos de tentativas, ele havia conseguido,

¹⁰⁶ BAKHTIN, Mikhail, op. cit., p. 32.

¹⁰⁷ KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configurações na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 159.

finalmente, escrever o primeiro verso de seu poema. A cena, então, transcorre da seguinte maneira:

“Igual o fruto ajustado ao seu redondo...” Jandira interrompendo: peraí... redondo? Mas nem todo fruto é redondo...

Ele São metáforas amor

Ela Metáforas?!?!

Ele É... e há também anacolutos, zeugmas eféreses.

Ela ?!?! Mas onde é que fica a banana?

Ele enforcou-se de manhãzinha na mangueira. O bilhete grudado no peito dizia: a manga também não é redonda, o mamão também não, a jaca muito menos. e você é idiota, Jandira. Tchau.

Ela (tristinha depois de ter lido o bilhete) E a pêra, benzinho? E a pêra então que ninguém sabe o que é? E a carambola!!! E a carambola amor?¹⁰⁸

O mesmo tipo de humor pode ser encontrado no episódio surreal que encerra *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. Nele, o protagonista Crasso comparece ao casamento dos príncipes de Cul e Cul, uma festa libertina que lembra em muito as orgias extravagantes da literatura do Marquês de Sade. Após inúmeros excessos sexuais e escatológicos, a personagem decide enforcar-se em um pinheiro, porém “amigos fiéis” a desestimulam do suicídio “devido à dificuldade de achar uma corda esteticamente apropriada”¹⁰⁹, uma clara paródia à situação tragicômica das personagens de *Esperando Godot*, famosa peça de Samuel Beckett.

Assim como no teatro beckettiano, essa faceta do humor hilstiano já não tem a ver com a alegria propriamente dita, e sim com a angústia. Em ambos os excertos citados, o humor não provoca o riso estridente no leitor, mas apenas um sorriso baço, melancólico e amargo diante da constatação da imundície da vida e da impossibilidade de se comunicar com o outro. Porque falham na tentativa de transcender sua humanidade “porca” e tampouco podem encontrar refúgio na

¹⁰⁸ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 171.

¹⁰⁹ Id. Ibid., p. 114.

empatia daqueles que dividem sua condição, a única saída que se apresenta para essas personagens é a morte. Este é o riso da contemporaneidade, como observa Minois, fruto de uma ironia pessimista, “próxima da consciência do nada.”¹¹⁰

Ele é a tábua de salvação para gerações que praticaram todas as loucuras, viram afundar todos os valores e, apesar de tudo, recusam o suicídio [...] O riso ou a morte; é um pouco o dilema do mundo contemporâneo, depois de ter esgotado todas as justificativas sérias da vida.¹¹¹

Assim, remete ao grotesco romântico porque já não quer fazer rir ou provocar. Não busca revelar o lado positivo da vida humana, regenerar, nem desmontar estruturas, sociais, políticas ou culturais, opressivas. Ele é absolutamente contraditório em si mesmo, pois é a mais pura constatação do caos e do absurdo que governam um mundo onde qualquer esperança soa como delírio. Toda a busca por conhecimento, por uma iluminação redentora que possibilitaria ao homem transcender sua condição ou ao menos compreender sua existência, desembocou no vazio, no nada. Sozinho no universo, o ser humano sucumbe sem jamais entender o porquê. E ri, a despeito de tudo, contra sua própria vontade, um riso soturno, contundente, macabro, como o riso do Romantismo. Como é possível rir diante de tais circunstâncias? Difícil explicar. Talvez uma boa resposta, ainda que enigmática, para esta pergunta esteja na epígrafe da novela *Madame Edwarda*, de Georges Bataille: “Minha angústia, finalmente, é soberana absoluta. Minha soberania morta está na rua. Não apreensível – a seu redor um silêncio de túmulo – escondida à espera do terror – e no entanto sua tristeza zomba de tudo.”¹¹²

Esse riso paradoxal, portanto, nasce da constatação do abandono, ao qual ele mesmo se projeta como consolo ou salvação. No entanto, a angústia é soberana, insuperável, assim como o pressentimento de um terror que, mais cedo ou mais tarde, irá se concretizar. Então, o humor está fadado ao fracasso sob essa perspectiva de consolar o inconsolável. Mas ele ainda pode apenas ressurgir como coroação de um Nada, que se faz cada vez mais ameaçador e concreto na vida

¹¹⁰ MINOIS, Georges, op. cit., p. 567.

¹¹¹ Id. Ibid., p. 585.

¹¹² BATAILLE, Georges. *Madame Edwarda. Le mort. Histoire d l'œil*. Paris: Jean-Jacque Pauvert Editeur, 1979, p. 29. TRADUÇÃO NOSSA.

cotidiana, conforme Bataille já havia afirmado, anos antes: “[o homem] ilumina sua escuridão com seu riso, que só atinge *embriagado* pelo próprio vazio que o mata.”¹¹³ Como quis Minois, é um pouco isto ou a morte, o definitivo Nada.

Para aqueles que optam pela vida, como Crasso, o que resta é rir. Rir da estupidez e da pobreza de espírito que nos cerca. Rir do vazio e da falta de sentido que nos integra. Rir do fato de que saber-se humano é entender, como Tiu, que somos mortais, fundos e conscientes e, ainda assim, devemos acabar a vassouradas, num canto, iguais a um rato.¹¹⁴

2.4 O fracasso

Se é certo que todo jogo tem seu perdedor, tanto Oswald de Andrade quanto Hilda Hilst souberam fazer da possibilidade de perda um lugar produtivo dentro de suas narrativas. O ludismo trabalhado pelos autores implica a noção de fracasso e faz dele sua própria estratégia textual.

O esfacelamento do gênero e a burla gramatical experimentados em *Memórias Sentimentais de João Miramar* tornam-se definitivamente radicais em *Serafim Ponte Grande*, de maneira que o primeiro, nas palavras de Haroldo de Campos, “faz perimir o conceito de romance, de novela ou de conto, diante de uma nova ideia de texto”¹¹⁵, enquanto o segundo, para Nilze Reguera, “triumfaria em seu fracasso, constituindo-se num ‘grande não-livro’”¹¹⁶.

Ou seja, *Serafim* atinge o ponto máximo de uma corrosão da forma já prevista por seu antecessor *Miramar*. O sucesso dessa empreitada só poderia se dar com a completa destruição de um modelo no qual seus protagonistas não conseguem, não podem, se encaixar. O dismantelamento da expressão vem ratificar o malogro dessas figuras, dentre as quais podemos incluir o próprio autor, em corresponder às expectativas sociais. De maneira paradoxal, o fracasso adquire um viés positivo, resolvendo no texto impasses da vida real. Essa ambiguidade,

¹¹³ Id. *A experiência interior*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 128.

¹¹⁴ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. Op. cit., p. 134.

¹¹⁵ CAMPOS, Haroldo. “Miramar na Mira”. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*, op. cit., p. 60.

¹¹⁶ REGUERA, Nilze M. de A., op. cit., p. 56.

por exemplo, é fortemente sentida na personagem que dá nome ao drama oswaldiano de 1937, *O Rei da Vela*. Abelardo I é um eterno ganhador-perdedor do jogo social, pois embora tenha feito fortuna ao tornar-se usurário durante crise de 1929, nunca foi considerado como igual por seus pares. Assim como nos romances citados, aqui estamos diante de um movimento pendular que vai continuamente do centro à margem e vice-versa, colocando-os, ambos, em xeque.

O que observamos no contexto da prosa hilstiana é de outra ordem. Aqui, a noção de fracasso contribui, sobretudo, para evidenciar a própria insuficiência da linguagem e para denunciar o falseamento do real. O andamento de suas narrativas frequentemente é interrompido pela dúvida do narrador entre o uso deste ou daquele termo; outras vezes, assistimos a um encadeamento vertiginoso e aparentemente desconexo de palavras e mais palavras; e ainda presenciamos gritos, sons sem sentido, palavras inventadas no calor do momento. Tanto as “marcas autorreferenciais”, quanto a verborragia e os neologismos destroem a verossimilhança, ao apontar para o desnível entre significado e significante. A questão com a qual está sempre às voltas em sua obra não é “o que dizer?”, e sim “como dizer?”. Contudo, a expressão encontrada está sempre muito aquém do que foi vivido ou do que se desejava representar.

Em 1989, Hilda Hilst publica *Amavisse*, coletânea de poemas que, de certa forma, antecipa os principais motivos da trilogia dos anos 90. Na quarta capa desta primeira edição, encontramos os versos abaixo:

O escritor e seus múltiplos vêm vos dizer adeus.
Tentou na palavra o extremo-tudo.
[...]Poupem-no do desperdício de explicar o ato de brincar.
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um “Potlatch”.
E hoje, repetindo Bataille:
“Sinto-me livre para fracassar”.¹¹⁷

O mote bataillano vem marcar uma virada, não tão dramática quanto quis a crítica da época, em sua obra em direção ao obsceno. A partir da publicação de *O caderno rosa de Lori Lamby*, a autora se propõe a investigar a fundo as mesmas experiências eróticas observadas por Bataille. Estas, por sua vez, desvelavam o

¹¹⁷ HILST, Hilda. *Da poesia*, op. cit., p. 530.

fracasso da linguagem ao tentar exprimir as relações movidas pelo desejo e as situações limítrofes da vida. Daí o interesse em partir do pressuposto da derrota, o que autoriza seus personagens a tocarem a ferida da falta, do vazio, da ausência, como é o caso de Crasso:

Um perfume de tenras ervazinhas inundou a igreja. Meu pau fremiu [...] Digo talvez meu pau estremeceu? Meu pau agitou-se? Meu pau levantou a cabeça? Esse negócio de escrever é penoso. É preciso definir com clareza, movimento e emoção. E o estremecer do pau é indefinível. [...] Meu pau vibrou, meu pau teve contrações espasmódicas? Nem pensar. Então, meu pau aquilo.¹¹⁸

No trecho acima, o narrador de *Contos d'escárnio: textos grotescos*, diante de uma vasta lista de verbos que serviriam para descrever o movimento de seu pênis (“fremir”, “estremecer”, “agitar”, “levantar”, “vibrar”, “ter contrações”), acaba optando por “aquilo”, um termo vazio, que em si mesmo não significa nada sem o apoio de uma referência textual. Mas dentro do texto, “aquilo” não se refere a nenhum dos outros termos considerados. “Aquilo” está no extratextual, na experiência pulsante, cuja transposição para a escrita se revela problemática. Entre o vivido e o contado há um impasse, resolvido pela escolha incomum da palavra que não diz nada, pelo contrário, expõe o descompasso entre experiência e representação, iluminando justamente o que fica por ser dito, a sobra, o resto.

Há de se considerar também que, de novo na esteira de Georges Bataille, a prosa hilstiana se inclinou sempre no sentido de deslindar os estados mais extremos do humano, aquilo que o filósofo chamou “experiência interior”, dentro da qual “tudo desaba: o próprio edifício da razão, num instante de coragem insensata, sua majestade se dissipa.”¹¹⁹ Seus textos saem em busca dessas situações-limite, como o êxtase, a violência, a paixão e a morte, esforçando-se para colocar em cena estados de alma e emoções de uma intensidade perturbadora, perante os quais nenhuma palavra ou lógica se sustenta. Seus narradores esticam o cordão da linguagem até onde podem ir compreensão e coração, mas todos falham em alcançar o vórtice do turbilhão que é a vida fora da possibilidade de representação. E, como Bataille, poderiam reconhecer: “Fracasso, escreva o que

¹¹⁸ Id. *Contos d'escárnio: textos grotescos*, op. cit., p. 32.

¹¹⁹ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*, op. cit., p. 72.

escrever, pelo fato de que deveria ligar à precisão do sentido a riqueza infinita – insensata – dos possíveis.”¹²⁰ É o caso de Lucius Kod, narrador de *Rútilo nada*, diante da morte brutal de seu amante:

Os sentimentos vastos não têm nome. Perdas, deslumbramentos, catástrofes do espírito, pesadelos da carne, os sentimentos vastos não têm boca [...] Inventar palavras, quebrá-las, recompô-las, ajustar-me digno diante de tanta ferida, teria sido preciso [...] ¹²¹

Apesar das diferenças encontradas na forma como cada autor trabalha o fracasso dentro da dinâmica de seus textos, é impossível deixar de pressentir, em ambos os casos analisados, reverberações da teoria benjaminiana a respeito da derrocada da arte narrativa e consequente falência do papel do narrador na modernidade. Em “Experiência e pobreza” e “O narrador”, escritos respectivamente em 1933 e 1936, Walter Benjamin identifica um processo gradativo de esfacelamento da narrativa, que teve início com o próprio surgimento do romance, em cujo cerne, argumenta, está a impossibilidade ou a incapacidade de compartilhar experiências.

Ela [a narrativa] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. ¹²²

A experiência seria, portanto, uma espécie de sabedoria, ou palavra comum, transmitida a cada geração por narradores, que, de certa forma, guiavam o rumo da História e das histórias. Dentre os fatores que contribuíram para esta crise da narrativa tradicional, o crítico alemão aponta a aceleração do desenvolvimento técnico, a partir do século XIX, a primeira guerra mundial, já no início do século XX, e a atitude higienista da burguesia que retirou a morte do espaço público, confinando-a ao âmbito privado. Os dois primeiros teriam

¹²⁰ Id. Ibid, p. 71.

¹²¹ HILST, Hilda. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003, p. 85.

¹²² BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: __ *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas*. Vol. 1, 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 202.

rebaixado a humanidade a um estado de sujeição e a uma reificação sem precedentes, e isto teria afetado a própria capacidade milenar de “ensinar” a viver. Já o terceiro teria privado os homens de uma autoridade concedida aos moribundos no enfrentamento com o inevitável fim, de modo que “declínio histórico da narração e recalque social do morrer andam juntos”¹²³:

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens [...] assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor.¹²⁴

Percebemos que as constatações de Benjamin são desprovidas de um sentimento nostálgico. Ao contrário, ele tateia em busca das possíveis formas narrativas a emergirem dos escombros da tradição, conforme observa Jeanne-Marie Gagnebin no ensaio “Não contar mais?”. Em sua releitura da questão, a autora comenta as duas saídas identificadas pelo crítico. A primeira seria uma atitude burguesa de recolhimento ao espaço íntimo e à solidão, na qual os valores individuais prevaleceriam sobre os coletivos e a vivência substituiria a experiência, o que, literariamente, se traduz em um texto que produz a “ilusão de estar em casa num mundo alienado”¹²⁵. Já a segunda saída, e esta é a que mais nos interessa, seria o oposto da ilusão e do conforto, ou seja, uma forma que aprofunda a ruptura da tradição e o vazio deixado por ela, que admite em sua estrutura “as hesitações, as tentativas, até as angústias de uma história ‘que se desenvolve agora’”¹²⁶. Em um gesto “ao mesmo tempo realista e denunciador”¹²⁷, esse expediente faz das aporias da literatura contemporânea condição *sine qua non* do próprio escrita. Para exemplificar este segundo tipo de construção narrativa, Gagnebin recolhe os apontamentos benjaminianos sobre Franz Kafka, um de seus maiores representantes e, por sua vez, afirma:

¹²³ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Não contar mais?” In: __ *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 65.

¹²⁴ BENJAMIN, Walter, op. cit., pp. 207-8.

¹²⁵ GAGNEBIN, Jeanne-Marie, op. cit., p. 60.

¹²⁶ Id. Ibid., p. 63.

¹²⁷ Id. Ibid., p.60.

As qualidades do narrador tradicional voltam, distorcidas, invertidas, numa espécie de deformação irônica e dolorosa cuja expressão toda obra de Kafka configura. Assim, em vez de prodigar conselhos, Kafka é, sim, um “grande narrador”, mas que “teria comunicado aos outros a sua desorientação” (Ratlosigkeit) [...] se a obra de Kafka descreve, sim, o fim de uma tradição, ela não afirma a necessidade de reencontrar qualquer ancoragem na tranquilidade de um porto [...] [A especificidade de sua obra] se deve tanto ao gênio pessoal de Kafka como à sua situação histórica precisa: a saber, essa longa paciência às vezes desesperada, essa morada exata e atenta no desmoronamento, pois não é possível, ou, pelo menos, ainda não é possível, nem voltar para trás, para uma harmonia ancestral, nem reconstruir um outro mundo.¹²⁸

É necessário notar que nem Benjamin nem Gagnebin elegeram ou encontraram em Kafka um novo arquétipo a ser imitado. Sua obra foi analisada apenas na intenção de ilustrar a investida em uma nova possibilidade de contar, nascida justamente da renúncia do modelo habitual, assim como também fizeram Proust e Brecht. Em suma, essa “arte sem bons sentimentos choca e provoca por seu gesto ao mesmo tempo realista e denunciador”¹²⁹ não só uma tradição doente, mas, acima de tudo, propõe uma ruptura da harmonia entre o homem e o universo, tal qual flagrada primeiro por George Lucáks, em *Teoria do romance*. O narrador, mais desautorizado do que nunca ao início do século XX, parece levar às últimas consequências uma forma que, por natureza, “é uma expressão do desabrigo transcendental”¹³⁰ humano.

A importância desta problemática que circunda o ato de narrar se deve ao fato de que ela “concentra em si, de maneira exemplar, os paradoxos da nossa modernidade e, mais especificamente, de todo seu pensamento.”¹³¹ Sendo assim, a arte literária do século XX traz a lume esta preocupação, como é o caso dos autores aqui investigados.

Leitor assíduo e curioso, Oswald de Andrade foi um homem de seu tempo, constantemente interessado pelas novidades e experimentações artísticas do Brasil e da Europa. Seu cuidado em escrever livros que traduzissem a instabilidade do

¹²⁸ Id. Ibid., pp. 66-7.

¹²⁹ Id. Ibid., p.60.

¹³⁰ LUCÁKS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009, p. 38.

¹³¹ Id. Ibid., p. 56.

momento histórico vivido por ele é palpável e pode ser verificada, sobretudo, no “romance-invenção” *Serafim Ponte Grande*, que apresenta grandes afinidades com a estrutura kafkiana. A construção fragmentar do livro, espécie de montagem ou *bricolage* de “resíduos de livros”¹³² vem para confirmar este impasse entre o homem e o mundo, colaborando para tornar sensível a desorientação e o desenraizamento que impregnavam o espírito da época.

A rápida mobilidade da forma narrativa, do espaço, das próprias personagens que parecem entrar e sair da obra a despeito da vontade do protagonista são como restos de uma tradição em frangalhos. Serafim, esta “deformação irônica” da figura do herói, enquanto narrador e personagem, não pode servir como lição para ninguém, pois sua vida parece desenrolar-se em um compasso desigual e improvisado, na medida em que as oportunidades se apresentam a ele, na incerteza de seu próprio destino. É “o brasileiro à toa na maré alta da última etapa do capitalismo”¹³³, homem de integridade e caráter duvidável, desfilando sua existência besta e superficial, em constante deslocamento, mas sempre demorando no avesso do nada pressagiado pela obra de Kafka. “A afasia da escrita atual não é perturbação nenhuma. É fonografia”¹³⁴, escreve Oswald, reafirmando a aporia da experiência real que traduziu-se, na forma literária, na impossibilidade de narrar.

Com o passar das décadas do século XX, a questão da crise narrativa não perdeu sua força, como demonstra a produção ficcional de Hilda Hilst. De fato, a narração hilstiana sempre aparece como um ato dificultoso, perturbado e até mesmo dolorido. Sua prosa se debruça sobre a questão do desmoronamento da tradição e da impossibilidade de narrar, de modo que várias de suas obras poderiam servir como exemplo dessa estética erigida a partir escombros de um modelo ideal e inatingível. A novela *A obscena senhora D* parece ilustrá-la de maneira exemplar, desde suas primeiras linhas:

VI-ME AFASTADA DO CENTRO de alguma coisa que não
sei dar nome, nem por isso irei à sacristia, teófaga incestuosa,

¹³² CAMPOS, Haroldo. “Serafim: um grande não-livro”. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. Op. cit., p. 9.

¹³³ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*, op. cit., p. 38.

¹³⁴ Id. “Obejto e fim da presente obra (Serafim Ponte Grande)”. In: ___. *Serafim Ponte Grande*, p.34.

isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu NADA, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa sessenta anos à procura do sentido das coisas.¹³⁵

Ao invés de tentar afastar-se desse vazio que a persegue e contamina sua própria identidade, ou mesmo de tentar achar respostas fáceis, “a tranquilidade na ancoragem de um porto” que a console, como Deus ou a ciência, Hillé opta pela não superação, pela demora no avesso do nada. No solo movediço em que caminha, lugar onde quase nenhuma verdade se sustenta, onde até os seres se esfacelam, como os peixes de papel em seu aquário, a única coisa que permanece é sempre a dúvida, o questionamento, a indagação universal a respeito do sentido de tudo que circunda ou atravessa a existência. Sua busca desesperada admite o pressuposto da falência da narração e, ainda mais, da falência da linguagem e da razão, se insinuando sobre aquilo que permanece na indeterminação do amorfo.

Por meio da fala de seu marido, Ehud, viemos a conhecer que a sensação de estar deslocada, “afastada do centro”, acompanhou a senhora D desde a juventude, mas é na velhice que ela se intensifica e passa a guiar sua vida. Ou seja, ao passo que a degradação do corpo vai se fazendo notar e a morte se aproxima, a angústia dilacerante cresce até tomar conta de Hillé. Sua narrativa vertiginosa, trôpega e sôfrega é “uma profunda descida na noite da existência”¹³⁶, sempre em direção à morte e ao incognoscível. E nela, assim como se dá com *O caçador Gracchus*, de Franz Kafka, não se sabe mais contar porque “acontece que não se sabe mais morrer”.¹³⁷

Ao investir no nada, na falta e no vazio da vida desautorizada e desnorreada, ao reafirmar a derrocada dos valores e das relações, tanto Hilst quanto Andrade reafirmam a noção de crise da narrativa e da impossibilidade de contar, tal qual observado por Walter Benjamin. Afiliando-se à produção textual de Kafka ou mesmo de Proust, esses autores, em um contexto bastante distinto do seus antecessores, resistem, igualmente, às saídas fáceis, às meias verdades consoladoras e ao mascaramento da dor. Ao invés disso, reelaboram a literatura

¹³⁵ HILST, Hilda. *A obscena senhora D*, op. cit., p. 17.

¹³⁶ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*, op. cit., p. 69.

¹³⁷ GAGNEBIN, Jeanne-Marie, op. cit., p. 65.

enquanto “passagem obrigatória pela falta que não sabe o que lhe faz falta, por insuficiência crônica não conhece nenhum remédio e, por isso, continua procurando pelas palavras.”¹³⁸

¹³⁸ Id. Ibid., p. 70.

3. A antropofagia – reflexões teóricas

O último ponto de contato entre as obras de Oswald de Andrade e Hilda Hilst a ser analisado neste trabalho é a antropofagia, uma das correntes literárias mais importantes do país e, certamente, o ponto alto da carreira de nosso modernista. Desde a publicação do *Manifesto antropófago*, em 1928, inúmeros estudos foram publicados, inclusive fora do Brasil, a fim de interpretar e atualizar a iconografia antropofágica. O próprio Oswald escreveu ensaios, teses, proferiu palestras e deu entrevistas sobre o assunto até o final de sua vida. Isso nos dá uma dimensão da riqueza e complexidade do tema.

Não podemos fazer aqui uma recolha ou uma análise aprofundada de tão vasto material, nem é esse nosso propósito. Mas, justamente em virtude do número de interpretações, é necessário realizar uma breve exposição teórica de modo a esclarecer com quais autores e visões iremos trabalhar. Antes disso, cabe ainda fazer uma última ressalva.

Se, em um primeiro momento, Oswald de Andrade apropria-se da antropofagia enquanto fato antropológico para transformá-la no símbolo de uma nova sensibilidade artística, posteriormente, os estudos literários buscarão possíveis desdobramentos dessa imagem em outros campos do conhecimento, como, por exemplo, as artes plásticas e dramáticas, a música, a filosofia, até retornarem à sua origem, a antropologia. Esses diferentes domínios, cada qual com sua particularidade, acabaram por contaminar-se de maneira recíproca, de modo que trabalhar com a antropofagia oswaldiana, hoje, implica reconhecer que esta categoria já, em muito, extrapolou a esfera da literatura. A corrente oswaldiana desloca-se entre saberes diversos, cujas relações são mútuas e interpenetrantes, de modo que dificilmente reconhecemos onde uma começa e o outra termina.

Com o objetivo de captar esse dinamismo em torno da noção de antropofagia e, ao mesmo tempo, expandir nossa leitura do romance *Cartas de um sedutor*, lançaremos mão de três perspectivas dentre as mencionadas. São elas: a literária, a antropológica e a filosófica. Embora uma e outra estejam imbricadas entre si, escolhemos apresentá-las separadas, por uma questão didática.

3.1 A visão literária

Ao olharmos para o *Manifesto antropófago*, responsável pela fundação da Antropofagia enquanto movimento literário, uma característica nos chama atenção: a presença, mais uma vez, do ludismo oswaldiano já aqui apresentado. Em cada um dos cinquenta e um aforismos que compõem o texto, ele reaparece: o ludismo poético, plástico, bem-humorado de Oswald de Andrade. Consequentemente, o caráter oficial, documentário, associado aos manifestos, é colocado em segundo plano. Ao invés de uma suposta declaração de intenções assertivas e autossuficientes, encontramos um rol de ideias abertas, que convocam também o leitor para o jogo da construção do seu sentido.

Essa feição enigmática, não categórica, deu margem a interpretações as mais distintas. Entre elas, sem dúvida, a que ganhou maior força foi a que leu a antropofagia como metáfora da assimilação das qualidades do outro. De acordo com essa teoria, assim como os índios que consumiam a carne de seus inimigos para absorver sua força e coragem, o intelectual ou o artista brasileiro deveria incorporar criteriosamente as ideias importadas da Europa, e misturá-las à cultura e sabedoria local, com o intuito de consolidar uma identidade nacional, ainda em formação. Não concordamos inteiramente com essa leitura, pois em vários aspectos ela se mostra superficial ou insuficiente para dar conta do vasto material elaborado por Oswald.

No entanto, há também muitos estudos que parecem levantar discussões mais interessantes sobre o assunto. Entre eles, dois nos interessam em particular. O primeiro é o ensaio “Antropofagia ao alcance de todos”, no qual Benedito Nunes discorre a respeito de uma “metafísica bárbara” implícita nas ideias formuladas por Oswald de Andrade ao longo dos anos, na construção e reelaboração de seu sentido. Tudo começa, observa, com a escolha ponderada de um termo tão potente como “antropofagia”, cujo impacto instantâneo advém da problematização em volta de um conjunto de imagens historicamente estabelecidas, sobretudo aquele dos selvagens comedores de gente, conforme atestam documentos oficiais e anedotas da época da chegada dos portugueses ao Brasil.

[...] tal palavra funciona como engenho verbal ofensivo, instrumento de agressão pessoal e arma bélica de teor explosivo, que distende quando manejada, as molas tensas das oposições e contrastes éticos, sociais, religiosos e políticos que se achavam nela comprimidos. [...] a devoração antropofágica é o símbolo cruento, misto de insulto e sacrilégio, de vilipêndia e de flagelação pública, como sucedâneo verbal da agressão física a um inimigo de muitas faces. São essas faces: o emparelhamento colonial político-religioso repressivo sob que se formou a civilização brasileira, a sociedade patriarcal com seus padrões morais de conduta, as suas esperanças messiânicas, a sua retórica de intelectualidade, que imitou a metrópole e se curvou ao estrangeiro, o indianismo como sublimação das frustrações do colonizado, que imitou atitudes do colonizador.¹³⁹

Nunes procura explicitar, através do termo “bárbara”, essa característica agressiva do pensamento oswaldiano, que em nada remete à imagem do dócil gentio. Se por um lado, a recuperação da memória traumática almeja desmistificar as cerimônias canibais, vistas para além do reducionismo da perspectiva europeia e cristã, por outro, ela presentifica, escancara, a violência escamoteada do Estado para/com os indígenas nativos da terra que viria a ser o Brasil. Então, a antropofagia não só encena a violência, bem como é, ela própria, uma atitude, um gesto violento que choca o leitor, impelindo-o para fora dos paradigmas pré-determinados pela cultura ocidental. Na continuação de um movimento iniciado em 1924, com o *Manifesto da poesia Pau Brasil*, Oswald de Andrade questiona a mentalidade colonizadora por trás da construção de uma suposta nacionalidade brasileira. Assim, tencionava contestar uma visão construída pela história oficial, ao trazer para o debate argumentos ancestrais que haviam sido abafados por ela.

Essas múltiplas faces do inimigo a que alude Nunes, na verdade, são expressões de uma estrutura sócio-político-religiosa que, ao longo dos séculos, manteve muitas das características do período colonial. Patriarcado, capitalismo, burguesia, catolicismo, eram heranças tacanhas do modo de colonização opressor às quais a antropofagia oswaldiana se contrapunha por nelas identificar uma barreira à evolução do homem. Dizemos evolução não no sentido europeizante da palavra, ou seja, de uma suposta superioridade intelectual ou material sobre outros povos e nações. Queremos exprimir um movimento em direção a uma

¹³⁹ NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. IN: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*, op. cit., p. 15.

sociedade construída por relações mais genuínas e igualitárias, onde triunfaria o que ele denominou de “bárbaro tecnizado” ou ainda de “homem natural tecnizado”. A definição deste conceito pode ser encontrada na tese *A crise da filosofia messiânica*, com a qual concorreu pela cadeira de filosofia da Universidade de São Paulo em 1950:

No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção, do amor. E restituir a si mesmo, no final do seu longo estado de negatividade, na síntese, enfim, da técnica que é civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico.¹⁴⁰

Se, como afirmou Benedito Nunes, o emprego da palavra “antropofagia” faz olhar não só para a cultura indígena, mas, igualmente, para sua relação com a cultura ocidental, é possível afirmar que, dentro do movimento filosófico e literário oswaldiano, ela coloca lado-a-lado as representações da violência completamente distintas dessas duas sociedades. Enquanto na primeira a violência era motivada pela honra, pela vingança e por um princípio de continuidade da vida, como veremos ao abordar a perspectiva antropológica sobre o assunto, na última, era fruto do ódio, da intolerância e do desejo exacerbado de dominação e enriquecimento. No contexto dos ditos “selvagens”, ela é ritualizada, simbólica, necessária, enquanto no dos autointitulados “civilizados”, ela era fútil, gananciosa, desenfreada. Há aí uma enorme diferença. E atento a isso, o modernista fez da antropofagia símbolo positivo de uma pulsão vital, que se coloca contra a brutalidade repressora. Afinal de contas, se a violência é inerente a qualquer sociedade, uma vez que é inerente ao ser humano, é fundamental tomar suas rédeas e colocá-la, na medida do possível, a favor do homem e não contra ele, ou recorrendo à expressão oswaldiana, “totemizar o tabu”¹⁴¹, que significa transformar o negativo em positivo.

Esta é, aliás, a operação medular da antropofagia tal qual concebida por Oswald de Andrade. Não por acaso, aparece três vezes no seu *Manifesto antropófago*. A transformação ou transfiguração permanente do tabu em totem

¹⁴⁰ ANDRADE, Oswald. “A crise da filosofia messiânica”. In: __. *A utopia antropofágica*, op. cit., p. 106.

¹⁴¹ Id. Ibid., p. 101.

preconiza a legitimidade de comportamentos e emoções socialmente interditados. Sua intenção é libertar o pensamento de imposições ou proibições implantadas desde que o português pisou nessas terras, sejam elas de ordem religiosa, moral, política ou linguística. Totemizar o tabu contra qualquer regra, ordem ou padrão que aprisionem o homem e a sua natureza, e fazer da antropofagia, do sexo, da nudez, do ócio, da magia, dos erros gramaticais, do *modus vivendi* comunitário e matriarcal, os emblemas de nossa existência. Voltando ao estudo de Benedito Nunes, vemos que “É a transformação do tabu em totem, que desafoga os recalques históricos e libera a consciência coletiva, novamente disponível depois disso para seguir os roteiros do instinto caraíba gravados nesses arquétipos do pensamento selvagem.”¹⁴²

Quer dizer, a cultura ocidental normalizou a repressão dos desejos humanos mais primitivos. E aqui não nos referimos a manifestações dadas apenas entre as populações nativas do continente americano. Estamos falando do ócio, da violência, da paixão sexual, de desejos que são primitivos porque são básicos, comuns a todo ser humano. Recalcados e sublimados ao longo de séculos de opressão, através do gesto subversivo da totemização do tabu, típico do que Nilze Reguera chamou de “ímpeto jogralista oswaldiano”¹⁴³, que transforma o elemento proibido em algo produtivo e louvável. Tais impulsos seriam, finalmente, descomprimidos para seguir seu curso livre e natural, como era comum entre as tribos indígenas “sem fé, nem lei, nem rei” do século XVI. “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.”¹⁴⁴

Somente então, andaríamos com nossos próprios pés, por assim dizer, conduzidos não mais por uma determinação superior ditada pelas forças esmagadoras da estrutura sócio-político-religiosa ocidental, mas, desta vez, por uma interior, espontânea, selvagem. Desordenados das imposições e obrigações sociais, livres da neurose e da histeria por elas provocadas, descobriríamos, a cada passo, novos caminhos, possibilidades ainda inexploradas, em tudo diferentes da

¹⁴² NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”, op. cit. p. 18.

¹⁴³ REGUERA, Nilze M. de A, op. cit., p. 69.

¹⁴⁴ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto antropófago”. In: ___. *A utopia antropofágica*, op. cit., p. 52.

mesmice e da repetição cotidiana consequentes da vida cativa e reificada dentro da lógica capitalista. “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.”¹⁴⁵

Engana-se, no entanto, quem imagina que a antropofagia de Oswald de Andrade expressava uma aspiração passadista, uma vontade de voltar na história em busca de um tempo mítico, no qual o homem seria o “bom selvagem” rousseauiano, o ser ainda não corrompido pela sociedade. Aliás, o antropófago oswaldiano não tem nada de humanista ou romântico, é antes o homem bárbaro, cru, real. Então, mesmo que tenha buscado sua inspiração na vida e na cultura indígena do século XVI, fora de esquemas idealizados, o autor sempre projetou seu movimento para o futuro. Por esse motivo, não desprezava as conquistas feitas pela ciência e pelo desenvolvimento da técnica, cujo papel, em sua opinião, seria crucial para a posterioridade. Ao substituir a força humana, as máquinas ofereceriam aos homens a oportunidade de desfrutar do ócio que, para Oswald, está na essência da arte e até do conhecimento. Não nos esqueçamos, a Antropofagia, olhando para trás, para nossas raízes “primitivas”, pôde vislumbrar, no horizonte do homem, o “bárbaro tecnizado”, mistura do que havia de melhor nos dois mundos.

Então, ao mesmo tempo em que se coloca como gesto simbólico, antiburguês e antiautoritário, a antropofagia se desenvolve, de maneira análoga ao seu papel no universo indígena, como uma cosmovisão, uma maneira de pensar a partir de uma pré-lógica, mais instintiva, em tudo diferente da racionalidade ocidental. Benedito Nunes fala em “diagnóstico” e “terapêutica”¹⁴⁶, aludindo à dupla função da metáfora antropofágica, que não só atua na forma de remédio, cura para uma “sociedade traumatizada pela repressão colonizadora”, mas, sobretudo, e antes mesmo, como uma torsão perspectiva, um ponto de vista outro, que permite identificar o problema, a doença. A antropofagia, então, é um novo (ou velho) paradigma de apreensão do “mundo que brinca e devora”¹⁴⁷, redescoberto em sua crueza e voracidade, bem como em sua mística e seu mistério. É a “metafísica bárbara”, da qual nos falou Benedito Nunes, uma

¹⁴⁵ Id. Ibid., p. 49.

¹⁴⁶ NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”, op. cit., p. 15.

¹⁴⁷ ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão*. São Paulo: Globo, 2009, p. 77.

filosofia de vida combatente e corajosa, na qual veríamos reafiorar o “pensamento selvagem” descrito pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro:

o “pensamento selvagem” não é o pensamento dos “selvagens” ou dos “primitivos” (em oposição ao “pensamento ocidental”), mas o pensamento em estado selvagem, isto é, o pensamento humano em seu livre exercício, um exercício ainda não domesticado em vista da obtenção de algum rendimento.¹⁴⁸

Em sua utopia antropofágica, e aqui usamos o termo com o sentido que o próprio autor lhe atribui de “um sinal de inconformação e um prenúncio de revolta”¹⁴⁹, Oswald de Andrade sonhou uma sociedade mais justa e, acima de tudo, mais livre, a ser erigida após o crepúsculo do capitalismo e da burguesia. Um lugar onde as ideias pudessem correr soltas e conduzir o ser humano, quer para seu ganho quer para sua perda, de uma forma espontânea, em detrimento de uma postura utilitarista frente a elas. O “matriarcado de Pindorama”, mais que uma frontal oposição ao Brasil patriarcal, seria esse espaço e momento de síntese, compatível com a antropofagia e sua “metafísica bárbara”. Nessa sociedade sem propriedade privada, sem classe social, sem Estado, enfim, triunfariam os homens na condição de seres irredutíveis ao “esquema fácil” que divide o mundo entre duas categorias: superior e inferior, civilizado e primitivo, brancos e coloridos.¹⁵⁰ Homens social e culturalmente “em comunicação com o solo”¹⁵¹, isto é, religados, de maneira orgânica, à natureza, e entre si, assim como foram os índios um dia.

Com isso em mente, podemos avançar para o segundo estudo literário, cuja leitura da antropofagia interessa neste trabalho. Trata-se da aprofundada pesquisa do *Manifesto antropófago*, feita por Beatriz Azevedo, que deu origem ao livro *Antropofagia – palimpsestos selvagens*. Como o próprio título já sugere pelo uso da palavra “palimpsesto”, a autora detectou no manifesto oswaldiano uma multiplicidade de temas e textos sobrepostos de maneira não hierárquica. A seguir, realizou uma meticulosa análise que se propôs não só a identificar essas fontes, mas, principalmente, a compreender de que forma esses autores, figuras e

¹⁴⁸ CASTRO, Eduardo Viveiros. Apud. AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia – palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016, p. 34.

¹⁴⁹ ANDRADE, Oswald de. “A marcha das utopias”. In: ___. *A utopia antropofágica*, op. cit., p. 209.

¹⁵⁰ Id. Ibid., p. 200.

¹⁵¹ AZEVEDO, Beatriz, op. cit., p. 49.

conceitos foram articulados na construção do pensamento antropofágico. Seu olhar detalhado, colado ao seu objeto, colaborou para que a autora enxergasse, na composição do documento, uma espécie de incorporação dos procedimentos canibais no uso da língua:

A disposição dos aforismos, fragmentados, seguindo a metáfora oswaldiana, pode ser associada a um corpo desmembrado. [...] A linguagem expressiva de Oswald parece lançar violentamente um braço, uma orelha, uma perna – como nas imagens registradas pelos primeiros viajantes. São pedaços de corpos encarnados nas palavras fragmentadas dos aforismos.¹⁵²

Ou seja, o pensamento antropofágico, munido de um ímpeto agressivo, corrompe, desvirtua o meio de expressão. Deve haver um acordo entre forma e fundo, pois se o movimento pretende manifestar uma atitude contrária à dominação e às regras do imperialismo europeu, é preciso que ele se coloque também contra o idioma e a gramática estrangeira que nos foram impostos. E já que retomar o uso do tupi e de outras línguas indígenas seria impossível, o que está ao alcance do antropófago é desconstruir a “última flor do Lácio, inculta e bela”. Como resultado, o texto adquire um caráter performático, reproduzindo no significante a cena do ritual e do banquete antropofágico. A desconstrução e fragmentação do texto vão desde os grandes elementos de sua composição, como sua montagem e organização, até o nível da palavra. A língua portuguesa, então, igual a um inimigo capturado, é despedaçada, temperada ao gosto do freguês (através de estrangeirismos, neologismos, onomatopeias, por exemplo), e assada para que perca sua neutralidade, ganhando em “sabor”.

A constante problematização da e com a linguagem, seu instrumento de trabalho, é percebida por Beatriz Azevedo, para quem “a luta de Oswald é também com/contra os próprios códigos da língua”¹⁵³. Porém, lembra ela, sendo um membro da elite branca, mesmo questionando-a, ele teria, forçosamente, que fazer uso desses códigos, cuspidos no prato em que comeu. O dilema é mencionado pelo autor em entrevista dada a *O jornal*, em 1928, mesmo ano da divulgação do manifesto. Ali, o precursor da antropofagia discorre sobre a necessidade de reinventar e de experimentar com o português na tentativa de

¹⁵² Id. Ibid., p. 203.

¹⁵³ Id. Ibid., p. 205.

torná-lo uma língua mais expressiva, que traduzisse melhor as intenções do artista e do falante de modo geral. Que fique claro que isso não implica falar em verossimilhança. Seu objetivo era, antes, retirar a palavra do estado engessado no qual se encontra operando sob a ordenação e a lógica racionais, deslocando-a tanto quanto possível para perto do coração, das pulsões, dos sentidos:

Nós nos utilizamos de um idioma gasto, decrepito, pobre de onomatopeia, idioma deturpado, pelo vaivém do tempo, afastado de uma íntima e natural comunhão cósmica entre os elementos expressivos e o significado real do que interpretam.¹⁵⁴

Contra o “idioma gasto, decrepito”, o autor propõe uma linguagem antropofágica, cujas principais características, a saber, a fragmentação, o paralelismo entre corpo e texto e o investimento no aspecto lúdico, se encontravam intimamente ligadas ao projeto estético de materialização da língua e da linguagem, como vimos antes neste estudo. No centro dessa nova proposta, esbarramos com a palavra, mais material que nunca. Densa e palpável, pulsante como um coração que acabou de ser arrancado, ela salta da página para atingir o leitor. De certa forma, essa carnalidade é responsável por reavivar a língua, como queria Oswald, pois a leva para perto do corpo, da experiência e do sentido, diminuindo a distância entre significado e significante, entre texto e mundo.

Adiante na leitura de Azevedo, encontramos a seguinte afirmação:

Penso que a força da antropofagia oswaldiana resiste justamente por nos lembrar que o “homem primitivo”, o “homem nu”, “o homem natural”, ou seja, o antropófago, vive em todos nós não como passado ancestral a ser recuperado, não enquanto “identidade nacional”, mas como uma dimensão vital e necessária, uma fonte matriarcal de desejo lúdico que questione as dominações patriarcais, do Estado, da família, da religião, da lógica, da gramática.¹⁵⁵

O ponto levantado pela autora vem corroborar o prognóstico de Benedito Nunes, para quem o primitivismo “é a linha de coerência intelectual de Oswald de Andrade”.¹⁵⁶ Quer dizer, a filosofia oswaldiana empresta argumentos levantados

¹⁵⁴ ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão*, op. cit., p. 65.

¹⁵⁵ AZEVEDO, Beatriz, op. cit., p. 215.

¹⁵⁶ NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 28.

pela cosmovisão indígena para relativizar o saber e modo de vida ocidental. Mais do que inspiração, o ritual antropofágico é um modelo de pensamento que o autor empresta de nossos antepassados. Ao contrário da cultura hegemônica europeia, ele celebra, consagra os impulsos inatos da “dimensão vital” humana, enquanto “expressão afirmativa da práxis guiada por instintos primários, ainda não reprimidos, e que se exteriorizam em sua natural pujança”¹⁵⁷. Por meio dessa mudança de perspectiva, o homem do século XX aprenderia que estava mais próximo do antropófago e do selvagem do que gostaria de admitir. Tinham entre si sonho, medo, paixão, ódio, desejo. Então, o que Oswald intenta é trazer para o homem do seu tempo um contato, uma intimidade com este cerne de pulsões humanas, que desvelasse uma compreensão outra sobre a vida e sobre o mundo. A antropofagia, portanto, vem reestabelecer o livre curso do sentimento natural do homem, em oposição a um sentimento do “homem natural”, que, segundo Beatriz Azevedo, era “uma fonte matriarcal” tanto do “desejo lúdico”, quanto de um impulso combatente e revolucionário.

Daí a dualidade profunda envolvendo a filosofia antropofágica, uma “força ambígua que faz do homem ou um rebelde generoso ou um guerreiro cruel”¹⁵⁸, como descreveu Nunes. O momento histórico vislumbrado por Oswald de Andrade, síntese das dores passadas e das lições aprendidas, se apresentava como um futuro mítico, onde as experiências subjetivas e coletivas seriam mais harmoniosas, espontâneas, desobrigadas, sem eliminar as contradições intrínsecas ao ser humano. Ainda que utópico, o pensamento oswaldiano jamais pecou pela idealização, pois partia do princípio de que “o homem, como o vírus, o gene, a parcela mínima da vida, se realiza numa duplicidade antagônica – benéfica, maléfica –, que se traz em si o seu caráter conflitual com o mundo.”¹⁵⁹

Por fim, após uma escrupulosa investigação sobre as origens e efeitos da polifonia na tessitura do documento que fundou o movimento antropofágico, Beatriz Azevedo constata que “o manifesto [antropófago] não é obra fechada, ao

¹⁵⁷ Id. Ibid., p. 59.

¹⁵⁸ Id. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: __ *A utopia antropofágica*, op. cit., p. 23.

¹⁵⁹ Id. “A crise da filosofia messiânica”. In: __ *A utopia antropofágica*, op. cit., p. 147.

contrário, *é um espaço pleno de possibilidade e virtualidade, pode e deve ser relido e recriado infinitamente.*”¹⁶⁰

Se, na antropofagia oswaldiana, o corpo (texto) dá forma, expressa e manifesta os desejos e intenções do espírito (ideia), então as características de ambos serão sempre compartilhadas, afinal, a reelaboração do pensamento exigia uma mudança na camada formal. Quer dizer, o manifesto se apresenta como uma obra aberta porque assim se quer a filosofia de Oswald de Andrade, plena de “possibilidade e virtualidade”, constantemente inclinada a transformações. “Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.”¹⁶¹ Isto posto, a pesquisadora concluiu que é impossível dar uma definição peremptória para a antropofagia. Inútil tentar resolvê-la ou enquadrá-la em uma ou duas frases. Um livro todo ainda não seria o bastante para dar conta do assunto, uma vez que, ela explica:

[...] a cultura antropofágica é processo de reinvenção *infinita*. Assim, a antropofagia permanece, porque pode mudar. Como afirma Deleuze, “os processos são os devires, e estes não se julgam pelo resultado que os findaria, mas pela qualidade de seus cursos e pela potência de sua continuação”.¹⁶²

Hoje, quase um século após suas primeiras manifestações, ainda discutimos e descobrimos muito sobre a antropofagia, pois ela foi concebida como um jogo (para usar uma metáfora oswaldiana) permanentemente aberto à entrada de novos participantes. Esses, por sua vez, são convidados a interagir, a brincar com a própria estrutura proposta, colaborando não só para sua permanência, mas, também, para sua evolução. Homem em constante movimento, assim Oswald de Andrade desejou o projeto literário de sua vida, um eterno processo em devir, em transformação, que reivindicasse a colaboração do outro, debruçando-se sobre a diferença para ressignificar seu próprio mundo. Coincidentemente ou não, é neste ponto em que o poeta modernista acerta em cheio o coração da antropofagia ritual, como nos revelará, mais a frente, uma abordagem antropológica do tema.

¹⁶⁰ AZEVEDO, Beatriz, op. cit., pp. 213-4.

¹⁶¹ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto antropófago”. In: ___. *A utopia antropofágica*, op. cit., p. 51.

¹⁶² AZEVEDO, Beatriz, op. cit., p. 218.

Em suma, as leituras aqui trazidas, com seus respectivos apontamentos críticos, partindo de uma perspectiva literária, revelam na imagem poética da antropofagia oswaldiana:

- 1- a presença de uma metafísica bárbara: mais que movimento literário, a antropofagia se quis uma filosofia, uma cosmovisão selvagem, organizada a partir de uma lógica oposta à ocidental, movida pelo exercício pleno do pensamento e dos instintos naturais, não domesticados pela sociedade;
- 2- uma intenção violenta: uma ação vigorosa que procura despertar e mobilizar o homem para a luta contra as instituições repressoras, sejam elas políticas, sociais, religiosas ou até mesmo linguísticas;
- 3- a defesa do desrecalque: o desabafamento dos desejos mais primários do ser humano, reaproveitados, agora, positivamente, retirando a vida de seu estado reificado e devolvendo-a simultaneamente ao solo e ao cosmos;
- 4- a retomada de uma dimensão vital: ou o resgate do antropófago que nos habita, esse ser dual que cria e destrói com a mesma voracidade, impelido, de dentro para fora, por uma força em estado bruto, um ímpeto crucial de sua natureza;
- 5- a trajetória da carne: o centro do banquete antropofágico é também o centro do texto. O que foi sentido na pele transcende o limite do corpo, impregna de densidade a ideia, e esta, por sua vez, encarna na palavra;
- 6- um projeto em aberto: a antropofagia como um novo jeito de pensar e ler o mundo a partir do outro, contra a estagnação, em favor do movimento, da transformação, um olhar para o futuro em busca de novos caminhos que levem o homem, mas, principalmente, que levem ao homem. Roteiros.

3.2 A visão antropológica

Em *Oswald canibal*, Benedito Nunes se esforça no sentido de reconstruir o plano de fundo sobre o qual surgiu a antropofagia oswaldiana e conclui que:

A imagem antropofágica, que estava no ar, pertencia ao mesmo conjunto, ao mesmo sistema de ideias, ao mesmo repertório comum, que resultou da primitividade descoberta e valorizada, e a que se integravam, igualmente, na ordem dos conceitos, a

mentalidade mágica, de Lévy-Bruhl e o inconsciente freudiano.¹⁶³

Em outras palavras, as descobertas da etnografia e da arqueologia moderna, no fim do século XIX e começo do século XX, estão na base de um movimento que revisita o pensamento científico, artístico e filosófico ocidental, a fim de colocá-los em questão. Nomes como Freud e Lévy-Bruhl, diretamente citados no *Manifesto antropófago*, e muitas outras influências de Oswald de Andrade, como Friedrich Nietzsche e Francis Picabia, integram essa corrente intelectual e artística que ganhava cada vez mais adeptos entre as vanguardas da Europa e do Brasil. É o caso do Modernismo de 22 e, mais especificamente, da antropofagia, que funcionou como uma espécie de condensação dessas ideias e imagens que já “estavam no ar”.

Com isso em mente, nada impede que a crítica tenha na antropologia, ou em outros domínios, o seu ponto de partida para a leitura do material elaborado por Oswald. Ao contrário, se lembrarmos da observação de Beatriz Azevedo, temos que a antropofagia, segundo a vontade de seu idealizador, é um pensamento permeável, esparramado por vários campos do saber, incitando a permanente contribuição de cada um deles (e até mesmo dos que não haviam sido previstos), no sentido de recriar e expandir sua topologia, isto é, a rede na qual todos esses elementos se encontram interconectados e em constante comunicação.

Portanto, é isso que vamos fazer agora: em busca de novos roteiros, iremos percorrer o caminho oposto àquele do tópico anterior. Ou seja, ao invés de partir da antropofagia oswaldiana, vamos partir em direção a ela, utilizando a estrada construída pelos estudos antropológicos acerca dos possíveis significados que as cerimônias sacrificiais antropofágicas tomam no contexto dos povos nativos do Brasil.

Uma das perspectivas mais enriquecedoras com as quais nos deparamos ao longo de nossa pesquisa foi a do já citado antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. Entre os diversos estudos publicados pelo pesquisador sobre este tema, elegemos os que nos parecem elaborá-lo de maneira mais complexa e que, de

¹⁶³ NUNES, Benedito. *Oswald cannibal*, op. cit., p. 18.

alguma forma, estabelecem um diálogo com o movimento literário da antropofagia. São eles: “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem” e “Imanência do inimigo”, ambos recolhidos no livro *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, e sua tese de doutorado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, posteriormente publicada como livro com o título *Araweté: os deuses canibais*.

No primeiro artigo, o autor volta seu olhar para a tribo Tupinambá e a uma de suas características que, tida por muito curiosa, chamou a atenção de religiosos como Antonio Vieira, José de Anchieta e Manuel da Nóbrega, durante o exercício de suas pregações para os gentios. Nas cartas jesuíticas destinadas à metrópole, essa particularidade, de tão comentada, acabou por se tornar um verdadeiro tópico. Castro deu a ela, justamente, o nome de “inconstância da alma selvagem”.

O que exasperava esses missionários era a dificuldade de converter religiosa e mesmo socialmente o indígena. Não porque estes resistissem bravamente, defendendo sua cultura através do combate ou de um posicionamento estoico. Muito pelo contrário, os brasis mostravam-se ávidos pela palavra, pelas ideias e pelos costumes do português. Todavia, desinteressavam-se por todas essas novidades, com a mesma facilidade com que abraçavam suas causas. O índio que rezava, vestido, pela manhã, era encontrado, à tarde, nu, entregue novamente aos seus velhos hábitos pagãos. Essa intrigante relação dos nativos com a crença foi justificada pelos europeus como “deficiência da vontade”, “memória fraca” e outros epítetos que, até hoje, são comumente atribuídos aos indígenas.

Desmentindo tais afirmações, absolutamente infundadas, o antropólogo carioca argumenta que a inconstância ou a indiferença dos Tupinambá explicava-se não só por uma diferença política ou cultural, mas, sobretudo, ontológica. Porque esses povos desconheciam a noção de soberania e de poder centralizado, não havia sentido, para eles, em curvarem-se ao que quer que fosse. No seu dia a dia, não obedeciam ninguém, logo, como esperar que eles servissem ou se sujeitassem (pois crer é obedecer, lembra o autor) a uma suposta verdade absoluta? Além disso, e aqui chegamos ao ponto crucial da questão, embora fossem incapazes de adorar quaisquer ídolos, eles possuíam sua própria religião ou mitologia, e esta se encontrava ligada de modo direto ao exocanibalismo

guerreiro, isto é, a um modelo sociocultural estruturado em torno da vingança, que culminava no ritual de devoração das tribos inimigas capturadas em combate. Em *Metafísicas canibais*, Viveiros de Castro descreve sua essência:

O ciclo ritual culminava com a execução solene do cativo – ato de valor iniciatório para o oficiante, que assim obtinha um novo nome, ganhava o direito de se casar e de ter filhos, de discursar em público, de aceder ao paraíso postumamente –, e com a devoração de seu corpo por todos os presentes, isto é, pelos anfitriões e os convidados das aldeias aliadas, com a única exceção do oficiante executor, que não só não comia do cativo, como entrava em reclusão funerária, isto é, em período de luto. Ele se entregava, em outros termos, a um processo de identificação com o “contrário” a quem acabara de executar. [...] ¹⁶⁴

Ou seja, dentro das sociedades Tupinambá, a cerimônia antropofágica era o momento sagrado de transição do guerreiro para a “maturidade”, se assim podemos afirmar, um rito de passagem. Ao mesmo tempo, para os que participavam da devoração do inimigo, viabilizava uma transformação, muito mais do que subjetiva ou psicológica, identitária, ponto alto da trajetória individual e coletiva indígena. De modos distintos, matador e tribo, o primeiro por meio do luto, a última pelo canibalismo, se entregavam a esse processo transfigurativo determinado pela posição da vítima enquanto outro, diferente, exterior, pois, como afirma Viveiros de Castro: “incorporar o outro é assumir sua alteridade”. ¹⁶⁵

Então, o ritual antropofágico era o instante maior da celebração da diferença na qualidade de elemento primordial para uma transformação imprescindível, dada no enfrentamento físico e espiritual do outro. Talvez por este motivo não praticassem o endocanibalismo, ou seja, a devoração de membros da própria tribo. Somente o que era externo, alheio, possuía a chave para a transfiguração do eu, ao mesmo tempo em que assegurava a permanência do grupo em um sentido histórico. O ato de cozinhar e consumir a carne humana acionava a transfiguração em um espectro individual, e, concomitantemente, renovava os laços comunitários, garantindo a perpetuação da vingança, a “longa

¹⁶⁴ CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 157.

¹⁶⁵ Id. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 220.

vida do corpo social”¹⁶⁶. Afinal, toda captura e aprisionamento do inimigo teria como consequência, sem dúvidas, a revanche iminente dos vencidos.

O ódio mortal a ligar os inimigos era o sinal de sua mútua indispensabilidade; este simulacro de exocanibalismo consumia os indivíduos para que os grupos mantivessem o que tinham de essencial: sua relação ao outro, a vingança como *conatus* social. A imortalidade era obtida pela vingança, e a busca da imortalidade a produzia. Entre a morte dos inimigos e a própria imortalidade, estava a trajetória de cada um, e o destino de todos.¹⁶⁷

Devemos, portanto, insistir na questão da alteridade, essa relação social entre experiências opostas, visto que ela guarda os sentidos mais íntimos da antropofagia, este ritual religioso e alicerce da estrutura social, que, antes de tudo, era uma espécie de materialização dos preceitos cosmológicos das sociedades nas quais era realizada:

[...] a filosofia tupinambá afirmava uma incompletude ontológica essencial: incompletude da socialidade e, em geral, da humanidade. Tratava-se, em suma, de uma ordem de onde o interior e a identidade estavam hierarquicamente subordinadas à exterioridade e à diferença, onde o devir e a relação prevaleciam sobre o ser e a substância.¹⁶⁸

A cerimônia antropofágica é um debruçar-se sobre o outro que revela, na base do pensamento indígena, uma estrutura completamente distinta da racionalidade ocidental:

Essa topologia não conhecia totalidade, não supunha mônada ou bolha identitária a investir obsessivamente em suas fronteiras e usar o exterior como espelho diacrítico de uma coincidência consigo mesma. [...] o que a movia era a relação ao fora. O outro não era um espelho, mas um destino.¹⁶⁹

Aqui, fica claro porque o caráter cumulativo via de regra associado ao exocanibalismo guerreiro (e, indo mais longe, ao movimento literário oswaldiano)

¹⁶⁶ Id. Ibid., p. 234.

¹⁶⁷ Id. Ibid., p. 234.

¹⁶⁸ Id. Ibid., p. 220.

¹⁶⁹ Id. Ibid., p. 220.

é incompatível com sua simbologia. Referimo-nos à interpretação que vê na deglutição do inimigo uma forma de assimilar ou incorporar suas qualidades: o devorador se tornaria mais forte ou mais corajoso conforme seu corpo absorvesse ou se justapusesse ao do devorado. Seguindo esta lógica, o ritual antropofágico apontaria para um sentimento de acréscimo, de abundância, quando, na realidade, ele reafirma, de maneira pujante, o estado inacabado do ser humano. Em sua vivência subjetiva, o homem é incompleto em razão da própria incompletude universal que engloba tudo que é vivo e deve morrer. Isso significa que essas cerimônias religiosas voltavam-se, na verdade, para a falta inerente à constituição do indivíduo e da humanidade, enquanto conjunto de relações estabelecidas no convívio social.

No ensaio intitulado “Antropofagias comparadas”, o antropólogo Oscar Calavia Sáez comenta sobre o frequente mau julgamento feito pelos críticos acerca da fenomenologia antropofágica. Na base desse erro, o autor identifica uma epistemologia tipicamente ocidental, que procura enquadrar os objetos em padrões de conhecimento pré-estabelecidos. No entanto, a lógica racional se revela, muitas vezes, inapropriada para exprimir aquilo que os fatos realmente representam. Neste caso, o pensamento europeu interpretou como uma justaposição de corpos e almas onde havia apenas uma troca de posições e pontos de vista:

há poucas ideias mais ocidentais e menos canibais do que a mestiçagem. É o sólido conceito de identidade do velho mundo que permite pensar em seres mistos em que os componentes ainda persistem. As mitologias europeias estão povoadas de seres compostos [...] as mitologias ameríndias tratam de seres que se transformam. Há uma troca e não uma acumulação de imagens. O canibalismo não é sincrético nem barroco.¹⁷⁰

A “incompletude ontológica” tupinambá, da qual fala Viveiros, é o reverso da “soberania solipsista do Ser”¹⁷¹ ocidental, que funda a noção do Eu enquanto figura absolutamente delimitada, isto é, uma identidade fixa, sempre igual a si mesma, “que se institui pelo gesto fundacional de exclusão de um exterior”¹⁷². O

¹⁷⁰ SÁEZ, Oscar Calavia. “Antropofagias comparadas”. IN: *Travessia – revista de literatura*, n. 37. Santa Catarina: Editora da UFSC, jul./dez. 1998, p. 87.

¹⁷¹ CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Que temos nós com isso”. In: AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*, op. cit., p. 17.

¹⁷² Id. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, op. cit., p. 220.

paradigma identitário europeu funciona como mônada ou bolha¹⁷³, pressupondo a superioridade sobre o outro, o que justifica a sua dominação e exploração. Temos, portanto, uma relação hierárquica e utilitária. Já no contexto dos nativos americanos, a identidade é maleável e possui contornos rarefeitos, porque resulta de uma visão de mundo que institui, antes de tudo, a falta e a transformação. E somente através do confronto com o inimigo, com sua perspectiva e experiência oposta, o Eu pode redesenhar-se, cumprindo seu destino mutante. Então, toda diferença é positiva, pois nela encontra-se a chave para a transfiguração fundamental de um ser que está sempre no devir. “Para esse tipo de cosmologia, os outros são uma solução, antes de serem – como foram os invasores europeus – um problema.”¹⁷⁴ Concluimos que tal oposição entre o arquétipo de identidade europeia e o indígena advém de uma assimetria quanto ao sentido mesmo de alteridade, o que repercute, imediatamente, na relação que cada um deles estabelece com o outro.

Recapitulando, a antropologia foi capaz de demonstrar que a base ou o princípio do cerimonial e da devoração antropofágica, no contexto dos índios tupinambá, é a relação com o outro. Acostumado com os modelos epistêmicos ocidentais, não é fácil, para o leitor da atualidade, compreender a coerência por trás do gesto canibal. Sendo assim, para elucidar essa dialética, obscura à primeira vista, recorremos a um segundo estudo de Eduardo Viveiros de Castro, desta vez sobre a tribo Araweté, igualmente radicada no complexo do exocanibalismo. Em “Imanência do inimigo”, o autor explica:

[...] o que está em jogo [na antropofagia] é, em última análise, a incorporação de algo iminentemente incorporal: a posição mesma de inimigo. O que se assimila da vítima são *signos* de sua alteridade, e o que se visa é essa alteridade como ponto de vista ou perspectiva sobre o Eu – uma *relação*.¹⁷⁵

Daí a noção de troca, referida por Sáez em seu artigo. A antropofagia funciona como “um movimento de apreensão de perspectiva, onde as transformações resultantes da agressão guerreira incidem sobre posições

¹⁷³ Id. Ibid., p. 220.

¹⁷⁴ Id. Ibid., p. 221.

¹⁷⁵ Id. Ibid., p. 290.

determinadas como pontos de vista”¹⁷⁶, permitindo ao devorador não juntar-se ao outro, mas ocupar simbolicamente o seu espaço. Em lugar de uma “identidade que já estaria lá como princípio e finalidade”¹⁷⁷, sintoma da construção subjetiva ocidental, entre povos como os Araweté ou os Tupinambá, a noção de Eu pode e deve ser reelaborada a partir da diferença, visto não haver uma suposta hierarquia entre os diferentes pontos de vista e experiências. A condição de cada indígena enquanto “inimigo do meu inimigo” só poderia ser apreendida e aprendida por meio do ritual antropofágico.

Em seu estudo sobre a tribo e a cultura Araweté, Viveiros de Castro explica detalhadamente os passos desta transfiguração baseada em “um jogo de duplas simetrias”¹⁷⁸. O antropólogo revela que, de acordo com a mitologia Araweté, no início, o mundo era composto apenas por divindades, os Maï, deuses canibais. No entanto, após a separação original, criou-se a morte e a diferença e, por conseguinte, a dimensão celeste separou-se da dimensão carnal, ou a alma separou-se do corpo, para criar os seres humanos, precários e mortais. Por este motivo, as divindades eram vistas como duplamente inimigas dos araweté, duplamente outras. Assim, a cerimônia antropofágica se realiza em dois planos, o terreno, no qual o devorador toma a posição do inimigo-homem, e o espiritual, no qual recupera sua plenitude original, ao tornar-se o inimigo-deus.

Eu só serei plenamente após ter sido devorado por meu inimigo – porque [...] sou inimigo do Sujeito (Bide) celeste, o Maï -- ou se devorei (matei) um inimigo na terra, o que me torna um Inimigo. O sistema é um anel tenso que não tem avesso: o morto é o inimigo, o inimigo é o deus, o deus é o morto, e o morto é o eu.¹⁷⁹

Sob esta óptica, a existência reúne em si o tempo (presente, passado e futuro) em um círculo tenso, sem começo, meio ou fim, a ser repetido *ad eternum*. A antropofagia é o mecanismo de produção da identidade nesse contexto, porque traduz, coloca em prática o princípio da metafísica indígena para qual “o Ser só se realiza no elemento da exterioridade”¹⁸⁰. Em outras palavras, “a alteridade é

¹⁷⁶ Id. Ibid., p. 291.

¹⁷⁷ Id. Ibid., p. 293.

¹⁷⁸ Id. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986, p. 606.

¹⁷⁹ Id. Ibid., pp. 607-8

¹⁸⁰ Id. Ibid., p. 610.

intrínseca à Pessoa Araweté”. Por fim, vale notar que o ritual é um estado de excesso e de exceção, que propicia, ao índio que mata e come, uma sondagem dessas estranhas virtualidades, irrealizável pelas vias da experiência cotidiana.

Eduardo Viveiros de Castro pôde, então, concluir de suas análises sobre ambas as tribos que a volubilidade da qual se queixavam os religiosos portugueses nada tinha a ver com uma pretensa má vontade ou deficiência de memória e caráter. Esse traço fundamental da personalidade indígena se deve à inconstância da alma selvagem, naturalmente inclinada à transfiguração. E, como observamos anteriormente, a palavra selvagem não está sendo usada aqui para exprimir posse, como em “alma do selvagem”, mas uma qualidade, alma em estado selvagem, alma indomada, indomesticada, indeterminada. O indígena era um homem “ávido por novas formas”¹⁸¹, por isso sua identidade era plástica, moldável e podia adquirir diversas feições sem nunca cair em contradição. Isso só ficou claro após a desmistificação do sentido das cerimônias canibais na conjuntura da vida dos nativos. Foi o entendimento profundo da antropofagia que revelou na origem da fome do outro, uma fome de si, um desejo de saber e, sobretudo, de transcender a própria condição, transfigurando-se. Em suma, desbancado o domínio de uma episteme calcada na realidade pessoal, egocêntrica, redescobrimos a possibilidade e a força de uma consciência para qual “a verdade está sempre com o outro, e sempre no futuro.”¹⁸²

A visão antropológica sobre o assunto revela que, coincidentemente ou não, podemos traçar um paralelo entre a antropofagia indígena e a oswaldiana, sendo a última um reaproveitamento e uma atualização da cosmovisão indígena, sobretudo no que tange ao devir e à alteridade.

O texto de Viveiros de Castro mostra que a antropofagia, entre as tribos indígenas investigadas, representava uma possibilidade de transformação para os participantes do banquete em que se devorava o inimigo vencido. A alma inconstante desloca-se entre o Eu e o outro em um sacrifício que busca saciar uma

¹⁸¹ CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, op. cit., p. 184.

¹⁸² Id. *Araweté: os deuses canibais*, op. cit., p. 700.

fome primordial: a angústia frente à morte. Logo, a voracidade e a bestialidade estão pautadas em um desejo maior de transfiguração, por uma completude que nunca está no agora, mas sempre com o outro e no devir.

Comparando esta leitura à que Beatriz Azevedo faz do *Manifesto antropófago*, podemos identificar alguns paralelismos entre a filosofia de Oswald de Andrade e a indígena. Na condição de símbolo do movimento modernista, a antropofagia vem, novamente, investir no contato com a alteridade, em favor da descolonização do pensamento, ponto de partida para a transformação dos seres e das coisas. Ao colocar a identidade nacional em questão (“Tupi or not tupi that is the question”), ela se afasta do arquétipo europeu fechado, para aproximar-se do modelo indígena, aberto, processual. Como os antropófagos do século XV, o antropófago oswaldiano deve “ver com olhos livres”, isto é, redirecionar o olhar para além das formas cristalizadas, trazendo para pensamento e palavra ao menos um pouco do caráter randômico e impassível da natureza, do universo. Assim o último chama para si o espírito selvagem, curioso, acolhedor, “ávido de novas formas”, dos seus ancestrais:

Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas.
Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico.
As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses
urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo.¹⁸³

Eduardo Viveiros de Castro também discorre, nos estudos citados, a respeito da “cumplicidade entre cativos e captores”¹⁸⁴. Após o combate, os vencedores levavam os prisioneiros para dentro de sua própria tribo, onde lhes era reservado um tratamento especial, afetuoso mesmo, até o dia de sua morte. Entre outros fatores, essa atitude vem corroborar a estima e a importância do elemento externo na vida indígena e, principalmente, no paroxismo do ritual antropofágico, momento em que o círculo do tempo e do destino se completa, para ambos, vítima e matador. O outro e a diferença que ele representa são imprescindíveis para uma transformação que só ocorre após o reconhecimento e a incorporação da posição distinta sobre o mundo e sobre si.

¹⁸³ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto antropófago”. In: __. *A utopia antropofágica*, op. cit., pp. 48-50.

¹⁸⁴ CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*, op. cit., p. 231.

De maneira análoga, a metafísica oswaldiana também é uma afirmação veemente da alteridade, enquanto agente mobilizador, responsável pela reinvenção e transformação dos sujeitos e do mundo. O antropófago do século XX atua pelos mesmos princípios que guiavam seus ancestrais primitivos, reativando uma cosmologia para qual “os outros são uma solução antes de serem – como foram os invasores europeus – um problema”¹⁸⁵: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.”¹⁸⁶ Extrapolando o universo literário, a antropofagia de Oswald de Andrade se apresenta como uma saída inteligente e auspiciosa para os problemas de ordem real e simbólica: a aporia do pensamento diante do revés da racionalidade e da lógica ocidental colocadas em questão; as mazelas sociais e relações vilipendiadas pelo capitalismo; a existência reprimida, cooptada a serviço de ideologias capengas e escusas. Enfim, é uma possibilidade de renovação para o ser humano não resolvido, que admite em si a mudança, elaborando sua noção de humanidade a partir do pressuposto mesmo da transformação implicada no confronto com o outro, com o diferente, com o novo.

A antropofagia se constitui como um movimento fluido, cuja relevância, através do espaço e do tempo, é reiterada, precisamente, por sua capacidade de transformação, como ressalta Beatriz Azevedo. Em face de novas perspectivas, que aparecem e sempre aparecerão, o olhar antropofágico se renova e volta a brilhar, incorporando não as qualidades do outro, mas a qualidade de outro, a alteridade de pontos de vista que relativizam uns aos outros. A exemplo do *Manifesto antropófago*, a antropofagia de Oswald de Andrade atualiza o pensamento indígena, cruzando referências, articulando conceitos e imagens de fontes diversas, na construção de um objeto movente, inconstante, plástico, de acordo com o que parecia demandar a experiência no solo movediço da Modernidade.

Em sua participação no Primeiro Congresso Brasileiro de Filosofia, em 1950, o poeta modernista assimila os conceitos de Sérgio Buarque de Holanda a respeito da cordialidade, em termos de um traço definitivo da personalidade brasileira, procurando demonstrar seu aspecto antropofágico:

¹⁸⁵ Id. Ibid., pp. 220-221.

¹⁸⁶ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto antropófago”. In: ___. *A utopia antropofágica*, op. cit., p. 47.

Pode-se chamar de alteridade ao sentimento do outro, isto é, de ver-se o outro em si, de constatar-se em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro. Passa ser assim esse termo o oposto do que significa no vocabulário existencial de Charles Baudelaire – isto é, o sentimento de ser outro, diferente, isolado e contrário. [...] [A cultura matriarcal] Compreende a vida como devoração e a simboliza no rito antropofágico, que é comunhão [...] A periculosidade do mundo, a ausência de qualquer suposto supraterrâneo, produz o “Homem cordial”, que é o primitivo [...] ¹⁸⁷

Neste trecho, Baudelaire representa a tradição ocidental apoiada no modelo epistemológico que considerava a humanidade como um princípio imanente ao homem, ao invés de pensá-la como algo dialeticamente produzido no tempo e no espaço. Desse tipo de pensamento deriva uma noção identitária bem resolvida, fechada, impermeável, que faz enxergar na diferença apenas um elemento de contraste e oposição conveniente para reforçar as linhas de separação entre o Eu e o outro. Isto é, o avesso da cosmovisão indígena, reaproveitada por Oswald de Andrade, a qual gira em torno da ideia de um sujeito inacabado, de uma incompletude congênita, que demanda o atravessamento pelo outro, na devoração antropofágica. É o que ilustra Viveiros de Castro em seu prefácio para *Antropofagia – palimpsesto selvagem*:

Comer o inimigo não como forma de “assimilá-lo”, torná-lo igual a Mim, ou de “negá-lo” para afirmar a substância identitária de um Eu, mas tampouco transformar-se nele como em um outro Eu, mimetizá-lo. Transformar-se, justo ao contrário, por meio dele, transformar-se em um eu Outro, autotransfigurar-se com a ajuda do “contrário” [...] Não um ver-se no outro, mas ver o outro em si. Identidade “ao contrário”, em suma – o contrário de uma identidade. A antropofagia não é uma ideologia de brasilidade, da “identidade nacional”. ¹⁸⁸

Assim, a cordialidade, como a antropofagia, é a expressão do homem primitivo no desejo de uma comunhão com o outro que desemboque na transfiguração de si mesmo. Enquanto, no contexto oswaldiano, “a ausência de qualquer suposto supraterrâneo”, leia-se de qualquer salvação, une o Eu e o outro,

¹⁸⁷ Id. “Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial”. In: __ *A utopia antropofágica*, op. cit., p. 157.

¹⁸⁸ CASTRO, Viveiros de. “O que temos nós com isso?”. In: *Antropofagia – palimpsesto selvagem*, op. cit., pp. 15-6.

na conjuntura indígena, é a noção de incompletude subjacente à humanidade e à socialidade o fator aglutinante. Em ambos os casos, a questão crucial parece ser uma plasticidade constitutiva, que insta pela apreensão do sentimento do outro, e em maior perspectiva de sua alteridade, seja por meio da devoração de sua carne, seja por meio de uma expressão cordial dos afetos.

3.3 A visão filosófica

Chegamos, aqui, à última perspectiva da qual nos valeremos para desvendar os sentidos mais profundos da antropofagia. Trata-se de uma visão filosófica sobre o assunto, que não poderia estar ausente, dado que esse aspecto do movimento oswaldiano foi ganhando cada vez mais peso na fala e nos textos do autor, como remarca Benedito Nunes em *Oswald canibal*.

A crítica oswaldiana é unânime ao apontar o nome de Friedrich Nietzsche como a maior influência filosófica do pensamento do modernista. Na sua autobiografia, intitulada ironicamente *Um homem sem profissão*, o autor revela que, já à época ginásial, por volta de seus quinze anos (1905), faz suas primeiras amizades intelectuais, dentre as quais, Artidoro Flexa, que lhe apresentou à obra do filósofo alemão¹⁸⁹. Ainda há poucas informações sobre esse primeiro contato, porque, de maneira geral, pouco foi dito até agora sobre essa relação, bem como sobre a recepção nietzschiana no Brasil. Mas é certo que desde esse momento inaugural, o modernista se viu cada vez mais atraído pelas ideias de Nietzsche, que volta e meia aparecem no periódico *O Pirralho* (1911-1918), por ele fundado, tanto em textos de sua autoria¹⁹⁰ quanto de outros colaboradores. Dando um salto no tempo, em 1928, a publicação do *Manifesto antropófago*, ainda que não cite diretamente seu nome, como é o caso de outros pensadores, traz ao leitor uma interpretação e um reaproveitamento maduro de alguns dos principais conceitos nietzschianos. Sendo esta última, mais especificamente, a parte que cabe a nosso estudo, buscaremos não só diagnosticar o influxo de uma vertente nietzschiana na

¹⁸⁹ ANDRADE. Oswald de. *Um homem sem profissão*. São Paulo: Globo, 2002. p. 87.

¹⁹⁰ DIAS, Geraldo. "Entre renovadores e reacionários: a recepção estética e política da obra de Nietzsche na imprensa brasileira no período de 1893 a 1945". In: *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, v. 36, n. 1, pp. 88-9.

concepção da metáfora e da filosofia antropofágica, mas, acima de tudo, examinar o que esta revelaria sobre ou acrescentaria à sua simbologia.

De maneira geral, é possível afirmar que a antropofagia de Oswald de Andrade propõe um novo modelo de apreensão do mundo, que garantiria, na dinâmica da construção do saber, a livre expressão dos impulsos vitais. Um jeito de pensar diferente, que resultaria em outro jeito de viver e de interpretar o mundo. A antropofagia, símbolo indígena de violência, combate e transformação, aparece em seus textos como a expressão deste desejo selvagem por uma vida intimamente ligada à terra, “em comunicação com o solo”. Já aqui, podemos estabelecer uma conexão com a filosofia nietzschiana. Sua personagem mais importante, o protagonista de *Assim falou Zaratustra* (1883-1885), desce das montanhas onde medita profundamente sobre a vida, para compartilhar com o povo a sua sabedoria. Dentre seus ensinamentos, sem dúvidas, um dos mais importantes (senão o mais) anuncia a chegada do super-homem:

O super-homem é o sentido da terra. Que a vossa vontade diga: o super-homem *seja* o sentido da terra!
Eu vos imploro, irmãos, *permaneçais fiéis à terra* e não acrediteis nos que vos falam de esperanças supraterras!
São desprezadores da vida, moribundos que a si mesmo envenenaram, e dos quais a terra está cansada: que partam, então!¹⁹¹

Quem seria, portanto, este super-homem? O oposto dos moribundos e desprezadores da vida, quer dizer, daqueles que negam a sabedoria do corpo e seus sentidos em prol de uma suposta verdade absoluta, encontrada além da Terra e da matéria. O super-homem é o futuro do homem, o homem superado, que superou a si mesmo ao afirmar-se na indeterminação ameaçadora do presente. Isso significa abandonar “esperanças supraterras” e a crença em uma vida após a morte garantida pelo exercício da “boa” conduta, para, enfim, reconhecer a amplitude da natureza humana em sua crueza, sem artifícios que a encubram, sem ilusões que a tornem mais branda, no embate com a surpresa do instante.

¹⁹¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 14.

Não por acaso, em *Crepúsculo do ídolos* (1888), uma de suas últimas obras, Nietzsche condena a religião e a moral como dois dos maiores erros da humanidade. Outro grande responsável pelo aprisionamento e enfraquecimento do homem, em sua visão, seria o Estado, o lugar “onde todos perdem a si mesmos, bons e ruins [...] onde o lento suicídio se chama – ‘vida’”.¹⁹² A própria ciência, a gramática e a metafísica¹⁹³ são alvos de duras críticas suas, na medida em que contribuíram para falsificar o mundo, impondo determinadas ideias e noções como fatos inquestionáveis. Graças à atuação de tais instituições coletivas, com sua constante imposição de leis, regras e “verdades”, o ser humano teria rompido sua ligação primitiva com o solo, com a Terra, com o aqui e agora, tornando-se prisioneiro de si mesmo, uma vez em que o exercício de suas forças coercivas terminaria por sobrepor-se à sabedoria individual inata.

Daí o contínuo esforço de Nietzsche para revalorizar o corpo e tudo que emana dele, após séculos de uma filosofia alicerçada sobre o pressuposto da superioridade intelectual/espiritual, que remonta ao pensamento socrático-platônico. Em *Assim falou Zaratustra*, encontramos todo um capítulo destinado “aos desprezadores do corpo”, ou seja, àqueles mesmos “moribundos” que dão mais valor ao espírito do que à matéria, que acreditam na alma, em Deus e na existência de outro plano, no qual estaria a essência, a verdade única sobre as coisas. Pessoas que defendem a interpretação de um mundo dividido entre o real e um ideal, sejam elas cientistas, religiosos, filósofos ou homens comuns. Neste capítulo, o protagonista advoga que não existe tal coisa como um entendimento que contorne a questão fisiológica, pois a vida, na medida em que o ser humano pode apreendê-la, só se manifesta, só se afirma, dentro dos limites corporais de cada um:

Mas o desperto, o sabedor, diz: corpo sou eu inteiramente, e nada mais; e alma é apenas uma palavra para um algo no corpo. O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido [...]

¹⁹² Id. Ibid., p. 49.

¹⁹³ É preciso sublinhar que a crítica de Nietzsche não se estende a todo o conjunto da filosofia, mas parte dela. Helenista assumido, se, por um lado, ele se aproxima dos pré-socráticos, por outro, condena a cisão do mundo e da existência humana instituída pelo pensamento de Sócrates e fortalecida por Platão. Essa cisão diz respeito à instituição da diferença entre mente e corpo, e, posteriormente, entre real e ideal.

Instrumento de teu corpo é também tua pequena razão que chamas de “espírito”, meu irmão, um pequeno instrumento e brinquedo de tua grande razão.

“Eu”, dizes tu, e tens orgulho dessa palavra. A coisa maior, porém, em que não queres crer – é teu corpo e sua grande razão: essa não diz Eu, mas faz Eu.¹⁹⁴

No trecho, Nietzsche faz cair por terra as hierarquias que privilegiam a mente e o espírito em detrimento do corpo. Para o filósofo, toda razão, toda lógica deve necessariamente nascer da experiência da matéria, pois esta é a “grande razão”, que se impõe sobre as outras, até mesmo o intelecto. Para além desse domínio, só poderiam erguer-se elucubrações infundadas. Mesmo o que chamamos de Eu, nossa identidade, nada mais é do que uma manifestação ou realização corporal, ao contrário da noção projetiva, e ficcional, construída pela racionalidade. O corpo é o soberano dentro da filosofia nietzschiana, enquanto espírito e sentidos são instrumentos, brinquedos que o integram e estão a seu dispor, sendo, portanto, menores, secundários.

De modo que, quando lemos, no *Manifesto antropófago*, “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido”, muito mais do que mera alusão aos costumes indígenas, nos vemos diante de um resgate da valorização do corpo, enquanto afirmação da vida terrena, material, já preconizada por Nietzsche. Afinal, na filosofia antropofágica, “O espírito recusa a conceber o espírito sem corpo”. Em outras palavras, assim como propunha o autor de *Zaratustra*, o modernista acreditava que um saber concebido fora do corpo, que não levasse em consideração seus sintomas, por exemplo, os instintos e os sentidos, deixava de lado o principal instrumento de que o homem dispõe para conhecer o mundo e atuar sobre ele.

Neste ponto, é preciso tomar cuidado, pois o que está em jogo não é apenas troca do positivo pelo negativo, ou uma inversão dos polos opostos, conforme observa Scarlett Marton no artigo “Do dilaceramento do sujeito à plenitude dionisíaca”, no qual faz uma análise minuciosa do capítulo mencionado:

¹⁹⁴ Id. Ibid., p. 34-5.

Não se trata, pois, de inverter a relação tradicionalmente estabelecida entre corpo e alma, mas de mostrar que o homem é “todo corpo e nada além disso”.

Se o filósofo se limitasse a negar a alma em proveito do corpo, ele abraçaria uma interpretação do ser humano tão parcial e débil quanto aquela que critica [...] é preciso reverter e ultrapassar o dualismo. A reversão leva a conceber o corpo, não mais como o que se opõe à alma, mas como o que de algum modo a integra, de sorte a não se ter mais dois, e sim apenas um. Importa notar que esse um é múltiplo.¹⁹⁵

Marton compreende que, para Nietzsche, o conceito de alma ou espírito só é possível se visto como dimensão corporal, uma vez que o ser não é passível de um desdobramento. Não pode haver uma divisão entre interior e exterior, entre matéria e essência, tudo é interior, tudo é matéria. Por conseguinte, toda perspectiva teria, necessariamente, que nascer do corpo, ou ao menos atravessá-lo, até mesmo a intuição de algo que pareça lhe ultrapassar. Não existem provas concretas, irrefutáveis, que sustentem a crença nessa existência dual edificada tanto pela igreja quanto pelo conhecimento. Se o corpo e suas sensações são tudo de que o ser humano dispõe para conhecer, para criar, para relacionar-se, a medida do humano é justamente o seu corpo, mas isso não significa diminuí-lo. Pelo contrário, o filósofo alemão reconhece a potência monstruosa inibida pela domesticação social, sobretudo no Ocidente. Caminhando no sentido oposto do racionalismo civilizatório, defende que o homem deveria libertar-se de tudo aquilo que aprisiona e reprime seu corpo, seus instintos e seus sentidos, para retornar a um estado selvagem: “também falo de ‘retorno à natureza’, embora não seja realmente um voltar, mas um *ascender* – à elevada, livre, até mesmo terrível natureza e naturalidade, uma tal que joga, pode jogar com grandes tarefas...”¹⁹⁶

O resgate da antropofagia, como símbolo de uma experiência selvagem, realizado por Oswald de Andrade, está diretamente ligado ao desejo nietzschiano de “ascender” a uma naturalidade observada no cotidiano dos povos primitivos, a-históricos (o filósofo fala no homem do Paleolítico, mas não precisamos ir tão longe). A filosofia antropofágica defende, como Nietzsche, a centralidade dos impulsos e afetos mais básicos, finalmente desafogados ou desobrigados das

¹⁹⁵ MARTON, Scarlett, “Do dilaceramento do sujeito à plenitude dionisíaca”. IN: *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, n. 25, 2009, p. 56

¹⁹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017, p. 81.

imposições de uma cultura, na qual ambos se inserem, erguida sobre a falsas certezas de que tudo que é humano, demasiado humano, teria um valor inferior, insuficiente para dar uma medida da vida. Por este motivo, insistem os dois na potência do homem natural, do indígena, do primitivo, que guardaria intactos todos estes sinais da natureza humana. A respeito da contribuição da filosofia nietzschiana neste sentido, Oswald de Andrade afirmou, em conferência realizada em São Paulo, em 1945:

No paroxismo a que atingiu a filosofia existencial [da qual destaca os nomes de Nietzsche e Kierkegaard], processa-se apenas uma exaltação do primitivo. É no fundo uma revalorização do homem natural que se produz contra os quadros esclerosados do homem histórico, do homem civilizado, do homem vestido, enfim, do homem cartesiano.¹⁹⁷

Enquanto nos escritos do brasileiro cabe à metáfora do antropófago englobar esta noção, na obra do alemão, é a figura do super-homem que, finalmente, ascenderia à plena naturalidade, para além do simplório binarismo entre corpo e alma, entre céu e Terra, entre bom e mau. Esse paralelismo aparece em “Mensagem ao antropófago desconhecido”, texto publicado em 1946, pela *Revista Acadêmica*, no qual Oswald de Andrade escreve: “É preciso dar o passo de Nietzsche em direção ao Super-homem. Atingir a filosofia da Devoração. A antropofagia.”¹⁹⁸

O super-homem se aproxima do selvagem na contínua reafirmação da vida, em ser alguém que se reinventa no presente – porque o presente é o tempo do corpo –, com a coragem necessária para criar novos valores e destruir os velhos. Aliás, foi esta uma das grandes tarefas a que se propôs Friedrich Nietzsche ao longo de toda sua obra. Já em *Zaratustra*, começa a colocar em prática um método analítico denominado “transvaloração”, buscando questionar o próprio valor dos valores. Esse movimento culminará na publicação de *Genealogia da moral* (1887), volume no qual o filósofo tenta recuperar os processos históricos responsáveis pela criação de conceitos como “bem” e “mal”, “virtude” e “vício”,

¹⁹⁷ ANDRADE, Oswald de. “Informe sobre o modernismo”. IN: __. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992, p. 102.

¹⁹⁸ ANDRADE, Oswald de. “Mensagem ao antropófago desconhecido”. IN: __. *Estética e política*, op. cit., p. 286.

ou seja, princípios que decorrem do processo de divisão do ser humano entre fenômeno e essência, colaborando, enquanto alicerce ideológico, para o controle dos corpos e das ações humanas. Não faremos uma análise aprofundada desta questão, pois o importante aqui, na verdade, é salientar a forte veia crítica nietzschiana, que se propôs, constantemente, a destruir velhas tábuas e criar novas¹⁹⁹, em nome da renovação do homem e das relações que ele estabelece com o mundo. Tanto é que o pensador chama a si mesmo, ironicamente, de imoralista e anticristo²⁰⁰, para reforçar o argumento de que aqueles que estão nas vanguardas dos tempos, preocupados em inaugurar caminhos para o conhecimento, frequentemente, são mal vistos pelos conservadores, pelos mantenedores de determinada ordem ou tradição:

Vede os bons e justos! A quem odeiam mais? Àquele que quebra suas tábuas de valores, ao quebrador, ao infrator: - mas esse é o que cria.
Vede os crentes de todas as fés! A quem odeiam mais? Àquele que quebra suas tábuas de valores [...]²⁰¹

Ora, conforme vimos, no prefácio de *Serafim Ponte Grande*, Oswald de Andrade declara: “nós endossamos o mau gosto e recuperamos para a época o que os retardatários não tinham compreendido e difamavam”, de modo a posicionar-se, como Nietzsche, na linha de frente da evolução do pensamento, deixando para trás valores ultrapassados, como sugere o título *Ponta de Lança*, coletânea de textos próprios organizada pelo autor em 1948. E, como não poderia deixar de ser, essa ideia reaparece na antropofagia, como um de seus principais eixos. Quando, no *Manifesto antropófago*, escreve “Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas”, ou “Contra a verdade dos povos missionários”, ou ainda “Contra a realidade social vestida e opressora”, mais do que exaltar a vivência e experiência indígena, ele ecoa a filosofia nietzschiana em sua radicalidade questionadora e amoral, responsável por romper o acordo com antigos e prestigiados preceitos que produziam, para utilizar uma expressão oswaldiana, “o perfeito boneco

¹⁹⁹ “Tábua” é um termo utilizado pelo próprio Nietzsche em *Assim falou Zaratustra*, em uma clara alusão à figura bíblica da Tábua dos Dez Mandamentos.

²⁰⁰ Id. Ibid., p. 28.

²⁰¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*, op. cit., p. 24.

humano”²⁰², o ser social, domesticado, um arquétipo idealizado de humanidade, do qual o ser real, vivo e múltiplo, parece estar muito distante. Seguindo esta linha, o modernista reivindica para si, e para o antropófago do século XX, a intrepidez selvagem dos povos indígenas que, antes de canibais, eram, essencialmente, guerreiros.

Nossa hipótese é a de que a antropofagia oswaldiana só pode ser compreendida, justamente, dentro do elemento da coragem. Os antropófagos primitivos reconheciam, quando saíam para a guerra, a iminência da morte (sua ou do inimigo) e, diante disso, não fraquejavam sequer um minuto, cumpriam seu destino com vigor comparável àquele com o qual um tigre atenderia a seus instintos de predador. A filosofia de Oswald de Andrade é um claro elogio ao ânimo dos que não se intimidam diante do risco, do perigo, da voracidade da vida, mas, ao contrário, transformam o tabu em totem, descobrindo na ação de devorar, um movimento que pode guiar, orientar sua existência no mundo. Seres humanos como o super-homem nietzschiano, cuja ideia de valor da vida se dava no próprio enfrentamento de suas dificuldades, sem o auxílio de muletas filosóficas ou religiosas. Em entrevista a *O Jornal*, em 1929, o autor de *Miramar* resume:

A antropofagia é uma revolução de princípios, de roteiro, de identificação. O homem por uma fatalidade que eu chamo de “lei de constância antropofágica” sempre foi o animal devorante. Mas as religiões de salvação o desidentificaram, levando-os aos piores desvios [...]”²⁰³

Ao longo dos anos, Oswald reitera esta ideia diversas vezes. É o caso do texto publicado na *Revista Acadêmica*, em 1946, no qual escreve: “Nada existe fora da Devoração. O ser é a Devoração pura e eterna.”²⁰⁴ Já em 1950, em *A crise da filosofia messiânica*, sua tese para o concurso da cadeira de filosofia da Universidade de São Paulo, insiste: “A vida é devoração pura.”²⁰⁵ E, finalmente, em 1954, em uma comunicação escrita para o Encontro dos Intelectuais, realizado

²⁰² ANDRADE, Oswald de. “A crise da filosofia messiânica”. In: __. *A utopia antropofágica*, op. cit., p. 115.

²⁰³ Id. *Os dentes do dragão*, op. cit., p. 78.

²⁰⁴ Id. “Mensagem ao antropófago desconhecido”. In: __. *Estética e Política*, op. cit., p. 286.

²⁰⁵ Id. “A crise da filosofia messiânica” In: __. *A utopia antropofágica*, op. cit., p. 101.

no Rio de Janeiro, afirma: “A antropofagia fazia lembrar que a vida é devoração opondo-se a todas as ilusões salvacionistas.”²⁰⁶

Não podemos deixar de observar que está em pauta uma devoração alegre, prazerosa, investida de naturalidade e espontaneidade, como as que eram realizadas pelos antropófagos do século XVI: “Perguntei a um homem o que era o Direito. [...] Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o.” Assim, é reativada a figura do índio que mastiga o outro sem culpa, sem peso de consciência e ainda caçoa do espanto do europeu diante da cena: “sou uma onça, está gostoso”.²⁰⁷

Essa imagem devoradora que é construída por Oswald também remonta ao pensamento de Nietzsche, que traça um paralelo entre os processos de assimilação física e psíquica, afirmando, categoricamente, “o espírito é o estômago”²⁰⁸:

A caminho de se tornar um anjo (para não usar palavra mais dura) o homem desenvolveu em si esse estômago arruinado e essa língua saburra, que lhe tornaram repulsivas a inocência e a alegria do animal, e sem sabor a própria vida – de modo que por vezes ele tapa o nariz diante de si mesmo [...]²⁰⁹

O antropófago não possui o mesmo “estômago estragado”, a má digestão dos ocidentais, que faz dos prazeres mais íntimos e naturais uma fonte de culpa, dor e vergonha. Ao contrário, o primitivo devora e digere obedecendo à fome, ao “querer do leão”²¹⁰, agindo não por impulso, mas por instinto, e isso demonstra, na forma como se relaciona com o mundo, sintomas de uma “saúde forte”²¹¹, de uma afirmação da vida como ela é, selvagem, devastadora, irreprimível.

Se a vida é “devoração pura”, conforme o autor faz questão de lembrar constantemente, a metafísica bárbara defende que o ser humano deve reestabelecer o contato com sua dimensão antropofágica, ou seja, sua dimensão

²⁰⁶ Id. “A reabilitação do primitivo”. In: __ *Estética e Política*, op. cit., p. 231.

²⁰⁷ Refiro-me ao famoso diálogo entre Hans Staden e um canibal da tribo que o capturara. Ao ser questionado sobre “como podia então um homem devorar um outro homem”, o indígena responde tranquilamente: “sou uma onça, está gostoso”. Na paródia oswaldiana, a frase se transforma em “não amole, é gostoso”. In: AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia – palimpsesto selvagem*, op. cit. pp. 34-40.

²⁰⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*, op. cit., p. 197.

²⁰⁹ Id. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 53.

²¹⁰ Id. *Assim falou Zaratustra*, op. cit., p. 197.

²¹¹ Id. *Genealogia da moral*, op. cit., p. 43.

devorante, ou seja, sua dimensão primitiva, natural, mascarada pelas instituições ocidentais (igreja, Estado, ciência) que o homem erigiu em seu detrimento de si mesmo. Não se trata, portanto, de retomar o modo de vida rústico dos indígenas, abrindo mão das conquistas que, em certa medida, trouxeram mais conforto e tranquilidade, mas de assumir uma postura predatória ao travar as guerras simbólicas do cotidiano. Seguindo a linha do pensamento nietzschiano, Oswald de Andrade advoga em favor de uma índole violenta, passional, um instinto animal de superação, que assume a voracidade inquebrantável da vida que machuca, corrompe, destrói, ou seja, a vida considerada em sua crueza, sem ilusões que atenuem sua intransigência. Sendo assim, só é possível admirar o homem cuja força se constrói no ato afirmativo, na coragem de dizer sim ao presente, ao destino e à natureza violenta, dilacerante e conflituosa do mundo. Apoiar-se em uma concepção hierárquica da existência, acreditar e obedecer às leis e aos preceitos morais sem jamais questioná-los, apaziguar o que há de selvagem no humano seriam, por outro lado, modos de acovardar-se, negar a vida, tornando-se um escravo.

Embora a imagem da devoração antropofágica leve, em um primeiro momento, a pensar no universo indígena, se investigada subterraneamente, ela desvela suas raízes nietzschianas. Ela simboliza, condensa o argumento de Nietzsche, que afirma, em *Genealogia da Moral*: “essencialmente, isto é, em suas funções mais básicas, a vida atua ofendendo, violentando, explorando, destruindo, não podendo sequer ser concebida sem esse caráter.”²¹² Em outras palavras, até mesmo em sua menor porção, ainda menor que o átomo²¹³, a vida era sinônimo de uma constante luta ou combate por mais e mais potência. Ou ainda nas palavras poéticas de Zaratustra:

Onde encontrei seres vivos, encontrei vontade de poder; e ainda na vontade do servente encontrei a vontade de ser senhor. [...] E, tal como o menor se entrega ao maior, para que tenha prazer e poder com o pequeníssimo, assim também o maior de todos se entrega e põe em jogo, pelo poder – a vida mesma. [...] Apenas onde há vida há também vontade: mas não vontade de vida, e sim – eis o que te ensino – vontade de poder!²¹⁴

²¹² Id. Ibid., p. 59-60.

²¹³ Estamos usando o termo apenas para fins comparativos, uma vez que Nietzsche rechaça completamente o conceito de átomo, em defesa da noção de força/afeto.

²¹⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*, op. cit., pp. 109-10.

Essa vontade, da qual fala o filósofo alemão, nada tem a ver com um exercício ou uma manifestação da consciência. Ela é, na verdade, o resultado do embate entre inúmeras forças, ou impulsos, que atravessam tudo o que vive. Forças minúsculas, invisíveis, mas que estão, incessantemente, em busca de realizar-se no exterior, na camada perceptível, física ou fisiológica. Daí o conceito de vontade de poder ou vontade de potência também sugeridos na ideia de superação contida na figura do super-homem, aquele que daria livre curso para a expressão da totalidade de suas potências e afetos.

De acordo com essa interpretação, não seria dada ao homem a possibilidade de conhecer ou acessar tais processos constitutivos, apenas seus resultados finais, aquilo que se manifesta. Por trás do que chega ao nosso conhecimento, fazendo-se ver ou sentir, existe um intenso e ininterrupto jogo de forças inconscientes, como elementos microscópicos que compõem tudo o que é vivo, inclusive o corpo, que deveria ser entendido como realização, exteriorização dos impulsos “vencedores”. Se, como vimos, o corpo, em Nietzsche, é quem faz, produz aquilo a que chamamos Eu, logo, também a noção de identidade é desestabilizada para adquirir a propriedade de rearranjar-se de acordo com os resultados desta incessante luta por mais potência ou poder. Nas palavras de Scarlett Marton:

Ponto de convergência de forças agindo e resistindo umas em relação às outras, campo instável de *quanta* dinâmicos em permanente tensão, ele [o sujeito] não passa de configurações temporárias e efêmeras que coexistem e se sucedem.

Aqui, a pesquisadora nietzschiana usa o termo “quanta”, plural de “quantum”, conceito emprestado da física, que designa o menor valor que certas grandezas físicas podem apresentar, para se referir às inúmeras e desconhecidas forças vitais em permanente luta. Portanto, o sujeito, ou o Eu, não seria o efeito de suas capacidades intelectuais, como prega o *cogito, ergo sum* cartesiano, e, sim, o aleatório “ponto de convergência” desses impulsos orgânicos, sob os quais não temos o menor controle. Mas nem mesmo sobre este “ponto de convergência” podemos estabelecer uma fixidez, afinal, como afirma Marton, as configurações

individuais são meramente temporárias, efêmeras. Isso equivale a dizer que, ao contrário do que pregou a igreja, através do conceito de alma, e do que defendeu a filosofia platônica, com sua discriminação entre real e ideal, não existe, no entender de Nietzsche, algo como uma substância, uma entidade estável no princípio do ser, independente do que se manifesta externamente. As manifestações são tudo. E elas são várias, múltiplas, inconstantes, conforme aponta o seguinte trecho, extraído de *Genealogia da moral*:

a moral do povo discrimina entre a força e as expressões da força, como se por trás do forte houvesse um substrato indiferente que *fosse livre* para expressar ou não a força. Mas não existe um tal substrato; não existe “ser” por trás do fazer, do atuar, do devir; “o agente” é uma ficção acrescentada à ação – a ação é tudo.²¹⁵

Por trás da noção de uma Eu estável, fruto de um substrato irreduzível, Nietzsche identifica também um vício gramatical, uma necessidade de impor um agente a toda ação, um sujeito a todo predicado, ou seja, uma oração antropocentricamente pré-determinada. Apenas sob a lógica da causalidade, para a qual tudo deve ter um antecedente, um agente causador, apenas por esta perspectiva, podemos imaginar o Eu como unidade, enquanto, na verdade, todo sujeito é “campo instável de *quanta* dinâmicos”, ou seja, de inúmeras forças espontâneas, autorrealizáveis. Ao questionar a implicação da lógica gramatical sobre nossa visão de mundo, almeja desconstruir a própria ideia de identidade entendida na qualidade de igualdade, unidade, permanência, partindo de um ponto de vista que oferece a noção de “Dividuum”, aquele que é passível de divisão, no lugar do “Individuum”, ser impartível, inflexível. Em sua concepção, ao invés de permanecer idêntico a si mesmo ao longo do tempo, o ser humano estaria, na verdade, sujeito a constantes transformações advindas do complexo jogo de forças que o impelem tragicamente a cumprir este ou aquele destino. Por isso não cabe, aqui, falar em escolhas individuais. O ser é o ser no devir, em um contínuo processo transfigurativo materializado por pulsões diversas e inesgotáveis. É

²¹⁵ Id. *Genealogia da moral*, op. cit., p. 33.

nesse sentido que Marton afirma: “Assim como o corpo que o criou, o eu não passa de pluralidade de afetos, multiplicidade de impulsos.”²¹⁶

No fundo, o questionamento que Nietzsche procura levantar é: como poderia o ser humano, estabelecido em sociedade, escamotear o caráter conflitivo do mundo sendo que este se encontra na sua mais ínfima parcela de vida? Bem e mal estão reunidos em todos nós, porque forças opostas se confrontam a cada segundo sem que possamos estabelecer ou determinar uma hierarquia entre elas. Ao contrário do que defendem os valores morais ocidentais, não há mais mérito em ser bom do que em ser mau. Na verdade, seu argumento defende que ao tentar abafar os impulsos tidos como negativos, acabamos por abafar o próprio potencial da vida. Sendo integrantes de uma estrutura social, é necessário, então, coragem para ultrapassar as parcas medidas que o homem deu à existência, permitindo o livre escoamento da violência de nossas vontades de potência. E não só isso. Oswaldo Giacoia Júnior, em artigo publicado na *Revista trágica: estudos sobre Nietzsche*, em 2011, explica que:

Para Nietzsche, o homem só é forte e íntegro sob a condição de reunir dentro de si a mais rica gama de oposições [...] De acordo com isso, o tipo humano mais elevado seria aquele forte o suficiente para poder suportar em seu interior a mais profusa e vigorosa multiplicidade de pulsões e afetos opostos, em seu máximo de potência e tensionamento [...]²¹⁷

Neste trecho, fica claro que a filosofia nietzschiana não se esquivava, mas abraça o antagonismo inerente a tudo que existe. Sendo o ser humano uma partícula errante do cosmos, não poderia deixar de existir dentro desta dialética conflituosa, uma vez que “a fatalidade do seu ser não pode ser destrinchada da fatalidade de tudo que foi e será.”²¹⁸ E justamente neste ponto reside sua riqueza: em ser “um irresponsável fragmento do destino”²¹⁹ que carrega consigo a ambivalente propriedade destruidora e renovadora presente em todos os movimentos do universo. Sua força, portanto, seria medida na capacidade (ou

²¹⁶ MARTON. Scarlett, op. cit., p. 63.

²¹⁷ GIACOAIA, Oswaldo. “Amor Dei e Amor Fati”. IN: *Revista trágica: estudos sobre Nietzsche*. Rio de Janeiro, Vol. 4, nº2, 2011. p. 75.

²¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*, op. cit., p. 38.

²¹⁹ Id. *Genealogia da moral*, op. cit., p. 65.

coragem) de percorrer os caminhos tortuosos da existência, em conduzir-se sem jamais antepor a si mesmo ilusões que sirvam para aplanar os acidentes do percurso, convocando a ferocidade bestial, chamada por Nietzsche de “vontade leonina”: “Livre da felicidade do servo, redimida de deuses e adorações, destemida e terrível, grande e solitária”²²⁰. Daí o constante elogio à guerra em seus escritos. Não tanto à guerra entre homens, entre povos, mas à guerra íntima e pessoal que cada um deve empreender a fim de superar a si mesmo, como vemos em *Crepúsculo dos ídolos*:

Não agimos de modo diferente em relação ao inimigo “interior”: também aí espiritualizamos a inimizade, também aí compreendemos seu valor. Somos fecundos apenas ao preço de sermos ricos em antagonismos [...] Renunciamos à vida grande ao renunciar à guerra... Em muitos casos, é certo, a “paz de espírito” é apenas um mal-entendido – *outra* coisa que não sabe denominar-se mais honestamente.²²¹

Igualmente em *Assim falou Zaratustra*:

Deveis ser, para mim, aqueles cujos olhos sempre buscam um inimigo – o *vosso* inimigo. E em alguns de vós existe um ódio à primeira vista.

Vosso inimigo deveis procurar, vossa guerra deveis conduzir, por vossos pensamentos! E, se vossos pensamentos sucumbir, vossa retidão deve ainda gritar vitória! [...]

Vivei, então, vossa vida de obediência e de guerra! Que importa viver muito tempo? Que guerreiro quer ser poupado?²²²

Entendemos, a partir desses extratos, que para Nietzsche a vida só pode ser afirmada na medida em que se afirmem os conflitos internos. Essa obediência de que fala nada tem a ver com a observação das regras sociais. Muito pelo contrário: a integridade do homem só pode ser alcançada no momento em que ele obedecer sua voz interior, criar suas próprias leis, mesmo que para isso deva perder tudo. Afinal, “que guerreiro quer ser poupado?” Quando deparamos, ao longo de nossas vidas, com forças retroativas, provenientes, na maioria das vezes, de valores que nos foram impostos, forças essas que atuam no sentido de refrear a livre manifestação dos impulsos e paixões mais autênticas de nossos corpos, devemos “ouvir nossos instintos” e declarar-lhes guerra, afirmando o que estava sendo

²²⁰ Id. *Assim falou Zaratustra*, op. cit., p. 99.

²²¹ Id. *Crepúsculo dos ídolos*, op. cit., p. 29.

²²² Id. *Assim falou Zaratustra*, op. cit., pp. 47-8.

negado: a naturalidade. Esta atitude é justificada, segundo Nietzsche, porque desde a menor parte de nossas vidas, somos contradição, conflito, multiplicidade, irremediável polifonia que não admite ser reduzida ao tom monocórdico da paz espiritual.

Toda essa temática, tal qual Nietzsche a desenvolveu, foi reaproveitada por Oswald de Andrade, cuja antropofagia também expressa um entendimento da vida tomada como conflito e contradição. “Contra a realidade social vestida e opressora”, o modernista antepõe o “instinto Caraíba”, o instinto guerreiro do índio que combate, mata, e, ainda por cima devora o seu inimigo, dado que seu lugar no cosmos o impele a isso. “Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médici e genro de D. Antônio de Matriz”, ou seja, a figura do índio falseada, construída pela história e pela literatura, do tipo do “bom selvagem”. Resgatar a verdade sangrenta e violenta, a fome ou “vontade leonina”, que dilacera a carne da presa sem dó, pois essa, sim, ainda nos diz respeito, essa, sim, ainda fala próximo de nossos corações.

À questão da guerra e dos inimigos, dentro da filosofia nietzschiana se dá, subjaz a discussão sobre a validade e transitoriedade dos valores. Para Nietzsche, estes jamais poderiam ser vistos como absolutos, pois toda verdade é meramente relativa, ou “é mentira muitas vezes repetidas”²²³, como diria Oswald. Admitir o caráter conflitivo do mundo pressupõe ainda aceitar que ele se encontra em constante transformação, assim como os seres humanos e suas criações. Nascimento e morte, ascensão e queda, ganho e perda: nada escapa a essa dinâmica no entender do filósofo, nem mesmo as leis ou os códigos que deveriam, sob seu ponto de vista, acompanhar este movimento universal de incessante destruição e reconstrução:

Em verdade, os homens deram a si mesmo todo o seu bem e mal. Em verdade, eles não o tomaram e não o acharam, não lhes sobreveio como uma voz do céu.

Valores foi o homem que primeiramente pôs nas coisas, para se conservar – foi o primeiro a criar sentido para as coisas, um sentido humano! Por isso ele se chama “homem”, isto é, o estimador.

Estimar é criar: escutai isso, ó criadores! O próprio estimar é, de todas as coisas estimadas, o tesouro e a joia [...]

²²³ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto antropófago”. In: ___. *A utopia antropofágica*, op. cit., p. 50.

Mudança nos valores – isso é mudança nos criadores. Quem tem de ser um criador sempre destrói.²²⁴

No início de *Assim falou Zaratustra*, obra da qual foi retirado o excerto acima, o protagonista anuncia a morte de Deus, o supremo criador, o determinador de todo sim e todo não. Estando Deus morto, caberia ao homem, agora, criar seus próprios valores, dando-lhes um “sentido humano”, para além de qualquer “esperança supraterrânea”. No entanto, o profeta observa que frequentemente a criação demanda a prévia destruição do que já estava dado, do que já havia sido construído. Como um todo, o pensamento de Nietzsche busca engajar-se ao próprio movimento que rege tanto a vida humana, quanto a natureza e o universo, pois ele é um só, ou melhor, um múltiplo, uma sucessão vertiginosa entre nascimento e morte, invenção e aniquilamento, início e fim. Sendo assim, os conceitos nietzschianos sempre retornam à questão da transformação, da mobilidade, para desmentir ou desconstruir os paradigmas e a visão de mundo ocidental, que acredita nos valores como imanência, eximindo o homem de qualquer responsabilidade sobre isso.

Já em *Humano, demasiado humano* (1878), ele havia escrito:

[Todos os filósofos] Involuntariamente imaginam “o homem” como uma *aeterna veritas* [verdade eterna], como uma constante em todo o redemoinho, uma medida segura das coisas [...] inadvertidamente, muitos chegam a tomar a configuração mais recente do homem, tal como surgiu sob a pressão de certas religiões e mesmo de certos eventos políticos, como a forma fixa de que se deve partir. Não querem aprender que o homem veio a ser [...] Mas tudo veio a ser; não existem *factos eternos*: assim como não existem verdades absolutas.²²⁵

Ou seja, desde o início de seus trabalhos, Nietzsche preocupou-se em desmistificar a concepção, muito ocidental, diga-se de passagem, de que cada homem representaria uma unidade, uma grandeza fixa. Seu principal argumento defende o inverso, ou seja, o “eu plural”²²⁶, multifacetado, que assume diferentes configurações a cada instante. O Eu de hoje já não é o mesmo de ontem, nem será

²²⁴ Id. Ibid., p. 58.

²²⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 16.

²²⁶ MARTON, Scarlett, op. cit., p. 68.

o mesmo de amanhã. Enquanto as ilusões difundidas pela religião e pela gramática representariam o “desejo vaidoso de ser considerado inteiramente consistente, uniforme no ser e no pensar”²²⁷, a realidade, para o filósofo, revelaria que, como tudo no mundo, estamos em constante processo, em contínuo devir, sempre vindo-a-ser uma outra coisa, graças aos jogos entre as múltiplas forças que nos constituem, ora prevalecendo uma, ora outra paixão, a despeito da noção externa de hierarquia, de bem ou de mal.

Se lembrarmos do que foi explanado há pouco, na análise da perspectiva antropológica sobre a antropofagia, veremos que a mitologia e, por extensão, a cosmovisão indígena, de um modo muito semelhante à filosofia de Nietzsche, concebia o homem como esse progressivo vir-a-ser. Por meio do ritual antropofágico, os participantes se transformavam, adquiriam novas formas e configurações, cumprindo, assim, o destino de tornar-se outro. Ademais, apenas após a luta, o enfrentamento do inimigo, o homem acessaria a possibilidade de transfiguração, pois apenas na alteridade reside a chave para o Eu. Mas o que seria o Eu senão o que ainda será? A estabilidade, nesse contexto, era vista como empobrecimento, fraqueza. E o movimento íntimo demanda também a ação externa. Logo, é possível detectar na “metafísica canibal” proposta por Oswald de Andrade, um eco da filosofia nietzschiana, uma vez que o símbolo da devoração traduziria justamente o desejo orgânico por uma nova relação do homem com o universo mutante.

Dar livre curso às paixões, mesmo as violentas, fazer falar nossos afetos, mesmo os tidos como negativos, libertar-se dos imperativos sociais, em favor do desabafamento do instinto e daquilo que no homem é poder, força, riqueza, sua selvagem e inata pluralidade, sua capacidade de pleno devir. Estas são as esperanças terrenas do homem antropofágico, na defesa pelo movimento da vida, pela instabilidade das formas e pela transformação dos seres. “Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico.”

Por fim, vale a pena relembrar a citação do filósofo Gilles Deleuze, trazida por Beatriz Azevedo em seu estudo sobre o *Manifesto antropófago*: “os processos

²²⁷ Id. Ibid., p. 257.

são os devires, e estes não se julgam pelo resultado que os findaria, mas pela qualidade de seus cursos e pela potência de sua continuação.”²²⁸ A filosofia nietzschiana e, por consequência, a antropofagia oswaldiana, se balizam pela ideia de devir como o movimento supremo, cósmico, que volta a se impor a tudo e a todos a cada instante de renovação. Não pode ser estático aquilo que, por natureza, é mudança, não pode haver fixidez no que é, irremediavelmente, fluxo. Assim como as águas dos rios, que fluem, às vezes tempestivamente, sem se desculpar pela destruição, erosão, que provocam suas correntes, deveria mover-se o homem. No seu tortuoso e difícil caminho, na força demandada por ele, nas transformações a que ele convoca, reside o maior valor daquilo que se chama vida.

3.4 Mas o que tem Hilda com isso?

A literatura de Hilda Hilst está recheada de cenas de devoração, e, no entanto, nem sempre podemos aproximá-las da metafísica oswaldiana. De fato, o volume que aborda a questão da antropofagia sistematicamente é *Cartas de um sedutor*. No entanto, antes de assumirmos a análise dessa obra, vale a pena olharmos rapidamente para outras obras em função de estabelecer um espectro no qual essas imagens de devoração se dão.

Às vezes, a devoração aparece nos textos de Hilda quase como um ato literal, desprovido de uma dimensão simbólica ou de uma intenção alegórica. Podemos destacar dois momentos dentre eles. O primeiro está em um dos contos da personagem Hans Haeckel, do livro *Contos d'escárnio: textos grotesco*, no qual assistimos a uma dupla de garotos que decide, sem mais nem menos, assassinar uma velha e seu cachorro. Porém, o ato mais brutal vem depois do crime:

Um dos meninos disse que queria comer os olhos da velha.
O outro perguntou por quê.
porque dizem que é parecido com ostra.
quem disse isso?
gente que já comeu, ué.
olho ou ostra?

²²⁸ DELEUZE, Gilles. Apud. AZEVEDO, Beatriz, op. cit. p.218.

eh, bobo tanto faz.
 Então arrancaram os dois olhos da velha. Gostaram tanto que
 resolveram comer também os olhos do cachorro.
 supimpa, disse um deles.
 legal, disse o outro.
 E foram dormir. Arrotando olhos.²²⁹

Já o segundo desses momentos, muito semelhante ao primeiro, é uma fala de Vittorio, protagonista do último romance de Hilda, *Estar sendo. Ter sido*, dirigida ao “Cara-mínima”, isto é, Deus:

ontem ouvi dizer que uns famintos comeram um seio, a mama, a teta de alguém encontrada no lixo, no monturo. e tu cada vez mais jubiloso se encolhendo, se fazendo tule, renda, logo mais será apenas assovio, aquele que ninguém ouve, só os cães [...]²³⁰

Em ambos os trechos, seria mais acertado falar em canibalismo do que em antropofagia, uma vez que esta possui, atrás de si, toda uma simbologia, conforme já vimos, ausente no puro e simples ato de se ingerir carne humana. Comer o outro, aqui, é apenas uma ação literal, não uma metáfora, pois não se dirige a nada que esteja fora de si mesma. Come-se porque se tem fome ou porque, simplesmente, se deseja. Tanto o conto de Hans quanto o relato de Vittorio descrevem atos cruentos que exprimem a sordidez e a bestialidade dos homens, entregues à própria sorte, sem esperança alguma de resgate, redenção ou mesmo condenação. Diante da absoluta indiferença de Deus e da vil constituição do ser humano, nos episódios citados, o que a devoração, em princípio, traz a lume é a aleatoriedade de uma vida, na qual, hoje, quem mata pode, amanhã, ser o mesmo que morre, sem que haja a menor explicação ou compensação para isso.

Muito diferente é a cena encontrada em *A obscena senhora D*, na qual a devoração não se concretiza, mas é colocada como uma possibilidade:

Dedos dos pés. Se a gente mastigasse a carne um do outro, que gosto? e uma sopa de tornozelo? E uma sopa de pés? Na comida não se põe pé de porco? Por que tudo deve morrer hen Ehad? Por que matam os animais hen? Pra gente comer. É horrível comer não?²³¹

²²⁹ HILST, Hilda. *Contos d'escárnio: textos grotescos*, op. cit., p. 89.

²³⁰ Id. *Estar sendo. Ter sido*, op. cit., p. 101.

²³¹ Id. *A obscena senhora D*, op. cit., p. 42.

A narrativa de Hillé é conduzida, como vemos no excerto acima, por perguntas. Perguntas que indagam sobre a vida, sobre o corpo e, principalmente, sobre o sentido de tudo, ao mesmo tempo em que questionam, provocam, desconstruem ideias fixas, incutindo outras tantas dúvidas e incertezas no leitor, deixando-o à mercê da dor e da violência. Ao especular sobre o gosto da carne humana, e propor uma sopa de pés e tornozelos, por exemplo, a protagonista reaproxima o homem do animal ingerido em nossas refeições diárias, revelando a feição brutal e hedionda de uma das atividades mais triviais e cotidianas: “Tudo vai descendo pelo tubo, depois vira massa, depois vira bosta.”²³² A violência do gesto canibal é amenizada, primeiro porque não se sugere o extermínio ou aniquilamento do outro, e, sim, uma ação de interesses recíprocos (“Se a gente mastigasse a carne um do outro”); segundo porque a equiparação entre a antropofagia e o consumo supostamente inocente ou isento de carne animal acaba por dividir entre eles o mal.

Não que a autora esteja em defesa do vegetarianismo ou coisa que o valha. Ao contrário, Hilst apenas estaria devolvendo à vida, e ao corpo do homem comum, a violência e o mal, via de regra escamoteados por razões socioculturais. Presentes em suas ações e relações, essas forças assustadoras se revelam até mesmo no exame da interioridade: “Fecha os olhos e tenta pensar no teu corpo lá dentro. Sangue, mexeção. [...] É horrível Ehud.”²³³

Ademais, diferente do que acontece nos fragmentos analisados de *Contos d’escárnio* e de *Estar sendo. Ter sido*, além de se manifestar como um exercício imaginativo, a antropofagia proposta por Hillé possui também uma dimensão metafórica, ausente nos dois outros. Aqui, já começamos a nos aproximar de Oswald de Andrade.

Como em diversas outras obras da autora, em *A obscena senhora D*, a devoração e seus derivados, como, por exemplo, a fome e a digestão, podem ser metáforas a exprimir uma relação com o aprendizado e o conhecimento, sobretudo a respeito do próprio ser humano. Desse modo, Hilda Hilst trabalharia com a correspondência entre os signos “saber” e “sabor”, que, etimologicamente

²³² Id. Ibid., p. 42.

²³³ Id. Ibid., p.42.

falando, possuem a mesma origem, o termo latino *sapere*, cujo significado é “ter gosto, sabor”. Melhor dizendo, ela evocaria o campo semântico comum a essas duas palavras que, ao longo dos anos, foram se distanciando de maneira a quase perderem sua ambivalência natural. Mais à frente neste mesmo romance, deparamos com uma cena que deixa clara essa aproximação:

[...] queria te engolir Ehud, descias em UMM pela minha laringe, UMM pelas minhas tripas, nódulos, lisuras, trituro teus conceitos, teu roxo intelecto, teu olhar para os outros, te engulo Ehud, altaneira, porte, teu compassado, teu não saber de mim, teu muito-nada compreender, deslizas em UMM pelos tubos das vísceras, teu misturar-se a mim, adentrando desfazido, não és mais Ehud, és Hillé e agora não te temo²³⁴

Segundo a obscena senhora D, “UMM” é a palavra russa para “intelecto”, e, no entanto, ela observa, “a carne é que deveria ter som de UMM”²³⁵. Sendo assim, ao deglutir o companheiro Ehud, essa matéria, ressoando o zunido da mente, deslizaria por dentro de seu corpo, onde seria digerida e absorvida, feito um alimento, e, por fim, apreendida, como um saber. O desejo manifesto de engoli-lo é, na verdade, desejo de conhecê-lo a fundo, na sua mais íntima e ínfima parte, isto é, mais do que foi possível durante toda uma vida compartilhada.

A cena faz saltar aos olhos o paralelo entre a assimilação física e a psíquica, já acionado por Nietzsche, mas muito antes dele, pela devoração antropofágica indígena, reaproveitada por Oswald de Andrade. Estamos, mais uma vez, diante de uma perspectiva que aproxima corpo e intelecto, na busca por um sentido ontológico, que atravessa, necessariamente, a carne do outro, vista como o espaço, por excelência, de manifestação da experiência, como se esta guardasse em si os segredos e mistérios da vida. Então o importante não é a carne em si, e, sim, os elementos incorporais (“teus conceitos, teu roxo intelecto, teu olhar para os outros”), que deslocariam o sujeito para um novo lugar de apreensão do mundo.

De volta à análise do trecho, encontramos um olhar que disseca e penetra o corpo como se fizesse uso de um microscópio, capaz de expandir as menores e mais obscuras partes do ser. Podemos afirmar que esse modo de ver é tipicamente

²³⁴ Id. Ibid., pp. 60-1.

²³⁵ Id. Ibid., p. 60.

hilstiano, pois ele é uma forte característica de muitas de suas personagens, não apenas de Hillé. É o olhar que procura ver dentro e por dentro, daí a necessidade de abrir os corpos, desmembrá-los, estilhaçá-los, para investigar, sem pudor, todas as suas características, os cheiros, as cores, os sons, os movimentos. Entre outros fatores, tal visão devoradora, que “come com os olhos”, é impulsionada pelo insaciável desejo de saber. Saber o homem, saber a vida, saber o Cara-mínima que nunca se mostra por inteiro. E aqui usamos o termo “saber” em sua dupla acepção, sentir o gosto e conhecer. Afinal, em Hilda Hilst, como em Nietzsche, como em Oswald, a carne é uma fonte primordial de conhecimento, “só sinto, quero dizer só penso, é o mesmo”, diz Vittorio.

Para exemplificá-la, selecionamos um trecho de “Floema”, conto incluído no volume *Fluxo-floema*, seu primeiro livro em prosa. O enredo, basicamente, gira em torno de um diálogo entre a personagem Koyo e Deus, que aqui é chamado de Haydum:

KOYO, EMUDECI. Vestíbulo do nada. Até...onde está a lacuna. Vê, apalpa. A fronte. Chega até o osso. Depois a matéria quente, o vivo. Pega os instrumentos, a faca, e abre. Koyo, não entendes, vestíbulo do nada eu disse, aí não há mais dor, aprende na minha fronte o que desaprendeste. Abre. Primeiro a primeira, incisão mais funda, depois a segunda, pensa: não me importo, estou cortando o que não conheço.²³⁶

Assim como a senhora D e Vittorio, Koyo procura Deus, checando até os mínimos espaços, as mais tênues manifestações para certificar-se de sua ausência, no desespero para conhecê-lo e confrontá-lo com a obsedante pergunta: “afinal fomos feitos pra quê, hen?”²³⁷ Na fala de Haydum, tal qual imaginada por Koyo, temos, expressa na linguagem, a equivalência entre o olhar perscrutador e um processo cirúrgico, como sinônimos de um esforço para (re)conhecer a causa de tudo, da dor, da doença, da própria existência humana.

A fim de aprender o que foi desaprendido por meio do controle e domesticação do corpo, o toque se mostra tão imprescindível quanto a visão: “Vê, apalpa”, pois como vimos na fala do narrador de *Estar sendo. Ter sido*, sentir e

²³⁶ HILST, Hilda. *Fluxo-floema*, op. cit., p. 225.

²³⁷ Id. *Estar sendo. Ter sido*, op. cit., p. 121.

saber também são equivalentes no universo hilstiano. Não por acaso, em “Fluxo”, a personagem Ruiska, outro em constante busca pelo “incognoscível”, desabafa: “eu queria ter sentido”²³⁸. Nessa frase, o termo “sentido” interessa graças a sua ambiguidade, podendo ser lido enquanto particípio do verbo sentir, ou enquanto substantivo. Consequentemente, em poucas palavras, Ruiska expressa o desejo simultâneo de sentir e de fazer sentido, duas imagens entrelaçadas na literatura de Hilst.

De volta à análise das metáforas da devoração e seus desdobramentos, constatamos que a autora explora em sua obra uma analogia típica da oralidade e da coloquialidade: o uso da palavra “comer” para significar o ato sexual. Uma correspondência, aliás, que é também dos campos semânticos da sexualidade e da alimentação, muito mais do que apenas do verbo em si. Enquanto, na fala, a diferença entre os dois sentidos do termo pode logo ser reconhecida, nos escritos hilstianos, eles se embaralham e contaminam um ao outro, como é possível notar no trecho abaixo, retirado de *Contos d’escárnio: textos grotescos*:

Padre Cré falava no demônio e suas pompas, na carne dos outros, na carne de todo mundo, falava tanto em carne que eu fui ficando com a boca cheia d’água, louco pra comer uma bisteca. Bisteca de carne mesmo. Digo “de carne mesmo” porque na Gota do Touro bisteca era cona, xereca, boceta enfim.²³⁹

Nesse fragmento, em que o narrador Crasso relembra sua infância, por duas vezes assistimos a uma espécie de zigue-zague, um rápido deslizamento dos signos e das palavras entre os campos semânticos da alimentação e da sexualidade. Primeiro, no discurso do Padre Cré, ao falar, repetidamente, na carne, busca condenar, de maneira indireta, as atitudes libidinosas de tio Vlad com Tavim, o coroinha da igreja. Em sua inocência pueril, Crasso não discerne na fala do religioso a conotação sexual, e tomando-a literalmente, fica com água na boca, “louco pra comer uma bisteca”. Aí entra o segundo embaralhamento dos sentidos, porque bisteca, assim como “carne”, servia ao mesmo tempo para falar da comida e dos órgãos sexuais. Desta vez, porém, o jovem narrador é capaz de distinguir entre eles.

²³⁸ Id. *Fluxo-floema*, op. cit., p. 38.

²³⁹ Id. *Contos d’escárnio: textos grotescos*, op. cit., p. 25.

Já no conto “O grande-pequeno Jozu”, do livro *Pequenos discursos. E um grande*, essa correspondência é trabalhada de forma ainda mais explícita. O miserável encantador de ratos que dá nome ao texto vive com Josuelda e Guzuel, frutos de sua própria desordem e imaginação. Na casa onde moravam, as refeições conjuntas eram sempre feitas após a relação sexual de Guzuel e Josuelda, que por demorarem muito durante o ato deixavam Jozu morrendo de fome. Aqui, a extrema proximidade entre sexo e comida, entre fome e desejo, desvelam uma afinidade profunda entre os dois campos:

[...] aqui dentro, eu me sinto irmão da água que já estive aqui, irmão de todos os ossos que estão dentro da terra, isso tem beleza, beleza é uma coisa que dá vontade de comer, a Josuelda tem beleza, e quando eu monto nela é um jeito de comer [...]²⁴⁰

No fundo do poço, lugar onde Jozu entra para se abrigar da tempestividade do mundo e para meditar sobre a vida, chega até ele, e até o leitor, a compreensão de que assim como a fusão dos corpos durante o encontro sexual, que, remetendo à morte (“ossos que estão dentro da terra”), aspira ao momento de continuidade do ser humano (“eu me sinto irmão da água”), ou seja, seu estado de completude, a refeição também tem algo do preencher, da ocupação do vazio. Portanto, comer e “comer” são, ambos, expedientes da falta.

Por outro lado, a devoração em Hilda Hilst também aparece, frequentemente, não como expressão da morte enquanto estado de plenitude, e, sim, da violência imanente a ela, em consonância com as ideias presentes no episódio dos homens famintos que devoraram um seio humano em *Estar sendo. Ter sido*. Seria o caso encontrado na seguinte fala do pai de Ruiska, narrador de *Fluxo*: “esfrega a terra no dente, bobalhão, cheira essa que vai te comer, essa linda vermelha, essa que é mais você do que você [...]”.²⁴¹

E também em *O unicórnio*:

O teu Deus nos cuida assim como os homens cuidam das cobaias, para a morte, para a morte, nós todos a caminho da

²⁴⁰ Id. *Rútilos*, op. cit., p. 67.

²⁴¹ Id. *Fluxo-floema*, op. cit., p. 46.

morte, repasto para o teu Deus e ele lá em cima, insaciável, dizendo: venham meus filhos, venham alimentar-me.²⁴²

Aqui, reencontramos o Deus “facínora” de Vittorio, alheio à vida e à morte humana. O Deus glutão e canibal, que devora aqueles feitos a sua própria imagem e semelhança. Então morrer de forma violenta ou não talvez seja indiferente. A verdadeira crueldade está em vagar pela Terra sem nunca obter respostas, e andar, irreversivelmente, em direção ao nada, à destruição sem sentido, para sermos engolidos por Deus ou pelo chão. Diante dessa compreensão desoladora, alguns relutam, outros, como o pai de Ruiska, aceitando seu destino, conseguem enxergar a dualidade implicada em todo o absurdo da vida, o que, em certa medida, faz parecer natural voltar à terra, uma vez que dela viemos, conforme constata Hillé: “só tenho essas coisas baças, peixes pardos, frutas secas, ferrugem, esterco e meu próprio barro: a carne”²⁴³.

Essa forma de existir e resistir, que vislumbra a beleza comovente por trás da dura realidade, vista sem disfarces, parece estar presente também em *Alcoólicas*, livro de poemas publicado em 1990, cujo eu-lírico, resumindo de forma grosseira, embriaga-se com a vida, enaltecendo o caráter líquido, fluido, inebriante, que se imiscui a sua própria solidez e austeridade:

E crua a vida. Alça de tripa e metal.
Nela despenco: pedra mórula ferida.
É crua e dura a vida. Como um naco de víbora.
Como-a no livor
da língua
[...]
A vida é crua. Faminta como os bicos dos corvos.
E pode ser tão generosa e mítica: arroio, lágrima
Olho d’água, bebida. A vida é líquida.²⁴⁴

O poema citado, que abre o volume, traz uma voz que se apropria da dureza dilacerante da vida, que, indiferente ao sofrimento humano, assente com que ele caminhe, sem respostas, até seu fim. O sujeito poético resolve entregar-se à vida como ela é (“nela despenco”), com sua voracidade implacável (“faminta como o bico dos corvos”), e isso, paradoxalmente, acaba por revelar seu lado sublime (“tão generosa e mítica”). Em um movimento inverso àquele visto em

²⁴² Id. Ibid., p. 165.

²⁴³ Id. *A obscena senhora D*, op. cit., p. 31.

²⁴⁴ Id. *Da poesia*, op. cit., p. 470.

“Fluxo” e “O unicórnio”, nos quais o homem é devorado, aqui, ele se transforma em devorador (“Como-a no livor da língua). O eu poético consome a vida, antes de ser por ela consumido. E apesar de não haver uma menção explícita à antropofagia, podemos antever, nesses versos, a filosofia concebida por Oswald de Andrade, para quem “a vida é devoração pura”²⁴⁵, o que força o ser humano a tornar-se um “animal devorante”²⁴⁶ se este quiser escapar da posição de vítima, animal de presa ou de escravo, como diria Nietzsche.

Se Hilst parece estar sempre às voltas com essas imagens de devoração, deglutição e digestão é porque, em sua literatura, a boca ganha um lugar de destaque, graças ao ser caráter ambíguo, monstruoso-maravilhoso. A peculiaridade desse órgão foi pensada por Michel Leiris e retomada por Eliane Robert Moraes em *O corpo impossível*:

[...] de um lado, “a boca ocupa uma situação privilegiada, sendo o lugar da palavra, o orifício respiratório, o antro onde se sela o pacto do beijo”; de outro, ela produz “o cuspe, para de um só golpe cairão último grau da escala orgânica com uma repugnante função de dejeção”. O ato de cuspir “rebaixa a boca – signo visível da inteligência – à categoria dos órgãos mais vergonhosos.”²⁴⁷

Da mesma forma, Georges Bataille, pensador muito caro à autora, “sugere que os animais podem ser vistos como ‘simples tubo de dois orifícios, o ânus e a boca’”²⁴⁸, imagem empregada por Hilst em “Fluxo”, de *Fluxo-floema*:

Eu queria ser filho de um tubo. No dia dos pais eu comprava uma fita vermelha, dava um laço no tubo e diria: meu tubo, você é bom porque é apenas um tubo e eu posso olhar pra você bem descansado, eu posso urinar em você a minha urina cristalina dentro de ti e repetir como um possesso: meu tubo, meu querido tudo, eu posso até te enfiar lá dentro que você não vai dizer nada.²⁴⁹

²⁴⁵ ANDRADE, Oswald. “A crise da filosofia messiânica”. In: ___. *A utopia antropofágica*, op. cit., p. 101.

²⁴⁶ Id. *Os dentes do dragão*, op. cit., p. 78.

²⁴⁷ MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2017, p. 196

²⁴⁸ Id. Ibid., p. 204.

²⁴⁹ HILST, Hilda. *Fluxo-floema*, op. cit., p. 20.

Conforme ilustra o trecho acima, a visão do ser humano reduzido ao espaço entre dois orifícios aproxima alto e baixo, rompendo com uma ideia de hierarquia entre os dois polos. A dessacralização da boca, vista como reverso e espelho do ânus, faz parte desse movimento de inversão e rebaixamento do olhar, não com a intenção de diminuí-lo, ao contrário, para expandi-lo ao levar em conta as funções abjetas. “Essas partes abrem-se secretamente à sujeira”²⁵⁰, conduzindo o pensamento para dentro, em busca dos lugares menosprezados pela tradição platônico-socrática, que intentava entender o homem a partir da lógica e da racionalidade. Ao invés disso, Hilda aproxima, até o ponto máximo, razão e sentimento, mente e corpo, dentro e fora, seguindo na esteira de Nietzsche e Oswald de Andrade, para daí extrair, se possível, algum entendimento sobre a vida.

Para além dos símbolos da fome e da devoração, bem como das cenas em que a antropofagia é representada ou aludida, verificamos, na literatura hilstiana, outros fios condutores que levam à filosofia antropofágica do escritor modernista. É o caso, como acabamos de ver, da inversão encontrada em *Alcóolicas*, que faz da “presa” humana uma “predadora” que assimila o ímpeto violento e voraz da vida. Mas, principalmente, de um sentimento de coexistência que atravessa diversas personagens da autora. Por alto, citamos Ruiska, o unicórnio e Koyo, de *Fluxo-floema*, Jozu, de *Pequenos discursos. E um grande*, as duas Agdas, de *Kadosh*, Stamatius, de *Cartas de um sedutor*, e Vittorio, de *Estar sendo. Ter sido*. O que todos eles possuem em comum é a experiência de uma identidade esfacelada, múltipla, composta, simultaneamente, por esboços, pedaços de pessoas nem tão semelhantes, nem tão desiguais entre si.

Em virtude disso, muitas das narrativas de Hilst são polifônicas: as vozes dos narradores se confundem com as vozes desses outros que os habitam ou que os invadem, muitas vezes abruptamente, resultando em um nó discursivo, um embaralhamento de signos e forças múltiplas. Através desses sujeitos que se desdobram às exigências internas, faz-se ver que, para usar as palavras de Nietzsche, “se a forma é fluida, o ‘sentido’ é mais ainda”²⁵¹.

²⁵⁰ BATAILLE, Georges. Apud. MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*, op. cit., p. 204.

²⁵¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*, op. cit., p. 61.

Enquanto, no âmbito filosófico, talvez caiba a Nietzsche o ponto alto da reflexão moderna a respeito da transformação dos seres e das coisas, no âmbito cultural, coube aos surrealistas, como integrantes de “uma geração cuja recusa do antropomorfismo desviava as atenções para o projeto de duvidar incessantemente das formas, e, assim, deslocar os sistemas de referência”²⁵². Não há dúvidas de que Hilst tenha bebido dessa fonte, sobretudo quando lembramos que Georges Bataille, cuja influência é fortemente sentida em sua obra, foi um dos principais integrantes do surrealismo. No *Dicionário crítico*, publicado em 1929, o autor de *História do olho* traz sua definição para a metamorfose:

Podemos definir a obsessão da metamorfose como uma violenta necessidade, confundida, aliás, com cada uma das nossas necessidades animais, estimulando um homem a se afastar de repente dos gestos e das atitudes exigidas pela sua própria natureza humana: por exemplo, um homem no meio dos outros, num apartamento, atira-se de bruços e vai comer a comida do cachorro. Há assim, em cada homem, um animal fechado numa prisão, como um prisioneiro e há uma porta que, se entreaberta, permite que o animal saia rua afora, como o prisioneiro ao encontrar a saída [...] ²⁵³

Fica claro que o conceito bataillano estabelece um intenso diálogo com o pensamento de Nietzsche, no que toca a origem ou o início dos processos transfigurativos que estão na base de uma de(s)composição da figura humana. Estamos falando da expressão urgente dos instintos, da “violenta necessidade” animal que assola o homem a despeito da condição domesticada sob a qual vive no meio social. Para Eliane Robert Moraes, esse questionamento do corpo e da identidade humana, vistos sob a perspectiva da metamorfose, inicialmente se propôs a “demarcar as fronteiras da humanidade”²⁵⁴. Mas, como a autora adverte, nas primeiras décadas do século XX “essa tarefa significou bem mais que a continuidade de uma indagação filosófica para tornar-se uma ‘necessidade violenta’, já que a cena simbólica confrontava-se com os ímpetos destrutivos que assaltavam a cena histórica.”²⁵⁵ Quer dizer, o discurso humanista tornou-se

²⁵² MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*, op. cit., p. 72.

²⁵³ BATAILLE, Georges. *Dicionário crítico*. Apud. OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. “O verbete, o dicionário e o documento: Uma leitura da montagem em Georges Bataille”. In: *Revista Poiésis*. Santa Catarina: Universidade do Sul de Santa Catarina, v. 8, n. 13, p. 153.

²⁵⁴ MORAES, Eliane Robert de. *O corpo impossível*, op. cit., p. 85.

²⁵⁵ Id. Ibid., p. 85.

insustentável frente à brutalidade e à destruição em massa assistidas durante a primeira guerra de proporções mundiais. No período compreendido entre meados da década de vinte e a década de trinta, quando as relações políticas entre as grandes potências pareciam prenunciar a enorme catástrofe que ainda estava por vir, fez-se imprescindível repensar o ser humano a partir de uma outra base que traria para o foco também o seu lado animal ou monstruoso.

Então, quando já na década de setenta, Hilda Hilst traz para sua prosa a figura desse homem cindido, fragmentado, múltiplo, as proposições surrealistas são reativadas como estratégias textuais que saem em busca da compreensão da vida para além da luz da razão. Essa temática, da forma como foi reaproveitada pela autora, será considerada mais amplamente quando chegarmos à análise de *Cartas de um sedutor*. Todavia, por ora, ressaltamos alguns trechos de maneira a ilustrar nosso ponto de vista. Eles pertencem, consecutivamente, a “Fluxo”, “O unicórnio” e *Estar sendo. Ter sido*:

Quero lhes contar do meu ser a três mas é tão difícil, goi goi, é ser de um jeito inteiriço, cheio de realza, é ser casto e despudorado, é um ser que vocês só conheceriam num vir a ser, é como explicar a crisálida que ela é casulo agora e depois alvorada [...] ²⁵⁶

Existir com esse contorno é ferir-se, é agredir as múltiplas formas dentro de mim mesmo, é não dar sossego às várias caras que irrompem em mim de manhã e à noite [...] ²⁵⁷

[...] lá em cima fui um galo. depois fui um homem humilhado, uma mulher colérica enrolada na toalha. estavam enojados é? depois fui ogro, corvo, e sonhos de um lobo. ²⁵⁸

Como fica evidente aqui, este foi um tema que acompanhou a autora do começo ao fim de sua produção ficcional. De certo modo, é como se todas essas personagens fossem uma só, ou versões retorcidas de uma mesma matéria, do mesmo “barro”, que se transforma constantemente, redefinindo seus próprios contornos. Analogamente ao que se dá com a crisálida, que hoje é lagarta, amanhã, borboleta, mudar é ser ainda mais o que se é, estabelecer uma conexão mais profunda com o cerne inconstante de nossa existência. E nesse quesito, as

²⁵⁶ HILST, Hilda. *Fluxo-Floema*, op. cit., p. 51.

²⁵⁷ Id. Ibid., p. 172.

²⁵⁸ Id. *Estar sendo. Ter sido*, op. cit., p. 75.

narrativas de Hilda constroem uma ponte tanto para a antropofagia oswaldiana quanto para a cosmovisão indígena. Afinal de contas, o que as três parecem colocar em jogo é uma experiência maleável da identidade e do ser, que deixa as portas de casa abertas para que o outro, o diferente, o estranho, o obscuro, entre e reconfigure o espaço. Nesse sentido, podemos afirmar que estamos diante de personagens antropofágicas, mesmo que nenhuma delas faça da carne humana o seu prato principal.

Tendo isso em mente, podemos partir para a análise de *Cartas de um sedutor*, usando a antropofagia como chave de leitura. O que significa dizer que lançaremos mão de todo o material teórico aqui recolhido, somando as diferentes perspectivas consideradas e contrapondo-as, para, afinal, entender os “comos” e os porquês deste *topos* na narrativa em questão. É importante diagnosticar em que medida a antropofagia trabalhada por Hilda Hilst neste livro reaproveita ou reelabora os conceitos precedentes. E, mais do que isso, sondar a relação estabelecida entre essa temática e outras tão importantes no contexto da literatura da autora, a saber, o erotismo, a morte, o misticismo.

4. Análise de *Cartas de um sedutor*

4.1 Estrutura da obra

Como começar a abordar uma obra tão esparsa, multifacetada e heterogênea como *Cartas de um sedutor*? Decerto, poderíamos nos guiar pelo fio condutor da narrativa. Mas como, se a narrativa em questão se esfacela, se desdobra, se desencaminha de si mesma, transformando-se, de repente, para a surpresa do leitor, em uma coisa outra, completamente inesperada? De certa forma, essa dúvida ecoa uma preocupação que já é colocada na abertura do livro: “COMO PENSAR O GOZO envolto nestas tralhas?”²⁵⁹

A pergunta que inaugura o volume traz, de imediato, a intenção do narrador, pelo menos do narrador principal, Stamatius, que é “pensar o gozo”. Mas vai além, localiza e situa o pensamento em um espaço excedente e desordenado. O leitor já está avisado: a narrativa que segue será erigida das tralhas, dos escombros, de um acúmulo de restos e coisas aparentemente sem valor.

Esse universo, é claro, contamina a forma, a estrutura da obra, construída por meio de pedaços, fragmentos textuais desiguais justapostos, sobrepostos, de modo a criar uma narrativa absolutamente instável. *Cartas de um sedutor* é um romance que conjuga os mais diversos tipos de registros: cartas, poesia, memórias, contos. Nada de muito novo para quem está habituado com a prosa de Hilda Hilst. Conforme dito, desde a publicação de *Fluxo-floema*, seu primeiro livro ficcional, a autora chamou para si a tarefa de questionar e corromper os modelos tradicionais, em busca de uma expressão mais adequada à existência tumultuosa colocada em pauta.

No entanto, há de se observar que, a partir de *O caderno rosa de Lori Lamby*, essa radicalidade destrutiva é acentuada, atravessando *Contos de escárnio: textos grotescos*, e atingindo seu ápice, justamente, em *Cartas de um sedutor*. Não por acaso, afinal, dentre o vasto espectro de sua obra, são essas três que pretendem “pensar o gozo” mais a fundo. Ou seja, na medida em que mergulha, vai se embrenhando no imaginário erótico, a arquitetura dos textos se

²⁵⁹ HILST. Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 15.

desestrutura cada vez mais, como reflexo ou consequência de uma reflexão cujo princípio é a “dissolução das formas constituídas”²⁶⁰.

É nesse sentido também que podemos entender *Cartas de um sedutor* como uma paródia de *Diário do sedutor*, livro do filósofo existencialista Søren Kierkegaard, de 1843. O reaproveitamento dos temas e questões acionados pelo original se dá por meio de uma torsão perspectiva que altera, deforma o modelo, não só para atualizá-lo, mas, principalmente, para incorporar as estratégias da sedução, enquanto ato ou efeito daquilo ou daquele que desvia os caminhos, desencaminha.

De posse dessas informações, parece-nos interessante a opção de realizar uma análise cuidadosa das principais características de sua estrutura, a saber, a montagem, a questão do gênero, e a paródia.

4.1.1 Montagem

Em linhas gerais, podemos admitir que *Cartas de um sedutor* é composto por três conjuntos de textos distintos: a narrativa de Stamatius, ou Tiu, o “escritor-perdedor” que mora nas ruas e é protagonista da obra; as cartas de Karl, uma versão oposta do primeiro, aristocrata e “escritor-vendido”²⁶¹, enviadas a sua irmã Cordélia; e os pequenos contos, onze no total, cada um com seu respectivo enredo e narrador, dos mais diferentes tipos. Contudo, as formas não são tão fixas quanto esse esquema faz parecer. Primeiro, porque elas não aparecem assim segmentadas, em blocos organizados por gênero (com exceção das cartas, que vêm em sequência), e, sim, de maneira embaralhada, uma depois da outra, às vezes, uma adentrando a outra. Em segundo lugar porque dentro de cada peça há ainda mais misturas de gêneros textuais, vozes, registros, tudo isso em desordem. Quer dizer, não bastasse o choque da transição abrupta entre essas partes que se desorganizam no texto, mudando a sua forma sem parar, há ainda a vertigem de acompanhar os descaminhos da narração que, de repente, se coloca a contemplar objetos totalmente imprevistos.

²⁶⁰ BATAILLE. Georges. *O erotismo*, op. cit., p. 42.

²⁶¹ PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 10.

Não há unidade latente no livro. É necessário que o leitor se esforce para encontrá-la, ou melhor, compô-la em meio às “tralhas” que se (con)fundem. Na medida em que os fragmentos textuais aparecem, o leitor precisa atentar para as pistas deixadas por Stamatius, cuja narrativa, e isso é revelado aos poucos, vai costurando o texto como um todo. As marcas autorreferenciais em seu discurso, sempre usadas no tempo presente, para abrir ou fechar um novo segmento, por exemplo, “vamos lá”²⁶², “tá. então começo”²⁶³, “eu paro aqui. no oco das astúcias”²⁶⁴, são indícios de um dado que se confirma no desenrolar da obra: Tiu é o autor de todas as partes desiguais, esses escritos aparentemente soltos e perdidos. Até mesmo as cartas assinadas por Karl, descobrimos mais tarde, são, de fato, criação do escritor-mendigo.

Outro elemento do texto que colabora para entendermos que tudo não passa de exercícios criativos de Stamatius é sua amante e interlocutora, Eulália, moça simples, analfabeta e “pobre de espírito”²⁶⁵, mas que, paradoxalmente, influencia de modo direto no desenvolvimento da escrita do companheiro. Como as musas dos antigos poemas épicos, a personagem inspira o escritor, soprando em seu ouvido sugestões temáticas, que vão de certa forma conduzindo as histórias e a história do seu companheiro. Observemos quatro de suas intervenções: “qué sabe, Tiu? escreve um conto horrível, todo mundo gosta de pavor, a gente sente as coisas no meio... um arrepião”²⁶⁶; “ai ai ai, Tiu, que coisa horrível, por que o home fez isso? num era desse pavor que eu te falava! Num me pergunta mais nada, escreve qualqué bestera.”²⁶⁷; “tadinha da véia... mas ela se divertiu né? agora se achegue... pára de escrevê, descansa, vem vá... hoje é sábado.”²⁶⁸; “num entendi nada. cê não vai pará, Tiu? tô triste.”²⁶⁹ A cada um desses excertos, segue um conto diferente, e seus títulos são, respectivamente, “Horrível”, “Besteira”, “Sábado” e “Triste”, ou seja, assimilações da fala de Eulália. Nenhum dos outros contos do livro recebe um título; eles são apenas enumerados, e aparecem recolhidos sob uma seção sugestivamente intitulada

²⁶² HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op cit., p. 19.

²⁶³ Id. Ibid., p. 92.

²⁶⁴ Id. Ibid., p. 115.

²⁶⁵ Id. Ibid., p. 145.

²⁶⁶ Id. Ibid., p. 92.

²⁶⁷ Id. Ibid., p. 99.

²⁶⁸ Id. Ibid., p. 107.

²⁶⁹ Id. Ibid., p. 112.

“Novos antropofágicos”. Por ora, o que interessa é perceber como essa outra personagem, que já no nome traz a noção de eloquência e bem falar, é responsável, em determinados momentos, por fomentar ou articular a escrita, embora sempre de maneira problemática e dificultosa.

Mais tarde, Stamatius admite: “Eulália não é real. Está ali à minha frente mas não é real.”²⁷⁰ Essa projeção do seu duplo no texto espelha a relação do autor ficcional com a autora factual, Hilda Hilst, realçando o caráter representativo da obra, como falseamento do real, como elaboração concreta que excede os limites e as possibilidades da realidade, lançando-se às virtualidades infinitas da imaginação. Por essa razão, devemos procurar sempre entender a obra, tanto na parte, quanto no todo, através dessa sobreposição de camadas perspectivas que partem da figura do escritor fracassado, que não encontra editores que o publiquem, não consegue se comunicar com o mundo, tocar o leitor, porque insiste em falar daquilo que não é plausível, palpável ou descritível, encontrando seu lugar ideal na ficção, na qual impera o poder imaginativo.

Assim como as personagens de *Cartas de um sedutor* são uma espécie de desdobramento do seu protagonista, ele próprio é o desdobramento de Hilst, que assumia-se como escritora fracassada, e mais, sentia-se “livre para fracassar”. Dizemos desdobramentos e não máscaras, porque o primeiro exprime melhor o movimento criado por essa estrutura “origâmica” que põe lado-a-lado faces distintas de algo que toma forma aos poucos, nas viragens, atravessando diversas configurações. Ao fim das dobraduras, temos um objeto não reconhecível, estranho, novo, que destoa dos paradigmas e arquétipos da narrativa tradicional, com começo, meio e fim, o que pressupõe um encaminhamento lógico da ação e das personagens. No entanto, aqui, tudo é meio, uma vez que não é a racionalidade que conduz o texto, e sim o desejo, as pulsões dilacerantes, que vêm de dentro, do âmago do narrador principal e autor ficcional.

No modelo dos romances tradicionais, a fluidez do texto e a onisciência do narrador são algumas das estratégias que colaboram para garantir um efeito de verossimilhança, como se tudo aquilo que se conta já estivesse dado, resolvido, acabado. Em *Cartas de um sedutor*, a narrativa caminha na direção oposta,

²⁷⁰ Id. Ibid., p. 133.

rompendo com a ilusão romanesca: sua estrutura múltipla, fragmentada e imprevisível parece acompanhar os descaminhos do escritor Stamatius, na medida em que ele vai escrevendo. É como se a história tomasse forma naquele instante, diante dos olhos do leitor, e isso faz com que saltem aos olhos também os problemas da sua construção, junto das dificuldades e dos impasses de quem escreve. Daí também a predileção pelo uso do tempo presente em sua fala, que marca as imprecisões e incertezas de uma história que ainda não acabou, de algo que ainda pode, e vai, certamente, mudar.

Nada está dado ou confirmado de antemão, porque essa é uma obra que fala de, e por meio de, processos, os quais, avisou Deleuze, não podem ser julgados pelos resultados que os findaria, apenas “pela qualidade de seus cursos e pela potência de sua continuação.”²⁷¹ Essa noção implica o conceito nietzschiano (que é a base do pensamento antropofágico elaborado por Oswald de Andrade) de devir, herdado da filosofia pré-socrática, para a qual o princípio mínimo da vida é o tempo.

Quer dizer, para os filósofos anteriores a Sócrates, “a vida, no mínimo, é um vir-a-ser constante, é um processo de transformação constante”²⁷², como um jogo do qual o homem participa sem poder entendê-lo completamente, já que o tempo não tem começo, nem fim, e, portanto, ultrapassa o ser humano e sua existência limitada, individual. Então, na verdade, a desarticulação estrutural da narrativa em *Cartas de um sedutor* é uma (ir)resolução formal que assimila o caráter inconstante, processual das coisas tomadas sobre o imperativo do tempo, porque o que se impõe, acima de tudo, sobre o ser, pelo menos na visão de Stamatius, é a morte, o que nasce da “Consciência de estar aqui na Terra, e não ter sido nem santo nem suficientemente crápula.”²⁷³

Se tomarmos as cartas de Karl como exemplo desse movimento interno incessante de transformação, veremos que o que tem início com o desejo de seduzir a irmã afastada, “CORDÉLIA, irmã, sai do teu claustro”²⁷⁴, de trazê-la

²⁷¹ DELEUZE, Gilles. Apud. AZEVEDO, Beatriz, op. cit. p.218.

²⁷² MOSÉ, Viviane. *Por que repensar a linguagem pode ser a maior das revoluções*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VR1TurfuMek>>. Acesso em: 21/jun/2018.

²⁷³ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., pp. 141-2.

²⁷⁴ Id. Ibid., p. 20.

para perto de si, “Juntos, tu e eu novamente, seremos imbatíveis”²⁷⁵, logo descamba em uma reconstrução do passado, que evoca o tom memorialístico e confessional do original, *Diário de um sedutor*:

LEMBRAS-TE DE QUE AOS 14 eu ia às noites beijar os pés de papai e algumas vezes chupava-lhe o dedão? Dizias: “mas é claro que ele sabe que tu lhe chupas o dedão do pé, deve cagar-se de rir”. Pois tenho certeza de que não sabia. Via-o risonhar em admirável tranquilidade. Como era belo o papai, não? Que coxas. Tu, aos 24, vivias masturbando-te nos fins de semana quando ele começava as intermináveis partidas de tênis. Papai: que te acontece, Cordélia, todos os fins de semana tens uma cara, umas olheiras, um cansaço como se fosses tu a jogar tênis e não eu. E te abraçava. Aí gozavas. Ele nunca entendia aquele teu desmontar-se no momento do abraço [...]²⁷⁶

Em seguida, a carta se enrola como um novelo de lã, passando por comentários ou divagações sobre os mais diversos temas: os problemas amorosos de Karl com o mecânico Alberto (a quem chama Albert em homenagem a Camus), as histórias que concernem os criados da casa, considerações filosóficas sempre balizadas pela leitura de uma alta classe de escritores, como o próprio Camus, Otto Rank, Nietzsche, e muitos outros. Essas diferentes linhas de forças, e as narrativas a elas atreladas, são reativadas a cada nova carta. É importante notar que nunca sabemos das respostas de Cordélia, senão via as palavras de Karl. A voz do remetente não é ouvida e isso colabora para que, olhadas em conjunto, as cartas ganhem o aspecto prosaico de uma história de vida que se conta, e que, por sua vez, é composta de outras infinitas pequenas histórias, que se embolam, se entrelaçam umas às outras.

O exemplo ilustra um movimento por meio do qual a obra inteira vai sendo construída. As mudanças ocorrem incessantemente, tanto na forma quanto no fundo, de modo que todo novo elemento ou virada inesperada vem ressignificar aquilo que estava dado até então. Ou seja, a instabilidade, própria das personagens, como veremos mais à frente, se faz sentir no texto, em sua camada material, cuja plasticidade orgânica corrobora a experiência subjetiva desconstruída do homem do século XX, que a perspectiva erótica termina de estilhaçar. Levados pelas pulsões dilacerantes do erotismo, os narradores de

²⁷⁵ Id. Ibid., p. 23.

²⁷⁶ Id. Ibid., pp. 27-8.

Cartas de um sedutor não podem falar senão por essa via do gozo que faz com que os seres e as palavras se desmontem, como Cordélia ao abraçar o pai. Conforme observado por Ronnie Francisco Cardoso:

Não há limitação ou fechamento pois o que se procura é produzir, por fim, novos enunciados que conduzem a outros desejos e a diferentes prazeres. Portanto, mais apropriado para se falar sobre o excesso extraído do corpo ou do efeito que o texto pornográfico de Hilda Hilst produz, é a noção de auto erotismo [...] se o texto é direcionado pela pulsão, por vários caminhos, a sua própria integridade corpórea se estilhaça, pois é movido por uma intensidade libidinal contínua que passa da enunciação para o enunciado, quando a forma erotiza o conteúdo [...]²⁷⁷

O crítico aponta uma característica marcante da prosa hilstiana que resulta do reaproveitamento de estratégias da literatura erótica convertidas em reflexão metalinguística. O texto articula uma visão sobre si mesmo refletindo o olhar para dentro dos corpos, que privilegia os estados de êxtase, nos quais as formas se dissolvem, se misturam, revelando a natureza perpetuamente inacabada da vida. No domínio das pulsões destacadas por Cardoso, nada se resolve ou toma uma configuração encerrada, nem corpos, nem língua, nem histórias, pois na busca vertiginosa por mais e mais prazer, que coloca o desejo como um caminho possível para o conhecimento e para a transcendência, tudo parece estar condenado a mudar, a tornar-se outra coisa.

Na iminência da quebra, do rompimento ou da destruição, há sempre uma virtualidade que desponta e se faz ver, como prova do “excesso infinito”²⁷⁸, mencionado por Bataille, isto é, aquilo que excede os limites da linguagem e da compreensão, mas, ao mesmo tempo, nos constitui profundamente, “se manifesta[ndo somente] na medida em que a violência prevalece sobre a razão.”²⁷⁹

Voltando ao esquema macroestrutural da obra, observamos que os três blocos de textos a que nos referimos, a narrativas, as cartas e os contos, são partes

²⁷⁷ CARDOSO, Ronnie F. *Na falha da gramática a carne: a pornografia em Hilda Hilst*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007.

²⁷⁸ BATAILLE, Georges. *O erotismo*, op. cit., p. 64.

²⁷⁹ Id. *Ibid.*, p. 64.

intercambiáveis dentro de um romance construído com nenhuma ou pouquíssima fixidez. Essa hipótese é confirmada pela própria autora que, em entrevista à revista *Interview*, em 1991, declarou: “Estou escrevendo em prosa *Cartas de um sedutor*, e também *De outros ocos*, que é a continuação de *O oco*.”²⁸⁰ Ou seja, o título que seria uma sequência tardia do conto “O oco”, publicado em 1973, no livro *Kadosh*, ao fim, é incorporado a *Cartas de um sedutor*, para compor uma só obra devoradora, que engloba em si esses fragmentos textuais, que, por sua vez, englobam outros textos, outras vozes, outras formas.

Para unir todas essas peças, Hilst emprega um procedimento caro aos surrealistas, e que também foi bastante utilizado por Oswald de Andrade em sua obra: a colagem. Segundo Eliane Robert Moraes, “a colagem desviaria cada objeto de seu sentido, fazendo-o escapar tanto de seu destino quanto de sua identidade previsíveis, a fim de despertá-lo para uma realidade nova e desconhecida.”²⁸¹ Logo, entendemos que a organização da obra reflete o caráter dinâmico da vida admitida como devir, como vir-a-ser constante, como algo que se transforma incessantemente porque está sob o domínio do tempo.

O corpo do texto, em *Cartas*, é como o corpo desmembrado da antropofagia, estrutura que, de certo modo, remete a uma unidade perdida, assim como os corpos dos jogos eróticos, que sempre desvelam a descontinuidade dos seres. A montagem escolhida por Hilst deixa claras as marcas da destruição, da violência que se impôs sobre essa forma, reduzindo-a a dezenas de pequenos fragmentos desconstruídos do todo, para tornar ainda mais viva, mais intensa, a experiência agônica do homem frente ao vazio da vida, prenunciado pela morte e pressentido no erotismo. Assim, a mortalidade e a experiência da carne se impõem sobre todas as verdades, fazendo com que o próprio pensamento se desintegre, se estilhaça, para dar conta de expressar ou representar a intensidade ameaçadora do gozo.

É nesse sentido que podemos afirmar: a estrutura de *Cartas de um sedutor* é, ela mesma, antropofágica, na medida em que coloca em jogo uma forma inconstante, que se confronta a todo momento com formas outras, com a diferença

²⁸⁰ DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*, op. cit., p. 144.

²⁸¹ MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*, op. cit., p. 42.

responsável por transformá-la constantemente em algo que ela ainda não é. Os fragmentos textuais incorporam, engolem uns aos outros, em um processo que pretende assimilar os movimentos digestivos, na construção de uma obra que também produz restos, excessos, ao contrário de uma unidade sólida, que almejaria a representação do indivíduo constante e fechado sobre si mesmo.

A narrativa se esfarela, porque o ser humano não é mais visto a partir de uma lógica ou coerência que pressupõe a noção de substância, ou essência, como seu mínimo imutável. Estamos diante de um texto que incorpora formalmente o devir, o vir-a-ser ininterrupto da vida olhada sob o fluxo do tempo. Por isso, apesar de truncado, ele flui, evoluindo, a cada passo, em uma direção indeterminada, porém constante em suas mutações.

O esforço de Stamatius para escrever uma obra que pudesse, finalmente, ser publicada, e atingir o leitor, estabelecendo uma comunicação entre eles, resulta em uma composição aberta. Por isso também antropofágica, pois não se adequa às expectativas de um mercado editorial que se alimenta dos livros de fácil digestão, desembocando no silêncio, que aprofunda ainda mais o vazio, o oco. Se, por um lado, o escritor fracassado contempla a destruição e a finitude dos corpos, por outro, lança-se ao infinito de possibilidades garantido pelo poder da imaginação, na busca frenética pelo insondável: “eu tentando apenas inventar palavras, eu tentando apenas dizer o impossível.”²⁸²

É claro que esse problema da forma que se desenvolve ora aos solavancos, ora desenfreadamente, não é exclusivo a Stamatius, pois atravessa toda a prosa de Hilda Hilst. Em entrevista a *O Estado de S. Paulo*, em 1986, cinco anos antes da publicação de *Cartas de um sedutor*, a autora discorre sobre a aparência hermética de seus textos:

Quando me perguntam por que eu escrevo dessa forma que as pessoas não entendem, e por que é tão complexo tudo, então eu digo, mas, meu Deus, é o processo da vida que é tão complexo! Eu não saberia simplificar esse processo para ser mais compreensível, é o meu próprio processo dificultoso de existir que faz com que venha essa avalanche de palavras, umas assim barrocas demais, e que tudo seja misturado. Porque eu acho que a vida transborda, não existe uma xícara arrumada para conter a vida! De repente, você vai encher um cálice e tudo se

²⁸² HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 124.

esparrama, cai em você, você se suja, e não dá pra fazer um esquema bonito, agradável, simpático.²⁸³

Sendo assim, é preciso, para compreender a ficção hilstiana, caminhar ao lado de seus personagens, trilhar com eles o caminho dificultoso da existência humana, isto é, chamar para si, antropofagicamente, uma experiência que é do outro, mas que diz respeito a todos. É necessário que o leitor desvie, junto com a autora, dos pré-conceitos, dos modelos, e das formas já delimitadas, cuja prepotência é a de querer arrumar ou enquadrar aquilo que é fluxo, tempo, devir, transformação, ou seja, a própria vida.

No caso de *Cartas de um sedutor*, a linearidade da narrativa é colocada em segundo plano, justamente porque a vida desregrada do protagonista, que já está à margem da sociedade, aumenta ainda mais o transbordamento que inunda o texto dos cacos, tralhas, excessos, via de regra, excluídos da lógica racional, na qual imperam os objetos reconhecíveis. Então se a estrutura do livro despenca, se desarranja e se reconfigura continuamente, é porque o que se busca está, precisamente, fora dos movimentos da razão, mas dentro, cada vez mais profundo, no mar escuro e turbulento das paixões. Tudo se torna mais fácil quando ouvimos o chamado da autora, e fazemos como o eu-lírico de *Alcoólicas*, que entrega a chave para a compreensão da via da embriaguez em um único verso: “Estilhaça tua própria medida.”²⁸⁴

4.1.2 Questão do gênero

Com base na análise estrutural de *Cartas de um sedutor*, entendemos por que Alcir Pécora decide chamá-lo “provisoriamente de romance”²⁸⁵, na nota introdutória que encabeça o volume. Uma vez que a obra é toda construída através de formas intencionalmente provisórias, inacabadas, torna-se problemático querer encaixá-la em um modelo pré-estabelecido. Sua estrutura é composta por múltiplos gêneros textuais, que devoram uns aos outros e assimilam características estranhas às suas configurações iniciais. Portanto, ainda que possamos distinguir aqui uma carta, ali um conto, a barreira e os limites entre as

²⁸³ DINIZ, Cristiano (org.) *Fico besta quando me entendem*, op. cit., pp. 89-90.

²⁸⁴ HILST, Hilda. *Da poesia*, op. cit., p. 475.

²⁸⁵ Id. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 7.

formas se dissolvem, de modo que só podemos pensá-los dialeticamente, em relação.

A fuga dos padrões é uma marca fundamental da ficção hilstiana. Segundo a própria autora, em entrevista ao amigo Caio Fernando Abreu, em 1987, o desejo de escrever em prosa teria nascido de “um acúmulo de desordem. Um acúmulo de emoções”²⁸⁶, para os quais não havia espaço na forma ordenada da poesia. Então estamos novamente diante de algo que transborda, escapa e é maior do que a forma, porque obedece a uma disposição interna que, por si só, já é tumultuosa, desordenada.

Não é surpreendente que Hilst tenha seguido o caminho de escritores como James Joyce, Kafka ou Samuel Beckett, com os quais sua obra dialoga continuamente. Esses autores fazem parte de um movimento que, desde meados do século XIX, se propõe a repensar a narrativa, a partir de um aprofundamento na ruptura com a tradição, ocasionada pelo declínio da experiência e da possibilidade de sua transmissão na modernidade, conforme observado por Benjamin, e já anotado neste estudo. Em “Não contar mais?”, Jeanne Marie Gagnebin, interpretando a teoria benjaminiana, explica em quais bases essa nova narrativa poderia se dar:

O conselho [que significa a transmissão da experiência] só pode ser, portanto, dado se uma história conseguir ser dita, colocada em palavras, e isso não de maneira definitiva ou exaustiva, mas, pelo contrário, com as hesitações, as tentativas, até as angústias de uma história “que se desenvolve agora”, que admite, portanto, vários desenvolvimentos possíveis, várias sequências diferentes, várias conclusões desconhecidas que ele pode ajudar não só a escolher, mas mesmo a inventar na retomada e na transformação por muitos de uma narrativa à primeira vista encerrada na sua solidão.²⁸⁷

Ora, foi exatamente isso que constatamos ao analisar a estrutura de *Cartas de um sedutor*. A narrativa da obra se esfacela, relegando a descrição da realidade ao segundo plano, para fazer sentir, através das angústias, tentativas e hesitações do texto, um mundo abalado, que não pode mais ser apreendido pelos sujeitos. Na medida em que concede a narração sucessivamente a outras vozes, Stamatius

²⁸⁶ DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*, op. cit., p. 97.

²⁸⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie, op. cit., p. 63.

admite a sua falta de autoridade para desempenhar o papel de narrador, na qualidade de alguém que pode ou sabe dar conselhos. No entanto, essa estratégia não configura um defeito e sim uma qualidade da obra, que almeja expandir e aprofundar o vazio, paradoxalmente pela proliferação de vozes, a ponto tornar evidente que os modelos consagrados, de humanidade, de pensamento e mesmo de narrativa, enquanto possibilidade de transmissão da experiência humana, não se sustentam mais frente ao contexto histórico.

Nesse movimento de ir e vir da narrativa, a noção de fracasso é reiterada por diversas vezes, não só porque a linguagem não dá conta do objeto, mas, sobretudo, porque o indivíduo em contato com seu próprio acúmulo de desordem e sentimentos não dá conta do mundo esvaziado de sentido, que o conduz a desagregação íntima e pessoal. Afinal, como afirma Bataille, em *A experiência interior*: “Não poderias te tornar o espelho de uma realidade dilacerante se não tivesses de *te quebrar*”²⁸⁸, o que vale tanto para aquele que escreve quanto para o que lê.

Em um ensaio chamado “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Theodor Adorno é peremptório ao afirmar que: “Nenhuma obra de arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono.”²⁸⁹ No que diz respeito à literatura, e, mais especificamente, ao gênero com o qual estamos trabalhando, isso significa dizer que:

*Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo. A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificantes para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a autoalienação universais, exigem ser chamadas pelo nome [...]*²⁹⁰

Seguindo os passos de seus predecessores, cujas obras romperam com a noção de uma forma imanente (de homem, de texto), Hilda Hilst opta por um

²⁸⁸ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*, op. cit. p., 133.

²⁸⁹ ADORNO, Theodor. “Posição do narrador contemporâneo”. In: ___. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2003, pp. 62-3.

²⁹⁰ Id. Ibid., p. 57.

expediente que vai de encontro à “boa vontade piegas”²⁹¹ e desonesta da literatura de massa, que busca confortar o leitor, através de narrativas que se apresentam como uma descrição do mundo como ele é, auxiliando “na produção do engodo”, ao tentar reproduzir uma harmonia entre homem e mundo, e dos homens entre si, há muito tempo perdida. Então o rompimento do pacto com a forma vem reforçar, na verdade, o rompimento com o sistema sócio-político-cultural, no qual a vida é cooptada pelo interesse econômico, instrumentalizada ao ponto máximo em que só vale o quanto ou enquanto rende.

Nesse sentido, talvez Stamatius seja seu narrador mais exemplar, pois embora a autora sempre coloque em cena personagens transviadas, afastadas da sociedade, sua condição social é, certamente, a mais marginalizada. Tiu é o “herói ridículo por vocação”²⁹², que perdeu tudo na vida, posses, família, amigos, exceto o desejo ardente de tocar, atingir o outro em sua ferida existencial através da palavra. Ironicamente, seu propósito acaba por afastá-lo por completo das pessoas e do mundo, que se fecham ao tipo de questionamento que ele pretende levantar, uma vez que estão habituadas ao engodo, ao conforto das ilusões alienantes vendidas pelo capitalismo e pela classe burguesa:

Tiu, não tem essa não de ascese e abstração. Escritor não é santo, negão. O negócio é inventar escroterias, tesudices, xotas na mão, os caras querem ler um troço que os faça esquecer que são mortais e estrume. Continua: Tiu, com tua mania de infinitude quem é que vai te ler?²⁹³

Ao contrário de Karl, o “escritor vendido” que cede aos imperativos do capital, cuja fala lemos acima, Stamatius, dada sua posição deslocada da sociedade, em absoluto abandono de si mesmo, se vê cada vez mais desobrigado das imposições sociais de um meio do qual ele já quase não faz parte, e que lhe concerne cada vez menos. Se é verdade que os textos e os discursos de Tiu se assemelham ao que poderíamos classificar como literatura pornográfica, não é menos verdade que eles excedem essa, ou qualquer classificação, exatamente por causa de sua “mania de infinitude”: “É assim que quer o editor: ‘Pode

²⁹¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Memória, história, testemunho”. In: __. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 54.

²⁹² PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 9.

²⁹³ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 138.

pensamentear um pouco, negão, mas sempre contornando a sacanagem'. Estou preocupado porque fora as 1.500 posições do *Kama Sutra* devo inventar novas.”²⁹⁴

O escritor parece acatar as sugestões do editor e do velho conhecido (sim, Karl e Stamatius se conheciam desde meninos), pois seus textos são recheados de sacanagem, escroterias, tesudices e xotas na mão. No entanto, isso não passa de uma estratégia, um subterfúgio, posto que a pornografia aqui não está somente a serviço de si mesma, nem apenas a serviço do desfrute ou do prazer do leitor. Diferente das novelinhas eróticas encontradas em bancas de jornal, nas quais o pensamento sempre contorna a sacanagem, sem adentrá-la, ou deixar-se atingir por sua violência, as narrativas de Tiu, ao invés de resvalarem a matéria, perfuram-na, penetram-na, se envolvem, com os cheiros, as cores, os líquidos de dentro do corpo, buscando, no desregramento do transe sexual, a “destruição radical das afetações ou autoenganos desonestos compartilhados.”²⁹⁵

Abro-lhe as pernas e meto o dedo na nhaca na petúnia na babaca no babau, ela se larga, eu endureço, e enquanto esfuço-lhe os meios me vem a certeza de que foi o Trevoso o criador deste caos que é o homem, esta desordem que só sabe sentir, só sentindo é que se aprende, só sentindo é que se tem conhecimento, apalpa amassa abre rasga.²⁹⁶

Assim, o erotismo opera em *Cartas de um sedutor*, como uma força torrencial que conduz narrador e texto a lugares sórdidos e inesperados. Enquanto o pensamento erótico se desdobra em reflexões místicas, teológicas, metafísicas, escatológicas, sempre atravessadas pelo contexto social, que, por si só, motiva comentários de uma outra ordem, político-sociológica, a personagem principal é desmembrada para dar origem a diferentes fragmentos de pessoas, rumo a uma “situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo cheio de sentido.”²⁹⁷ Tendo em vista que a cada um desses pedaços corresponde uma história diferente, com idiossincrasias, esquemas e procedimentos próprios, é possível perceber que Stamatius, na função de narrador para o qual todas essas

²⁹⁴ Id. Ibid., p. 142.

²⁹⁵ PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Contos de escárnio: textos grotescos*, op. cit., p. 8.

²⁹⁶ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 147.

²⁹⁷ ADORNO, Theodor, op. cit., p. 62.

histórias convergem, atua como a figura do trapeiro, “do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder.”²⁹⁸

Esse conceito foi extraído por Jeanne Marie Gagnebin, a partir da leitura dos textos de Benjamin a respeito do narrador e da nova narrativa, e serve perfeitamente para descrever a maneira como Stamatius vai compondo a obra, no processo de coleta e costura desses fragmentos e histórias perdidas, soltas no mundo. A autora explica a principal função desse novo tipo de narrador, que surge em meio aos escombros da tradição:

Esse narrador sucateiro [...] não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. [...] aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa rastros, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste [...]²⁹⁹

Ou seja, há um duplo movimento na narrativa de Stamatius, que busca ora representar o irrepresentável, a profundidade, os perigos, os absurdos existenciais, ora representar o “irrepresentado”, isto é, aqueles que, como ele, foram esquecidos pela história oficial, cujas vidas parecem não importar, não ser levadas em consideração, no funcionamento da máquina social.

Dessa forma, entendemos por que muitas das personagens não chegam mesmo a ser nomeadas, bem como por que as anedotas contadas parecem, mas só parecem, tão triviais. É a velha que decide “beber e berimbar antes de desaparecer da terra”³⁰⁰; o homem desconsolado e empobrecido que mata a amante e a enterra no quintal com a ajuda do vizinho; o jovem que se apaixona perdidamente pela bordadeira de sua mãe; o menino que peida na hora do sexo e espanta a companheira enojada, entre outros. São, como Tiu, um bando de Zé-Ninguéns,

²⁹⁸ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Memória, história, testemunho”. In: op. cit., pp. 53-4.

²⁹⁹ Id. Ibid., p. 54.

³⁰⁰ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 100.

relegados à própria sorte em um mundo onde a conexão entre os seres se rarefaz a cada dia que passa.

Contudo, não se trata tanto de dar voz ao oprimido, ou tentar fazer algum tipo de justiça, o que configuraria uma atitude heroica por parte do narrador principal. O que está em jogo, mais uma vez, é adesão absoluta ao que é baixo, pequeno, passageiro, o que (ainda) não foi confiscado pelas instituições oficiais e transformado em discurso ideológico, político, ou simples mercadoria. Em outras palavras, a adesão àquilo que permanece à margem.

No conto de número II, de “Novos antropofágicos”, nos deparamos com a narrativa de mais um desses anônimos, e esta transcorre da seguinte maneira:

TÍNHAMOS DISCOSSÕES INTERMINÁVEIS. Eu lhe mostrava meus textos e ele dizia: tu não tens fôlego, meu chapa, tudo acaba muito depressa, tu não desenvolve 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?³⁰¹

A história continua, porém interessa perceber que aqui temos uma descrição pertinente de quase todas as personagens do livro, inclusive Stamatius, sobre o qual também sabemos muito pouco. O interlocutor do texto acima aparece como símbolo de uma maioria inserida no sistema e que propaga, às vezes de maneira ingênua, seus valores e ideias mesquinhas. Entre eles, o famigerado e um tanto pedante argumento de que um bom livro em prosa é sempre denso, ao modo dos romances de formação dos séculos XVIII e XIX.

Quer dizer, possui um enredo longo e uma narrativa linear, cheia de altos e baixos; uma linguagem propositalmente colada ao objeto para descrevê-lo da forma mais realista possível; e personagens psicologicamente profundas e complexas, que atravessam inúmeras dificuldades em seu caminho para, ao fim, aprender uma lição. Este foi o modelo assimilado pela indústria cultural, como estratégia que visava à reprodução em massa não só das obras em si, mas, acima

³⁰¹ Id. Ibid., p. 154.

de tudo, dos sujeitos leitores. Logo, ao longo do século XX, essa “regra de ouro” da narrativa continuou sendo reproduzida à exaustão, embora já não pudesse, como observou Benjamin, desempenhar seu papel fundamental de transmitir a experiência, dado que a possibilidade mesma da experiência já havia sido solapada

É fácil perceber como, durante toda a trajetória de sua ficção, Hilst se voltou contra os modelos do gênero, até, em 1991, atingir o ápice da desordem, da mixórdia e da perversão da forma, com *Cartas de um sedutor*. Esse paroxismo reverbera tensões estabelecidas pelo quadro sócio-histórico que se pretende comentar, como é o caso do acirramento dos processos de desumanização e despersonalização do projeto capitalista, que já nas últimas décadas de 1800 havia culminado na derrocada da experiência e, por conseguinte, da narração.

Na medida em que a autora recupera um modo de pensar e de contar problemático, esfacelado, aparentemente esquizofrênico, à maneira de Kafka ou Beckett, ela denuncia no texto que as questões que pesavam outrora sobre a narrativa estavam ainda muito vivas, talvez mais vivas do que nunca, graças à onipotência inimaginável, porém muito real, do dinheiro, responsável, dentre outros fatores, por vilipendiar o corpo, a vida e as relações humanas.

Da urgência de pensar e agir também para além do domínio dos mecanismos e interesses capitalistas, surgem as personagens de *Cartas de um sedutor*, como expressões de uma vida livre, que flutua e pode se desencontrar de seu lugar previsto, seja por causa da pobreza extrema, que exclui os indivíduos da dinâmica social, seja por uma obstinação, às vezes inconsciente ou irracional, a não ceder, a não compactuar com a ordem das coisas, seja ela linguística, moral ou política.

De qualquer modo, essas figuras são parte de um excedente, uma sobra ou resto, o que implica que suas histórias jamais possam ser tomadas como exemplo para quem lê ou escuta. Não há lição de moral ou aprendizado a ser extraído de suas narrativas, pois essas se fecham em suas aporias e em sua irremediável condição marginalizada, para adensar os limites e contrastes entre o discurso institucional imbecilizante sobre o valor da vida, e os discursos atordoantes e pluriformes da vida sem valor. Afinal, como explica Adorno, “contar algo

significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice.”³⁰²

Consequentemente, a obra que resiste a essa padronização só poderia construir-se a partir de uma espécie de soma negativa de fragmentos desiguais, que contam sem contar, falam sem dizer, porque as histórias parecem “apressadas de si mesmas”, como meios extraviados de seus começos e fins. Ela acaba por reforçar o espaço anônimo e atópico dessa nova narrativa, enquanto o lugar, por excelência, no qual o pensamento deve permanecer, se quiser encontrar saídas não apenas para os impasses da forma literária romanesca, mas, sobretudo, para os becos sem saída do homem contemporâneo. E essa perspectiva nos interessa para ler nosso objeto de estudo.

Ao estudarmos a questão do gênero em *Cartas de um sedutor*, identificamos muitas características do movimento antropofágico organizado por Oswald de Andrade. Por exemplo, a fragmentação e a mixórdia; a fuga dos modelos pré-fabricados; a busca pelo desrecalque, alimentada por uma potência interna, um desejo “selvagem”, que em muito excede os limites do que é tido como “bom”, “direito”, “apropriado”; o reconhecimento das vozes abafadas pelo cruel processo civilizatório. Ao eleger a cosmovisão indígena como guia que orienta o pensamento, o modernista trouxe para o centro da discussão literária e filosófica “O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César”³⁰³, isto é, a história não oficial, sem grandes feitos, sem heróis.

Tal qual observamos na análise da montagem da obra, esses fatores atravessam a estrutura do livro, deslocando-o das categorias do centro, aquelas com as quais somos familiarizados, e arrastando-o para a margem, onde os elementos se relacionam de uma maneira muito mais dinâmica e imprevisível, resultando em um objeto novo, que só pode ser abarcado pela crítica por meio do despojamento e da desconstrução das normas e medidas conhecidas.

Porém, devemos ir além do reconhecimento das similitudes entre o romance e a teoria, para pensar, de maneira bem mais interessante, o que a perspectiva antropofágica iluminaria na problemática do gênero que circunda

³⁰² ADORNO, Theodor, op. cit., p. 56.

³⁰³ ANDRADE, Oswald. “Manifesto antropófago”. In: *A utopia antropofágica*, op. cit., p. 50.

Cartas de um sedutor. E aqui, devemos recorrer aos estudos antropológicos sobre o assunto. De acordo com o que aprendemos com Viveiros de Castro, a antropofagia indígena, enquanto prática, ou ritual, estendia aos participantes do banquete a chance de transfigurarem-se em um Eu-outro, a partir da tomada de posição do ponto de vista alheio. Ou seja, um processo que se assemelha ao conceito nietzschiano de devir, no qual as formas são incompletas, irresolutas, e, por isso, sempre pendem para o futuro, para o que ainda vai chegar a ser.

Nas cerimônias antropofágicas, existe todo um encadeamento de ações, como é próprio da preparação da maioria dos alimentos. O primeiro passo é o corte, o despedaçamento do corpo do inimigo, em seguida, este será deglutido, digerido e absorvido não como um todo, mas em partes, pedaços, nacos de carne. Há aí um movimento que nos ajuda a compreender a provisoriedade do enquadramento de *Cartas de um sedutor* no gênero romanesco. A obra só pode ser entendida como romance, pois aquilo que aparece como desfiguração, ou seja, a imbricação dos fragmentos desiguais carregados de alteridade, na verdade, vem anunciar uma unidade latente, não identificável até o fim dos processos de transformação. É claro que, como já afirmamos, essa unidade no livro também não é fixa, nem é uma redoma que pretende encerrar tudo em si, uma vez que a narrativa se lança ao infinito, não se resolve, bem como suas personagens não se resolvem. Ainda assim, se quisermos deslindar sua intrincada arquitetura, é necessário lê-la metonimicamente, tomando o todo pela parte, e vice-versa.

4.1.3 Paródia

Em um artigo intitulado “Cannibalisme, pensée, parodie”, a pesquisadora Maria Cristina Ferraz procura demonstrar, a partir da análise do aforismo “Tupy or not tupy. That is the question”, do *Manifesto antropófago*, que a antropofagia oswaldiana não apenas se inscreve sob o estilo parodístico, mas, igualmente, incorpora os procedimentos da paródia em seus gestos, o que resulta em uma feição performativa desse pensamento:

O manifesto não se quer *antropofágico*. Dito de outra forma, ele não se limita a imitar ou a representar a antropofagia. Ele se

apresenta diretamente como antropófago, colocando o canibalismo em ação. [...]

A paródia cumpre o que diz: a questão cessa de ser a do *ser ou não ser* para tornar-se a do ser outro, apropriando-se da cultura dominante para metamorfoseá-la em uma afirmação de si como um jogo constante e infinito de máscaras desejantes. O falso dilema assim deglutido se desfaz, o nó se rompe e se libera em riso e em alegria.³⁰⁴

Neste sentido, a autora está de acordo com a leitura realizada por Beatriz Azevedo, quando chama atenção para a polissemia do termo “manifesto”, para fazer ver no texto fundador da antropofagia, além do significado óbvio de “conjunto de intenções, carta de sentidos”³⁰⁵, a intenção do modernista de deixar “evidente, flagrante, inegável”³⁰⁶ sua conduta antropófaga. Sendo assim, o pensamento oswaldiano adquire também uma função pragmática, consolidada no modo de agir indígena e canibal. E que modo seria esse? Justamente um que admite a alteridade enquanto chave imprescindível para o processo de autorrealização subjetiva, isto é, para o processo contínuo de formação e transformação do indivíduo.

Por esta razão, Ferraz aponta para “o falso dilema” do ser ou não ser tupy: ao contrário do arquétipo identitário ocidental traduzido pelo clichê shakespeariano, ao qual subjaz a ideia de um Eu construído por escolhas determinantes entre uma coisa *ou* seu oposto, na cosmovisão indígena, lidamos sempre com uma multiplicidade de perspectivas que não excluem umas às outras, ao invés disso, se contaminam, se transformam. Daí, a noção de “multinaturalismo” depreendida por Viveiros de Castro do pensamento amazônico, cuja lógica “não afirma uma variedade de naturezas, mas a naturalidade da variação, a variação como natureza.”³⁰⁷ O impasse não se sustenta diante da concepção de mundo antropofágica, pois esta coloca em ação “um dispositivo de variação infinita tanto do outro quanto do eu”³⁰⁸. Afinal, “comer,

³⁰⁴ FERRAZ, Maria Cristina. “Cannibalisme, pensée, parodie: Friedrich Nietzsche et Oswald de Andrade”. In: *Revue Silence*. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest- Nanterre- La Défense, v. especial, 2015, pp. 11-4. TRADUÇÃO NOSSA.

³⁰⁵ AZEVEDO, Beatriz, op. cit., p. 55.

³⁰⁶ Id. Ibid., p. 61.

³⁰⁷ CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais*, op. cit., p. 69.

³⁰⁸ FERRAZ, Maria Cristina, op. cit., p. 11.

aqui, não implica, de forma alguma, a eliminação do outro”³⁰⁹, e sim a assimilação afirmativa de sua diferença, o elemento crucial para a transfiguração do ser em um Eu-outro.

Então, nada mais apropriado do que a paródia para repensar e reapresentar nossa herança digestiva/assimilativa canibal. Em seu minucioso estudo sobre a natureza e função do procedimento paródico, Linda Hutcheon elucida que, embora tradicionalmente associado à imitação ridicularizante, ele nem sempre procura estabelecer uma relação hierárquica ou evolutiva, no sentido de um aprimoramento da forma, entre o objeto que incorpora e o que é incorporado. Na Modernidade, a paródia perde esse efeito de um riso que se dá às custas do outro, graças à ascensão de movimentos culturais e intelectuais que questionavam a validade do antropocentrismo, bem como da noção de unicidade irreduzível do indivíduo:

Talvez isto queira dizer que o facto de hoje em dia se verificar uma viragem para a paródia reflecta aquilo que os teóricos europeus veem como uma crise em toda a noção do sujeito como fonte coerente e constante de significação. O facto de a paródia se virar abertamente para outras formas de arte contesta implicitamente a singularidade romântica e obriga, consequentemente, a uma reavaliação do processo de produção textual.³¹⁰

Neste novo momento, parece muito mais profícuo e desafiador à arte jogar com a tradição de outra maneira, por meio de uma inversão irônica que reorganiza e ressignifica o passado, deixando em evidência o processo de modulação das formas ao longo dos contextos historicamente determinados:

Citações ou empréstimos como este não se destinam a assinalar unicamente a similaridade. Não se trata de uma imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança. Não há integração num novo contexto que possa evitar a alteração do sentido e, talvez, até do valor [...]³¹¹

³⁰⁹ Id. Ibid., p. 11.

³¹⁰ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985, pp. 15-6.

³¹¹ Id. Ibid., p. 19.

Conforme explica Hutcheon, essa leitura do procedimento paródico se justifica desde a raiz etimológica do próprio termo. A palavra grega *odos* quer dizer “canto”, já o prefixo *-para* é ambíguo: pode indicar tanto uma ideia de contrário, oposição, quanto de algo que ocorre “ao longo de” outra coisa, implicando um acordo, ou ao menos uma intimidade, entre os termos³¹². Logo, a simultaneidade de discursos envolvidos na paródia pode assumir uma função positiva ou negativa, dependendo da intenção do artista. A autora ainda argumenta que a ironia aparece como estratégia retórica privilegiada dentro da paródia, pois ambas “combinam diferença e síntese, alteridade e incorporação”³¹³, sendo a primeira responsável, em grande parte, por “despertar a consciência do leitor”³¹⁴ para o tipo de relação que se pretendeu estabelecer entre o texto parodiado e o texto paródico.

De posse dessas informações teóricas, fica mais fácil compreender de que maneira a antropofagia oswaldiana atua como paródia. Assim como Ferraz observou sobre o reaproveitamento do dilema hamletiano em novo contexto, todo o pensamento antropofágico se dá pela incorporação constante de signos de alteridade, estrangeiros ou não, que devem ser repensados a partir de uma “torsão canibal” de perspectiva, que almeja positivar a negatividade da diferença, ou totemizar o tabu. Motivo pelo qual autor e texto encarnam o indígena, o antropófago assumido, que se já não devora o outro de maneira literal, nem seria o caso devido ao contexto em que estão inseridos, ao menos o fazem de modo simbólico, ironicamente. Por consequência, trata-se de uma paródia construída não em oposição ao outro, mas ao longo dele, visto que, aqui, a transformação dos sentidos, tal qual o que se dá nas cerimônias antropofágicas, só acontece no percorrer de caminhos alheios.

Toda essa discussão tem o propósito de iluminar o viés antropofágico da paródia em *Cartas de sedutor*. Conforme já o sabemos, este romance de Hilda Hilst parodia o *Diário do sedutor*, de Søren Kierkegaard, que faz parte da obra A

³¹² Id. Ibid., p. 48.

³¹³ Id. Ibid., p. 74.

³¹⁴ Id. Ibid., p. 47.

*alternativa*³¹⁵, saída em dois volumes, sendo cada um deles correspondente a um diferente estágio existencial. No primeiro estão inclusos textos de diversas autorias recolhidos por uma personagem de nome Esteta A, que discorrem sobre o estágio estético da existência, enquanto no segundo, os textos sob a autoria de Juiz Wilhelm falam do estágio ético. Como deixam claros os títulos em inglês e francês, ao contrário da tradução para o português, o livro em sua inteireza trata da escolha individual entre esta ou aquela possibilidade de conduta frente à vida, sendo cada uma de suas partes uma reflexão específica sobre as consequências dessa decisão. Há, ainda, de observar que a edição é atribuída a Victor Eremita, que, assim como os outros nomes citados, equivale a um pseudônimo de Kierkegaard.

Nessa enxuta e muito redutora apresentação da obra kirkegaardiana, já podemos identificar os três principais elementos parodiados por Hilst em *Cartas de um sedutor*, a saber: a estrutura fragmentária de um volume composto por blocos de textos desiguais, cada qual com seu respectivo ponto de vista e características particulares, a relação pseudonímica entre autor e personagens-narradores, e, por fim, a questão da escolha entre diferentes posturas existenciais.

Saindo de *A alternativa*, para mergulhar em *Diário do sedutor*, constatamos que a linearidade da narrativa cede espaço para uma construção que se dá, igualmente, por meio da união de pedaços ou fragmentos textuais, de diferentes autorias e diferentes gêneros. A obra abre com uma fala breve do Esteta A sobre a história que vai se contar, com explicações a respeito da posse das cópias dos textos que passaria a limpo diante dos olhos do leitor. Em seguida, aparecem as cartas de Cordélia, a jovem seduzida, enviadas a Johannes, o sedutor, espécie de Dom Juan como o nome já assinala, cujo diário figura como objeto central, surgindo logo após as correspondências da primeira.

Algo muito semelhante se dá em *Cartas de um sedutor*, porém de uma forma intencionalmente bem mais desorganizada. Se Stamatius opera como o Esteta A, recolhendo pedaços de histórias para compor uma obra final, aqui não há nenhum esclarecimento de suas origens, antes, ela deve ser depreendida pelo

³¹⁵ *Enten-Ellen*, no original dinamarquês, *Either/Or*, na tradução inglesa e *Ou bien...ou bien*, na francesa.

próprio leitor. Ademais, no romance hilstiano as peças recolhidas são reproduzidas de maneira intercalada, sendo interrompidas, a todo o momento, pelo fluxo narrativo e metarreflexivo de Tiu, afinal, sua voz é o elo que reúne as narrativas dispersas e secundárias. Ou seja, ao contrário do que se dá em Kierkegaard, em que cada personagem fala e age por si próprio, segundo suas leis e condutas particulares, o que ajuda para separá-las em blocos autônomos até certo ponto, em Hilst, constata-se uma dinâmica muito mais volúvel, uma movimentação que beira a vertigem, e que, por sua vez, almeja traduzir e fazer sentir a situação instável daquele que escreve, isto é, do escritor-mendigo a quem Hilda confere a autoria do romance.

É possível afirmar que a opção formal por uma construção organizada *versus* uma construção desorganizada atende diretamente a intenção do texto em si. O *Diário do sedutor*, segundo observa Alvaro Valls, é menos um romance epistolar, em que se conta uma história por meio de cartas, do que a exposição de um método³¹⁶, para o qual contribuem a linearidade e a concatenação dos fatos, presentes desde a montagem da obra até os discursos íntimos do protagonista. Daí o erro comum da tradução do título por *Diário de um sedutor*, pois o que vale aqui não é a anedota pessoal, e sim as lições estéticas que pretendem ensinar a arte de seduzir outrem. Já no caso das *Cartas hilstianas*, não há, nem pode haver, ensinamento algum, uma vez que a própria possibilidade de transmissão da experiência é interdita desde o início, devido à posição social fragilizada do narrador e aos antecedentes históricos da narrativa. Nem mesmo Karl, o aristocrata, um arremedo mal-ajambrado da figura de Johannes, consegue realizar aquilo a que se propõe, isto é, seduzir a irmã, que, não por acaso, se chama Cordélia.

Sem dúvidas as cartas são o momento do livro de Hilda em que a paródia com o texto original dinamarquês é trabalhada de modo mais explícito e intenso. O casal de irmãos é o resultado do que Hutcheon chamou de inversão irônica do par kierkegaardiano, Johannes e Cordélia. Mas, agora, a sedução se efetua. Ao contrário, a Cordélia hilstiana se afasta cada vez mais de Karl, optando por não reviver o passado obscuro em que os dois foram não só amantes, mas, sobretudo,

³¹⁶ VALLS, Alvaro Luiz Montenegro. *Entre Sócrates e Cristo: ensaios sobre a ironia e o amor em Kierkegaard*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000, p. 54.

cúmplices de um desejo proibido. Enquanto Johannes é um analista da realidade, que age de maneira fria e intelectual, seduzindo por meio do artifício da elaboração refletida da linguagem, Karl se enreda na própria subjetividade, perdendo o fio da meada, como demonstram os múltiplos temas e assuntos de suas correspondências. A objetividade feroz do sedutor de Kierkegaard pode ser equiparada ao impulso animal que faz do outro sua presa. Já o sedutor de Hilda parece ser ele mesmo o seduzido: tanto que nem se abala pelo fracasso de suas tentativas iniciais de aproximação. Ao invés de desviar a irmã, como faz Johannes com Cordélia, ele acaba sendo desviado, e quem seduz dessa vez é a palavra. O ardil retórico, com sua fala enamorada e persuasiva, vai cedendo espaço aos devaneios e aflições da personagem. A vontade de comunicar sobrepõe a de convencer. Nesse sentido, as cartas revelam a necessidade da escrita e do escrever, do contar que é, em sua essência, comunicação, compartilhamento, portanto, uma saída para a solidão.

No que tange à questão da pseudonímia, Kierkegaard lança mão do artifício, com o propósito de estabelecer uma “comunicação indireta” com o leitor. Isto quer dizer que seu uso, que não se limita ao *Diário do sedutor*, mas atravessa toda a sua obra, visa produzir um distanciamento entre o autor real e os autores ficcionais, como se as ideais trabalhadas a cada texto pertencessem menos a ele do que aos pseudônimos que as apresentam. De acordo com a pesquisadora Jacqueline Oliveira Leão:

A “Comunicação indireta” é mais que um artifício de criação literária vinculado às heranças da ironia romântica é, sobretudo, jogo em que, escondido, Kierkegaard cria vários pseudônimos, encenando diferentes concepções da existência em cada um dos três estádios: o estético, o ético e o religioso. Kierkegaard jamais quis indicar caminhos certos ou estruturas sistemáticas definidas ao seu leitor. Através da “Comunicação indireta”, ou o recurso à pseudonímia, procurou conduzi-lo ao movimento articulado das relações entre seu projeto de escritor existencialista e o mundo representado por seus pseudônimos.³¹⁷

O próprio filósofo comenta sobre a função dessa estratégia em seus escritos, argumentando: “[...] uma só palavra enunciada por mim, pessoalmente,

³¹⁷ LEÃO, Jacqueline Oliveira. “A pseudonímia como artifício irônico em Kierkegaard”. In: *Revista Pandora Brasil*. N. 23, Outubro de 2010, p. 62.

em meu próprio nome, seria um esquecimento impertinente de mim mesmo, o que por si só, teria como resultado, sob o meu ponto de vista dialético, anular essencialmente os pseudônimos.”³¹⁸

Ou seja, existe uma preocupação do dinamarquês em desvincular-se de seus escritos, para que esses ganhem uma força argumentativa. Também por esse motivo, sua obra se afasta do modelo ensaístico, que é comum à filosofia e ao trabalho teórico em geral, assimilando características da prosa, ganhando ares ficcionais, vide o exemplo de *A alternativa*. A visão do autor sobre o mundo não se dá a conhecer, pois sua intenção é flagrar a diferença entre os pontos de vista possíveis e a pluralidade de escolhas que moldam os sujeitos. Seu conceito sobre os diferentes estádios existenciais opera através das personagens que lhes dão ânimo, e com as quais Kierkegaard não deseja, nem deve, ser confundido.

Cada um de seus textos precisa ser lido em sua inteireza, tomando como base as medidas do universo exposto, para depois serem articulados às outras variáveis. A chave de sua interpretação é dupla: está tanto no limite fechado das peças quanto nas relações estabelecidas entre elas. Não podemos, por exemplo, tomar apenas o diário de Johannes como representante do estágio estético em sua obra, uma vez que há ainda muitos outros pseudônimos de Kierkegaard que encarnam a experiência, a postura estética, traduzindo-a de formas diferentes. Portanto, o uso da pseudonímia estabelece um movimento refratário, ao encobrir a figura do autor factual, fazendo dispersar, de seu centro gravitacional, os vetores múltiplos de ação e pensamento por ele trabalhados.

Já em *Cartas de um sedutor*, Hilst emprega esse mesmo artifício, só que para alcançar um efeito pragmático que é o oposto daquilo que constatamos no modelo original. Em primeiro lugar, temos que observar que há, na obra em questão, uma dupla camada pseudonímica: entre Hilda e Stamatius, e entre este e seu narradores-personagens. Ao contrário do que essas sobreposições parecem sugerir, não há na obra um gesto de distanciamento, mas de aproximação ou convergência. Todas as vozes, e histórias contadas, com as formas específicas que assumem, são reencaminhadas em direção a Tiu, e este, por sua vez, remete a tantos outros personagens da autora, cujas modulações se desenvolvem a partir de

³¹⁸ KIERKEGAARD, Søren. APUD. LEÃO, Jacqueline Oliveira, op. cit., p. 58.

uma base comum: a sondagem existencial que desperta de uma relação agônica com a vida e a morte.

Ademais, a figura do escritor fracassado, conforme visto, não é nenhuma novidade no universo ficcional hilstiano à altura da publicação desse romance. Vários textos da autora trabalham com essa imagem, espelhando uma visão que a escritora fazia de si mesma. Se é verdade que os pseudônimos em *Cartas de um sedutor* são reaproveitamentos paródicos de uma estratégia que já aparece em Kierkegaard e aqui é utilizada distorcidamente, não é menos verdade que a autonomia dessas vozes é meramente relativa, pois são paródias da própria voz, desejo e intenção da escritora real. Enquanto no conjunto da obra do dinamarquês as relações são construídas de dentro para fora, no da brasileira, o inverso irônico se dá, estabelecendo um movimento intra e extratextual, que sempre retorna, volta para dentro, aprofundando as questões e dilemas levantados até então.

Há, ainda, um último paralelismo entre Hilda e Kierkegaard a ser desvendado: a problemática em torno dos estádios existenciais, tal qual surgiram sob a concepção do dinamarquês. Segundo Jacqueline Oliveira Leão, estes “não constituem etapas fixas de um devir comum, são possibilidades imaginárias e imaginadas de pensar a existência como múltiplos caminhos capazes de levar os indivíduos à dimensão de infinito que escapa ao viver isento de ‘experiência poética’”.³¹⁹ Na medida em que as oportunidades e as virtualidades se renovam a cada instante de vida, o ser humano pode transitar entre os diferentes estádios, reconstruindo-se, o que depende apenas da orientação de suas escolhas individuais. No estético, encontram-se aqueles ligados demasiadamente ao presente, ao prazer momentâneo, que busca suprimir o tédio e o vazio existencial. No ético, como se estivessem um passo à frente no caminho para a “experiência poética”, estão os que optam não mais pela fugacidade e incerteza do momento, ao contrário, se amparam por leis e regras, que auxiliam no projeto do estabelecimento de um papel, uma função para esses indivíduos. Finalmente, no estádio religioso, encontram-se os homens comprometidos com a verdade do absurdo, na relação com um Deus que ultrapassa toda lógica, razão ou conhecimento.

³¹⁹ LEÃO, Jacqueline Oliveira, op. cit., p. 62.

Para o pesquisador Ronnie Francisco Cardoso, os conceitos kierkegaardianos são empregados em *Cartas de um sedutor* da seguinte maneira:

O confronto se dá entre o modo de vida ético, associado à retidão do personagem Stamatius, confrontado com o modo de vida estético, experimentado por Karl, que se caracteriza pelo hedonismo e pelos desvios de sua sexualidade perversa. Apesar de não estarem em posições estanques, ambos os personagens demarcam uma postura diante da literatura: render-se ou não à banalização do espaço literário.³²⁰

Embora sua leitura não esteja completamente equivocada, ela falha em perceber a dinâmica das posições ocupadas por Tiu. É certo que existe na obra uma oposição evidente entre as figuras do “escritor vendido” e “escritor fracassado”, como ele mesmo, o narrador-mendigo, faz questão de evidenciar: “E não é que esse pulha cínico está lançando um livro? É capaz de tudo. De dar a rodela, de meter no aro de algum editor velhusco, chupar-lhe a pica até fazê-la sangrar, sacripanta bicudo! queria porque queria ser escritor.”³²¹

“Ser capaz de tudo” significa comprometer os valores pessoais, ceder aos imperativos do dinheiro, ser capaz de escrever e assinar com o próprio nome as mais disparatadas porcarias, só para agradar público e editores néscios. Graças a essa recusa, realizada sem o menor esforço, Karl pode desfrutar os prazeres superficiais do luxo em que sua vida está inserida, alheando-se pouco a pouco de preocupações de ordem existencial, pois todo vazio é prontamente preenchido, seja pela imediatez do gozo erótico, seja pelo poder monetário que paga pelo conforto material e pela paz espiritual. Sendo assim, de fato, nos vemos diante de um representante do estádio estético kierkegaardiano.

O problema começa quando pensamos as cartas de Karl como sendo de autoria de Stamatius. Já mencionamos que Tiu ironicamente se transveste de um caráter bandalho, a fim de concordar com o editor e com o mundo que o circunda, dar ao leitor nada mais do que os escritos frívolos e banais com os quais a inteligência mediana estaria acostumada. No entanto, essa máscara não esconde o fundo da obsessão do narrador principal, ao contrário, termina de escancarar

³²⁰ CARDOSO, Ronnie, op. cit., p. 104.

³²¹ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op cit., p. 138.

aquilo que estava escondido, porque faça o que fizer, escreva o que escrever, Stamatius é um indivíduo comprometido com sua verdade interior, sua consciência:

Tive uma caixa de laca chinesa certa vez [...] Comprei-a na Via Veneto. Quando era aquele outro. Aquele das abotoaduras. Quando era amigo de Karl. Quando jogava pólo. Quando era rico. Quando ainda pensava que haveria tempo suficiente para escrever, quando fosse mais velho sim, escreveria... E a futilidade encharcava a carne, os ossos, intenso de futilidade eu fazia blague: *Bewusstsein*? Soa chulo e besuntado. Depois a *Bewusstsein* foi crescendo e não me deu mais trégua.³²²

De acordo com as memórias do narrador, houve período de sua vida, anterior à narrativa e à decadência da personagem, no qual as escolhas estéticas orientavam seu caminho e sua visão de mundo cínica e debochada. Não obstante, a partir de determinado momento, ele assume uma postura antagônica, consonante às exigências de uma literatura “séria” que busca interrogar a existência em profundidade. O agente responsável por essa transformação é o despertar da consciência (*Bewusstsein*, em alemão) em relação à dualidade intransponível da condição humana, fixada entre o infinito e a finitude. Tiu percebe que não há tempo a perder com disfarces e futilidades, dado que cada instante fugaz anuncia a aproximação contínua da morte, do fim e do nada que o engolirá. Toda possibilidade de permanência ou de compreensão, através da escrita, passa a depender, portanto, de uma nova atitude que contemple a dupla feição, exígua-absurda, do homem. Apesar disso, do fato de que Stamatius faz uma escolha e se orienta por ela, ao invés de ser conduzido pelos prazeres estéticos e materiais, não podemos classificar essa segunda fase de sua vida como um movimento ético. Antes, seria mais correto afirmar que ele desliza por entre todos os estádios, o que explica a obscenidade pulsante, a violência e crueldade em seus escritos, a afluir de uma procura desesperada por contato com o mistério, prefigurado no estádio religioso.

Tomemos a história bíblica de Abraão, símbolo, por excelência, da experiência religiosa retratada por Kierkegaard, como exemplo do que está em

³²² Id. Ibid., p. 141.

jogo também em Hilda Hilst. Obedecendo ao chamado de Deus, Abraão se dispõe a cometer a mais páfida injúria, realizar uma transgressão moral e social das mais inimagináveis: assassinar o próprio filho. No abandono à ação despropositada, e humanamente injustificável, ilumina-se o verdadeiro sentido do religioso, enquanto aquilo que demanda ao homem sempre um ir além, um comprometimento cego que implica ultrapassar as leis e a lógica, concebidas sob uma perspectiva demasiada humana.

O ético-religioso realiza uma pedagogia ascendente da fé que comporta como elementos: desejo, angústia, contradição, paradoxo, amor, tentação, que se sintetizam na luta entre Deus e o homem. Fé sem dimensão da angústia não é verdadeira fé. A angústia, sua irmã gêmea, é o desejo e saudades de Deus. A fé é uma tensão intrínseca da própria condição humana no processo de ganhar-se a si mesma, na transformação do ser-argila [...] A magnitude da luta explica por que a fé não pode ser mera beatitude, mas pelo contrário, implica a fornalha da aflição [...] como condição da purificação da própria fé.³²³

O trecho acima deixa claro por que não há contrassenso em classificar a orientação dos escritos de Stamatius, pornógrafo assumido, como sendo do escopo do religioso, ou ético-religioso para Alvaro Valls e Jorge de Almeida. A angústia diante de seu inevitável desaparecimento e da incapacidade de apreender o sentido da vida motiva a mudança no comportamento e na configuração íntima do narrador, abrindo espaço a uma lucidez obscena que conspurca o texto e a vida. Sem contar que a situação-limite de extrema pobreza e solidão em que se encontra, na qualidade quase de pária social, vem reforçar a naturalidade da transgressão das normas e acordos que sustentam a ordem das coisas, da experiência fragmentada e reificada pela estupidação em massa, produzida pelas determinações capitalistas. Sendo assim, vale para Stamatius, aquilo que Pécora afirmou sobre Amós, o protagonista de *Com meus olhos de cão*:

Nesse ponto de negatividade radical, o trabalho imenso de “explicar o inexplicável” sobretudo revela um “traseiro à mostra”. A possibilidade de iluminação passa a depender da capacidade de encarar despididamente o grotesco de uma condição que apenas se anuncia sem engodos no baixo, no tabu,

³²³ VALLS, Alvaro & ALMEIDA, Jorge Miranda de. *Kierkegaard*. Coleção Passo-a-passo. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p. 22-3.

na profanação, mas nunca nos lugares-comuns da linguagem ou da vida.³²⁴

O inexplicável e o incognoscível, que correspondem religiosamente à figura de Deus, parecem guardar, em sua obscuridade, as chaves para uma iluminação, não necessariamente redentora, nem reconfortante, mas ao menos esclarecedora das aflições atravessadas pelo ser humano dentro dos limites de seu existir. Assim como Abraão, o fiel que transgrediu o mandamento supremo do “não matarás”, a busca frenética por uma luz de compreensão em Hilda Hilst penetra os elementos vivos do mal, o crime, a luxúria, a bestialidade, na qualidade de paixões que ultrapassam, excedem a razão, e que por isso mesmo podem dar acesso ao que se encontra além de todos os limites. Se, como afirmou a autora, a vida é mesmo transbordante, *Cartas de um sedutor*, assim como o conjunto de sua obra ficcional, trata de aproveitar os restos e as sobras para construir um caminho alternativo à beatitude judaico-cristã. A fé hilstiana, de natureza transgressora e desviante, se ocupa dos excedentes na esperança que eles conduzam à extremidade onde o sagrado atua e se faz sentir com maior intensidade. Seguindo uma via nietzschiana, a narrativa se constrói como mandaria o profeta Zaratustra: “tudo o que os bons chamam mau deve se juntar, para que nasça uma verdade.”

Analogamente ao que se dá com o ser ou não ser tupy de Oswald de Andrade, em que a antropofagia suspende a necessidade de escolha, substituindo-a por um arquétipo identitário em que o Eu aspira à transfiguração em um Eu-outro; em *Cartas de um sedutor* vale mais o enfrentamento ou sobreposição das perspectivas, ou estádios, do que a alternativa empobrecedora por somente um deles. Em razão disso, afirmamos que o religioso é o pano de fundo para uma personagem que não deixa de considerar a validade, a importância dos modos de vida estético e erótico. Essas realidades outras podem contribuir para aclarar o turvo infinito onde Deus se encontra, junto às possíveis respostas para a angústia de viver sem saber por que nem para quê.

Concluimos, assim, que o reaproveitamento do *Diário do sedutor* de Kierkegaard pelas mãos de Hilda Hilst configura uma paródia do tipo observado

³²⁴ PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Com meus olhos de cão*, op. cit., p. 10.

por Linda Hutcheon, ou seja, uma releitura que se faz ao longo do original, não contra ele. A escritora paulista não escarnece o modelo e tampouco se rende completamente a ele, tentando imitá-lo. Ponto de partida para o diálogo que se pretende colocar, a diferença brota do seio, do coração da semelhança. No campo formal, é fácil identificar como essa torção se dá: basta olhar para o uso da pseudonímia. No que tange o fundo, é preciso ter mais cuidado. A mudança de contexto e da própria inflexão e personalidade dos artistas altera pensamento e perspectiva que querem se fazer sentir através da inversão irônica operada pela paródia. A saída que *Cartas de um sedutor* parece apontar é uma já prefigurada pela cosmovisão antropofágica: as alteridades são devolvidas para o fluxo do tempo, onde transitam livremente, às vezes chocando-se umas às outras, e produzindo, no momento do choque, uma iluminação que instiga o desejo de ver o que está do lado de lá, além do limite.

4.2 Linguagem

Conforme visto, a narrativa de *Cartas de um sedutor* se constrói por meio da incorporação de outras narrativas, discursos e fragmentos textuais, cada qual ordenado por uma voz destoante e particular. Disso resulta a enorme variação linguística que percorre toda a obra, afetando a ortografia, o léxico, a estrutura sintática e os registros da fala. Por exemplo: em suas cartas, Karl transcreve as conversas entre os empregados da casa, ouvidos pelo patrão à espreita. A reencenação dos diálogos faz questão não apenas de manter, mas de reforçar as marcas da oralidade que evidenciam a origem alemã dos criados:

Franz: ele estarr tesudo porr aquela carra suja.

Lotte: que carra suja?

Franz: a beleza que conserrta carro.

Lotte: mein Gott!

Franz: uma sujerrra tudo isso!

Lotte: ô coitadinho do senhorrr Karl e da menina Cordélia...
senhor Karl terr muito pouco tempo die mutter,.....
pobrrrezinhos, e menina Cordélia muito sem cabeça... e sem

mutter tudo ficar muito trrriste. O senhor teve mutter, senhor Franz?³²⁵

A dramatização, a qual os narradores recorrem frequentemente, menos do que discernir os atores, cumpre o papel de garantir a caracterização das personagens através da fala, como em uma peça teatral. A voz de Eulália é outro caso, semelhante ao citado acima, em que os erros, expressões e interjeições da coloquialidade são mantidos. Tais características enunciam a origem humilde daquela que simboliza o movimento de outros tantos retirantes, que fogem à miséria dos confins do país, apenas para reencontrá-la nas ruas da cidade grande:

Eulália: quem é esse cara, hem benzinho? é teu parente? escreve coisa de bem, os graúdo, os fino, ou se tu não qué escrevê aquilo que eu já te disse da minha vida, tem coisa pra burro pra eu te conta, tem coisa por esse mundo afora, escreve vá, Tiu, escreve das gente que eu conheci lá em Rio Fino.³²⁶

A intenção aqui não é, de forma alguma, escarnecer ou ridicularizar os diferentes registros e fenômenos da fala. Nem tampouco, fazer como certa literatura indianista ou regionalista, que explora o pitoresco “segundo o ângulo duvidoso do exotismo, paternalista, patrioteiro e sentimental”³²⁷, como afirma Antonio Candido. Ao contrário, Hilst segue na esteira de autores como Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Jorge Amado, entre outros, que recuperaram dos modernistas dos anos vinte estratégias como “a quebra dos tabus de vocabulário e sintaxe, o gosto pelos termos considerados *baixos* (segundo a convenção) e a desarticulação da narrativa”, na busca de “soluções antiacadêmicas” que acolheriam os “modos populares”³²⁸.

Na perspectiva antropofágica, isso significa trazer as alteridades para o espaço de dentro, onde são colocadas em relação, fazendo cair por terra uma suposta hierarquia entre elas. Esse confronto entre estilos, vocábulos e variantes linguísticas acompanha uma dinâmica que é própria da obra e que, de maneira geral, pretende questionar o julgamento superficial e moralizante sobre as formas:

³²⁵ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op cit., p. 33.

³²⁶ Id. Ibid., pp. 89-90.

³²⁷ CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 202.

³²⁸ Id. Ibid., p. 205.

“E daí? O que há com o engruvinhado? Por que seria mais bonito ser liso? Cu é bonito? Não é.”³²⁹

A linguagem da obra vai do alto ao baixo, e vice-versa, em questão de minutos, para se adaptar não às situações, mas às próprias personagens, ora em adequação às normas gramaticais, ora virando-as do avesso. Por outro lado, o uso inusitado da pontuação, das frases iniciadas com letras minúsculas ou por uma sequência de palavras em maiúsculas, a ausência de travessões e de recuo entre os diálogos, são recursos que servem para acentuar a incerteza sobre quem fala, devolvendo as vozes ao fluxo narrativo caótico e vertiginoso de Stamatiús. Essa movimentação colabora para reproduzir uma pluralidade que é natural da língua, mas também para instituir um modo de expressão polifônico e simultâneo, que é característico da ficção de Hilda Hilst, como podemos destacar no trecho abaixo:

Chamei alguns amigos aqui na praia para me contarem sordidezes [...] Aí eles querem explicações, dados concisos, mais pro porco ou mais pro sutil? Mais pro imundo ou mais pro sensual? Pro grotesco? Eh, eh, eh, negão, não há muita novidade. Esporrear na orelha? Fiz isso um dia e a mulher ficou mal, teve de fazer uma limpeza no otorrino. Nossa! [...] Que história imunda! E não te serve? Claro que não, cara. Então tu não quer nem grosso nem sutil. E sutil o que vem a ser? É lambar a rosa da andorinha? É fornicar com a bonina? Tá bem, gente, ninguém entendeu nada.³³⁰

A avalanche de palavras, vozes e histórias que engolem, encobrem umas às outras, percorre uma trajetória lancinante, que rompe com a clareza, a linearidade e a coerência geralmente atribuídas ao gênero ficcional, sobretudo, ao romance. Para adensar o emaranhado da narrativa, Hilst (ou seria Stamatiús?) cruza referências literárias externas a todo o momento, em citações diretas, indiretas e menções a obras e autores, que vêm complicar e multiplicar os sentidos do texto. Além disso, desarticula os termos dentro das frases, faz com que eles deslizem entre os campos semânticos, entre funções sintáticas, e isso termina por retirar a língua da função automática assumida em seu uso cotidiano, não para afastá-la da vida concreta, e sim para trazê-la mais para perto, para dentro dos

³²⁹ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 126.

³³⁰ Id. Ibid., pp. 143-4.

corpos, no âmbito dos sentidos e da experiência, tornando mais intensa, viva, orgânica a conexão entre o sujeito e a palavra.

Como em tantos outros livros de Hilst, a análise da linguagem de *Cartas de um sedutor* nunca deve perder de vista a dimensão corporal, porque em sua narrativa, o corpo é apresentado como mediador da relação entre os indivíduos e o mundo, de uma maneira muito semelhante às proposições nietzschianas, tais quais explicitadas por Zaratustra. Mesmo quando se voltam para Deus e para o etéreo, na ânsia por uma transcendência imaterial, os narradores de Tiu reafirmam a experiência da carne em suas tentativas de comunicação, pois embora esta não seja absoluta, isto é, autossuficiente para traduzir ou fornecer a medida exata do que significa ser humano, ela guardaria, como nenhuma outra, indícios, pistas, evidências de um conhecimento inato e latente, antecipando verdades insuspeitas. O pensar hilstiano é pensar com o corpo e a partir dele. A sabedoria, em seus textos, nasce, perpassa ou retorna, necessariamente, para o seu domínio. Enquanto em Nietzsche, temos a indicação categórica de que “o espírito é estômago”³³¹, em *Cartas*, o vínculo entre a vida material e a vida intangível retorna, ainda mais profano e dessacralizante:

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 engolem umas às outras. Tenho cagaço do cosmos. O Criador deve ter um enorme intestino. Alguns doutos em ciências descobriram que quanto maior o intestino, mais místico o indivíduo. E quem mais místico que Deus? Grande intestino, orai por nós.³³²

Na peregrinação, na busca pelas palavras que construam um entendimento válido e valioso sobre a vida, há de se observar, portanto, essas grandes forças que trabalham em silêncio, no escuro, dentro do corpo, para além das motivações da consciência. Também por esta razão, a obra está repleta de imagens e metáforas que contemplam o prolongamento do trato digestivo – dentes, boca, estômago, intestino, ânus –, bem como os membros e órgãos sexuais – pênis, vagina, seios, nádegas, e, mais uma vez, boca e ânus. A predileção por essas regiões do corpo não acontece ao acaso, pelo contrário, visa, justamente, iluminar os lugares onde a

³³¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*, op. cit., p. 197.

³³² HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., pp. 78-9.

vida se move por pulsões misteriosas e constantes, a despeito de uma determinação racional ou de uma vontade consciente.

No conto de número IV, do conjunto intitulado “Novos antropofágicos”, o narrador descreve seu encontro erótico com uma menina de cerca de doze anos, espécie de Lori Lamby, que oferece, de livre e espontânea vontade, chupar-lhe o membro, em meio a uma praça movimentada. O homem argumenta: “posso te comprar roupas sem que você me chupe”, ao que a garota responde: “não, gosto de fazer o meu dever.”³³³ Toda a história beira o surreal e o absurdo, de tal modo que, ao ouvi-la, um amigo do narrador logo se propõe a elucidá-la: “sonho, *stress*, porre, pó, foi isso, cara”³³⁴. No entanto, a certeza dos fatos se dá por um único e incontornável, motivo: “Dois anos passados, nunca mais gozei com mulher alguma.”³³⁵ A verdade não era pó, porre, alucinação, o protagonista confirma, porque, acima de todas as evidências, ele diz: “meu pau sabe disso.”³³⁶

A realidade simbólica, assim como a lógica e a racionalidade parecem construí-la, é fortemente questionada ao longo da obra, na medida em que a experiência vivida através dessas partes baixas do corpo vem ressignificá-la. O pensamento é deslocado para esses outros centros, de saber e de prazer, engendrando uma dicção que, de certa forma, espelha o movimento tumultuoso e violento que a vida traça por dentro dos corpos. Daí a sensação de que o fluxo narrativo parece conduzir os narradores, as personagens, e não o contrário. Porque se inscreve na potência visceral da fome, e do desejo enquanto fome, este fluxo atrai para si palavras, expressões, frases pulsantes, mas aparentemente disparatadas, que, ao invés de fornecer o nexo da história, agem no sentido oposto, dissolvendo a verossimilhança e a coerência na anarquia das substâncias e matérias orgânicas. Afinal, o corpo hilstiano, quase nunca é sinônimo de descanso ou equilíbrio, e isso se faz sentir no texto:

[...] cortar as unhas dos pés, para quem tem uma barriga, é alguma coisa de apoplético espumante e carmesim. Penso em todas as tripas. Na cloaca deste embrulho que é o corpo. Bela máquina, dizem os fantasistas. E aí te lembrás do pacote de merda que é teu corpo. Do entulho. Do fétido de estar vivo. A

³³³ Id. Ibid., p. 160.

³³⁴ Id. Ibid., p. 161.

³³⁵ Id. Ibid., p. 161.

³³⁶ Id. Ibid., p. 161.

azáfama de querer ser alguém. Brilhos, originalidade, falação, carro, cavalo, vídeo, computador, cheque-ouro, modernidades, amantes, mulher, ahhhhhh! quero ser antigo, velhíssimo também, caindo aos pedaços e por que não sem dentes?³³⁷

Conforme ilustrado pelo exemplo acima, a representação da realidade, da história do narrador Stamatius, erigida sob a perspectiva do corpo fervilhante, em ebulição, faz com que as palavras se entulhem no discurso, como tralhas, restos, resíduos de um processo digestivo de assimilação da vida e da experiência. É a dinâmica do corpo que impera sobre as relações da linguagem, pois as cabeças se confundem, e com elas, todos os ocos, os buracos que dão acesso à desordem interior, sob a qual tudo deve ser reencenado e reinterpretado:

O pau ainda tem lustros de altivez [...] Têmporas e cabeças. Falo contigo como se fosses gente comigo. É cego, pobrezinho, e comandado pelo meu grande ovo de caóticas conexões: minha cabeça. Tão parecida com a tua agora. Lustrosa, lisa. Alti-
menos.³³⁸

Enquanto isso, ele, Karl, dissertava a respeito do lindo anel cheiroso de sua irmã Cordélia. Crápula. Ria-se todo enquanto engolia ostras, pingando limão e elas tremelicavam, abria a boca: há mulheres-gamela, há mulheres-piupiu, há mulheres-chupeta, e há mulheres-ostras. É mesmo? E o que vem a ser? E vinha de lá uma arenga sobre tudo o que se chupa e o que se engole.³³⁹

Como não poderia deixar de ser, os termos que designam os órgãos e as atividades sexuais escorregam facilmente para o campo semântico da alimentação e da digestão, e vice-versa, resgatando para o texto a intensa ambivalência do verbo comer em seus usos mais coloquiais, sobretudo quando aliado ao vocabulário de calão. Ao mesmo tempo, “essa comilança toda” é parte de um movimento universal, cósmico, divino até, cuja força motriz é a fome enquanto ânsia, desejo. Tal pulsão insaciável vai cavando o ser, abrindo lacunas íntimas e profundas que demandam respostas. Estas, por sua vez, se encontram para além do cognoscível, e, portanto, fora da linguagem. Logo, constatamos que há uma sobreposição de camadas semióticas, dialeticamente estruturadas, para fazer sentir

³³⁷ Id. Ibid., p. 126.

³³⁸ Id. Ibid., p. 121.

³³⁹ Id. Ibid., p. 127.

as equivalências, as similitudes de uma tríade de signos que une o saber, o sabor e o sentir sensual.

Quando gozo espio a amplidão. A minha amplidão aqui de dentro. A que não tive. A que perdi. Perdi tantas palavras! Eram lindas, loiras, perdi “Monogatari”, toda montanhosa, de monos de gatas de atas de gnomos, perdi Lutécia, uma mulher patética mas minha. Morreu logo depois de me dizer: vou até ali te buscar pelo menos um pastel. Foi atropelada. Lutécia minha. Nunca mais. O pastelzinho esmigalhado na mão. Lutécia minha. Nunca mais. Era gorducha e alta, E que ternura no rego dos seis, nos meios, na mata, nas rebembelas. Que nádegas!³⁴⁰

Como fica evidente, os vocábulos são desdobrados, quebrados, remontados em um jogo material com a língua, que faz surgir, a partir de sua manipulação, os sentidos escondidos, obscuros, não só da linguagem ou do pensamento, mas, acima de tudo, da existência vista sob uma lupa, sob o olhar minucioso do qual já falamos, que se cola ao objeto para extrair dos poros, da pele, dos pelos, o sumo da própria vida. No entanto, a busca obsessiva de Stamatius pelos limites da amplidão faz com que as palavras e os nomes, tais como ele os conheceu um dia, se percam pelo caminho, assumindo a degenerescência da carne e do corpo das mulheres que um dia amou, potencializando, ainda mais, o vazio, a solidão e o silêncio. Nesse espaço de nada, ou muito pouco, que ainda resta, os significantes ganham a liberdade de flertar com o absurdo, ora imiscuindo-se, ora separando-se uns dos outros, para descobrir, através da proximidade sintática, fonética, semântica ou até mesmo etimológica, significados e ligações não previstas pelo dicionário e pela gramática.

É o “Monogatari”, termo japonês para “conto”, “história”, que sob a ação perversa e transgressora da fala de Tiu, é esmigalhado ao ponto de tornar-se “monos de gatas de atas de gnomos”. A imagem poética resultante resiste a qualquer interpretação lógica, pois é fruto de uma recolha de objetos e afetos que aparecem de maneira solta e desordenada na experiência, ao contrário do que sugere a lógica da concatenação dos fatos e dos argumentos com a qual, via de regra, construímos o sentido das coisas e do mundo.

³⁴⁰ Id. Ibid., p. 17.

Em determinados momentos a narrativa adentra completamente nesta linguagem poética muito particular, uma espécie de língua própria que a autora constrói para dar forma aos contrassensos, aos tumultos, à fúria das emoções que parecem tomar conta da vida das personagens. O conto intitulado “Sábado”, por exemplo, é todo escrito dessa maneira, empregando um palavreado que o próprio Stamatius chamaria de “bizarrias”:

Uma explosão de invisíveis, um som de vidros e trincas, depois gotejante um langor, um para que a vida, sim, estou preso à mulher como meu corpo está preso à sua própria medida, fígado como dizem os jocosos [...]

Era isso que os unia? O tênue, o manso, o quase sábio. Então quero gritar nesta manhã de prímulas e lembro-me de alguém em algum livro “os gigantes devem ser mortos porque são gigantes”. E gigantesco era o tumulto que sentia, um portentoso inominado, uma avalanche recobrimdo pedras e corpos, transformando o instante numa escuridão disforme, uma mancha de óleo sobre o seu próprio rosto, escorrendo.³⁴¹

Como em tantos outros momentos da obra, quando esbarramos nesse tipo de construção textual logo nos vem à mente a língua fundamental elaborada por Daniel Schreber, juiz alemão do fim do século XIX, cujos conceitos sobre os fenômenos da fala, mais tarde, revelaram-se fruto de uma esquizofrenia paranoica. Em suas cartas, Karl o menciona diversas vezes, expressando o desejo de escrever nesta língua caracterizada por “uma sintaxe própria, que omite palavras, deixa frases interrompidas e expressões gramaticais incompletas”³⁴². Desejo este que, segundo a personagem, nascia de uma “vontade de não dar sentido algum às coisas, às palavras e à própria vida.”³⁴³ Não é mero acaso que a descrição da linguagem elaborada por Schreber caiba também àquela muitas vezes utilizada pelo próprio narrador de *Cartas*, que privilegia o sintagma nominal, as orações fragmentadas, fechadas sobre si mesmas, destacando os significantes em detrimento dos significados. Aqui, é como se a língua passasse por um processo de devoração semelhante à antropofagia, sendo engolida, digerida e devolvida à página em forma de uma língua-outra, que sinaliza apenas o indispensável, o fundamental, que, se por um lado ilumina a ausência de sentido que entrepõe a

³⁴¹ Id. Ibid., pp. 110-12.

³⁴² Id. Ibid., p. 32.

³⁴³ Id. Ibid., p. 76.

relação problemática do indivíduo com o mundo, por outro, exprime “uma relação afetiva com as palavras, sensorial.”³⁴⁴

Quanto mais corpo o texto ganha, quanto mais as palavras somam-se umas às outras, mais parece que algo se perde ou deixa de ser dito. O próprio Stamatius reconhece: “Continuo dizendo o que não queria.”³⁴⁵ Em outro momento, reforça: “não consigo dizer o básico, o intransferível do que devia dizer”³⁴⁶. Então o acúmulo e o excesso discursivo na obra em questão, na verdade, não cessam de apontar para o silêncio onde se escondem os segredos mais profundos da vida. Há sempre alguma coisa que fica por ser dita, pois a linguagem, antes de tudo, é forma, contorno, limite, e o que a paixão e a violência desestruturante do gozo fazem ver é o oposto: aquilo que na vida permanece informe, inominável.

Assim como nos dois volumes que o precederam, *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Contos d’escárnio: textos grotescos, Cartas de um sedutor* é um composto de fragmentos narrativos construídos a partir de uma perspectiva metalinguística, que almeja realçar no texto os desafios e as dificuldades que circundam o fazer literário. À ocasião da publicação do primeiro desses livros, Eliane Robert Moraes escreveu:

Cada texto é uma narrativa – implicando brincadeira e risco – de se familiarizar com uma língua misteriosa, que se metamorfoseia em metáforas, numa cadeia sem fim de ciladas para o autor.

O caderno rosa de Lori Lamby é, embora tente disfarçar, uma fina reflexão sobre o ato de escrever como possibilidade de jogar com os limites da língua.³⁴⁷

O disfarce sobre o qual nos informa a crítica é mantido nas duas outras obras da chamada trilogia erótica da autora. Ele equivale a uma descida definitiva ao baixo e ao obsceno, que trouxe para dentro dos textos uma linguagem ainda mais profana, vulgar e corrompida, repleta das grosserias e calões que abundam na boca suja do povo. Essa estratégia empregada pela autora produz a ilusão de

³⁴⁴ DINIZ, Cristiano (org). *Fico besta quando me entendem*, op. cit., p. 99.

³⁴⁵ Id. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 125.

³⁴⁶ Id. Ibid., p. 128.

³⁴⁷ MORAES, Eliane Robert. “Obscena senhora Hilst”. In: *Jornal do Brasil*, 12/05/1990.

um pacto venal com as demandas do mercado editorial concentrado na publicação de “livros *pop-corn* gênero Jacqueline Susan, Jackie Collins, Danielle Steel”³⁴⁸, mas no fundo tudo não passa de uma farsa. O verdadeiro compromisso que Hilst assume nesse momento de sua carreira é, como bem remarcou Moraes, com os limites e as possibilidades da língua, certamente alargados ou revistos por meio das contribuições de uma dicção tida como baixa, mas que aqui vem ao auxílio da tradução ou da representação das experiências mais altas e sublimes. É, sobretudo, através dos comentários metalinguísticos que o leitor consegue identificar a ironia da escritora, bem como sua intenção real: a de pensar até que ponto pode a palavra? Quanto e o que ela consegue dizer?

Guiando-se por esta preocupação, Hilst, munida da violência passional do erotismo, empurra a língua, distende-a até a beira do limite, do abismo que separa o cognoscível do nada. Para realizar essa operação, manipula seus elementos, como um barro que se faz e desfaz em tantas formas quanto possível. Por isso, quando lemos as *Cartas*, ou *O caderno rosa* e *Contos d’escárnio*, temos a impressão de que a linguagem é extremamente viva: as palavras no texto saltam, correm, deslizam, giram, mergulham, se abrem, se espatifam nas páginas do livro, reproduzindo os ritmos do metabolismo humano e animal.

As questões levantadas dão vazão a essa torrente narrativa que parece seguir em duas direções distintas, porém não contraditórias. De um lado, ela faz ver que há, de fato, um vazio que não pode ser ocupado pela palavra, uma vez que ela não pode significar nem tudo, nem perfeitamente, e aquilo que dela escapa e que nos foge também à compreensão é uma dimensão vital do homem, a parte inefável da experiência, da qual o mundo dos negócios e das mercadorias nos aliena cada dia mais.

Do outro lado, deparamos com a exuberância do material literário, isto é, a linguagem em função da potência imaginativa, revelando sua extraordinária habilidade de superar o real, levá-lo adiante, ao extremo, a um ponto de tamanha intensidade que, no mundo plausível, provavelmente não se sustentaria. É o caso, por exemplo, das múltiplas relações incestuosas ostentadas pela família de Karl; ou ainda, da história da “Cuzinho”, cujo desejo irrefreável de “lamber o

³⁴⁸ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 73.

buraco”³⁴⁹ do amante, Kraus, acaba por literalmente matá-lo de tanto rir. Os amigos da “vítima” decidem puni-la com o castigo de “lamber o roxinho das duas equipes”³⁵⁰ de polo, após uma longa partida. O resultado? “Acreditas que ela saiu sorrindo? Assim como se estivesse embriagada. Tomou um porre de pregas!”³⁵¹ Outras tantas cenas de um absurdo erótico e violento tomam o espaço de “Novos antropofágicos”, no qual a vileza e a bestialidade ocorrem sem espanto, de um modo quase natural ou instintivo.

Todas essas histórias guardam em comum uma envergadura para o mal, no sentido de um desvio que dá acesso a uma hiper-realidade, ou seja, a representações fantásticas das possibilidades vetadas pelo real. O domínio literário libera os sujeitos dos interditos, das amarras sociais, da lei, da norma, do costume, de todas as imposições externas que regulam e determinam a orientação de sua existência, para devolvê-los ao mundo das pulsões e dos afetos. É importante esclarecer que, aqui, utilizamos o termo “mal”, no sentido que Bataille lhe atribui, de “uma atração desinteressada para a morte”³⁵², que nada tem a ver com o “interesse egoísta”³⁵³ da maldade que se opõe ao bem. Sendo fruto de atitudes “passionais”, e não “infames”, como destaca o filósofo, este mal é uma “parte soberana”³⁵⁴ do homem, que foge aos limites do cálculo e da razão.

Aliás, as concepções de Bataille sobre a literatura, sempre balizadas por seu intenso e constante mergulho no universo do baixo, do interdito, nos espaços em que o ser humano atua em obediência às forças e impulsos internos e primários, exerceram uma enorme influência sobre Hilst, o que pode ser verificado em *Cartas de um sedutor*. A linguagem da obra procura, de modo incessante, produzir desrazões e incongruências, que tomam forma em cenas grotescas, insensatas, dialogando com a realidade por meio de sua superação ou mesmo de sua amplificação desmedida. Como observa Pécora, na nota introdutória ao romance:

³⁴⁹ Id. Ibid., p. 49.

³⁵⁰ Id. Ibid., p. 72.

³⁵¹ Id. Ibid., p. 73.

³⁵² BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989, p. 27.

³⁵³ Id. Ibid., p. 27.

³⁵⁴ Id. Ibid., p. 27.

Tudo é vertiginosamente exagerado e contaminado pelo delírio sexual mais malvado e alucinatório, de tal modo que a ausência de limite e, portanto, de nexo, é também verdadeira busca e proeza: a de significar o impossível da contra-natura e do contra-signo. O que poderá ser ainda mais obsceno, a ponto de não ser imaginado? Que catástrofes causaria ou que liberdades ousaria tanto excesso?³⁵⁵

O mal atua como um agente perturbador da normalidade que lança as personagens para essa zona de desconforto, de despropósito, onde os acordos da língua e da vida comum perdem a força. No avesso do signo e da natureza, enquanto formas ordenadas e humanamente estabelecidas, a escrita em *Cartas de um sedutor* se lança aos excessos associados à loucura ou à patologia. No entanto, a força de seu argumento se faz ver na medida em que essas perturbações da realidade trazem à tona, à superfície do texto, a parte soberana e difícil do homem, aquela que se liga à morte, ao mal, e que por essa razão não pode ser encarada sem a dor e a entrega ao absurdo do próprio existir.

A imaginação perversa de Stamatius comanda o andamento da narrativa e se dispara contra todo tipo de estupidez, hipocrisia ou ingenuidade, contra ideologias reforçadas diariamente pelas estruturas da sociedade burguesa. Assim, ratifica a percepção bataillana sobre a literatura: “sendo inorgânica [...] é irresponsável”, e, portanto, “pode dizer tudo.”³⁵⁶ Isso implica dizer que a obra de Hilda Hilst assume a tarefa perigosa de instalar-se em terreno maldito, menos pela ideia de um compromisso com a coletividade, do que consigo mesma, com a singular vocação do fazer literário para criar espaços de uma comunicação intensa, “dada a partir de cumplicidades no conhecimento do Mal”³⁵⁷ entre personagem, autor e leitor. A partir dessa conexão, busca-se, então, despertar o outro para um questionamento sério e essencial sobre a vida para além de todos os limites, inclusive os da linguagem.

³⁵⁵ PÉCORA, Alcir: “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 9.

³⁵⁶ BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*, op. cit., p. 22.

³⁵⁷ Id. Ibid., p. 10.

4.3 Personagens

Escritor falido, escritor vendido, editor venal. Velha licenciada, homem com horror a sexo, jovens inexperientes tomando seus primeiros contatos com o universo do desejo. Marido ciumento, namorado ciumento, casais em desacordo, na impossibilidade de comunicação. Andarilhos, mendigos, miseráveis, criados e a sociedade que os despreza. Deus, diabo. São tantas as personagens de *Cartas de um sedutor...* que é difícil descrevê-las uma a uma. A não ser por Karl e Stamatius, há muito pouco, quase nada de dados biográficos, características físicas ou psicológicas, traços pessoais que marcam as particularidades, a individualidade de cada um. Mesmo o que nos é contado a respeito dos dois primeiros é mínimo, escasso, um rascunho incerto, ainda mais se lembrarmos que tais informações nos chegam pelas vias duvidosas da memória.

À diferença do romance realista, aqui tudo é “leve, conciso, apressado de si mesmo”. Como pensar, então, essa miríade de figuras que irrompem e desaparecem no texto com igual fugacidade, deixando atrás de si menos uma impressão formada do que uma espécie de abalo, de comoção? É certo que não existe somente uma resposta; inúmeras leituras críticas podem abarcar a questão sob perspectivas diferentes, sem jamais esgotá-la, tamanha a força criativa de Hilda Hilst ao tecer essa intrincada teia de personagens. Ao invés de investigá-las separadamente, nos parece mais interessante colocá-las lado a lado, para evidenciar o sentido de sua relação, o que, é claro, também tem a ver com a escolha do nosso ponto de vista antropofágico.

Semelhante ao que acontece com a (des)organização estrutural da obra, com sua balbúrdia narrativa e sua linguagem errática e desregrada, as personagens do livro tão leves, soltas e fugazes acabam por assumir a feição fragmentária dos restos, cacos e tralhas, símbolos de um universo morto, perdido, que em certa medida também corresponde ao espaço da narração, ao gênero romanesco. Daí a já comentada função do narrador sucateiro ao recolher esses pequenos pedaços de histórias, aparentemente insignificantes, de vidas anônimas, triviais e descartáveis. Sua inserção no texto visa evidenciar o desmoronamento de uma tradição centrada na racionalidade e no Homem, enquanto valor ideal e medida de todas as coisas. Aproveita também para denunciar a falência do modelo burguês que opera pelas

desrazões do interesse econômico, subjugando o ser humano a fim de torná-lo instrumento de mais e mais lucro.

Pensando nas criações de Stamatius, especialmente no que diz respeito aos contos que vão sendo escritos ao longo de sua narrativa, notamos que, apesar das diferenças concernentes ao enfoque, ao estilo e ao destino de cada personagem, existe algo de fundo que se repete e se confirma a cada novo fragmento. Não chega a ser um padrão, porque ocorrem ali variações internas na forma e no sentido, mas, em linhas gerais, as histórias tratam de encontros, também de naturezas diversas, entre sujeitos, e desse choque algo se evolui em um deles, sobretudo nos narradores do texto. Há sempre um Eu e um outro que se confrontam, transformando o primeiro em um Eu-outro. O ponto de viragem das transformações nunca é calmo, manso, ao contrário, é reiteradamente violento, perturbador e disruptivo. Dele, muitas vezes, nascem ações de aparência grotesca, exasperada, exagerada: soluções desmedidas para problemas triviais à primeira vista.

Podemos citar como exemplo, “Horível”, conto da primeira parte do livro, em que dois encontros disruptivos se produzem. O primeiro deles, entre “seo” Doniseti e Pedro, o narrador, transcorre da seguinte maneira:

Comecei a ler para o velho *A morte feliz* de Camus. É a história de um homem, Zagreus, que mata um cara para lhe roubar todo o dinheiro, e vai viver a vida num lindo lugar junto ao mar. Não há arrependimento, não há remorso, apenas um olho cheio d’água uma única vez, no trem. [...] Seo Donizeti, o velho meu vizinho, ficou maravilhado:

formidável, é fácil de fazer, fantástico.

o senhor quer dizer que é fácil matar?

ah, se eu lembrasse de alguém rico... [...]

mas o senhor seria capaz?

Sorriu. Falou sobre a paisagem imutável da vida, o rameirão, dia atrás dia os mesmos passos até a privada, à sala, ao quarto, à varanda. Uma tarde o velho sumiu.³⁵⁸

³⁵⁸ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op cit., p. 94.

Já noite avançada, o velho reaparece, “às gargalhadas, esfrangalhado, bêbado”³⁵⁹, dizendo ao narrador que matou muitos ricos, pegou seu dinheiro e foi morar no mar, mas tudo isso só “aqui na cachola ó”³⁶⁰, na imaginação. Após o dramático episódio, o narrador decide entrar em um bar, onde o segundo encontro disruptivo acontece. Lá conhece uma jovem, da qual não chegamos sequer a conhecer o nome. Ele a leva para sua casa e após alguns dias de convívio entre os dois, diante “do nojo daquele bem-estar, daquela ternura, da possível devoção daquela mulher”³⁶¹, Pedro a esfaqueia, matando-a de um único golpe.

Em ambas as situações, há um choque entre personagens, que acaba por desviar, ainda que provisoriamente, os caminhos e as ações rotineiras pré-estabelecidas pelo pacto social, pelo convívio em sociedade. No enfrentamento com outro, algo indizível se produz, liberando os afetos oprimidos, dando a conhecer a face-outra de quem é transfigurado, uma face mais sombria, é certo, todavia instintiva, orgânica. Ao fim do conto, a vida retoma sua normalidade, volta ao cotidiano besta e trivial do início da história, mas nem tudo permanece igual: “alguma coisa” indefinida mudou, deixando os dois vizinhos com nada além de uma sensação “de certa forma agradável”³⁶². Como no caso de Zagreu, “não há arrependimento, não há remorso”, apenas um incômodo no olho, não mais uma lágrima, mas uma luminosidade que persiste e volta e meia se infiltra na visão do narrador, como lampejos de uma outra realidade:

Há luzes de repente no meu olho esquerdo. Um festão de luzes. Lembro-me de ter lido que Hildegard von Bigen, mulher erudita do século IX, via estilhaços de luz e anjos e querubins nos dentros de um carnaval de cores. Fosfenas, disseram os sábios. E ponto final. Então fosfenas no meu olho esquerdo.³⁶³

Reunidos sob o título de “Novos antropofágicos”, os contos de I a VIII reativam, um após o outro, esse mesmo mecanismo que procede por encontros e enfrentamentos, não necessariamente da ordem da disputa ou discórdia, entre duas personagens distintas. Embora o próprio nome do conjunto já sugira a orientação

³⁵⁹ Id. Ibid., p. 96.

³⁶⁰ Id. Ibid., p. 98.

³⁶¹ Id. Ibid., p. 98.

³⁶² Id. Ibid., p. 99.

³⁶³ Id. Ibid., p. 125.

desses embates, só no primeiro deles ocorre, de fato, uma cena de antropofagia. O que os une está, na verdade, em um segundo plano. Não está em pauta a literalidade dos rituais de sacrifício que culminam no canibalismo, mas a sugestão dos processos antropofágicos, que desvelam, por meio do choque entre alteridades, a face hedionda, assombrosa do ser humano, capaz das ações mais loucas, cruéis e abjetas, inclusive a devoração da própria espécie. Isso não quer dizer que tais histórias saiam em defesa de atitudes civilizatórias, que visam abrandar o caráter bestial, a imoralidade do homem. Tampouco significam um manifesto a favor do retorno aos instintos mais baixos. No meio termo, Hilst parece levantar a hipótese, para o leitor, de que a vida como ela é ultrapassa o binarismo maniqueísta, constituindo um espaço ambíguo, para usar a expressão de Bataille, de um “maravilhoso sórdido”³⁶⁴.

Essa ideia é reforçada pelo fato de que tão logo a disruptura se dá, e a violência ou a comoção, sejam elas internas ou externas, se realizam, a vida retoma seu ritmo habitual, sua aparente tranquilidade, como observado no caso do conto “Horível”. Outro exemplo dessa rápida assimilação do espanto pela normalidade é o desfecho da narrativa de número III, de “Novos antropofágicos”, no qual um homem possesso de ciúmes arranca com os dentes o bico dos seios da namorada em meio a uma lanchonete. Após o episódio, o estabelecimento passa a se chamar “Bar do bico”, incluindo no cardápio sorvete com morangos na ponta, em alusão ao seio mutilado. Sem dúvidas, podemos argumentar que há aí uma crítica à naturalização da violência na sociedade capitalista, cuja vocação à mercantilização da vida e da experiência esvazia os atos e os seres de seus sentidos originais. No entanto, se olhado dialeticamente, em relação aos demais contos do livro, outro questionamento muito mais grave se faz ver, a respeito dos processos que desencadeiam em nós a mudança. Sem tentar explicar o inexplicável, ou justificar o que quer que seja, a autora insiste na noção desse outro que nos habita e que é revelado nos devires, nas revoluções internas que se animam pelo confronto direto com o outro.

Nem sempre é fácil deslindar os sentidos misteriosos da escrita de Hilda Hilst. Da mesma forma, essa conexão, que aqui pretendemos aclarar, entre

³⁶⁴ BATAILLE, Georges. “Molloy’s silence”. IN: BIRKETT, Jennifer & INCE, Kate (org.). *Beckett*. London: Routledge, 2013, p. 86. TRADUÇÃO NOSSA.

antropofagia e o que denominamos de um “encontro disruptivo” entre as personagens, trabalhada inúmeras vezes em *Cartas de um sedutor*, não é evidente. Em virtude disso, vale a pena trazer para o centro da discussão o trecho de uma entrevista dada pela autora em 1975, no qual ela responde sobre os significados da criação literária para si:

Sinto que em tudo há necessidade de um estado de paixão, de embriaguez da vontade. E a gente só consegue alguma coisa vigorosa, verdadeira, viva, em um estado assim. Porque somente aí então nós fazemos nosso caminho *dentro do outro e sofremos o percurso alheio*, por pura intuição mágica.

Outro dia estava lendo um livro de Arthur Koestler, *As razões da coincidência*, em que ele fala do neutrino. Explica que esse elemento demorou para ser detectado porque não tem propriedades físicas, nem massa, nem carga elétrica, nem campo magnético e só pode ser detectado quando colide com outro elemento, pois o neutrino, por suas propriedades, é capaz de atravessar qualquer corpo *até que encontre um que se anteponha a ele*. Penso que o ato de escrever tem muita coisa do neutrino. A gente escreve e vai atravessando os corpos mais densos e opacos possíveis, até encontrar o elemento da colisão. Então, para esse elemento, tudo o que dissemos e que pareceu incompreensível, obscuro, torna-se claro, rutilante.³⁶⁵

É interessante reparar como desde o início de sua incursão na prosa essa imagem de um choque faiscante entre vetores antagônicos ronda seu imaginário pessoal e literário. Ela continuou importunando, ou melhor, inspirando a autora durante toda sua trajetória pelo gênero até atingir o ápice de sua expressão em *Cartas de um sedutor*, pois, aqui, o desempenho dos jogos de oposição vai muito além do processo da escrita. A alteridade é o principal elemento de coerência da obra, conforme nos esforçamos em demonstrar por meio de nossa leitura antropofágica.

Guardadas as devidas proporções entre os fenômenos, neutrinos e antropofagia operam por premissas muito semelhantes, a saber, que a diferença tem o poder de trazer à tona aquilo que estava escondido e que a revelação não pode prescindir do confronto. Por essa razão, o livro em questão pode ser compreendido tanto por uma metáfora quanto pela outra. Ambas capturam o gesto fundacional da obra, o atravessamento de corpos distintos em busca de

³⁶⁵ DINIZ, Cristiano (org). *Fico besta quando me entendem*, op. cit., p. 32. GRIFO NOSSO.

iluminação. Essa dinâmica de choque e revelação é trabalhada do começo ao fim da narrativa de *Cartas de um sedutor*, em diversas medidas e por diferentes caminhos: ela está na relação entre a escritora real e o escritor ficcional, entre este e suas personagens, e na relação delas entre si. Sempre na relação.

Em vista disso, parece mais enriquecedora uma leitura também antropofágica que retira essas figuras de sua posição individual estagnada para devolvê-las à intrincada teia construída por elas, simultaneamente, no caminhar de percursos alheios. Seguindo nos domínios desta simbologia, podemos afirmar que é o momento do impacto, do confronto ou contato entre agentes carregados de alteridade, que oferece em um vislumbre, em uma centelha, a dimensão da amplidão, tanto interna (pessoal-subjetiva), quanto externa (cósmica-mística). São, portanto, esses pontos de iluminação, essas fosfenas ocasionadas pelo choque, que podem nos ajudar a elucidar os sentidos obscuros do próprio texto.

A esta altura já é seguro admitir que em *Cartas de um sedutor* todos os principais elementos textuais – estrutura, narrativa, linguagem, personagens – se inscrevem, de uma só vez, sobre o signo da antropofagia e da destruição. No caso das últimas, a eficácia desses signos é duplamente ativada, primeiro em um nível interpessoal, isto é, nas relações que elas estabelecem entre si, como acabamos de observar, e segundo, em um nível individual e subjetivo. Em outras palavras, podemos dizer que as personagens da obra atuam e, ao mesmo tempo, são constituídas internamente pela pluralidade de fragmentos antropofágicos, por assim dizer, que correm em direção uns aos outros, buscando o choque, o contato, a comunicação.

Conforme visto neste estudo, as personagens multifacetadas, polifônicas e tumultuosas são uma constante na ficção de Hilda Hilst. Mas o que elas guardam de especial no livro com o qual trabalhamos? Ou melhor, o que trariam de novo à discussão, colaborando compreendermos a dinâmica peculiar da obra? Nossa hipótese é que tais respostas se encontram diretamente vinculadas ao caráter antropofágico que está por trás do seu modo de agir e de ser dentro do texto, e

cujas máximas expressões são dadas por Stamatius, narrador principal e autor ficcional de todas as figuras que inundam a narrativa.

Cartas de um sedutor pode e deve ser lido a partir da experiência multidimensional, caótica e esfacelada de Tiu, que implode a noção tradicional de indivíduo, sobretudo, aquela ligada ao pensamento antropocêntrico ocidental, para investir em um arquétipo, na esteira de Friedrich Nietzsche, fundado na pluralidade de afetos constituintes do humano. Hilst trabalha com o inverso de uma base sólida, de uma essência humana supostamente imutável, de um Eu autodeterminado e seguro de si. Ao contrário, aqui, tudo se estilhaça e se perfaz na mobilidade vacilante dessas peças, inclusive, a subjetividade do narrador que comanda o texto.

Quem é Stamatius senão todos esses outros rarefeitos que o compõem? “Lá na cara do mar, passa um iate. Os ricos e suas teatralidades. Eu e meu cortiço. Meu ser exíguo. Meus ninguéns.”³⁶⁶ É através deles que podemos conhecê-lo a fundo, na sua intimidade móvel e intangível, desvendando seu “carmesim de lá de dentro”³⁶⁷. Não apenas porque as figuras literárias dizem muito sobre o seu autor, e isso, diga-se de passagem, não tem a ver com uma questão biográfica, mas, acima de tudo, porque neste caso o escritor é uma personagem, e ao mesmo tempo é todas as personagens, todos os Zé-Ninguéns, esses arremedos de gente que povoam o texto. A certa altura do livro, o demônio aparece na choça onde Tiu vive com sua companheira de rua e de vida. Amedrontado, ele tenta se desfazer da visão, ao que o outro responde: “É contigo mesmo Stamatius ou Karl ou Cordélia ou senhora Grand ou Madame Lamballe, Princesa corrijo, tudo bem então princesa, tá escrevendo o quê?”³⁶⁸

Este ponto da narrativa é só um dentre muitos que oferecem ao leitor o entendimento de que Tiu é o centro propulsor de todas essas variantes a exprimir a ideia de uma pluralidade interior. Isso não implica afirmar que todas elas são a mesma pessoa, afinal são fundamentalmente diferentes, e dessa diferença surge sua significação e sua validade. No entanto, posto que trilhem caminhos distintos, estão inevitavelmente referenciadas ao cerne doloroso que comanda a pulsão

³⁶⁶ Id. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 128.

³⁶⁷ Id. *Ibid.*, p. 123.

³⁶⁸ Id. *Ibid.* p. 144.

imaginativa e criadora de Stamatius: o medo da morte e do silêncio que a antecipa.

[...] inventar, para me salvar. Enganar a morte inventando que este não sou eu, que ela pegou o endereço errado, o carteiro mijou-se nas calças quando viu o cachorro e gritava: mas este não é o cachorro do seo Stamatius, nem do seo Karl, então este aviso com tarjeta negra deve ser mesmo para esse que tem o cachorro, mas como posso entregar o aviso se há aqui na porta este cachorro? Aquela confusão. E com isso vou ganhando tempo. O cachorrão aqui me lambendo a cara.³⁶⁹

Logo, a balbúrdia da narrativa e a decorrente sensação desorientadora são estratégias intencionais que visam confundir, antes de tudo, a morte, da qual o narrador principal tenta, inutilmente, se esquivar criando disfarces que acabam por deixar ainda mais evidente o fundo de seu desespero. Nos desdobramentos da personagem, na sua autotransfiguração em um Eu-outro, torna-se patente o sentido e o papel das máscaras, tal qual concebidas por Bataille, na qualidade de “formas inorgânicas que se impõem aos rostos, não para ocultá-los, mas para acrescentar-lhe um sentido profundo.”³⁷⁰

Isso porque os processos de transformação que ocorrem no texto, à maneira da antropofagia, não apagam em definitivo os rastros das subjetividades atravessadas, antes, “comunica[m] a certeza e a ameaça de mudanças súbitas, imprevisíveis e tão impossíveis de suportar quanto a morte.”³⁷¹ Na medida em que tudo está condenado ao desaparecimento, o intento de Stamatius deve necessariamente fracassar, mas não sem antes comunicar algo de fundamental: que o homem é “uma passagem e um declínio”³⁷², como falou Zaratustra, devendo, assim, assumir sua inexorável provisoriedade, bem como as mudanças ameaçadoras que a precedem.

“Escrever é ir em direção a muitas vidas e muitas mortes”³⁷³, declarou Hilda Hilst em entrevista, em 1993. Esse movimento toma conta da narrativa de *Cartas de um sedutor*, pondo a descoberto a identidade múltipla e fragmentária da

³⁶⁹ Id. Ibid. p. 142.

³⁷⁰ MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*, op. cit., p. 169.

³⁷¹ BATAILLE, Georges. Apud. MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*, op. cit., p. 170.

³⁷² NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*, op. cit., p. 272

³⁷³ HILST, Hilda. *Fico besta quando me entendem*, op. cit., p. 151.

personagem principal. A convivência perturbadora entre o Eu e suas virtualidades misteriosas se faz ver a partir do choque com o outro. “A verdade essencial/ é o desconhecido que me habita/ e a cada amanhecer me dá um soco”³⁷⁴, dizem os versos de Drummond, que poderiam, perfeitamente, ter sido escritos por Stamatius, afinal, cada inflexão em sua história busca demonstrar esta verdade, que retira o ser do solipsismo, conjugando experiências e formas fluidas sob uma noção simultânea do existir. Tanto é que o narrador chega ao ponto de referir-se a si mesmo no plural:

Estamos tristes novamente.
que foi hem, Tiu?
por quê?
suspirou fundo, bem?
foi nada não. foi alguém aqui que desmaiou.³⁷⁵

Esses alguéns, ninguéns irrompem em sua fala, em seus escritos a todo o momento revelando a existência plural e conturbada que figura no centro da obra. “Eulália me beija os olhos. Como se eu estivesse morto. Ainda não, o outro me diz.”³⁷⁶ O pressuposto da individualidade fechada é reiteradamente transgredido ao passo que os limites que separam o Eu dos outros se esvanecem, se apagam: quem é este outro senão um Eu-outro do próprio narrador? No entanto, com a mesma rapidez e facilidade com que se manifestam, como na violência do soco drummondiano, essas vozes, em um instante, são recolhidas de volta ao seu centro propulsor.

Em “De outros ocos”, Tiu se reúne com alguns amigos, em busca de uma nova ideia bandalha para o livro que finge escrever, a pedido do editor. Tudo corre na maior normalidade, e por um breve momento instala-se a verossimilhança do romance realista, enquanto os camaradas discutem e compartilham causos e histórias imundas. Até que, cerca de uma página adentro da cena, Stamatius decide voltar à choça onde vive com Eulália, escrevendo:

³⁷⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. *O corpo*. Rio de Janeiro: Record, 2011., p. 35.

³⁷⁵ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 136.

³⁷⁶ Id. Ibid., p. 137.

“Risco meus amigos da memória.”³⁷⁷ O mesmo se dá com sua fiel companheira, que atravessa quase toda a narrativa ao seu lado. Por horas, ela parece assumir uma individualidade própria e independente, porém também ela, ficamos sabendo, não passa da materialização do “ganido diante da vida” do escritor-mendigo: “Eulália não é real. Está ali à minha frente mas não é real. Move-se e ainda assim não existe. Talvez tenha alguma materialidade porque suspeito algumas vezes ouvir-lhe a fala.”³⁷⁸

Queremos deixar claro que esta relação trabalhada entre criadores e criaturas não faz deles mais ou menos fortes, mais ou menos importantes. O próprio Stamatius se coloca no patamar de suas personagens quando afirma: “[Eulália] olha para mim como se eu existisse, nada me olha como se eu existisse”³⁷⁹. Se, por um lado, esta declaração faz referência à invisibilidade social que marca condição marginalizada do protagonista, por outro, ela nos faz lembrar que também ele, Stamatius, é “só” uma personagem, e por isso tão irreal quanto Eulália, Karl, a princesa de Lamballe e todos os outros que nascem de sua profunda inadequação, de seu absoluto isolamento, confirmando o ninguém que ele mesmo é.

De certo modo, as personagens do livro são como acúmulos das pequenas misérias desse ser relegado à própria solidão. O silêncio em que vive Stamatius, longe de qualquer companhia, de qualquer consolo, evoca o nada que é a morte, esse outro absoluto e incognoscível que lhe inspira o medo, resultando no processo compulsório de sua escrita. “Se você está vivo, a sua vontade é de se comunicar com o outro”³⁸⁰, disse Hilda Hilst, certa vez, em entrevista. Então, aqui, a literatura é reafirmada como esse canal que pode sempre levar ao outro e estabelecer com ele uma conexão, um diálogo poderoso que visa à transformação. Todavia, essas tentativas de comunicação são invariavelmente frustradas no meio do caminho. É o que ilustra, com maestria, o conto de número VIII, o último de “Novos antropofágicos”, no qual assistimos ao suicídio de um poeta, que, após dez anos trabalhando arduamente no primeiro verso de um poema, é obrigado a

³⁷⁷ Id. Ibid., p. 144.

³⁷⁸ Id. Ibid., p. 133.

³⁷⁹ Id. Ibid., p. 91.

³⁸⁰ DINIZ, Cristiano (org). *Fico besta quando me entendem*, op. cit., p. 139.

deparar-se com a estupidez e a incompreensão da esposa, incapaz de ultrapassar a literalidade da linguagem e a superfície da vida.

Como no caso citado, ao fim de cada carta, de cada conto, a despeito da angústia voraz que move criador e personagens em direção ao outro, reitera-se a impossibilidade de comunicação. Aqui, os mal-entendidos triunfam. O fracasso triunfa. E o silêncio se adensa, amplificando os ecos do oco da personagem principal, abandonado a si mesmo e aos “vazios tristes”³⁸¹ que inundam corpo e pensamento. Após o conto de número VII, aquele do jovem Nico, que espanta a “Nena tesuda” com seu peido providencial, transcorre o seguinte diálogo:

que coisa nojenta, Tiu.

por quê, Eulália?

porque ninguém gosta de falar dessas coisas.

pois, olha, Eulália, se todo mundo lembrasse do que lhe sai pelo cu, todo mundo seria mais solidário, mais...

o que é solidário, benzinho?

é não ser assim tão solitário.³⁸²

Essa passagem guarda uma das grandes chaves de leitura de toda a obra. A solidariedade surge como o reverso da solidão, pois é a ponte que nos conecta ao outro, algo muito semelhante ao que Oswald de Andrade identificou no homem primitivo, antropófago, sob o nome de cordialidade. Ao dar voz, corpo e espaço às múltiplas alteridades que coexistem em seu cerne, Stamatius deixa-se penetrar pelo “sentimento do outro”, para constatar em si “o desastre, a mortificação e a alegria do outro.”³⁸³ Aí está a base da comunhão antropofágica, cuja premissa é encarar a diferença como elemento fundamental para as transformações, tanto a nível social quanto subjetivo, que se impõem aos seres, graças a sua incompletude ontológica.

Os processos transfigurativos a que o narrador se submete trazem à cena uma reconfiguração dessa transição, desse devir outro, presente na mitologia

³⁸¹ Id. *A obscena senhora D*, op. cit., p. 32.

³⁸² Id. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 169.

³⁸³ ANDRADE, Oswald de. “Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial”. In: ___. *A utopia antropofágica*, op. cit., p. 157.

canibal, que enriquece, vivifica a experiência, a partir da tomada de perspectiva alheia. Essa parece ser a saída encontrada por Tiu para o seu próprio isolamento e vazio. De modo mais geral, é também uma alternativa às relações interpessoais egoístas, “dessolidarizadas”, que sustentam o modelo de sociedade criticado por Hilst, a saber, uma em que os indivíduos, enclausurados em sua própria concha identitária, se afastam dos perigos e das maravilhas do estranho, do desconhecido, daquilo que está além do que construíram para si mesmas como verdade.

Stamatius segue na contramão do seu tempo, afastando-se das relações reificadas, do pensamento padronizado, da vida esvaziada de “alma, de espírito. De beleza”³⁸⁴, que juntos colaboram para fortalecer o mecanismo social movido por interesses econômicos. Ele incorpora o antropófago e choca-se com o outro, assumindo diversas alteridades, imiscuindo-se nelas, liberando, no processo, os mais potentes e primitivos impulsos internos, que, por sua vez, “dariam luz/ a meu [nosso] entendimento cego.”³⁸⁵ Sendo assim, a obra se insinua por caminhos nos quais o outro guarda o segredo mais obscuro da vida, e por isso devemos sempre ir ao seu encontro, para estabelecer o contato, a ligação, a comunicação que redime o vazio existencial e o peso da solidão. Esses caminhos já haviam sido trilhados por homens cuja imanência estava conectada com o todo, porque eram eles mesmos imanentes ao universo, lá quando a transmissão da experiência ainda era possível, quando morte era parte da vida. Georg Lucáks discorre sobre eles, na abertura de *A teoria do romance*:

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas iluminam, Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo.³⁸⁶

³⁸⁴ DINIZ, Cristiano (org). *Fico besta quando me entendem*, op. cit., p. 98.

³⁸⁵ Id. *Da poesia*, op. cit., p. 429.

³⁸⁶ LUCÁKS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009, p. 25.

No excerto, o filósofo húngaro refere-se a um momento da cultura europeia, principalmente, à Grécia. No entanto, não podemos deixar de notar as ressonâncias entre as características desse mundo por ele descrito e aquelas das sociedades indígenas com as quais viemos trabalhando. Não por acaso, essas linhas de força se cruzam em *Cartas de um sedutor*. O declínio histórico da narrativa, que está diretamente ligado ao fim dessa sociedade descrita por Lucáks, nos lembra da impossibilidade da transmissão de experiência em nossa época, do sujeito moderno e contemporâneo abalado frente ao mundo, coisas que são flagrantes na obra de Hilda Hilst. A autora mostra como esses fatores terminam por agravar o silêncio entre as pessoas, tornando-as mais desligadas umas das outras. Então o resgate da figura antropofágica, que devora a vida, antes de ser por ela devorada, se dirige a esse nosso passado, que nos fala mais de maneira mais próxima e ancestral do que a tradição grega o faria, por exemplo. Ela ensina sobre a necessidade do choque, do confronto entre alteridades, que se comunicam entre si e se transformam mutuamente, reforçando também os laços sociais que fundam a memória comum, a base dos conselhos e da transmissão de experiências. A antropofagia, por fim, atua nesse novo contexto como um canal, assimilando uma das principais feições da literatura de Hilst, esse braço que se estende ao outro.

Antes de partirmos para o próximo tópico da análise de *Cartas de um sedutor*, é imprescindível notar que a manobra antropofágica constantemente realizada por Tiu ao transfigurar-se em outras personagens também se lança para fora dos limites da narrativa. Além de estabelecer um diálogo com outras figuras conhecidas do universo da autora, em especial aquelas que giram em torno da ideia do escritor fracassado, essas mutações remetem ao arquétipo literário do ser humano em farrapos consagrado pela obra de Samuel Beckett.

No primeiro caso, constatamos um movimento de aspecto devorativo por parte das personagens que englobam características e comportamentos de seus predecessores, por assim dizer. Para o leitor familiarizado com a literatura hilstiana, a sensação de *dejá-vu* é uma constante ao longo da leitura de *Cartas*, como se, ao invés de conhecê-las, estivéssemos na verdade reconhecendo figuras que já nos haviam sido apresentadas. As configurações se repetem ainda que de

modo distorcido. E isso não apenas com o narrador principal. Verificamos que há um pouco de Hillé, a obscena senhora D, em Leocádia, a velha do conto “Bestera”; de Crasso, o libertino de *Contos d’escárnio*, em Karl; de Lori Lamby, na menina que chupa de bom grado homens em bancos de praça, em troca de dinheiro; de Rute, a esposa impassível de Tadeu, de *Tu não te moves de ti*, nas mulheres do primeiro e do último conto de “Novos antropofágicos”, incapazes de compreender a aflição de seus companheiros; e as coincidências não param por aí.

Quando dirigimos nosso olhar para o protagonista, esse jogo especular se torna ainda mais evidente. Isso porque sua própria forma e identidade assimilam traços elementares dos outros escritores fracassados de Hilda Hilst. A figura de Tiu vai sendo construída nas imbricações entre suas personagens, e entre personagens que se encontram fora do texto, mas que aqui aparecem deglutidas, dissolvidas, transfiguradas em uma matéria outra, e, ao mesmo tempo, similar. Em sua fala identificamos ecos dos dilemas e dos sentimentos outrora enunciados pelas vozes de Ruiska, Osmo, da narradora de “O unicórnio”, do pai de Lori Lamby, de Hans Hackel, manifestações distintas de um mesmo impasse, a saber, da literatura que não consegue alcançar, revolver o outro. A diferença é que, em *Cartas de um sedutor*, talvez até devido ao fato de que este é seu penúltimo livro em prosa, a autora leva essa discussão ao extremo, empurrando a personagem contra os limites da possibilidade de comunicação, onde a potência imaginativa de seus desvarios contrasta com o silêncio aterrador de sua condição. Daí o esfacelamento, a mobilidade, a transitoriedade de toda a narrativa, impregnada por uma instabilidade e uma frustração que são típicas de seu criador.

Nesse devorar incessante que preenche as páginas do livro, no qual todos se engolem, tudo parece ser a versão de uma versão de uma versão etc. que nunca atinge o êxito final, uma configuração perfeita, pois caminha no sentido inverso, em direção ao nada, deteriorando-se cada vez mais para exprimir com veemência a experiência desencontrada do homem contemporâneo. Seguindo essa lógica, podemos afirmar que Stamatius reabilita um modelo de personagem construído por Samuel Beckett, o qual, sem dúvidas, foi uma das maiores influências artísticas da autora. Em seu livro, *Samuel Beckett: o silêncio possível*, Fábio de Souza Andrade nos dá a conhecer um pouco desse universo:

A repulsa pela vida social, seja provocada pela expulsão, segregação forçada, ou consequência de exílio auto-imposto, é marca comum das personagens que povoam a ficção beckettiana. À maneira de Mercier, Camier, Watt e Murphy, também Molloy, Macmann e Malone são protagonistas errantes, que vagam por um mundo cada vez mais restrito, sem o apoio das muletas tradicionais, que sustentam uma rotina burguesa reconhecível, apaziguadora e anestesiante – família, emprego, documentos, até mesmo um nome.

Para este sujeito tornado corpo, carcaça, não há memória. A história está excluída, aparecendo apenas como seu produto final: o declínio, o tormento. As personagens de Beckett denunciam a dissociação da unidade da consciência. A interioridade destruída (sem memória, animalizada, aguardando evacuação – nas palavras de Adorno) e a exterioridade coisificada confundem-se sem demarcação clara. A realidade exterior, de significados insólitos e inconsistentes, não permite ao sujeito senão uma não-identidade fragmentada, muitas vezes igualada ao inventário disparatado da sucata sem proveito que constitui seu tesouro e esperança.³⁸⁷

Nas palavras de Georges Bataille, a propósito de *Molloy* (1951), a personagem beckettiana sintetizaria a “figura anônima composta pela inevitável beleza dos farrapos”³⁸⁸ com a qual topamos diariamente nas ruas das grandes cidades: andarilhos, mendigos, miseráveis. Não por acaso, uma das epígrafes da seção “De outros ocos”, em *Cartas de um sedutor*, é uma citação de Bataille retirada de *A parte maldita*:

... um esplendor infinitamente arruinado

..... o esplendor dos farrapos

e o obscuro desafio da indiferença.

Tendo em vista que esta seção da narrativa olha com maior intensidade e permanência para a vida de Stamatiús, constatamos que já fica sinalizada, de antemão, uma imagem específica do que se vai construir. Assim como Beckett, Hilst busca colocar em cena uma personagem que se assemelha a restos, fiapos de uma figura humana desidentificada de si mesma e do mundo, corroída pelas forças maquinais de sua época e relegada à própria sorte, para além de qualquer determinação moral, filosófica, linguística ou religiosa. São elas pedaços de

³⁸⁷ ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, pp. 32-3.

³⁸⁸ BATAILLE, Georges. “Molloy’s silence”. IN: BIRKETT, Jennifer & INCE, Kate (org.), op. cit., p. 86. TRADUÇÃO NOSSA.

escombros de uma tradição esfacelada, produtos de uma existência reificada e da impossibilidade de comunicação entre os seres. A subjetividade estilhaçada é reduzida a um montante de cacarecos semelhante às tralhas que circundam o protagonista, o “inventário disparatado da sucata sem proveito que constitui seu tesouro e esperança”:

Pedimos tudo o que os senhores vão jogar no lixo, tudo o que não presta mais, e se houver resto de comida a gente também quer. Os sacos de estopa ficam cheios, cacos livros pedras, gente que até pôs rato e bosta dentro do saco [...] O que jogaram de Tolstoi e filosofia não dá pra acreditar! [...] E cacos tenho alguns especiais também: um pé de Cristo do século 12, metade do rosto de Tereza Cepeda e Ahumada do século 18, um pedaço de coxa de São Sebastião (com flecha e sangue) do século 13, uma caceta de plástico cor-de-rosa, deste século [...] duas penas de papagaio, uma barriga de Buda, três pedaços de asa de anjo, seis Bíblias e duzentos e dez *O capital*.³⁸⁹

Esse conjunto peculiar e diverso de objetos desvalorizados remete, de certa forma, às histórias contadas, aos personagens apresentados, sempre inscritos sob o signo do excedente. O próprio Stamatius é o excesso em pessoa, aquele que não cabe na estrutura burguesa e faz da sua vida um “obscuro desafio da indiferença”. Alheio à ordem social e econômica, encontra na miséria um lugar mais do que propício para o exercício da imaginação aliada “a um espírito analítico extremamente aguçado, herdeiro dos despojos de séculos de racionalismo ocidental”³⁹⁰. Mais do que testemunha, Tiu é o representante, por excelência, do vazio, da destruição, da vulnerabilidade de sua época, como é o caso das figuras beckettianas.

Talvez o maior feito de Hilst nesse quesito tenha sido dar a essas personagens uma feição tão própria, tão pertinente ao contexto em que se inserem, bem como às questões particulares levantadas por sua literatura. O reaproveitamento do arquétipo construído pelo escritor irlandês em *Cartas* não é cópia, nem é imitação, é devoração antropofágica, na qual os elementos externos e alheios são incorporados. Em contato com a matéria íntima da autora, transformam-se em elementos internos, pessoais, sem que as marcas de alteridade sejam apagadas. Por essa razão, as personagens destoam em suas soluções

³⁸⁹ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., pp. 16-7.

³⁹⁰ ANDRADE, Fábio de Souza, op. cit., p. 33.

estéticas, as de Hilda de um colorido muito mais quente, de um humor mais desbocado, evidente, de uma fala mais derramada, do que os Merciers e Molloy de Beckett. No conjunto, essas torções colaboram para escancarar uma bandalheira característica do território nacional.

Embora não possamos, aqui, fazer um cotejo mais esmiuçado entre a obra dos nossos autores, cabe ainda destacar que as conexões estabelecidas pelas personagens de ambos os universos produzem um efeito contínuo de repetição e desgaste. A sobreposição de vozes, a fragmentação dos sujeitos e a semelhança inegável entre eles são recursos adensados a cada obra, tanto na trajetória de Beckett quanto na de Hilst, em prol da deterioração, da corrosão da identidade, que se mostra sempre “cindida, múltipla, inapreensível”³⁹¹. Enquanto no primeiro, sobretudo na sua trilogia do pós-guerra, as personagens se desintegram progressivamente até o ponto limite, alcançado em *O inominável*, em que o Eu (*I*) é reduzido a um olho (*eye*), em Hilst, elas se esfacelam em mil outros pedaços de pessoas insignificantes e anônimas, um processo cujo ápice, sem sombra de dúvidas, é a figura de Stamatius.

4.4 Temas

4.4.1 Erotismo

A essa altura de nosso estudo, já está claro que o erotismo não é apenas um tema em *Cartas de um sedutor*. Ele é uma inflexão perspectiva, um desvio que se impõe ao pensamento, ao discurso e aos objetos, extraviando, ou melhor, pervertendo significantes e significados, revelando conexões insuspeitas entre corpo, língua e vida. É, portanto, uma maneira outra de refletir sobre o ser e suas relações, que combina metafísica e materialidade, fugindo ao lugar comum, subvertendo a hierarquia entre o alto e o baixo pela contínua transgressão dos interditos sociais. Mas isso também poderia ser dito a respeito de tantas outras obras da autora, para além da trilogia dos anos 1990, em que o viés erótico é trabalhado como núcleo das operações que instauram a representação. Qual é, então, a especificidade do erotismo no volume analisado? Qual sua ligação com o

³⁹¹ Id. Ibid., p. 49.

enredo, com as personagens, com as narrativas tecidas pelo nosso escritor mendigo, Stamatius?

Evidente que as respostas para essas perguntas podem variar de acordo com o enfoque escolhido pelo pesquisador, e, aqui, não temos a pretensão (ingênua, diga-se de passagem) de esgotar as possibilidades em torno de um material tão vasto e complexo como, em geral, é o erotismo na literatura de Hilda Hilst. A parte que nos cabe, por ora, é tentar decifrar o enigma da esfinge hilstiana, antes que essa antropófaga nos devore. Para tanto, faremos uso de uma baliza antropofágica, menos no sentido literal de uma devoração canibal, do que de uma cosmovisão que impele o indivíduo em direção ao outro em busca de uma autotransfiguração, na qual plano material e espiritual se encontram.

A narrativa de Stamatius, bem como os textos de sua autoria, em conjunto, parecem se esforçar para capturar o que Bataille denominou de experiência interior, “uma viagem ao extremo do possível do homem”³⁹², em que a morte, o erotismo e o sagrado estão reunidos face a face. Segundo o filósofo francês, esta corresponderia ao que “habitualmente se nomeia *experiência mística*: os estados de êxtase, de arrebatamento ou ao menos de emoção meditada.”³⁹³ Sendo assim, não está vinculada a um culto ou uma religião em particular. E embora seja da ordem do sagrado, não é exclusiva a ela, isto é, não se manifesta apenas na tentativa de contato com Deus. Pode, da mesma maneira, nascer da perplexidade diante da vida e da morte ou, nesse ínterim, do erotismo enquanto ponto de fusão, por excelência, dessas duas etapas que separam a vinda ao mundo do desaparecimento definitivo. De qualquer forma, trata-se de um momento paroxístico, de uma experiência sublime e aterradora, de difícil acesso, mas que atingida faz cair por terra todos os valores, todas as autoridades³⁹⁴, inclusive a da linguagem, tal qual a conhecemos, uma vez que se abre para virtualidades que foram rechaçadas pelos movimentos da razão e pelo pensamento discursivo³⁹⁵.

Não espanta que, em *Cartas de um sedutor*, as histórias escritas por Tiu girem sempre em torno de conflitos. Na hora mais aguda da crise despertada pelo

³⁹² BATAILLE, Georges. *A experiência interior*, op. cit., p. 37.

³⁹³ Id. Ibid., p. 33.

³⁹⁴ Id. Ibid., p. 37.

³⁹⁵ Id. Ibid., p. 39.

choque entre alteridades, a barragem da individualidade e, portanto, da identidade cede ao ímpeto violento das pulsões interiores. E isso não se dá apenas entre suas personagens. Ele próprio, nosso narrador sucateiro, revive por procuração, ou “intuição mágica”, como diria Hilst, através da experiência do outro o momento agônico de desequilíbrio que o afastou em definitivo da “rotina burguesa reconhecível, apaziguadora e anestesiante – família, emprego, documentos, até mesmo um nome”. Impelindo-o, irreversivelmente, em direção a uma vida marginalizada, porém consciente, na qual a escassez flerta a todo o instante com os excessos. Esse mesmo paradoxo é traduzido à perfeição na fala de Amós, protagonista de *Meus olhos de cão*: “Estou vazio de bens. Pleno de absurdo.”³⁹⁶

O absurdo no texto toma a forma de uma linguagem confusa, convulsa, reflexo de um fundo de impasses e aporias irresolúveis, que mais do que preencher, devoram a existência de Stamatius, de dentro para fora. O protagonista não desiste de ir ao seu encontro, sobretudo, por meio das vias eróticas. Afinal, o que é o absurdo senão o incognoscível que as personagens hilstianas procuram obstinadamente? A parte da vida que escapa à compreensão e transcende a matéria, mas que, de algum modo, parece guardar “o segredo do ser”³⁹⁷, para usar os termos de Bataille. E “o que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros? Uma violação que confina com a morte?”³⁹⁸ De acordo com o autor de *História do olho*, está sempre em questão nos jogos eróticos “uma destruição da estrutura do ser fechado”³⁹⁹. Daí a necessidade da violência, encarregada de abrir as descontinuidades individuais para a “vertigem desse abismo [...] [que] em certo sentido é a morte”⁴⁰⁰, ao substituir “o isolamento do ser por um sentimento de continuidade profunda”⁴⁰¹, que nos liga uns aos outros.

Podemos perceber, enfim, que por trás do erotismo há um movimento análogo ao que encontramos na antropofagia, a saber, esse rompimento da unidade dos seres, que estabelece entre eles uma conexão profunda e misteriosa, alcançada apenas pela ação excessiva, desmedida. Não por acaso, também, essas

³⁹⁶ HILST, Hilda. *Com meus olhos de cão*, op. cit., p. 65.

³⁹⁷ BATAILLE, Georges. *O erotismo*, op. cit., p. 115.

³⁹⁸ Id. Ibid., p. 41.

³⁹⁹ Id. Ibid., p. 41.

⁴⁰⁰ Id. Ibid., p. 36.

⁴⁰¹ Id. Ibid., p. 39.

duas linhas de força se cruzam em *Cartas de um sedutor*. O excesso abre no âmago da personagem principal a possibilidade para outras vidas e outras mortes, para a “negação da duração individual”⁴⁰², que resulta em um estado de coexistência, no qual os limites e as particularidades se dissolvem e o encontro, o verdadeiro encontro do ser consigo mesmo e com o outro, pode se dar. Embora Stamatius use seus disfarces para escapar da morte, ele termina por reencontrá-la a cada um de seus desdobramentos, como em uma espécie de ensaio ou preparação, nunca completamente preparada, para o instante derradeiro em que tudo desaparecerá.

Essa relação entre os sentidos da antropofagia e dos jogos eróticos já havia sido flagrada por Georges Bataille no livro *O erotismo*. Ele afirma: “O que a violência exterior do sacrifício revelava era a violência interior do ser percebida sob a luz da efusão do jorro do sangue e do jogo dos órgãos.”⁴⁰³ Ora, esse é o mesmo pressuposto que funda os caminhos para a conjunção erótica. É claro que o filósofo não se refere, nesta passagem, apenas aos rituais antropofágicos, pois está falando de uma maneira generalizada. No entanto, quando ele admite que “o sacrifício ligava o ato de comer à verdade da vida revelada na morte”⁴⁰⁴, encontramos aí uma noção que institui, igualmente, o princípio da devoração canibal.

Como observado, nem sempre a antropofagia é tomada ao pé da letra em *Cartas de um sedutor*. Na realidade, raros são os momentos em que deparamos com cenas de canibalismo nesta obra. Mesmo assim, ela não deixa de ser fundamental para a compreensão do texto. Isso porque em suas frequentes insinuações na narrativa, seja na forma da ambiguidade em torno da palavra comer (“... beleza sim o pai, mas que sorriso enganoso! Deve ter jantado filho e filha.”⁴⁰⁵), seja na forma de metáforas construídas a partir da imagem da deglutição ou da regurgitação (“Eu, Stamatius digo: vou engolindo, Eulália, vou

⁴⁰² Id. Ibid., p. 47.

⁴⁰³ Id. Ibid., p. 115.

⁴⁰⁴ Id. Ibid., p. 115.

⁴⁰⁵ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 127.

me demitindo desse Karl nojoso.”⁴⁰⁶), a antropofagia está sempre dialogando com os principais temas da obra, ou seja, o erotismo, a morte e o sagrado.

No que tange à dialética entre antropofagia e erotismo, observamos uma sobreposição de camadas, de maneira que um e outro confundem-se, convergindo para uma mesma experiência de êxtase, na qual o espírito não pode, nem quer, desvencilhar-se do corpo. Para Bataille, “O que o ato de amor e o sacrifício revelam é *a carne*. O sacrifício substitui a vida ordenada do animal pela convulsão cega dos órgãos. O mesmo se dá com a convulsão erótica”⁴⁰⁷. Na obra de Hilst, isso se traduz na onipresença do corpo que se força por entre as palavras, as ações, os pensamentos, contaminando tudo com sua baixeza e imundície, tencionando as personagens, para além da sua “vontade refletida”⁴⁰⁸, em direção à violência do excesso que dilacera o próprio ser, dando-lhe acesso ao ilimitado.

Esse avanço intransigente da carne atua também desmascarando o bom mocismo e a hipocrisia generalizada da sociedade brasileira frente aos assuntos que concernem à sexualidade viva, ardente e pulsante que se imiscui aos símbolos e à identidade nacional. Hilda Hilst se apropria deles, de um modo sarcástico, para convertê-los em seu contrário, como fica evidente na fala ingênua de Eulália a respeito do carnaval:

[...] quando eu fui pra casa da prima porque tu só escrevia, tinha televisão aquele sábado, e o homem só falava da petúnia e o outro que filmava as moça mostrava só o trasero e as xerequinhas das moças, a gente não via os rosto, só via as parte de baixo... será que o home que filmava as moça era anão, Tiu? então petúnia deve ser a coisinha da gente... quando aparecia a coisinha ele falava olha a petúnia, gente!⁴⁰⁹

Nesse caso, é a condição inculta e iletrada de Eulália, sua pobreza de espírito, como diria Stamatius, que possibilita ao leitor flagrar a contradição entre o pudor moral e linguístico e a indecência mais escancarada, prestigiada até. Como Hilda não é uma defensora da moralidade e dos bons costumes, longe disso, ela utiliza da obscenidade inerente ao erotismo contra essa mentira

⁴⁰⁶ Id. Ibid., p. 89.

⁴⁰⁷ BATAILLE, Georges. *O erotismo*, op. cit., p. 116.

⁴⁰⁸ Id. Ibid., p. 116.

⁴⁰⁹ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., pp. 146-7.

compartilhada, aceita e muito mal disfarçada. O que de modo algum está presente apenas nas camadas populares da sociedade, como nos revela o conto de número V, de “Novos antropofágicos”, no qual acompanhamos a decisão de um homem culto, rico, de abandonar o sexo para tornar-se “COESO, calmo, frívolo”⁴¹⁰:

Gostava de sentar-se e ler. Principalmente Chesterton e sua *Ortodoxia*. Os amigos perguntavam: tu não gosta de foder, não? Não, ele respondia, tenho nojo. Nojo de quê? De corpos se juntando, dos cheiros, dos ruídos. Foi ficando sozinho com seus livros e seu nojo.⁴¹¹

Tudo vai muito bem e chegamos mesmo a acreditar nessa renúncia, uma vez que a personagem abre mão inclusive do pensamento, tornando-se, “pela disciplina e pelo jejum”⁴¹², “um ponto vivo de luz dourada”⁴¹³, ou seja, o ápice da abstração, da imaterialidade. Até que, de repente, surge um “garotão” que o desperta do sono, do sonho, e pergunta: “qué mais uma na berba, doutor?”⁴¹⁴. Então, em uma frase, toda aquela imagem de sobriedade, de limpidez e, sobretudo, de coerência, são desmentidas. Porque *Cartas de um sedutor*, e muitas outras obras da autora, integram uma literatura que não desvia, nem recua, ao contrário, se lança para dentro, se deixa engolir, pelas ideias, “as mais possantes, as mais genuínas, as mais veementes”⁴¹⁵. Essas, por sua vez, são repletas de cheiros, sabores, viscosidades, de uma sensibilidade, enfim, que remete à matéria, ao corpo, à carne, ao sexo, essa “gosma da casuarina” que se infiltra, escorre por entre as brechas da narrativa, reprogramando o sentido do texto, ressignificando as atitudes das personagens.

Na sua opção estética pelo trabalho com o erotismo, a autora usa o feitiço contra o feiticeiro, para construir um argumento contra o vilipêndio barato da sexualidade em nossa sociedade, brasileira, católica, patriarcal, ocidental. Pois, como afirma Pécora, no prefácio de *Com meus olhos de cão*, “a obra obscena é o lugar preciso, consequente e sério de destinação das questões básicas de sua

⁴¹⁰ Id. Ibid., p. 162.

⁴¹¹ Id. Ibid., p. 162.

⁴¹² Id. Ibid., p. 163.

⁴¹³ Id. Ibid., p. 163.

⁴¹⁴ Id. Ibid., p. 163.

⁴¹⁵ Id. Ibid., p. 163.

obra”⁴¹⁶, e isso vale também para *Cartas*. Já em outro prefácio, agora de *Contos d’escárnio: textos grotescos*, o crítico aponta que “Em terra de pornógrafos, para Hilda Hilst, o que cabe ao escritor sério é a revelação da pornocracia, isto é, da violência hegemônica da identidade bandalha”.⁴¹⁷ Sendo assim, não se trata de gracejo, levandade, ou de uma estratégia de *marketing* para impulsionar a venda de seus livros, como chegou a afirmar-se a propósito do lançamento de *O caderno rosa de Lori Lamby*. A escolha do erotismo enquanto tema, enquanto base mesmo de sua literatura, é uma saída irônica e sofisticada de quem faz dos interditos, local, por excelência, da consideração acerca do ser humano. Para tanto, é necessário atravessar e superar asco, medo e pudor, sentimentos que impedem um olhar mais sincero sobre nossa própria figura: “pois, olha, Eulália, se todo mundo lembrasse do que lhe sai pelo cu [...]”⁴¹⁸.

Podemos aqui, portanto, traçar um paralelo entre os procedimentos eróticos em Hilda Hilst e o gesto fundamental da antropofagia de Oswald de Andrade, a transformação do tabu em totem, pois ambos representam uma inversão, que converte o perigo em aventura. O efeito dessa ação, tanto na obra da primeira, quanto na filosofia do segundo, é o de uma conjunção entre “metáfora, diagnóstico e terapêutica”⁴¹⁹, como afirmou Benedito Nunes sobre a devoração oswaldiana, na medida em que essas imagens de excesso e violência denunciam e, ao mesmo tempo, já servem como reparação, como caminho alternativo que se abre aos inconformados, aos que não conseguem, nem desejam, compactuar com a “pornocracia” instituída e institucionalizada.

“Hoje o sacrifício sai do campo de nossa experiência: devemos substituir a prática pela imaginação”⁴²⁰, reconhece Bataille. Ao que tudo indica, esse também foi o expediente utilizado por Oswald e Hilda, daí a essencialidade do ludismo na obra de ambos. Em *Cartas de um sedutor*, a imaginação é mais do que um recurso, ela é tudo: todo o mundo criado pela narrativa é reconhecidamente fantasioso, propositalmente exagerado para quebrar qualquer pretensão de verossimilhança. O indivíduo diante da vida nua e crua, que não pode mais

⁴¹⁶ PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: *Com meus olhos de cão*, op. cit., p. 7.

⁴¹⁷ Id. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Contos d’escárnio: textos grotescos*, op. cit., p. 7.

⁴¹⁸ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 169.

⁴¹⁹ NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*, op. cit., p. 15.

⁴²⁰ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, op. cit., pp. 115-6.

exorcizar seus demônios através de rituais de uma grande comunhão social, o faz por meio da criatividade. Menos do que uma válvula de escape da realidade, a fantasia é um meio de viver e sobreviver à solidão, à opressão, ao não saber, como indicado pelo prefácio do livro, citação do filósofo romeno Emil Cioran: “A vida só é tolerável pelo grau de mistificação que se coloca nela”.⁴²¹

É certo que esta frase admite mais de uma interpretação, devido à ambiguidade que envolve o termo “mistificação”. Podemos tomá-lo tanto no sentido de invenção de uma outra realidade, sabidamente irreal, utópica, quanto no sentido daquilo que se relaciona ao universo místico, espiritual e sagrado. Tais experiências estão articuladas no texto de Hilst, e, para entendermos melhor de que forma isso ocorre, devemos agora partir para análise do segundo grande tema de *Cartas de um sedutor*, a inclinação do pensamento em direção a Deus ou o misticismo.

4.4.2 Misticismo

Deus é talvez a figura mais importante da literatura hilstiana, ao menos no que toca o conjunto de sua produção poética e ficcional. Presente desde seus primeiros versos, na década de 1950, sua imagem vai ganhando força e espaço a cada publicação, principalmente a partir de *A trajetória poética do ser*, no início dos anos 1960, em cujos poemas verificamos, segundo Nelly Novaes Coelho, a influência definitiva dos escritos de Nikos Kazantzakis, que teriam contribuído para adensar “sentimento religioso do mundo”⁴²² na autora. Desde então, a crítica aponta, “o verdadeiro motivo polarizador da poesia hilstiana [...] [passa a ser] a nova experiência religiosa que busca *Deus nas coisas terrestres*”.⁴²³

Tendo em vista que *Fluxo-floema*, sua primeira aventura no universo ficcional, data de 1971, ou seja, quase dez anos depois, é fácil perceber como essa visão sobre o divino, atravessado pelo baixo, pelo profano, pelo material, continua a ser trabalhada, mesmo em novo registro. E não só isso. Antes de tudo, trata-se de uma adesão irreversível da consciência àquilo que a sobrepõe, que a

⁴²¹ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 11.

⁴²² COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, op. cit., p. 87.

⁴²³ Id. Ibid., p. 87.

transcende, implicada na investigação do ser sobre seu sentido e seu lugar no mundo. Em maior ou menor grau, todas as narrativas de Hilda Hilst trabalham com o aspecto sagrado da existência, o homem frente a Deus, frente ao incognoscível. Pode ser latente, reduzido, como em *O caderno rosa de Lori Lamby*, ou veemente, descomedido, como em *A obscena senhora D*. Embora não possamos, aqui, analisar com mais calma e detalhes a função e as imagens do misticismo em sua obra, esse breve panorama contribui para compreendermos a importância da figura divina em *Cartas de um sedutor*.

De fato, nesse romance provisório, a presença de Deus é pontual. Reportando-se, ao longo de toda a narrativa, ao excesso, ao êxtase, à morte, é claro que a narrativa e os escritos de Stamatius penetram indiretamente no domínio do sagrado. No entanto, dessa vez, a experiência mística não assume a forma de um diálogo direto e explícito com a divindade, como é o caso, por exemplo, de Koyo, em “Floema”, nem de uma busca alucinada e sôfrega por suas evidências, como ela é em *Estar sendo. Ter sido*. Para encontrá-lo, nas páginas dessas *Cartas*, devemos olhar antes de tudo para os espaços onde ele timidamente se esconde, ou seja, na transgressão violenta dos interditos ligados à reprodução (“Deus? aqui ó, só sei de Deus quando entro na boca cabeluda da biriba”⁴²⁴) e à morte (“O que nos resta é a orfandade [...] Somos órfãos desde sempre. Órfãos D’Aquele”⁴²⁵).

Em *Carta a El Greco*, obra diversas vezes citada nas narrativas hilstianas, Kazantzakis escreve “os deuses morrem, mas a divindade é imortal”.⁴²⁶ Essa filosofia, sem dúvidas, era compartilhada pela autora paulista, pois o que está em jogo em sua literatura não é este ou aquele dogma, esta ou aquela religião. Ao contrário, é uma experiência que independe de tudo o que já foi dito ou escrito sobre Deus, algo que é próprio de nossa natureza paradoxal, enquanto seres “metade animal, metade simbólico”⁴²⁷, e, por conseguinte, algo que atravessa todos os tempos e culturas. A isso Oswald de Andrade chamaria de “sentimento órfico”, aquilo “que se oculta no homem, preso ao instinto da vida e ao medo da

⁴²⁴ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 15.

⁴²⁵ Id. Ibid., p. 61.

⁴²⁶ KAZANTZAKIS, Niko. Apud: COELHO, Nelly Novaes, op. cit., p. 87.

⁴²⁷ BECKER, Ernerst. *A negação da morte*. Rio de Janeiro: Record, 1973, p. 39.

morte”.⁴²⁸ Nesse ínterim confuso, o ser humano cria todo um universo de representações para dar conta de sua existência. No entanto, persiste a sensação de que alguma coisa nos escapa. Como, então, abordar essa lacuna essencial?

O sentimento de estar diante do sublime, do indizível, do que excede à realidade sensível, nas palavras de Bataille, é o mesmo que estar “diante do impossível – exorbitante, indubitável – quando nada mais é possível”⁴²⁹. Nesse domínio irreconhecível, todas as ferramentas que normalmente usamos para apreender o mundo se mostram inúteis ou insuficientes. Em tais momentos, “o que conta”, diz o filósofo francês, “é a repulsa pela atitude viável”⁴³⁰, em outras palavras, a atitude possível e reconhecível. Valeria mais, portanto, atravessar o limite entre aquilo que pode ser ordenado e aquilo que não, realocando ação e pensamento sob as determinações do excesso, cujas faces incluem a morte e o erotismo.

Essa relação entre o sagrado e os movimentos de violência que representam o excesso nem sempre é óbvia, graças à força da tradição judaico-cristã, que os dissociou em absoluto, incutindo aos últimos as noções de pecado, mal e culpa. Contudo, essa barreira é transposta por Hilda Hilst. Em *Cartas de um sedutor*, o alto penetra o baixo e vice-versa, de modo que Deus se insinua nos momentos mais inesperados, em meio à obscenidade, à sujeira, aos movimentos repugnantes do corpo. No conto de número VII, de “Novos antropofágicos”, como vimos, ele aparece em forma de um peido “redondo quente gordo estufado vivo”.⁴³¹ Já no conto anterior, VI, ele faz parte do ritual erótico da personagem principal, que só consegue o prazer “ajoelhado diante da xiriba, fazendo sinal da cruz e pedindo à parceira que repita várias vezes ai Jesus, ai Jesus”.⁴³²

Essa conexão, tão enfraquecida em nossa cultura, entre a espiritualidade e o corpo físico, entre o sagrado e o bestial, era muito nítida na prática religiosa de povos primitivos (mas não apenas deles), aí inclusas as sociedades antropófagas que vimos estudando. Devido à cesura que se instalou entre o mundo e o homem

⁴²⁸ ANDRADE, Oswald. “Marcha das utopias”. In: __. *A utopia antropofágica*, op. cit., p. 184.

⁴²⁹ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*, op. cit., p. 65.

⁴³⁰ Id. Ibid., p. 65.

⁴³¹ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 168.

⁴³² Id. Ibid., p. 166.

moderno, a realidade mística, como afirma Bataille, deixou de ser apreensível⁴³³ para este, que passou a ver como doentios os paradoxos do divino na qualidade de uma dimensão conectada aos nossos instintos mais pavorosos. Sendo assim, a posição social de Stamatius parece ser o lugar privilegiado para repensar essa ligação:

A extrema miséria desliga os homens dos interditos que fundam neles a humanidade [...] uma espécie de rebaixamento, imperfeito sem dúvida, deixa livre curso ao impulso animal. O rebaixamento tampouco é uma volta à animalidade [...] Aqueles que vivem em sintonia com o interdito – com o sagrado – que não rejeitam do mundo profano em que vivem atolados, nada têm de animal, ainda que, muitas vezes, os outros lhe neguem a qualidade humana [...] Os diferentes objetos do interdito não lhes causam horror ou náuseas, ou lhes causam muito pouco.⁴³⁴

Stamatius firma um pacto com a profanidade, com o baixo, com o fundo obscuro do ser humano, que vale tanto para sua vida quanto para a de suas criações. Sua extrema miséria faz cair por terra o valor e o sentido dos interditos que regulam a sociedade da qual ele encontra-se alienado. Diante dessa liberdade perigosa, ameaçadora, normalmente excluída do cotidiano programado, o desejo, até mesmo o mais impuro, e as paixões, até mesmo as mais violentas, são admitidos com naturalidade, sem horror, sem náusea. De certa forma, as virtualidades exploradas espelham sua realidade, sua condição em meio ao lodo, ao lixo, aos restos da sociedade. Ao contrário do que poderia parecer, essa convivência com os interditos lhe dá acesso a um lado misterioso da existência, em que Deus e as respostas parecem se esconder.

Se as personagens da obra nos parecem um tanto animalescas, bestiais, é porque estão dispostas a correr os perigos, a escutar os instintos, a liberar os afetos, dos quais nos esquivamos para salvaguardar a estrutura de nossas vidas. No domínio do excesso, essa estrutura não se sustenta, ou pelo menos, afigura-se como um engodo compartilhado. Urge, então, sair do lugar pré-fabricado, no qual Deus, claramente, não está: “Vou perguntando mas não espero respostas, quero

⁴³³ BATAILLE, Georges. *O erotismo*, op. cit., p. 209.

⁴³⁴ Id. Ibid., pp. 159-60.

continuar perguntando mas sabendo que não vou ouvir vozes, nem Daquele lá de cima que há muito viajou a caminho do Nada”.⁴³⁵

As atitudes excessivas das personagens de *Cartas de um sedutor*, na verdade, visam iluminar, através de sua intensidade, esse domínio amorfo, esse Nada, onde Deus se esconde, indiferente às súplicas dos homens. Sendo a razão impotente, insuficiente para captá-lo, entendê-lo ou traduzi-lo, todos os movimentos de violência que a excedem revelam-se como artifícios para alcançar aquilo que se encontra além da compreensão e do mundo palpável. Por isso não há arrependimento, não há remorso. A culpa aqui não tem fundamentos. Tanto é que, no livro, a imagem do céu, “para onde vão todos aqueles de boa intenção”⁴³⁶, e isso nos informa o próprio demônio, perde o seu caráter redentor ao ser identificado com o universo infantil, ironicamente metaforizado “[n]a hora do recreio no ‘Anjinho Azul’”⁴³⁷. E o que é pior, esse outro plano nada apazigua ou conforta, é um espaço de extrema solidão e desespero, onde os seres não têm com quem conversar.

O desejo por comunicação, pelo contato transformador, é a angústia que instiga a obsessão criativa de Tiu, para quem, somente assim podemos reparar, remediar nossa inextrincável solidão, nossa descontinuidade. Então, a experiência do sagrado é, de maneira justificada, intentada por meio de um enviesamento pelo mal, pelas ações ditas extremas, que configuram a obscenidade, o grotesco, o crime. Afinal, Deus é o Outro absoluto, a alteridade máxima a ser interrogada. E ele já não se encontra mais nos lugares comuns, mas parece esconder-se por trás do excesso, da violência, que dão acesso ao segredo do ser.

A experiência interior convoca uma sensibilidade religiosa e uma profunda meditação sobre a própria existência, exigindo que o indivíduo ultrapasse seus limites reconhecíveis e dilacere a si mesmo, uma vez que “o desconhecido não se faz amar antes de derrubar todas as coisas em nós como um vento violento”.⁴³⁸ Em *Cartas de um sedutor*, essa noção assume a forma de uma personagem central que se estilhaça em mil outros pedaços, em busca de um espaço onde as peças

⁴³⁵ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., pp. 124-5.

⁴³⁶ Id. Ibid., p. 145.

⁴³⁷ Id. Ibid., p. 145.

⁴³⁸ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*, op. cit., p. 35.

possam comunicar-se. É o próprio Stamatius que se quebra sob a força do “vento violento”, uma força interna e transfiguradora, que possibilita a criação de outros mundos, de outras vidas, rompendo o seu isolamento. Assim ele faz ver que somos, agora fazendo um paralelo com a cosmovisão antropofágica, dotados de uma “profunda divisão interior”⁴³⁹, o oposto, na verdade, da noção ocidental de constância e unidade em torno da ideia do Eu. Tiu pretende escapar das armadilhas que o separam, o distanciam ainda mais dos outros. O objetivo final de seu processo desagregador é, de certo modo, devolver o ser a um estado de indefinição, pré-individual, no qual podemos sentir a vida em comum e conectar-nos uns aos outros, diminuindo a distância natural e irredutível entre nós.

Alguém poderia perguntar: mas por que essa ânsia por comunicação, por contato entre os seres humanos? Talvez porque Deus se cale, se esconda, esteja alheio a todos os nossos clamores e nosso sofrimento. Contudo, se nos lembrarmos das religiões primitivas, sobretudo as indígenas antropofágicas, e nos balizarmos por suas estratégias, podemos levantar a hipótese também que a comunhão terrestre é a chave que abre as portas para o mundo sagrado. Esses cultos distantes nos lembram, igualmente, que a travessia para o lado misterioso da vida não se faz sem a carne, o sangue, ou fora do caminho espinhoso e dilacerante da dor.

Logo, nos encontros e desencontros, eróticos, violentos, nos choques e nos desvios que permeiam a narrativa, Tiu empurra a experiência até o limite da rebentação, na esperança que, de algum modo, isso o conduza a Deus, com quem, mais do que qualquer outro, ele deseja se comunicar. Se os excessos das práticas religiosas dos nossos antepassados são hoje inviáveis no exercício de nossa realidade, nem por isso devemos deixar de considerar sua imensa capacidade de nos levar além, entendia Bataille, bem como Hilda Hilst. É nesse sentido que a autora afirma, através da voz de Karl: “a fantasia é a melhor amiga do homem”⁴⁴⁰. Por intermédio da imaginação, podemos experimentar o excesso em que se imiscui a dimensão sagrada de nossas vidas.

⁴³⁹ Id. Ibid., p. 130.

⁴⁴⁰ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 43.

Há também um aspecto que não podemos deixar de levar em consideração: que o ato da criação literária, em certo sentido, simula a onipotência divina, a capacidade de inventar e destruir universos inteiros. É sintomático que Deus apareça para Karl, em seus sonhos, “com face de andarilho”⁴⁴¹, e que, tomado por um vigor erótico, Stamatius grite, saindo dos meios de Eulália, “sou Deus! sou Deus!”⁴⁴². Na qualidade de autor ficcional, Tiu atua mesmo como um Deus: não aquele da generosidade e amor infinitos, mas o que manipula suas criaturas como marionetes, apático, indiferente tanto a sua alegria quanto ao seu sofrimento. Divindade já anunciada pelos versos de *Via vazia*, “No furor da tua víscera/ Trituras a cada dia/ Meu exíguo espaço.”⁴⁴³ O escritor mendigo, que devora suas personagens, constrói-se à imagem e semelhança do ser místico, celestial, esse “Grande Intestino”, que engole os homens para saciar uma voracidade insaciável. Ao brincar de ser Deus, Stamatius, aos poucos, vai se esquivando da morte, da própria devoração, fazendo, de sua dura existência, a história de uma súplica que ecoa por meio de um silêncio sagrado e sepulcral.

4.4.3 Morte

Em *Cartas de um sedutor*, tanto a experiência do sagrado quanto da paixão erótica se revelam ainda mais potentes na medida em que são associadas aos movimentos de morte e destruição. Potentes, pois funcionam como motores que conduzem as personagens em direção ao limite do cognoscível, ao instante de paroxismo, no qual despencam o edifício da razão e a reconfortante noção de um Eu fixo, imutável, unitário. Essa tríade formada entre misticismo, morte e erotismo não é nenhuma novidade na literatura hilstiana a essa altura. Ao contrário, já é um *pathos* consagrado pelo conjunto de sua obra. Porém, aqui é peculiar a urgência e a preponderância de todas as coisas que remetem ao desaparecimento do corpo e do ser. Afinal, este, que é seu penúltimo livro⁴⁴⁴,

⁴⁴¹ Id. *Ibid.*, p. 63.

⁴⁴² Id. *Ibid.*, p. 147.

⁴⁴³ Id. *Da poesia*, op. cit., p. 463.

⁴⁴⁴ Estamos mantendo a contagem feita no primeiro capítulo do estudo, que desconsidera a publicação de *Rútilo. Nada*, por tratar-se de uma narrativa breve, enquanto *Cartas* e *Estar sendo* assemelham-se ao romance.

funciona como uma espécie de antecipação, preparação para confronto final, decisivo, que toma as páginas de *Estar sendo. Ter sido*.

A narrativa de Tiu se encaminha, progressivamente, para o fim e para o vazio. Nela, pressentimos não apenas seu medo da morte, da sua inexorável aproximação, mas, da mesma forma, uma curiosidade tenaz em relação ao que mora, ou existe do outro lado. Esse sentimento ambivalente projeta imagens de uma morte sempre muito presente, muito próxima, daí sua materialidade, sua lubricidade: densa, palpável, ela escorre pelas folhas, pelos textos, corroendo, com voracidade, tudo o que atinge a linguagem (“Perdi tantas palavras!”⁴⁴⁵), o corpo (“a boca desdentada por tensões e vícios”⁴⁴⁶), a vida (“salivo na sua boca e vou metendo, morrendo”⁴⁴⁷). O lápis com o qual (re)cria mundos e fundos se transforma, rapidamente, em toco, resto, pouco que anuncia o nada.

Qualquer um pode brincar de ser Deus, como o faz nosso mendigo-escritor, mas ninguém consegue alcançar sua imortalidade. Cedo ou tarde, o fim chega para todos. Essa verdade óbvia, temos que recalá-la, dia após dia, para viver com certa tranquilidade. Como diria Émil Cióran, escritor que figura no prefácio desta obra, “o hábito embota o nosso espanto de existir”⁴⁴⁸. No entanto, Tiu está à margem da sociedade, da normalidade; está num espaço de excesso, por excelência, o que é mais do que oportuno, inevitável para aqueles que se deixam consumir sem a necessidade de muletas, ideologias, disfarces, distrações, para sentir com máxima intensidade o espanto de estar vivo: “Como será isso de não permitir mais lembranças, nem abraços, nem coitos, como será isso de morrer antes de estar morto?”⁴⁴⁹

No momento em que a consciência do tempo, da finitude, passa a não lhe dar mais trégua, toda a estrutura da alta sociedade burguesa em que vivia aparece como uma futilidade, uma negação do que é mais essencial na vida: “Isso foi o começo do fim.”⁴⁵⁰ A partir de então, Stamatius, como Hillé, “um susto que

⁴⁴⁵ Id. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 17.

⁴⁴⁶ Id. *Ibid.*, p. 15.

⁴⁴⁷ Id. *Ibid.*, p. 123.

⁴⁴⁸ CIORAN, Emil. *Breviário da decomposição*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 110.

⁴⁴⁹ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 125.

⁴⁵⁰ Id. *Ibid.*, p. 130.

adquiriu compreensão”⁴⁵¹, dá início a um processo de esfacelamento, vai se degradando pouco a pouco, acumulando perdas, a morte lhe comendo pelas beiradas, sem, no entanto, destruir por completo aquilo que o (co)move, a potência da escrita e a esperança de atingir o outro. Se há um antagonista na obra, este certamente não é uma personagem, mas ela, “A manhosa, A meretriz, A rascoa”⁴⁵². Stamatius escreve como quem se prepara para morrer, para enfrentar sua própria extinção: “leio algumas palavras entre escamas e águas... mas silêncio! devo guardá-las, porque devem ser ditas apenas quando chegar a minha hora”.⁴⁵³ E por isso, também, a morte é tão viva em sua narrativa.

Tiu a vê como uma mulher fatal, uma sedutora nata ou de fascinante beleza, tal qual foram Madame Grand⁴⁵⁴ e princesa de Lamballe⁴⁵⁵, ambas associadas à figura da mãe de Karl e Cordélia, que muito cedo abandonou os filhos, deixando a orfandade e a morte como heranças. Nessas horas, Stamatius reflete sobre qual seria a melhor maneira de entrar em seu jogo mórbido e erótico, usando das suas próprias táticas, tornando-se ele o sedutor, aconselhado por ninguém menos do que seu velho conhecido Karl, o Don Juan de *Cartas*:

Qual é negão? Dá umas moquetas na gordota de preto, apaga a lâmpada da cabeceira, lê para ela textos de terceira, ou de terceiros, os meus por exemplo, senta-te nos pontudos joelhos, estraçalha-le a xiriba, fala leitoso uns empapados palavrões, ela vai sorrir, vai se encher de humor e de saliva, vai achar lindo te chamar Stamatius, teu nome grego, e vai te dizer: tu és pura vida, vou te dar um tempão. As mulheres são famintas por carícias, e muita pouca gente siririca a Maldita. Entendeste?⁴⁵⁶

Essa estratégia acaba por descobrir e colocar em evidência não só a carne convulsiva, sexual (“O pau ainda tem lustros de altivez. Em quantas te meti... que candentes cavernas. Enfiaste tua cabeça em fornalhas estreitas, tão... que te ralavam as têmporas.”⁴⁵⁷), bem como a carne impura, asquerosa (“Há pestilentas rodela. Aminha por exemplo. Cheia de pelos amarelos. E cus pardacentos,

⁴⁵¹ Id. *A obscena senhora D*, op. cit., p. 89.

⁴⁵² Id. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 125.

⁴⁵³ Id. *Ibid.*, p. 132.

⁴⁵⁴ Catherine Noelle Grand, grande cortesã dinamarquesa do século XVIII.

⁴⁵⁵ Membro da corte de Luís XVI e amiga íntima de Maria Antonieta, decapitada na Revolução Francesa.

⁴⁵⁶ Id. *Ibid.*, pp. 128-9

⁴⁵⁷ Id. *Ibid.*, p. 121.

ignóbeis.”⁴⁵⁸), em cujos fluxos, líquidos, fluidos, corre a violência destruidora, apaixonada, voraz, do nosso destino comum. Hilda Hilst trabalha a ambivalência sobre o corpo, principalmente de seus orifícios, reunindo, em um só ponto, sob um mesmo signo, as implicações profundas de viver, morrer e amar. Para isso, ela tem de atravessar o nojo, o asco, as reações primeiras, que, não por acaso, foram incutidas nesses dois domínios da experiência humana:

O horror que temos dos cadáveres é vizinho do sentimento que temos diante das dejeções alvinas de origem humana. Essa aproximação faz ainda mais sentido na medida em que temos um horror análogo aos aspectos da sensualidade que qualificamos de obscenos. Os condutos sexuais evacuam dejeções; nós os qualificamos de “partes pudentas”, e associamos-lhes o orifício anal.⁴⁵⁹

O universo de *Cartas de um sedutor* se apresenta em meio a essas “matérias moventes, fétidas e mornas [...] onde a vida fermenta”⁴⁶⁰, pois elas, justamente, anunciam o retorno do homem a um estado de total desintegração, sua volta ao nada, remetendo à putrefação e à decomposição dos corpos. A exuberância da carne dá um gosto, uma prova do que é morrer enfim, desaparecer, perder-se no infinito. Nesse quadro, a digestão e todos os órgãos que ela engloba ganham um tratamento especial, porque essa via parece conter em si uma expressão poderosa daquilo que é mais básico no humano. Por um lado, ela nutre, fortalece, faz viver; por outro, produz restos, excessos, podridão. Liga, portanto, o alto ao baixo, o dentro e o fora, lembrando o homem, que vive, sonha e luta, do seu fim inevitável.

Ernest Becker, por quem Hilst admite sentir “incontida veemente apaixonada admiração”⁴⁶¹, na dedicatória de *A obscena senhora D*, escreve em sua obra magistral *A negação da morte* (1974), “o livro mais impressionante desta década”⁴⁶², segundo a autora, que “o dualismo existencial cria uma situação impossível, um torturante dilema”⁴⁶³ para todos os seres humanos. Sua ideia é a de que somos, inexoravelmente, metade animais, como eles movidos por impulsos

⁴⁵⁸ Id. Ibid., pp. 126-7.

⁴⁵⁹ BATAILLE, Georges. *O erotismo*, op. cit., p. 81.

⁴⁶⁰ Id. Ibid., p. 80.

⁴⁶¹ HILST, Hilda. *A obscena senhora D*, op. cit., p. 7.

⁴⁶² DINIZ, Cristiano (org). *Fico besta quando me entendem*, op. cit., p. 63.

⁴⁶³ BECKER, Ernest, op. cit., p. 40.

desconhecidos e primitivos, e, como eles, apenas um “invólucro de carne”⁴⁶⁴ – Hilda chamaria “pacote de merda”⁴⁶⁵ – que um dia servirá de alimento para os vermes. A outra metade equivale ao simbólico: somos criadores de nossa própria identidade, de nossa história, capazes de voar “alto para especular sobre o átomo e o infinito, que com imaginação pode[m] colocar-se em um ponto no espaço e extasiado, contemplar seu próprio planeta.”⁴⁶⁶ Esse conflito, ou “torturante dilema”, aflige a autora paulista durante grande parte de sua carreira. Em *Cartas de um sedutor*, como em outras obras suas, as personagens refletem seu “espanto de existir” e o desconsolo, o sentimento de pena, ao ver tudo se perder: “Não posso compreender como é que depois de ter sentido o que eu senti e sinto agora, como é que essa vida vai terminar assim, sem nenhum vestígio. Porque é tão emocionante e terrível viver!”⁴⁶⁷, declarou em 1993.

Se seguirmos com a análise de Becker, veremos que “tudo o que o homem faz em seu mundo simbólico é uma tentativa de negar e vencer o seu destino grotesco”⁴⁶⁸. O próprio Stamatius constrói todo um universo imaginário para tentar escapar da hora final. No entanto, não importa o que faça, seu corpo, seu lado baixo, animal, o chama mais cedo ou mais tarde de volta à terra, a sua natureza. O ânus, continua o teórico americano, acima de qualquer outro espaço fisiológico, é o símbolo da “ascendência definitiva do corpo”⁴⁶⁹ sobre o sujeito, sobre o Eu, a representação individual que elaboramos mentalmente em paralelo a nossa existência física. Isso porque as exigências do orifício anal, de imediato, desbancam todas as afetações possíveis do homem para consigo mesmo, na medida em que remetem ao estágio final de tudo que é vivo. Não por acaso, como bem observa Bataille, é a parte humana que mais nos envergonha, da qual possuímos maior asco, sentimos maior repulsa. Recusamos nossa própria sujeira na tentativa de negar a morte, tentando, de forma consciente ou não, dela escapar.

De posse dessas informações, devemos retomar a seguinte fala de Stamatius, “pois, olha, Eulália, se todo mundo lembrasse do que lhe sai pelo cu, todo mundo seria mais solidário”, e apreciá-la por um outro ângulo, agora

⁴⁶⁴ Id. Ibid., p. 39.

⁴⁶⁵ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 126.

⁴⁶⁶ BECKER, Ernest, op. cit., p. 39.

⁴⁶⁷ HILST, Hilda. *Fico besta quando me entendem*, op. cit., p. 151.

⁴⁶⁸ BECKER, Ernest, op. cit., p. 40.

⁴⁶⁹ Id. Ibid., p. 43.

tomando a referência anal como metáfora da morte. Seguindo na esteira de pensadores como Becker e Bataille, a obra de Hilst empenha-se em demonstrar que, embora levemos vidas distintas e isoladas, a consciência da finitude nos reúne novamente, pois somos iguais diante de sua fúria e fome. Encará-la em profundidade exige de nós certo grau de afastamento do mundo simbólico, da razão, da identidade particular, já que a verdadeira experiência da morte se dá para além de todo entendimento, de toda representação, em um domínio amorfo que dissolve os limites reconhecíveis. Esse é o efeito da narrativa de *Cartas de um sedutor*: a cada desdobramento em um Eu-outro, Tiu se redefine, se atualiza, na plasticidade de uma forma aberta, antropofágica, que nunca atinge uma configuração perfeita, acabada, e por este motivo está sempre inclinada para o devir, para o amanhã onde tudo há de se refazer.

A solidariedade, portanto, em *Cartas de um sedutor*, é a consciência compartilhada da morte positivamente transformada em vida, ao desligar o ser humano de si mesmo para conectá-lo ao outro. Logo, não se trata de um sentimento piegas, de um ato autogratificante ou condescendente, sinônimo de uma bondade caridosa, como o senso comum poderia sugerir. Ao contrário, é uma necessidade vital revelada diante da difícil decisão de encarar a dor da vida sem anestésias. Uma resposta às súplicas desesperadas, aos dilemas existenciais do homem frente ao seu inexorável desaparecimento, que aponta para a urgência terrena de dividir, sem o uso de apoios externos, o duro fardo de ser humano. Ou seja, semelhante ao que encontramos na cosmovisão canibal indígena, aqui a morte sinaliza nossa incompletude ontológica. Quando incorporamos sua violência aos movimentos de vida, ela age por antecipação como força que arrebenta o Eu e o compele em direção ao outro, esse elemento imprescindível que redimensiona toda a nossa existência singular.

De fato, em sua inteireza, a narrativa de *Cartas de um sedutor* parece animada por um espírito orgíaco. Ela imita, de certa maneira, os rituais sagrados antropofágicos, assumindo sua forma, sua práxis. No centro desse banquete encenado, encontramos Stamatius, um devorador impetuoso que mastiga, engole, assimila as carnes, a experiência, a vida das personagens que povoam seu texto.

Ao final das cartas do irmão de Cordélia, Tiu escreve: “Eu, Stamatius, digo: vou engolindo, Eulália, vou me demitindo desse Karl nojoso”.⁴⁷⁰ Depois, novamente, encerra a seção “De outros ocos”, dizendo: “Vou engolindo Eulália. Vou me demitindo. E vou ficando muito mais sozinho.”⁴⁷¹ Ambos os trechos, construídos em paralelo, reafirmam o cenário sacrificial que culmina com o momento do repasto antropofágico. Com a mesma facilidade com a qual os cria, o escritor ficcional os destrói, sem dó ou remorso, assim como a morte o faz. É daí que surgem tantos corpos dilacerados, convulsivos, tanta violência no encontro dessas carnes, enunciados sem a menor grandiloquência ou espanto.

No entanto, não podemos nos deixar enganar: apesar de sua aparente indiferença diante dessas mortes, Stamatius sente na própria pele o efeito desgastante de cada uma delas. Ao demitir-se do outro, demite também a si mesmo, e vai, por sua vez, morrendo aos poucos. O paroxismo da antropofagia simboliza, como o gozo nos jogos eróticos, o fim de nossa duração individual, e isso possibilita o acesso a camadas pré-individuais, a dimensão obscura, obtusa do ser, parte que se esconde para além de nosso entendimento. Nesse espaço de escombros, como nos lembra Oswald de Andrade, é possível “constatar-se em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro”⁴⁷². O modernista chama isso de sentimento de alteridade; Hilda, de solidariedade. Se as leis antropofágicas se aplicam ao contexto da obra em questão, isso implica dizer que Stamatius, ao sentir o outro em si, padece, da mesma maneira, de sua morte: “Restarão meus ossos. Devo polir meus ossos antes de sumir?”, indaga-se depois da perda de Eulália.

A feição paradoxal dessa estratégia é que na tentativa de fugir, escapar da morte, Stamatius termina por reencontrá-la diversas vezes. Essa dinâmica criada pelo texto parece flagrar um movimento exemplar da vida humana, tal qual observado por autores como Becker e Bataille, a saber, o incessante e relativamente inútil esforço de nossa metade simbólica, que constrói universos inteiros de símbolos e significações para se abrigar da morte. Se, por um lado, a existência carcomida do nosso narrador-mendigo demonstra que podemos viver

⁴⁷⁰ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 89.

⁴⁷¹ Id. *Ibid.*, p. 148.

⁴⁷² Id. “Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial”. In: __. *A utopia antropofágica*, op. cit., p. 157.

infinitas vidas sem jamais aprender a morrer, por outro, ilumina que compreendemos mal nossa humanidade quando desviamos dos objetos e experiências que a anunciam. É o caso do ânus e seus dejetos, dos fluidos corporais, sujos, purulentos, da obscenidade e dos desejos violentos mais transgressores.

Assim, Hilda vai oscilando entre o desalento e a esperança, como o andarilho do conto “Triste” que, antes de morrer brutalmente espancado, vagueia pela cidade repetindo feito mantra: “nem tudo pode ser arrumado, arruma-se o que se pode”⁴⁷³. Semelhante efeito é produzido pela fábula que abre a narrativa de “Fluxo”, em *Fluxo-floema*. Ela começa com a frase “CALMA, CALMA, também tudo não é assim escuridão e morte”⁴⁷⁴, e termina dizendo “Não há salvação. Calma, vai chupando o teu pirulito.”⁴⁷⁵ Quer dizer, embora tudo pareça estar perdido, a autora não se dá completamente por vencida, buscando cultivar sua fé em que, de alguma forma, tudo isso faça sentido afinal. Há sempre uma luz no fim do túnel, um amor, um cão, uma estrela no céu, ou pelo menos um consolo, um pirulito, a chance de se deliciar com a vida enquanto é possível, “E SENTIR”⁴⁷⁶, como diria Hillé.

Às vezes, essa esperança é muito tênue, um fiozinho de nada que sustenta a vida e a configuração humana, como em *A obscena senhora D* ou em *Com meus olhos de cão*. Outras vezes, como em *Cartas de um sedutor*, ela é de uma intensidade fulgurante, capaz de iluminar toda a narrativa. O leitor atravessa cenas horríveis e repulsivas ao longo do volume, todavia, a sensação que lhe fica na boca, ao final, não é a de uma amarga decepção, e sim uma resignação de sabor agri-doce, externalizada em um riso meio esboçado, efeito do humor da autora e das situações tragicômicas, como elas são tratadas no texto. Claro que essa ambiguidade é proposital, pois ela nasce da relação conflitante, de medo e fascínio, estabelecida entre narrador ou escritor-ficcional e sua morte. E no fundo, no fundo, no íntimo do seu ser, Tiu ainda acredita.

⁴⁷³ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 114.

⁴⁷⁴ Id. *Fluxo-floema*, op. cit., p. 19.

⁴⁷⁵ Id. *Ibid.*, p. 20.

⁴⁷⁶ Id. *A obscena senhora D*, op. cit., p. 88.

Sua peregrinação pela carne efervescente, pelo lodo das cidades, pelo afeto inadmissível, no extremo do limite entre o sagrado e o profano, ao invés de agravar ainda mais suas angústias existenciais, metafísicas, acaba por revelar uma porta de entrada para o mistério, cuja chave é o outro. A solução encontrada por Hilst, por Stamatius, uma que se baseia na solidariedade humana, entende, como o profeta Zaratustra, que “Com frequência a lama se acha no trono – e, também com frequência, o trono se acha na lama.”⁴⁷⁷ Ela não se mostra facilmente, sem uma entrega absoluta, sem o abandono de si e o mergulho profundo no outro. O ocaso da mitologia do Eu se faz sentir entre aqueles bravos o suficiente para atravessarem essa porta que guarda, do outro lado, os segredos ocultos da vida. Nesse sentido, seduzir a morte implica uma perda de si mesmo, o esfacelamento de nossa unidade reconhecível, como acontece com Tiu. E se, justamente, ele insiste nesse baixo, nesse lodo, é porque ali vislumbrou seu trono, a chance de comunicar-se de igual para igual com o outro.

Sua esperança na solidariedade afigura como uma proposta bem menos radical e dramática do que a conduta violenta dos rituais antropofágicos, e, no entanto, há muito da antropofagia no seu gosto pelo outro, seu desejo de experimentá-lo por dentro. Tanto aqui como lá, é a consciência iniludível da morte que convoca ao encontro, ao contato, à transformação em vida. E por isso, Stamatius se reafirma no presente, custe o que custar, “desnudo até o osso/ Igual a um morto”⁴⁷⁸, fazendo de sua existência uma grande batalha para atingir o distante próximo, reinventando a violência canibal, através da potência imaginativa, na escrita.

4.4.4 Antropofagia

A antropofagia não é somente uma chave de leitura que nos ajuda a desvendar a intrincada narrativa de *Cartas de um sedutor*. Antes disso, é uma temática que volta e meia encontra brechas por entre as cartas, os diálogos, os fluxos de consciência, fazendo aparições esporádicas, porém significativas para a construção do sentido geral do texto. Há poucas cenas na obra que retratam o

⁴⁷⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*, op. cit., p. 50.

⁴⁷⁸ HILST, Hilda. *Da poesia*, op. cit., p. 429.

canibalismo propriamente dito, como, por exemplo, no já mencionado primeiro conto de “Novos antropofágicos”, no qual presenciamos um homem degustando os dedinhos da esposa que acabara de assassinar.

Os atos horripilantes do protagonista rompem com a sufocante civilidade de um típico jantar em família, com a “sinistra domesticidade”⁴⁷⁹ da mulher, esnobe e pedante “autodidata da vida”⁴⁸⁰, que se esbalda ao ver um pedaço de carne escapar do prato do marido e ir parar debaixo da escada. A mínima e ridícula cisão do cerimonial rotineiro provoca uma reação desproporcional nessa tutora da ordem, que não perde a oportunidade de insistir nas “noções de polidez à mesa”⁴⁸¹, coibindo erro, acaso, desencontro. A vingança grotesca que se segue, ao contrário do que poderíamos imaginar, acena de uma só vez às duas faces do humano, isto é, tanto à metade simbólica quanto à bestial: “como um grande animal e num salto de Nureiev, de muita precisão, enterrei-lhe a faca no peito”.⁴⁸² Ao referir-se ao notável bailarino soviético Rodolf Nureyev, um pouco do terror se dissipa, pois a dicotomia entre as polaridades que envolvem o homem perde sua força. O salto bestial/magistral realizado pela personagem é exemplo dessas ações que recolhem em si as duas extremidades, deixando evidente que elas coexistem sob as múltiplas expressões de potência e de afeto.

Semelhante reflexão aparece na segunda carta de Karl à Cordélia, na qual o incestuoso aristocrata compara dois episódios verídicos em que houve canibalismo. Um é a extraordinária história dos sobreviventes do desastre aéreo nos Andes, em 1972, os quais tiveram de alimentar-se da carne dos amigos mortos. O outro é o episódio de um estudante japonês que, na década de 1980, matou e comeu, literalmente é claro, sua jovem amante. Após breve período de reclusão em um manicômio, o canibal explica: seus atos haviam sido mal interpretados. “E como é que se pode interpretar quem come literalmente alguém, sem desastre e sem neve?”⁴⁸³, conclui Karl.

De certa forma, o que Hilda faz aqui é desmentir a ideia de um pavor inato em relação à antropofagia, colocando um questionamento muito mais honesto

⁴⁷⁹ Id. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 152.

⁴⁸⁰ Id. *Ibid.*, p. 151.

⁴⁸¹ Id. *Ibid.*, p. 152.

⁴⁸² Id. *Ibid.*, p. 152.

⁴⁸³ Id. *Ibid.*, p. 26.

sobre o tema ao jogar com as possibilidades de sua interpretação, e até mesmo de sua validade. É importante esclarecer que não se trata exatamente de intentar uma legitimação para o ato canibal, mas de entendê-lo, perscrutá-lo, desmistificá-lo antes de tudo, a fim de pensar o humano nesse espaço de um excesso quase inominável, insuportável. Seja como for, em rituais primitivos, em situações de sobrevivência ou em casos de psicopatia, é inegável que a antropofagia carrega um estranho, mas poderoso simbolismo que nos coloca para além de nossos pré-conceitos ocidentais, cristãos, civilizados. Para além, inclusive, de um entendimento idealizado do que é ser humano.

Esse imaginário da devoração antropofágica, embora nem sempre óbvio, é reforçado a todo o instante por uma miríade de imagens que envolvem a boca (“veio o ímpeto de abraçá-lo, de respirar próximo àquela boca, de entrar naquele corpo”⁴⁸⁴), a língua (“Eu só choraria se Deus não quisesse o meu sim-sinhô. Ou se apenas me mostrasse a língua sem me deixar sugá-la”⁴⁸⁵), os dentes (“ahhhhhh! Quero ser antigo, velhíssimo também, caindo aos pedaços e por que não sem dentes? Há dentes inteiriços dentro das tumbas, nos esquifes. Minha gengiva dura pode mastigar tudo muito bem. Há canalhas cheios de dente.”⁴⁸⁶), os meios quentes, estômago, intestino (“Como quase não ando porque só fico sentado escrevendo, cresceu-me a barriga [...] Penso em todas as tripas. Na cloaca deste embrulho que é o corpo.”⁴⁸⁷), e, como não poderia deixar de ser, o ânus (“Minha vida tem sido um sair de todos os buracos. Sair... imaginem, estou cada vez mais fundo, ou saio de um e entro noutro, buracos pequeninos, maiores, agigantados, e outros grandes buracos cheios de excremento”⁴⁸⁸).

A obsessão com o corpo e com suas partes mais imundas é uma constante na obra da autora, desde a publicação de *Fluxo-floema*. Mas aqui os órgãos ligados à digestão ganham um enfoque ainda maior porque a maioria deles desempenha também papéis fundamentais nas experiências paroxísticas perscrutadas. Podemos citar rapidamente a boca, que serve para comer, lamber, chupar, cuspir, blasfemar, maldizer, suplicar, orar e tantas outras coisas, reunindo

⁴⁸⁴ Id. Ibid., p. 111.

⁴⁸⁵ Id. Ibid., p. 53.

⁴⁸⁶ Id. Ibid., p. 126.

⁴⁸⁷ Id. Ibid., p. 126.

⁴⁸⁸ Id. Ibid., pp. 123-4.

em um só ponto as dimensões mais extremas do humano. Então, como uma quarta linha de força narrativa, somada ao erotismo, à busca pelo sagrado e à consciência morte, os movimentos digestivos colaboram no sentido de armar o repertório simbólico desse romance provisório.

As relações problemáticas do narrador-mendigo com sua própria extinção, com os desejos bestiais que atravessam seu corpo e com os fundamentos da vida, representados pela figura de um furtivo ser celestial, em conjunto, produzem um mal-estar contínuo em sua intimidade, algo semelhante à náusea provocada pela indigestão de carnes podres, maçudas ou cruas de mais. “Não suporto contrastes”⁴⁸⁹, afirma Stamatius, depois de desmaiar vomitando a lagosta de um jantar perturbador na casa de Karl, onde tudo parecia reportar à fome animal dos corpos por saciedade e prazer. A vida assim assumida, em sua plena intensidade, despida por um olhar quase cruel, inclemente, que parte de uma consciência profunda que não dá tréguas, torna-se indigesta, impossível de processar. O processo da escrita, então, alivia, de certa forma, essas pressões internas da personagem principal, que escreve como se estivesse regurgitando os sons, as palavras, as verdades duras demais para serem digeridas. Ou seja, temos aqui outra face da antropofagia, voltada para o movimento inverso, o revés da deglutição, privilegiando o fluxo que esguicha para fora da boca do narrador.

Nossa hipótese é que esses novos antropofágicos hilstianos intensificam a antropofagia, da maneira como foi concebida por Oswald de Andrade, de modo a reabilitar sua crítica mordaz a uma nacionalidade idealizada. Em 1945, o modernista declarou em conferência que “De fato, data de 28 [ano da publicação do Manifesto] o movimento que lancei com o nome de Antropofagia e que inicialmente não passava de um aprofundamento do sentimento nacional de “Pau Brasil”⁴⁹⁰. Como a fala do autor já sinaliza, posteriormente este movimento viria a ganhar novos sentidos, sobretudo filosóficos, no intuito de abranger não só o contexto brasileiro, mas a figura humana de maneira geral. No entanto, é fácil identificar como, ao longo do século XX, a cultura e a indústria cultural do país (o que é ainda mais severo, se tivermos em conta que esta produz artigos em massa)

⁴⁸⁹ Id. Ibid., p. 127.

⁴⁹⁰ ANDRADE, Oswald de. “Informe sobre o modernismo”. In: __. *Estética e política*, op. cit., p. 100.

se apropriaram do movimento oswaldiano, como símbolo de uma valorização da cor local, muitas vezes esvaziando-o de seus argumentos mais cortantes e ameaçadores ao *status quo* da sociedade. Para o bem ou para o mal, a antropofagia virou um sinônimo de brasilidade, e consciente disso, Hilda Hilst a resgata para o seu texto, naquilo que ela possui de mais cruento, de mais pavoroso, na tentativa de desconstruir a noção falseada do que é ser brasileiro ou viver no Brasil, ao menos em sua época.

É comum, na prosa da autora paulista, depararmos com histórias em que o espaço interior das personagens é privilegiado sobre seu exterior. Nesses casos, o contexto nunca fica muito claro e o enredo não se apoia sobre um lugar geográfico específico. Se levarmos em conta os nomes incomuns com os quais Hilst batiza suas criaturas, Ruiska, Osmo, Kadosh, Agda, podemos chegar a considerar que tudo aquilo se passa em um país fantástico, ou no mínimo muito distante de nossa realidade. No entanto, em *Cartas de um sedutor*, o espaço em que o texto se inscreve é muito bem demarcado como sendo o Brasil do final do século XX, ou seja, o momento em que Hilda escreve o livro. Até os nomes nos são mais próximos, Nico, Antônia, Zé, Donizeti, Tiu, corruptela de tio, expressão da língua oral com a qual denominamos familiarmente qualquer homem mais velho.

As referências ao contexto nacional, à situação social, política, intelectual de nossa terra, despontam na narrativa com certa frequência, lembrando-nos que estamos diante de um texto de um autêntico “escritor brasileiro, coisa de macho, negona”⁴⁹¹, como anuncia Stamatius, já na abertura da obra. Eulália, sempre cheia de anedotas tipicamente populares, sugere ao companheiro, tentando ajudá-lo em seu penoso processo de criação: “escreve de mim, da minha vida antes deu te encontrar, da surra que o Zeca me deu, da doença quele me passou, da minha mãe que morreu de dó do meu pai quando ele pôs o fígado inteirinho pra fora, do nenê queu perdi, do Brasil ué!”⁴⁹² Mas, como sabemos, Eulália é Tiu, e Tiu é Eulália. Sua fala, portanto, exprime a visão desencantada, desgostosa do próprio narrador sobre o país. É que ele, Stamatius, não engole os contrastes dessa terra historicamente mascarada pelo nacionalismo triunfante e barato, que usa da “cor

⁴⁹¹ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 19.

⁴⁹² Id. Ibid., p. 18.

local” para enfeitar o quadro medonho da realidade: “Todos se engolem. Posso parar de engolir?”⁴⁹³, pergunta.

Notem que o verbo “engolir”, aqui, ganha uma nova acepção, diferente daquela vista no paralelismo entre as frases “vou engolindo, Eulália, vou me demitindo desse Karl nojoso” e “vou engolindo Eulália. Vou me demitindo”. Enquanto as duas últimas falas acenam para um movimento antropofágico, cujo propósito é o acolhimento da alteridade e, portanto, do outro, a primeira, contrariamente, trata da negação, da aniquilação do outro, bem como de si mesmo. São duas atitudes opostas traduzidas pelo mesmo termo. A ação antropofágica é representada por Tiu, o maior devorador desse livro, que se lança sem parar em direção ao outro, ocupando-lhe a carne, saboreando-lhe a vida, como era verdadeiro para os indígenas em suas cerimônias canibais. Já a recusa egocêntrica do outro é trazida pela figura de Karl, como exímio representante de uma elite frívola, canalha: “ele é um dos primeiros quando se pensa em vazio e bandalheira”.⁴⁹⁴ Desde que Stamatius se opõe à mentira dos ricos, ele sai desse mundo para mergulhar em outra miserável realidade, de um enorme descaso do Estado com a população pobre do país, essa que sofre de abuso por todos os lados, que está no extremo do limite, vulnerável ao alcoolismo, à violência, a sofrer e morrer de doenças tratáveis, de fome, vivendo na invisibilidade, no anonimato: “Lá na cara do mar, passa um iate. Os ricos e suas teatralidades. Eu e meu cortiço. Meu ser exíguo. Meus ninguéns”.⁴⁹⁵

Poderia se argumentar que o narrador principal também utiliza máscaras em seus textos, passando-se por Karl, Cordélia, Eulália e tantos outros personagens que povoam a narrativa. Contudo, conforme já procuramos evidenciar, trata-se de um processo transfigurativo que, ao invés de esconder, acaba por descobrir o autor ficcional em sua mais profunda intimidade, dando-nos a conhecer as questões básicas que o movem. Esses desdobramentos antropofágicos, como os chamamos, descrevem um movimento inverso à teatralidade dos ricos, que, para Hilda Hilst, se escondem por trás da força da grana, do universo erigido por essa força. Negando sua condição demasiado

⁴⁹³ Id. Ibid., p. 124.

⁴⁹⁴ Id. Ibid., p. 124.

⁴⁹⁵ Id. Ibid., p. 128.

humana, a elite submerge na futilidade obscena, no cinismo perverso, na reconfortante ignorância propiciada por essa mentira compartilhada que, por sua vez, nos isola ainda mais uns dos outros. Assim como na ideologia concebida por Oswald de Andrade, a devoração antropofágica, na obra hilstiana, é o símbolo cruento de uma “metafísica bárbara”, cujas premissas estão arraigadas em uma veemente crítica social ao comportamento dos homens de seu tempo e de seu lugar. Daí o frequente desencontro entre os antropófagos do livro e aqueles com quem pretendem comunicar. Não pode haver um verdadeiro contato, intenso o bastante para provocar transformações, quando as pessoas estão dessolidarizadas a esse ponto, estupificadas e reificadas por um sistema que fabrica, em escala, seres autoenvolvidos, incapazes de colocar sua identidade em xeque diante da alteridade.

Como ainda veremos neste estudo, a literatura, da forma como Hilst a entendia, era esse meio de atingir o outro, de despertar no outro a consciência, tirando-o do estado letárgico em que nos habituamos a viver, protegidos pela autoridade do dinheiro, ludibriados pelo conforto existencial que ele pode comprar. Ela faz do tabu seu totem e investe nos afetos primitivos e violentos do homem, que exprimem sua metade animal: as paixões carnis, incestuosas, a fome recalçada, a fúria bestial, criminosa, os acessos de ódio, de destruição, de vingança. A antropofagia figura como um desses atos violentos, especial por causa de sua ancestralidade, do seu reaproveitamento enquanto insígnia do caráter nacional.

Então, há claramente um viés político sendo trabalhado aqui, em continuidade às proposições iniciais de Oswald de Andrade, cujo intuito era subverter estereótipos e noções historicamente construídos pelos vencedores, pelos ricos. Em *Cartas*, a inflexão das personagens ao excesso, ao limite, onde até o canibalismo é admissível, interpretável, tem por fim iluminar esse engodo da normalidade, lembrando ao leitor de suas sujeiras reprimidas, pois são elas que nos unem ao outro. Diante de nosso lado asqueroso, receptáculo dos signos de nosso trágico destino, somos iguais e podemos reconhecer-nos até no reflexo de um mendigo, esse triste e comovente fiapo de humanidade.

A veia sardônica e sadia da análise social, na obra de Hilda Hilst, ainda resta pouco explorada pela crítica literária. Talvez porque, de fato, ela seja um aspecto menor de seu pensamento se comparada, por exemplo, ao erotismo, à morte, à inquietação existencial, temas que atingem uma maior expressão em seus textos. Não obstante, essa dimensão política é de extrema importância para compreendermos a totalidade da visão da autora paulista, se é que isso é possível. Não seria o caso, agora, de nos ocuparmos com essa questão que exige uma investigação mais demorada e cuidadosa. Mas cabe ainda observar que *Cartas de um sedutor* é um marco em sua prosa, sendo dentre todos os volumes do gênero aquele que mais claramente se preocupa em delimitar uma visão oposta ao cenário sócio-político-cultural de sua época. Há, neste volume, um quê do lirismo politizado dos versos de “Poema aos homens de nosso tempo”, publicado em 1974, na coletânea *Júbilo, memória e noviciado da paixão*; do balanço criativo das situações diárias, presente em suas crônicas escritas entre 1992 e 1995, e veiculadas pelo *Correio Popular*, de Campinas; do repúdio às instituições repressivas, totalitárias, que embasa o discurso dramático em suas peças teatrais. Todas essas perspectivas se confluem no discurso de Stamatius, mesmo quando este se desdobra em outras personagens:

Ontem antes de ir ao encontro de Albert, a caminho aliás, deparei com estes escritos no muro: morte aos dentistas! E logo abaixo: ó cu de sapo ó cu de lagoa, ando numa boa. Brasil, ô terra safada! Hoje ouvi na rádio Eldorado que um pernambucano que está no Kwait se recusou a sair de lá, com guerra e tudo, dizendo que preferia ficar à mercê dos iraquianos do que voltar pra cá. Imagina só a vidinha dele aqui. Bem, esses assuntos me enojam, nada a ver.⁴⁹⁶

Se esses assuntos da vidinha medíocre, miserável da população brasileira, enojam Karl, o mesmo não pode ser dito a respeito de Tiu. Suas narrativas se mostram sempre preocupadas com tudo aquilo que o cerca, tanto quanto pelo que o move internamente. A ordem do dia em sua escrita é pensar o gozo, o extremo, o excelso do humano, levando em conta as tralhas, os restos produzidos também pela estrutura social. Afinal, sua própria condição maltrapilha, marginalizada, é o retrato “do lixo da civilização, da cloaca do progresso”⁴⁹⁷. A crítica, então, à

⁴⁹⁶ Id. Ibid., p. 42.

⁴⁹⁷ Id. Ibid., p. 35.

barbárie admitida em nossas vidas, supostamente tão limpas, surge na forma de provocação ao *status quo* e à sociedade brasileira da época, sobretudo a sua elite, aos seus comandantes, por meio da violação de todas as suas bandeiras, regras e valores:

O que sabeis [Reis, ministros/ E todos vós, políticos]/ Da alma dos homens?

Ouro, conquista, lucro, logro/ E os nossos ossos
E os sangues das gentes/ E a vida dos homens

Entre os vossos dentes.⁴⁹⁸

De modo irônico, os arroubos e excessos a que se entregam as personagens da obra acabam por iluminar a obscenidade, a perversidade dos jogos capitalistas em que chafurdava o Brasil. Seja como for, a violência arquitetada pela autora não compactua com as agressões do Estado, dos poderosos, dos donos da história, o que é uma estratégia idêntica à empregada por Oswald de Andrade, em sua antropofagia. Uma violência orgânica, carregada de simbologia, que leva ao Eu e ao outro, vem substituir a violência torpe e vazia da máquina política e social, devoradora, trituradora de homens comuns, os Tius, Eulálias, Nicos da vida. Não há indecência maior do que a de uma realidade em que todos se engolem. Este é um dos recados deixados pelo livro. Para sair desse círculo vazio e vicioso, é preciso engolir de maneira antropofágica, saboreando o outro, ocupando o seu lugar, pois só assim derrubaríamos as muralhas, as teatralidades que nos separam, para, finalmente, estabelecer uma grande e profunda conexão.

4.5 Leitor

Vimos até aqui, insistindo na importância da comunicação em *Cartas de um sedutor*, porque essa foi uma preocupação da própria autora ao longo de toda a sua carreira, expressa tanto no escopo de sua obra quanto em entrevista e declarações dadas à imprensa. Bataillana por essência, Hilst entendia o fazer literário da mesma forma que o filósofo francês: “A literatura é o essencial ou não

⁴⁹⁸ Id. *Da poesia*, op. cit., p. 287.

é nada”.⁴⁹⁹ E o que era o essencial para Bataille? Justamente, a comunicação: “A literatura é comunicação”⁵⁰⁰, afirma, referindo-se não a um simples diálogo trivial que repisa em matérias rasas, no bom senso, no lugar comum, mas a uma conexão mais profunda, “dada a partir de cumplicidades no conhecimento do Mal, que estabelecem a comunicação intensa”.⁵⁰¹ Ou seja, é necessário que se forme um pacto entre leitor e autor, para que a arte literária desempenhe a totalidade de seu papel.

Quero ser lida em profundidade e não como distração, porque não leio os outros para me distrair mas para compreender, para me comunicar. Não quero ser distraída. Penso que a última coisa que se devia pedir a um escritor: novelinhas para ler no bonde, no carro, no avião.⁵⁰²

Este trecho, retirado de uma entrevista a *O Estado de S. Paulo* em 1975, ilustra como a literatura para Hilda era um trabalho muitíssimo sério, que não podia se deixar levar por fatores externos como a frivolidade dos tempos, a demanda da indústria cultural e do mercado editorial negociada, que fomentam a produção de novelinhas amenas para a distração do público leitor. Em nenhum momento dos seus mais de quarenta anos de escrita, Hilst deixou de estar comprometida a fundo com seus ideais e sua visão artística. Nem mesmo quando foi, erroneamente, acusada de fazê-lo, por ocasião da saída de *O caderno rosa de Lori Lamby*: “Eu nunca escreveria basicamente por dinheiro como eles colocaram. Nunca ter sido lida, isso é que me perturba”.⁵⁰³

Conforme visto, sua adesão definitiva ao pornográfico, interpretada como uma virada de interesse capitalista, nada mais é do que o adensamento de graves questões já colocadas em seus livros anteriores. Podemos dizer que sua trilogia erótica foi uma investida no mal, esse mal de que nos fala Georges Bataille, na tentativa de estabelecer uma cumplicidade autêntica com o outro.

Nunca ter sido lida foi a maior angústia de Hilst. Por isso, a partir da década de 1990, já no final de sua trajetória, esse desejo se traduz em uma

⁴⁹⁹ BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*, op. cit., p. 9.

⁵⁰⁰ Id. Ibid., p. 9.

⁵⁰¹ Id. Ibid., p. 9.

⁵⁰² DINIZ, Cristiano (org). *Fico besta quando me entendem*, op. cit., p 30.

⁵⁰³ Id. Ibid., p. 140.

intensificação da violência em seu discurso, como um grito de desespero que pretende atingir o outro em seu âmago mais profundo. Ao leitor atento não passa despercebida a necessidade de despir-se também frente a esses textos. Despir-se de toda a parafernália da vida burguesa, das posses, das roupas, do nome, da odisseia doméstica, mas também de toda noção pré-concebida, toda compreensão já atingida, de toda linguagem possível. Somente então, é possível reencontrar-se na face obscura, às vezes bestial, grotesca, das personagens em cena. Ora, isso é, por todos os ângulos admissíveis, o completo oposto da literatura “*pop-corn*”⁵⁰⁴ de fácil digestão, que serve para distrair os leitores, “um troço que os faça esquecer que são mortais e estrumes”⁵⁰⁵, como diria Karl.

Se há uma coisa que *Cartas de um sedutor*, bem como os outros volumes da década de 1990, não cessa de lembrar é que somos todos mortais e estrumes: “Cordélia, medita: vais apodrecer um dia, os vermes vão te roer, tudo bem, vais ser cremada, mas isso também é chato, os cadáveres sentam-se repentinamente, sabia?”⁵⁰⁶ Neste livro em específico, a consciência atormentada da morte insinua-se sobre o leitor de um modo acentuado, afinal ela corresponde ao dilema básico, ao enigma vital que aflige o narrador e protagonista. Stamatius quer mais do que seduzir sua carrasca final, quer seduzir também o leitor, não no sentido de ludibriá-lo, ao contrário, de esclarecê-lo ou confundi-lo ainda mais sobre sua própria condição humana.

O jogo de sedução exige, por parte de nós leitores, que nos deixemos seduzir pelo texto, abraçando as verdades ali representadas. Sem dúvidas, isso é ainda mais desafiador para quem está acostumado ao conforto da literatura tipo *best-seller*. Não por acaso, por muito tempo a obra de Hilda Hilst se viu cercada pelo silêncio, sob pretexto de seu hermetismo: “Em uma de minhas peças eu fiz concessões, a língua está muito clara. Mas não aconteceu nada. E quanto a minhas obras de ficção, os comentários são os mesmos: que eu escrevo em sânscrito”⁵⁰⁷.

Apesar do estilo não convencional de sua escrita, de sua linguagem robusta, às vezes barroca, retorcida, confusa, a dificuldade de compreender a obra

⁵⁰⁴ Id. Ibid., p. 73.

⁵⁰⁵ Id. Ibid., p. 138.

⁵⁰⁶ Id. Ibid., p. 86.

⁵⁰⁷ DINIZ, Cristiano (org). *Fico besta quando me entendem*, op. cit., p. 43.

da autora advém, muito antes, da própria incapacidade do leitor médio em deixar-se penetrar pela violência do texto. Em sua grande maioria, o público leitor do país segue a agenda do mercado editorial, cujo interesse financeiro faz encher as prateleiras de volumes para quem quer passar o tempo. Nesse cenário, textos de maior relevância para o pensamento nacional ou humano são relegados a um segundo plano, atingindo apenas uma minoria muito específica de leitores, o que cria uma espécie de analfabetismo, incapacidade de ler na própria língua, como bem nos lembra o pai de Lori Lamby: “a fedida da puta da língua que ele escreve não pode ser lida porque são todos ANARFA, Cora, ANARFA”.⁵⁰⁸

Hilda Hilst ficou conhecida por sua crítica enérgica ao lugar minguate do texto sério no espaço das letras nacionais. Atribuía o fracasso comercial de seus livros à má distribuição realizada pelos editores e, principalmente, à recusa do mercado em investir em uma literatura densa, provocativa como a sua. E, de fato, ela não está de todo errada. Sua obra vai contra a maré, dirigindo-se àqueles que desejam ganhar tempo em suas leituras, isto é, aprender, questionar, reconhecer-se e descobrir-se. O leitor desacostumado a desestabilizar-se através da literatura, ou seja, a maioria em nosso país, encontra dificuldades para entender logo de cara o que está em jogo na obra hilstiana. O desinteresse inicial por seus livros e o resultante sentimento de invisibilidade, de um silêncio sepulcral que a rondou, ao longo de quase toda sua carreira, são frutos também desse círculo vicioso de oferta e procura por títulos com temáticas mais leves e linguagem mais acessível:

Tive um certo ressentimento de não ser lida, porque quando comecei a escrever ficção, senti que minha prosa era um passo à frente. Aí, com os outros livros, fui entendendo melhor o que acontecia. O tipo de problemas que eu levantava, as pessoas não queriam pensar neles. As pessoas estão lá, vivendo sua vida bem arrumada, com filhos, compromissos – e de repente venho eu e começo a fazer várias perguntas inquietantes. Kierkegaard dizia: “viver é sentir-se perdido”. Por que eu não posso dizer isso hoje?⁵⁰⁹

No trecho acima, retirado de uma entrevista à revista *Leia* em 1987, verificamos que as preocupações de Hilst em torno da divulgação e do sucesso de sua obra nada tem a ver com uma questão de ordem monetária, ou mesmo de

⁵⁰⁸ HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*, op. cit., p. 85.

⁵⁰⁹ DINIZ, Cristiano (org). *Fico besta quando me entendo*, op. cit., p. 98.

prestígio. A causa de sua maior angústia era não conseguir concretizar justamente aquilo a que ela se propunha, enquanto escritora. O passo à frente a que se refere significa um passo em direção ao leitor, na tentativa de aproximar-se dele, tocá-lo, enfim: “Porque, se você está vivo, a sua vontade é de se comunicar com o outro”⁵¹⁰, diria em 1991. Ao propor perguntas inquietantes e levantar problemas essenciais, a autora gostaria de atingir a tão desejada comunicação com quem está do outro lado do livro, uma tal, como nos informa Bataille, que nasce da cumplicidade de experiências profundas compartilhadas.

A dificuldade de comunicar é muito grande. Eu sou editada, mas não sou lida. Meus poemas são citados, mas ninguém os compra. Isso me deixava um pouco triste antigamente, porque ninguém me falava: “Eu li o que você escreveu. Eu também vivi um momento parecido com o seu. Eu também sinto o que você sente.”⁵¹¹

Sentir junto por meio da literatura é a proposta de Hilda Hilst para quem se aventura a desbravar sua obra. Atingir um estado de coexistência, apesar de todas as barreiras que nos separam: as físicas, de carne e osso, e as alegóricas, inventadas pela cultura ou por nós mesmos. Dentro delas nos sentimos seguros, protegidos de qualquer ameaça externa, contudo perdemos algo muito mais valioso, a chance de transcender a “solidão dessa matéria feita por Deus”⁵¹².

Em *Rútilo Nada*, o poeta é aquele que ousa extrapolar os papéis previstos para ele, debruçando-se sobre a muralha de sua identidade para descobrir o que ou quem está do outro lado. Lucas é jovem, mas possui a sabedoria e a ética atribuídas à velhice; cursa história na faculdade, porém dedica-se mesmo ao fazer poético; namora uma garota da mesma idade, no entanto envolve-se em uma paixão tórrida e perigosa com o sogro. Sua liberdade é uma constante ofensa ou ameaça à existência reprimida e cautelosa daqueles que o cercam, e por isso é assassinado de uma forma absolutamente brutal e covarde. Seus algozes não poderiam imaginar que ele deixaria atrás de si vestígios comoventes de sua breve passagem pelo mundo: uma coleção de poemas, cujos versos trabalham a temática inesperada dos muros. O olhar aguçado do eu-lírico desmente a aparência árida e

⁵¹⁰ Id. Ibid., p. 139.

⁵¹¹ Id. Ibid., p. 42.

⁵¹² HILST, Hilda. *Rútilos*, op. cit., p. 97.

insignificante do tema, abrindo para reflexões as mais diversas a respeito das paredes simbólicas e concretas que nos separam uns dos outros ou ainda nos separam de nós mesmo, bloqueando o acesso à nossa própria intimidade:

Muros cendrados./ De estio. De equívoca clausura.
Lá dentro um fluxo voraz./ De sentimentos, um tecido
De escamas. Sangue escuro./ Lá. depois do muro.

Criança me debrucei/ Sobre a tua cinzenta solidez.
E até hoje me queima/ A carne da cintura.⁵¹³

Atrás do muro está o outro com quem Hilda Hilst deseja desesperadamente comunicar-se. Para que possamos nos aproximar do sentido de seus textos, atendendo ao seu chamado, é indispensável firmar um pacto tanto com a autora quanto com suas personagens. Tal acordo implica a destruição das muradas que nos separam, independente da ordem ou natureza desses obstáculos. Precisamos adentrar vida, corpo, mente, coração alheios, deixando-nos escorrer por entre as frestas, nossos líquidos confundindo-se com os do outro. A intensidade fulgurosa de sua literatura almeja estraçalhar o leitor, pois esse é o primeiro passo para criar vasos comunicativos entre eles:

Eu proponho uma remodelagem, dirijo uma proposta diferente para atingir o outro, de acordo com uma visão que eu tenho dele, uma torrente, fazer com que o outro exploda, que ele seja obrigado a praticar por conta própria esse processo que é, ao mesmo tempo, de regresso e de autoconhecimento.⁵¹⁴

É para além dos muros que Hilda pretende pensar o ser humano, fora de todas das noções pré-concebidas, o mundo fora de todo entendimento que criamos para o mundo. Daí a necessidade de recuar, voltar a um estado de matérias moventes e ininteligíveis, nas quais reconhecemos um parcela significativa de nossa humanidade. Daí também a dificuldade encontrada por alguns de ler sua obra, compactuar com a sua verdade, porque ela nos desmonta, nos fere, para sentirmos com o outro sua dor. E quem está imune à dor do outro não pode solidarizar-se, ver nele um Eu-outro.

⁵¹³ HILST, Hilda. *Rútilos*, op. cit., p. 103.

⁵¹⁴ DINIZ, Cristiano (org). *Fio besta quando me entendem*, op. cit., p. 44.

Cartas de um sedutor, certamente, ocupa uma posição de destaque nessa longa trajetória da escritora em direção ao outro, mantida por um impulso afetivo, um desejo de comunicação, de entrosamento com o leitor. Em primeiro lugar, porque Tiu é um duplo de Hilda Hilst, sua face-outra, desdobramento de suas entranhas. A figura do narrador-mendigo espelha sua péssima relação com os editores, sua decepção com as expectativas do mercado, a dificuldade em comunicar-se, em fazer atravessar sua mensagem e o silêncio em que se via mergulhada. Até aí nada de novo: Ruiska, o pai de Lori, Hans Haeckel, de *Contos d'escárnio*, e muitos outros protagonistas de sua obra, assim como Stamatius, são transfigurações da imagem de escritora fracassada que Hilda fazia de si mesma. Todos eles refletem a desilusão, o desespero da autora ao verem frustradas suas tentativas de alcançar o outro por meio da palavra. Hans, assim como o poeta do último conto de “Novos antropofágicos”, prefere o suicídio à vida silenciosa cercada de incompreensão. Tiu não chega a tanto, visto que morre de medo de encontrar-se com seu fim, mas chega a considerar agir como todos os outros, engolir a si mesmo, devotando-se ao silêncio, abrindo mão da linguagem que funda em nós a humanidade: “Vou esquecer que sou humano. Posso?”⁵¹⁵

Em segundo lugar, *Cartas* chama atenção por seu esforço inesgotável para atingir o outro. As personagens subvertem a noção de identidade, aqui pensada não mais como um bloco ou unidade, mas como multiplicidade, coexistência de vários em um. Isso faz com que reconheçamos, por trás de nossa individualidade, os diversos rostos que nos compõem. A partir de então passamos a admitir em nós mesmos “o desastre, a mortificação e a alegria do outro”, pois ele, de certa forma, está dentro de nós, faz parte de nossa estrutura subjetiva. De novo, trata-se de um procedimento habitual da obra hilstiana: Ruika, assim como todos os protagonistas de *Fluxo-floema*, Koyo, Osmo, o unicórnio, Lázaro, mas também Orto Kalau Celônio, a segunda Agda, em *Kadosh*, Vittorio, de *Estar sendo. Ter sido*, são alguns exemplos de personagens munidos dessa identidade fracionada. Essa composição é hábil em revelar, por trás da aparência individual, o caótico processo de nossa organização interna, semelhante a um fluxo, um rio de impermanência onde nada se fixa por muito tempo.

⁵¹⁵ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 124.

É extraordinário nessas *Cartas de um sedutor* o fato de que tais representações ganham uma nova dimensão, se as analisarmos por uma perspectiva antropofágica, que não para de ser sugerida ao longo da narrativa. Intencionalmente ou não, a autora engendra uma nova camada, ainda mais densa, para seu discurso sobre a necessidade de comunicar-se, tocar o outro. Como aprendemos ao investigar a mitologia canibal dos indígenas brasileiros, a antropofagia se apresenta como uma via poderosa de acesso ao outro, inatingível fora do espaço de excesso e violência, no círculo rotineiro de nossos hábitos. O jogo de incorporação, de tomada de posições de alteridades diversas, traz consigo a experiência do outro, o gosto da sua carne, o sentimento de sua vida. Isso já estava previsto pela antropofagia ritual, que retorna, aqui, na forma de um narrador antropófago que se desdobra em outros múltiplos Stamatius, movidos pela urgência de comunicar-se, adentrar e remexer o corpo alheio. O leitor, portanto, é convocado a tomar parte nessa dança macabra, reencontrando ou descobrindo seu recôndito potencial antropófago, reconciliando no seu íntimo o saber que se apreende nos sabores da vida.

Somos chamados a devorar Hilda Hilst e sentir em nosso ser a sua comoção, o seu espanto de viver. Convocados a ir com ela, em direção a muitas vidas e muitas mortes, até, por fim, reconhecermos nas personagens a nossa face outra, obscura e insondável. Sem esse abandono, essa renúncia do ponto de vista pessoal, ficamos impassíveis, não nos solidarizamos diante do sofrimento daquelas pessoas, diante do apelo, inclusive, da própria autora. Restamos incapazes de sentir com elas o assombro da existência humana, e, conseqüentemente, de estabelecer ali uma verdadeira comunicação. Antropofagia para quebrar os muros, romper com a indiferença, a apatia, e nos religarmos uns aos outros, reconstruindo pontes entre nós: essa também é a proposta dessa obra magistral que, como bem observa Alcir Pécora, “parece condensar o silêncio das cartas jamais correspondidas”.⁵¹⁶

⁵¹⁶ PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 10.

5. Considerações finais

Esta dissertação propôs-se a investigar *Cartas de um sedutor*, a penúltima obra em prosa de Hilda Hilst, lançando mão de uma perspectiva antropofágica, tanto no seu aspecto antropológico, seus significados místicos e suas implicações históricas, quanto seu reaproveitamento nos campos da literatura e da filosofia, realizado por Oswald de Andrade.

Antes de tudo, foi necessário determinar o terreno em que essa obra é erigida: os restos e entulhos da secular tradição humanista e antropocêntrica. Estamos falando de uma literatura que parte do princípio da impossibilidade de contar histórias, transmitir a experiência humana e construir uma memória coletiva que acolhe o indivíduo, de modo que ele sinta-se pertencente ao movimento do cosmos. Como Hilda não escreve para distrair, e sim para alvoroçar o íntimo do leitor, seu pensamento desloca-se do centro em direção à margem, a partir de onde pretende pensar o oxímoro da existência maravilhosa e aterradora. Isso acaba implicando em uma envergadura para o mal e para o reconhecimento da ação do mal sobre os corpos. A antropofagia, assim como outros comportamentos socialmente interditados, o incesto, o assassinio, a pornografia mais licenciosa, encontra aqui o lugar onde pode manifestar-se livremente, imune a preocupações ou remorsos. Olhando para dentro desses momentos de excesso, a autora procura alguma espécie de iluminação, que a faça entender ou ao menos consolar-se diante da fugacidade, da insignificância da vida humana.

Observando a estrutura do texto, identificamos que ela se compõe à maneira de uma cerimônia antropofágica, feita em torno de partes desmembradas do todo, explicitando a marca da violência que se abateu sobre os corpos. Também a linguagem é agredida, fragmentada, contaminada pela sujeira, pelo odor, pela viscosidade dos fluidos corporais liberados em cena. A mixórdia de gêneros, bem como a experimentação com as palavras e o resgate do léxico popular e do vocabulário de calão já eram estratégias previstas pelo movimento oswaldiano, cujo cerne é a transformação do tabu em totem. Isso significa violar as regras pré-estipuladas para a conduta e para o pensamento, investindo no que, até então, encontrava-se do lado de fora, excluído ou escamoteado pelos esquemas

socialmente legitimados. Seguindo essas veias abertas pela antropofagia de Oswald de Andrade, Hilda Hilst promove o desrecalque não só dos corpos, mas também da forma literária e do conhecimento, recolhendo para sua obra vozes e histórias não oficiais, recheadas de desvios e excessos, de tudo aquilo que via de regra é associado com o baixo e com o mal. Desse modo, ela abre novas possibilidades para uma investigação profunda dos objetos, longe do preconceito e da ingenuidade normativa.

A forma instável de *Cartas de um sedutor*, sob uma superfície movediça e transitória, faz com que o leitor sinta em si os abalos constantes aos quais está sujeito o protagonista do texto. Stamatius atravessa uma série de autotransfigurações, desdobrando-se em personagens-outras, versões distintas de si mesmo que evidenciam o caráter plural da constituição humana. Ele próprio é um desdobramento de Hilda Hilst, a imagem do escritor fracassado incapaz de atingir, falar com o outro e que, portanto, encontra-se cercado de silêncio e solidão. Na qualidade de autor-ficcional, o narrador trapeiro ilumina, sobretudo por meio dos comentários metalinguísticos que irrompem em meio à narrativa, o trabalhoso processo de elaboração textual. Essa escrita, afeita a recolher os excedentes civilizatórios, almeja descobrir, por trás da unidade individual, sintomas de uma coexistência entre alteridades múltiplas, incontáveis virtualidades apaziguadas pelo meio social.

Lido sob o signo da antropofagia, insinuado nas falas em que Stamatius anuncia a devoração de suas personagens, o movimento estabelecido pelo conjunto de seus escritos traz à superfície da página as transformações internas que ocorrem no enfrentamento da diferença, representada pela figura do outro. Mobilizamo-nos internamente quando constatamos em nós a experiência de outrem, quando reconhecemos nele não mais uma barreira, e sim uma ponte para o Eu-outro que nos habita. Na visão de Hilst, esse processo é fundamental no sentido de alcançar uma consciência mais elevada, ainda que mais obscena, do que é ser humano. Engolir o outro, não para suprimi-lo, destruí-lo, mas para sabê-lo, tanto no sentido de conhecê-lo, quanto no sentido de degustá-lo. Provar da carne, da alegria e da dor alheia, essa é a proposta antropofágica de *Cartas de um sedutor*, um livro que reafirma nossa ancestralidade canibal perdida, a fim de

ressignificar as noções tradicionais, ocidentais, de identidade e, principalmente, de humanidade.

Tal reconfiguração prescinde da ideia de uma essência individual, de um substrato inegável que projetaria sobre o ser a sua verdade única e exclusiva, pois ela é o oposto da soberania solipsista do Eu. A autora alinha-se ao conceito nietzschiano de um eu plural, já preconizado pela metáfora antropofágica oswaldiana. Isso quer dizer que toda vez que Stamatius engole um outro alguém e desdobra-se nele, ocupando sua posição, seu corpo, sua vida, por meio da criação literária, ele torna visível uma pluralidade de afetos conflituosos que o constituem intimamente, e que se expressam de modo desordenado, à revelia de suas decisões ou vontades.

Como o escritor-mendigo habita em um espaço *sui generis* de excessos e excedentes, ele pode dar-se o luxo de liberar todos os impulsos naturais com a mesma espontaneidade com a qual eles se manifestam no corpo e na mente. Cada uma dessas forças é promovida ao *status* de personagem, ganhando contornos propositalmente mal delimitados, às vezes um nome, uma característica, mas sempre trazendo consigo uma história, um passado. Nos contos e cartas que recheiam o volume, Tiu dá a ver a sua, a nossa, fragmentada conformação individual pela expressão direta de pedaços esparsos e desiguais de si mesmo, estranhos uns aos outros. Tentando estabelecer canais de comunicação entre esses múltiplos, e também com o leitor hipotético, a personalidade estilhaçada do protagonista revela que o outro já está prefigurado dentro dos limites de cada um. Sendo assim, devemos lançar-nos em direção a ele, devorá-lo, para construirmos em conjunto o conhecimento sobre nossa existência.

Esse jogo performático e metamórfico encenado pelas personagens de *Cartas de um sedutor* torna-se ainda mais interessante se pensarmos que elas mesmas são, por sua vez, desdobramentos de Hilda Hilst. É sua a primeira entrega, o primeiro abandono às múltiplas virtualidades internas. A autora extrai do âmago de suas inquietações metafísicas, ontológicas, escatológicas, as forças ou potências que darão vida e forma a suas criações literárias. Todos os movimentos de ordem criativa realizados por Stamatius são já uma repetição do que foi feito, primeiramente, pela autora factual, seu duplo ou Eu-outro. Tiu é um

exímio devorador que mastiga e digere suas criaturas sem pena ou remorso, tal qual o faz Hilda Hilst. Em sua escrita intestinal, e por isso mística, ambos dão à luz uma multidão de seres só para deixá-los morrer na escuridão. Nesse sentido, os escritores atuam como um duplo de Deus, o criador supremo e distante, alheio às conquistas e aos reveses humanos, o antropófago por excelência, que traga seus filhos, feitos a sua imagem e semelhança, apagando-os para sempre da face da Terra.

Esse jogo de duplicação objetiva, sem dúvidas, é uma aproximação mais concreta do ser celestial, uma vez que Hilda sempre foi extremamente intrigada pelo que se esconde do outro lado da vida. Como buscamos demonstrar em nosso estudo, a autora procurou, no conjunto de sua obra, interrogar, perscrutar a figura divina, projetando a luz do texto sobre a face obscura de nossa existência. Trouxe para sua literatura o grotesco, o mal, o pornográfico, o escatológico como meios de acessar as vias mais difíceis do homem, aquelas que conduzem a uma profunda experiência interior, ao mesmo tempo sagrada e profana, na qual parecem se esconder os segredos da vida.

Em *Cartas de um sedutor*, fica evidente que a sondagem mística, a busca de uma expressão voluptuosa da dimensão espiritual, atravessa o baixo e o abjeto porque é motivada pela inquietação do ser diante da morte. Esta, aliás, funciona como uma mola propulsora no desenrolar da narrativa. Tiu escreve para fugir, para se esconder da Manhosa. Karl escreve para seduzi-la, conquistá-la. De qualquer modo, o que eles desejam, no fundo, é ganhar mais tempo para sonhar, amar, desfrutar a vida e, acima de tudo, tentar entendê-la. No entanto, não há o que fazer contra as forças do tempo, que vão comendo texto, personagens, desgastando aos poucos a solidez de suas estruturas, outra razão pela qual a obra é tão esfacelada.

Nem Stamatius, o criador desses mundos, é poupado de assistir a sua progressiva deterioração em direção ao desaparecimento. Sua existência em farrapos é já o anúncio iniludível do fim que assola a todos. A morte ronda a narrativa mostrando sua cara aqui e ali, seja nas carnes convulsivas e obscenas dos encontros sexuais, seja nos pútridos fluidos corporais – urina, fezes, sangue – ou ainda nas ações excessivas de um modo geral. Essas últimas são responsáveis por

desestabilizar o sujeito e sua unidade simbólica, pois trazem à tona a metade animal reprimida, fazendo ver as profundas contradições que circunscrevem o ser humano.

Inúmeros são os presságios de nosso destino trágico e o escritor faz questão de inseri-los em seu texto, uma vez que não pode escrever para distrair-se, muito menos para distrair o outro. O tempo urge e não cessa de lembrá-lo de seu retorno ao nada, por meio desses corpos plásticos – das personagens, do discurso – sujeitos a constantes mutações e renovações. A partir do momento em que a consciência da morte se instala em sua vida, todas as afetações, os disfarces, as mentiras compartilhadas e o conforto trazido por elas, vão por água abaixo. Stamatius perde tudo e vira um ninguém, um resto de gente, indigente, porque seu único compromisso é com o presente, com o aqui e agora, com a verdade engendrada e reinventada pelo tempo a cada instante. Diante das experiências supraterras frustradas, vê-se obrigado a afirmar sua própria provisoriedade e o caráter transitório de tudo o que há, desbancando todas as falsas seguranças promovidas pela linguagem e pela razão, pela cultura e pela vida em sociedade.

O desfile de histórias trazido pela narrativa do livro demonstra que a vida se encarna em uma pluralidade de formas, dependendo das escolhas individuais de cada um. Não por acaso, afinal, *Cartas de um sedutor* é uma paródia do *Diário do sedutor*, de Kierkegaard, obra que representa o estágio estético, ou seja, a existência estética. O conceito acerca dos três diferentes estágios existenciais é um dos mais importantes dentro da filosofia kierkegaardiana. O autor dinamarquês opta pelo gênero ficcional em detrimento do ensaístico, mais comum no ramo da filosofia, criando um distanciamento das vozes encenadas, dando-lhes mais autonomia e liberdade para existir independentemente da figura de seu criador. Isso é reforçado pelo uso que faz da pseudonímia que, ao contrário do sentido que esta toma em Hilda Hilst, aqui serve para esconder ainda mais o autor factual. Nenhum dos textos de *Enten/Eller*, volume do qual consta o *Diário do sedutor*, é assinado pelo filósofo, mas por pseudônimos diversos a encarnar posturas particulares com as quais não podemos confundir a visão do próprio Kierkegaard.

Aqui já está marcada uma primeira diferença estabelecida pela obra de Hilst e o texto parodiado. Poderíamos pensar em Stamatius como um pseudônimo

da escritora, uma vez que ela lhe concede a autoria dessas *Cartas*. No entanto, esse recurso é utilizado de modo a aproximá-los, fazendo ver na figura desse escritor fracassado um Eu-outro da escritora paulista. Quer dizer, ao apropriar-se de estratégias previstas pela obra de Kierkegaard, ela opera uma inversão, realiza uma torção antropofágica, isto é, transforma a si mesma a partir da devoração e do contato com a matéria do outro.

Como procuramos deixar claro, essa remodelagem é uma espécie de paródia do original, não porque se escarnece dele ou se supõe superior a ele, mas porque, partindo de uma crise da noção de sujeito, almeja estabelecer “a diferença no coração da semelhança”. Sendo assim, é fácil perceber como os processos e procedimentos postos em jogo pela paródia refletem aqueles de uma cerimônia antropofágica, que gira em torno da aproximação, do contato transformador com o outro, com o diferente. Hilda devora o dinamarquês não para anulá-lo, mas para reafirmá-lo como agente transformador de sua própria internalidade.

E, como não poderia deixar de ser, esse reaproveitamento se estende para o campo das ideias. Segundo a filosofia existencial de Kierkegaard, existem, basicamente, três possibilidades ou modos de vida. Há quem se afaste de preocupações de ordem moral ou metafísica, entregando-se aos prazeres passageiros, algo que lhes anestesie do espanto e da angústia de existir, entediados entre uma aventura e outra, esses seriam os estetas. Há também os que procuram fazer justiça em vida, guiar-se por uma causa, orientar-se por ela, esses são os éticos. E há, por fim, os que se voltam para o sagrado, revelando os temores e tremores na busca pelo contato com Deus, os religiosos. Cada um desses estágios ganha, em sua literatura, uma forma específica, divididos entre diferentes livros e personagens. Já em *Cartas de um sedutor*, eles reaparecem completamente desordenados, um após o outro, um sobre o outro, ressignificando as ações e os perfis das figuras do texto.

Não queremos, aqui, afirmar que a obra de Kierkegaard exclua a noção de certa mobilidade entre os estádios estéticos, mas apenas salientar que, em Hilda Hilst, essa mobilidade é extrema, vertiginosa, a ponto de confundir o leitor. Sem dúvidas, isso tem a ver com a própria conformação das personagens do texto, que exibem as mil facetas de um mesmo indivíduo. O dilema existencial da escolha

por isso ou por aquilo, por este ou aquele modo de vida, é transposto em *Cartas*, um livro no qual nenhuma fixidez é admitida. Daí o desdobramento do protagonista, que desliza por entre as mais diversas experiências e concepções de mundo, na medida em que ocupa, provisoriamente, posições individuais distintas. Isso é antropofagia pura. O estético em contato com o ético ou com o religioso, e todas as outras combinações possíveis entre eles, promove uma transfiguração naqueles que se deixam penetrar pelo sentimento do outro. Aqui, é permitido ser e não ser ao mesmo tempo, ou, ainda, ser algo no meio-termo.

A dinâmica transfigurativa arquitetada por Stamatius, na qual ele devora e regurgita continuamente as alteridades espalhadas no texto, tem em vista promover a comunicação, facilitar o encontro entre os seres. Entretanto, na maioria das vezes, as tentativas culminam em desastres graças à falta de solidariedade que permeia as relações de indivíduos centrados em si mesmos. O egocentrismo é uma herança direta do falido sistema epistemológico ocidental, trazido para as colônias pelos europeus, e nelas solidificado com o passar dos séculos. Tal estrutura de pensamento servia, ao mesmo tempo, como base para a tradição humanista arruinada frente às derrotas e horrores das guerras imperialistas. Portanto, Hilda Hilst se empenha em erigir, a partir dos escombros desses modelos falidos de pensamento, de relação, de cultura, uma nova e mais legítima possibilidade de se transmitir a experiência humana. Distorcendo, retorcendo parâmetros e perspectivas, a autora parece encontrar uma saída que se insinua por meio do externo, do alheio, do diferente, vistos agora como solução e não mais como problema, à maneira dos indígenas antropófagos.

Não é fácil atender ao chamado da literatura hilstiana. Temos que abrir mão de muitas certezas sobre nós mesmos para reconhecer nossa face outra na esquisitice, na imundície, na bandalheira de suas personagens. O leitor que consome livros para se distrair, aqueles que são publicados aos montes pelas editoras do país, encontra uma dificuldade ainda maior de compreender a remodelagem proposta para o homem e para a vida em sociedade. Hilda reconhece, no fracasso comercial de seus livros, o desinteresse do público leitor brasileiro em relação aos questionamentos abissais levantados por eles. Por isso, também é importante a veemência do seu discurso, a violência das cenas, incumbidas de rasgar e ferir tudo a sua volta, inclusive a carne do leitor. O

rompimento violento das barreiras, dos limites, vem ao auxílio do desejo hilstiano de penetrar o outro e revolver nele a obscura matéria da qual nos esquivamos em nossas ações rotineiras.

Se o livro em questão nos causa desconforto e um sentimento avassalador de instabilidade é também porque ele se nega a compactuar com o *status quo* do quadro sócio-político-cultural do país. Suas narrativas estabelecem uma dura crítica aos alicerces de nossa estrutura social, que mantém a ignorância, a fome, o desencontro dos seres com eles mesmos, com o outro, em favor de torpes e escusos interesses comerciais. Tiu não está salvaguardado por nenhum tipo de conforto, entende que não há maior baixaria do que vilipendiar as relações humanas, em troca de dinheiro. Não há maior bandalheira do que esconder nossa pornografia sedimentar, incrustada no caráter nacional, produzindo uma literatura estupidificante, de baixa qualidade e mentirosa. De uma forma muito rebuscada e inteligente, Hilda Hilst vira o feitiço contra o feiticeiro, usando das estratégias do gênero erótico para denunciar as obscenidades que praticamos diariamente por estarmos dessolidarizados.

O leitor de *Cartas de um sedutor*, então, está convidado a tomar parte no banquete antropofágico organizado por Hilda Hilst, devorando-a, acolhendo dentro de si a sua desmedida, o seu excesso, na intenção de deixar-se modificar por ela. O primeiro passo em direção ao outro é dado pela autora. Ela quer devorá-lo, tem fome dele. Mas, ao mesmo tempo, quer ser devorada por ele. O silêncio persiste, sua voz continua ecoando no vazio, a menos que a encontremos no meio do caminho, deixando de lado nossas ideias e ideais de humanidade, derrubando as barreiras que nos impedem de sentir na carne o gozo, a miséria e os mistérios do outro, antropofagicamente.

Para encerrar nosso estudo, propomos um último exercício de interpretação acerca do fragmento a seguir, que encerra a narrativa de *Cartas de um sedutor*:

ERA TELÚRICO E ÚNICO. Sonhava. Sonhava adeuses e sombras. Sonhava deuses. Era cruel porque desde sempre foi desesperado. Encontrou um homem-anjo. Para que vivessem

juntos, na Terra, para sempre, ele cortou-lhe as asas. O outro matou-se, mergulhando nas águas. Estou vivo até hoje. Estou velho. Às noites bebo muito e olho as estrelas. Muitas vezes, escrevo. Aí repenso aquele, o hálito de neve, a desesperança. Deito-me. Austero, sonho que semeio favas negras e asas sobre uma terra escura, às vezes madrepérola.⁵¹⁷

Esse breve parágrafo traz, de maneira sucinta, algumas das principais questões trabalhadas ao longo da obra. A história, inicialmente, é contada em 3ª pessoa, sugerindo com isso certo distanciamento do narrador em relação aos fatos e eventos narrados. De súbito, ela se transforma, assumindo a feição de um relato pessoal, sonho ou memória, graças à mudança no foco narrativo para a 1ª pessoa.

Esse deslizamento entre posições distintas da narração, que ocorre em inúmeras outras partes do texto, confirma o próprio movimento de ir-e-vir, de aproximação e afastamento contínuos entre o escritor ficcional e suas personagens, bem como entre ele e a autora factual, Hilda Hilst. A complexa e volátil dinâmica entre pessoas e pontos de vista reaparece, aqui, na forma de um jogo de sombras entre o Eu e o outro, entre o humano e o divino, entre o alto e o baixo.

Toda a narrativa se esforça para embaralhar as vozes, os rostos, as carnes que a povoam, de modo a instaurar a incerteza e a desconfiança no leitor. E, como não poderia deixar de ser, o trecho de encerramento reitera esse efeito uma última vez. É impossível afirmar com segurança quem está falando agora. Talvez ainda seja Stamatius, pois trata-se de um escritor solitário, desesperado, ávido por contato e pelo compartilhamento de experiências. Mas há, também, a possibilidade de que essa voz anônima, leve, concisa, apressada de si mesma, seja mais um desdobramento de sua personalidade multifacetada. De qualquer maneira, sua fala reacende a preocupação fundamental da obra armada pelos episódios precedentes, a saber, a busca pelo outro no contrapelo da solidão, do silêncio, da vida ensimesmada que nada inventa, nada perturba, nada transforma.

Se o narrador não deixa claros os motivos pelos quais sempre foi desesperado, suas atitudes cruéis em relação ao outro parecem advir, como no

⁵¹⁷ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*, op. cit. p. 172.

caso de Tiu, de uma consciência profunda da efemeridade da vida. Por um lado, ela desperta a angústia de saber-se mortal e nada mais, por outro, exprime a urgência de comunicar-se, de viver juntamente à experiência terrena, física, carnal. Isso o leva a trazer o homem-anjo de volta ao chão. Cortadas as suas asas, símbolo angelical da crença na bondade e na redenção divina, ele despenca na realidade demasiado humana e dura demais para suportar. Mas o narrador telúrico, acostumado a viver desconsolado, permanece, resiste apegado ao solo, à existência rasteira e chã.

Seguindo os caminhos do escritor-mendigo, os mesmos de Hilda Hilst, o narrador deste fragmento acolhe a baixeza, a sujeira e a brutalidade da vida como ela é, nua e crua, sem máscaras ou disfarces. O homem-anjo, uma vez decepado de seu apoio moral, espiritual, ideológico, volta a ser apenas homem, logo, suscetível a ser devorado por Deus e pelos vermes. Tal processo é idêntico ao que se dá com leitor, quando ele se propõe a enfrentar essa obra, colidir com esses corpos, misturar-se a eles. Viver junto na Terra significa produzir calor, descongelar nosso hálito de neve, nossa pretensão à perfeição: “Perfection is terrible, it cannot have children/ cold as a snow breath, it tamps the wombs”.⁵¹⁸

Os versos acima foram retirados do poema “The Munich Mannequins”, de Sylvia Plath, de onde, muito provavelmente, vem a expressão “hálito de neve” empregada por Hilst. A poeta americana faz uma crítica sensível aos padrões e modelos irreais impostos pela sociedade. Somos instigados a buscar a perfeição custe o que custar, como se estivéssemos competindo uns contra os outros. Mas os efeitos dessa procura vã e incessante são devastadores. Ela produz mentes vazias, resseca as veias, esteriliza os úteros, impedindo o fluxo dos ciclos da natureza. Ou seja, transforma-nos em meros bonecos ou manequins, como já sugere o título.

O conjunto de imagens acionado pela poesia de Plath sofre uma reconfiguração para aparecer na narrativa hilstiana: os manequins são substituídos por anjos, o útero pelo solo, o sangue menstrual pelas favas negras semeadas. O argumento central, contudo, parece ser mantido, uma vez que se continua investindo no lado baixo, corrompido, imperfeito do humano. Pois embora a dimensão falha da existência anuncie insistentemente a chegada morte, ela guarda

⁵¹⁸ PLATH, Sylvia. *Ariel*. London: Faber and Faber, 2010, p. 69.

em si infinitas possibilidades de uma vida autêntica, prolífera, pluriforme e plurivalente.

Não podemos deixar de notar o ar misterioso que envolve esse derradeiro fragmento, semelhante a algumas passagens na narrativa em que a aporia dos sentidos é acentuada pela carga poética dos enunciados. Aqui, essa atmosfera nebulosa dá a ideia de um sonho, provocando um estranhamento análogo à sensação despertada pelas narrativas do subconsciente. Mas esse ainda é o aspecto menor da questão. A grande façanha realizada por Hilst é que a última peça do seu quebra-cabeça justamente não resolve nada. Ela permanece como um enigma a seduzir e ameaçar o leitor, feito a esfinge edipiana e seu “decifra-me ou te devoro”. Afinal de contas, Hilda é uma nova antropofágica, isto é, deseja, acima de tudo, devorar seu leitor com o objetivo de trazê-lo para dentro da experiência solitária do fazer literário. Ela planta suas sementes na esperança de que alguém, além, colha seus frutos: esse é todo o significado da literatura para esta escritora falida, mas incansável, desesperada, porém nunca por completo.

Em uma de suas crônicas publicadas no *Diário Popular* de Campinas, ela discorre sobre o desejo de impactar o outro por meio de sua poesia:

Um poema não se explica. É como um soco. E, se for perfeito, te alimenta para toda a vida. Um soco certamente te acorda e, se for em cheio, faz cair tua máscara, essa frívola, repugnante, empolada máscara que tentamos manter para atrair ou assustar. Se pelo menos um amante de poesia foi atingido e levantou de cara limpa depois de ler minhas esbraseadas evidências líricas, escreva, apenas isso: fui atingido. E aí sim vou beber, porque há de ser festa aquilo que na Terra me pareceu exílio: o ofício de poeta.⁵¹⁹

Em relação à prosa, sua expectativa não é diferente, como demonstra o último fragmento de *Cartas*. Também aqui, o texto possui esse duplo propósito de alimentar o outro ao passo que o desnuda, arranca suas máscaras (ou asas) para atingir algo que está por trás de toda essa parafernália usada para construir nossa identidade, nosso entendimento do mundo. O ofício do poeta é exílio, solidão, porque depende diretamente do compromisso, do abandono do outro, o que é ainda mais complicado para membros de uma sociedade dessolidarizada,

⁵¹⁹ HILST, Hilda. *Cascos & carícias & outras crônicas*. São Paulo: Globo, 2006, p. 90.

estupidificada, padronizada, como a denunciada por Hilst. Daí a necessidade de uma conduta impetuosa por parte de quem escreve para despertar a consciência de quem lê, retirá-lo de uma existência programada para fazê-lo sentir a fundo o espanto de estar vivo.

O narrador do trecho final, assim como Stamatius e a própria Hilda Hilst, não desiste de alcançar seu propósito apesar das reviravoltas em seu plano. Ele continua se esforçando para repensar o outro e nos convidando a fazê-lo junto dele. Ainda que tudo pareça perdido e aparentemente não haja salvação, resta sempre alguma coisa para apegar-se, um consolo ou uma mínima brecha de esperança. Neste caso é o céu estrelado, essa imagem do mistério que nos instiga a sonhar, contemplar os limites das possibilidades.

“Todos nós estamos na sarjeta,/ mas alguns de nós olham para as estrelas.” A epígrafe de *O caderno rosa de Lori Lamby*, atribuída a Oscar Wilde, é retomada no encerramento de *Cartas de um sedutor* para confirmar o baixo como o lugar a partir de onde a autora erige seu pensamento, suas considerações sobre a vida e sobre o mundo. “E quem olha se fode”, diz a outra epígrafe da obra, esta de autoria da própria Lorinha, já insinuando de antemão o fracasso das diversas personagens que desfilam pela chamada trilogia erótica. Essas figuras olham para o céu, interrogando os mistérios transcendentais, sem jamais se esquecerem da terra e de sua parca, porca humanidade.

A primeira coisa que nos vem à mente, quando o narrador final de *Cartas* nos fala em estrelas, talvez seja a figura de Deus. Essa associação não é totalmente equivocada, visto que, de fato, a literatura hilstiana preocupou-se em perscrutar a existência divina e suas possíveis manifestações. Contudo, essa leitura é um tanto óbvia, simplificadora, características que certamente não são do feitio de uma escritora como Hilst. Nossa hipótese é de que a miríade estelar, volta e meia contemplada pelas personagens da obra (“Na natureza tudo come. Do leão à formiga. Até as estrelas se engolem umas às outras”⁵²⁰; “O pênis é igual a uma haste em direção às estrelas”⁵²¹), espelham em seu brilho e fugacidade o rútilo nada da condição humana. A amplidão universal tem tudo a ver com a

⁵²⁰ Id. *Cartas de um sedutor*, op. cit., p. 78.

⁵²¹ Id. *Ibid.*, p. 132.

amplidão interna, subjetiva, revelada nos excessos, nos rompantes de fúria, de fome, de êxtase. Nesses instantes de paroxismo voltamos a ser matéria informe e inconstante, disputa entre afetos e impulsos, para além da vontade ou da identidade, indiferentes às determinações das regras e leis.

Esse é o centro obscuro que a autora busca remover no leitor. Seu plano é desestabilizá-lo, formar com ele um pacto para, em seguida, encarar a tarefa árdua e conjunta de repensar o ser humano. Por meio disso, almeja construir pontes que conduzam futuras gerações em direção a uma compreensão mais profunda de sua condição, reestabelecendo uma conexão sagrada, ancestral, com o mundo. Sim, porque as estrelas, conforme observado por Georg Lukács, também serviram outrora como guias supremos para os povos que viviam em harmonia com o todo. Esse equilíbrio entre o ser e o mundo implicava uma visão positiva da dualidade intrínseca ao homem, alto-baixo, animal-simbólico, carnal-espiritual, pois esses paradoxos refletiam o movimento ordenador do caos e do cosmos: “Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina”.⁵²²

A certa altura da história da cultura ocidental, esse mapa se descolou da experiência humana, os caminhos transitáveis deixaram de se fazer sentir de modo espontâneo e natural. Perdidos e desabrigados, flutuamos nas ondas históricas como náufragos, à deriva. O sentimento de pertencer, de estar integrado ao universo, foi arrancado ao homem, de uma vez por todas, pela bestialidade, pela devastação das guerras mundiais, cujo impacto na tradição racional, humanista, foi tão imenso que a fez cair por terra.

Seria o caso, para Hilda Hilst, de investir na construção de novas tradições, de novos caminhos que se abram diante do homem, como constelações estelares a guiarem seus passos. E a literatura, que, para a autora, é o essencial ou não é nada, desempenha um papel fundamental nessa empreitada de compor uma memória coletiva, tecer a História nas histórias. Sobretudo a prosa e o ato de narrar carregam essa responsabilidade de tornar comunicáveis, transmissíveis, as experiências estruturantes do conhecimento e da cultura, e que estão na base dos conselhos, dos rumos que podemos tomar. Os narradores de *Cartas de um sedutor*

⁵²² LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*, op. cit., p. 25.

não sucumbem ao desespero e continuam escrevendo, porque acreditam no poder restaurador da narrativa, na sua capacidade de reinventar o mundo e a vida. O último fragmento da obra deixa ver essa semente cultivada, essa derradeira e ínfima esperança de atingir o leitor pela palavra. Comunicar-se com ele para, enfim, construírem juntos os sentidos de nossa existência esparsa, caótica, luminosa e voraz, como a das estrelas.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *O corpo*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- ANDRADE, Mário de. “Osvaldo de Andrade”. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.
- _____. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.
- _____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. *Os dentes do dragão*. São Paulo: Globo, 2009.
- _____. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.
- _____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. *Um homem sem profissão*. São Paulo: Globo, 2002.
- AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia – palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____. “Molloy’s silence”. IN: BIRKETT, Jennifer & INCE, Kate (org.). *Beckett*. London: Routledge, 2013.

_____. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. *Madame Edwarda. Le mort. Histoire d l’œil*. Paris: Jean-Jacque Pauvert Editeur, 1979.

BECKER, Ernerst. *A negação da morte*. Rio de Janeiro: Record, 1973.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas*, vol. 1, 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAMPOS, Haroldo. “Miramar na Mira”. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. “Serafim: um grande não-livro”. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2004.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CARDOSO, Ronnie F. *Na falha da gramática a carne: a pornografia em Hilda Hilst*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007.

CASTRO, Eduardo Viveiros. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

_____. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. “O que temos nós com isso?”. In: AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia – palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

CIORAN, Emil. *Breviário da decomposição*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

DIAS, Geraldo. “Entre renovadores e reacionários: a recepção estética e política da obra de Nietzsche na imprensa brasileira no período de 1893 a 1945”. In: *Cadernos Nietzsche*. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 36, n. 1.

DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*. São Paulo: Globo, 2013.

FERRAZ, Maria Cristina. “Cannibalisme, pensée, parodie: Friedrich Nietzsche et Oswald de Andrade”. In: *Revue Silence*. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest- Nanterre- La Défense, v. especial, 2015.

FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GIACOAIA, Oswaldo. “Amor Dei e Amor Fati”. In: *Revista trágica: estudos sobre Nietzsche*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, vol. 4, n. 2, 2011.

GRANDO, Cristiane. “Pela estrada das *Odes mínimas* de Hilda Hilst”. In: *Revista Antares: Letras e Humanidades*. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, v. 6, n.11, jan-jun de 2014.

HANSEN, João Adolfo. “Norma e obscenidade em Gregório de Matos, Glauco Mattoso e Hilda Hilst”. In: *Teresa – revista de literatura brasileira*. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 15, 2014.

HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Com meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *Contos d'escárnio: textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Cascos & carícias & outras crônicas*. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Globo, 2003.

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

_____. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.

_____. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configurações na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LEÃO, Jacqueline Oliveira. “A pseudonímia como artifício irônico em Kierkegaard”. In: *Revista Pandora Brasil*, n. 23, outubro de 2010.

LUCÁKS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009.

MARTON, Scarlett, “Do dilaceramento do sujeito à plenitude dionisíaca”. In: *Cadernos Nietzsche*, São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 25, 2009.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORAES, Eliane R. “Da medida estilhaçada”. In: *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8 – outubro, 1999.

_____. *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015.

_____. “Obscena senhora Hilst”. In: *Jornal do Brasil*, 12/05/1990.

_____. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

MOSÉ, Viviane. *Por que repensar a linguagem pode ser a maior das revoluções*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VR1TUrfuMek>>.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

_____. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

_____. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. “O verbete, o dicionário e o documento: Uma leitura da montagem em Georges Bataille”. In: *Revista Poiésis*. Santa Catarina: Universidade do Sul de Santa Catarina, v. 8, n. 13, 2014.

PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. “Nota do organizador”. In: _____. *Contos d’escárnio. Textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. “Nota do organizador”. In: _____. *Com meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2006.

PLATH, Sylvia. *Ariel*. London: Faber and Faber, 2010.

REGUERA, Nilze M. de A. “De Oswald de Andrade a Hilda Hilst: o lúdico na literatura brasileira do último século”. In: REGUERA, Nilze M. de A. e BUSATO, Susanna (org.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

RIBEIRO, Leo Gilson. “Da ficção”. In: *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8 – outubro de 1999.

ROSENFELD, Anatol. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>>.

SÁEZ, Oscar Calavia. “Antropofagias comparadas”. IN: *Travessia – revista de literatura*, n. 37. Santa Catarina: Editora da UFSC, jul./dez de 1998.

VALLS, Alvaro Luiz Montenegro. *Entre Sócrates e Cristo: ensaios sobre a ironia e o amor em Kierkegaard*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

_____ & ALMEIDA, Jorge Miranda de. *Kierkegaard*. Coleção Passo-a-passo. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.