

CARTAS DE UM SEDUTOR: APONTAMENTOS PARA O OLHAR MELANCÓLICO DE STAMATIUS

Cartas de um sedutor: notes to the melancholic look of Stamatius

Carlos Eduardo dos Santos Zago
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/Assis)
caduszago@yahoo.com.br

RESUMO

O romance *Cartas de um sedutor* foi publicado por Hilda Hilst em 1991, integrando a seara de seus textos pornográficos. Sem perder de vista tal característica, este artigo pretende rastrear elementos que compõem a perspectiva melancólica de seu enunciador Stamatius, um escritor que abdicou de sua posição burguesa para escrever a partir das margens sociais, onde passa a encontrar relíquias e obras filosóficas, literárias e das artes plásticas misturadas a toda espécie de lixo. Dito isso, o artigo pretende reconhecer uma possível filiação do romance, ligando-o às literaturas modernas e modernistas brasileiras, como também detectar as (im)possibilidades de representação dos marginalizados e traçar um dialético jogo dado entre alto e baixo, transcendência e imanência, local e universal, arte erudita e mercadológica.

PALAVRAS-CHAVE: Hilda Hilst; *Cartas de um sedutor*; melancolia; modernidade.

ABSTRACT

The novel *Cartas de um sedutor* was published by Hilda Hilst in 1991, integrating the field of her pornographic texts. Without losing sight of this characteristic, this article aims to trace elements that compose the melancholic perspective of his enunciator Stamatius, a writer who abdicated his bourgeois position to write from the social margins, where he starts to find relics, philosophical and literary works, and plastic arts mixed with all kinds of garbage. Thus, the article aims to recognize a possible affiliation of the novel, binding it to modern and modernist Brazilian literature, as well as to detect the (im)possibilities of the representation of the marginalized and make a dialectical game between high and low, transcendence and immanence, local and universal, erudite and market art.

KEYWORDS: Hilda Hilst; *Cartas de um sedutor*; melancholy; modernity.

Eta paisinho bão pra mendigo e pra escritor!

Hilda Hilst (*Momento Homo*)

Gosto muito desse livro; especialmente do Stamatius, um cara que vivia com uma mulher analfabeta. Ninguém se interessou por esse livro. Jamais recebi um tostão por esse livro.

Hilda Hilst (*Fico besta quando me entendem*)

Em 1990 Hilda Hilst publicou *O caderno rosa de Lory Lamb*, dando início a uma tetralogia literária pornográfica em que seriam inclusos *Textos d'escárnio*: textos grotescos (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992), único lançamento em verso de tal seara. A crítica, incluindo os estudos acadêmicos, dedicou parte de seus trabalhos a comentar e analisar o que havia de transgressões temáticas e formais em tais obras, ao evidenciar o erotismo associado aos mais vastos campos culturais, como o religioso, político e, entre outros, o da produção estética erudita. Sendo assim, este artigo, sem perder de vista tais apontamentos, pretende desviar-se levemente dos trilhos

já traçados. Para isso, o foco de análise recai sobre Stamatius, enunciador do romance de 1991. Por meio dele pretende-se notar a participação de Hilda Hilst em um caro debate das artes moderna e modernista, a problemática da representação literária do que está às margens, incluindo a literatura.

Cartas de um sedutor é obra configurada pelos moldes de um mosaico que organiza estilos e gêneros textuais híbridos. Sua totalidade é dada, em princípio, pela produção de dois escritores: as cartas de Karl, um aristocrata que se rendeu com todas as baixezas possíveis ao mercado editorial, e as memórias, experimentações linguísticas, diálogos e contos de Stamatius, “escritor que desiste de um lugar na hierarquia burguesa do mundo” (PÉCORA, 2005, p. 9), tornando-se mendigo por não abrir mão de seus talento e vocação literária. Inicialmente, os registros dos dois enunciadores marcam posições e olhares diferentes: um observa a realidade pela perspectiva da elite e dela não abre mão, o outro é encontrado às margens da produção e das relações sociais, buscando possibilidades para representar os rebaixados. Ao longo do livro, o leitor descobre que Karl não passa de uma entre tantas outras simulações de Stamatius, por isso, dado o espaço de leitura proposto aqui, não apresentarei pronunciamentos sobre o aristocrata, embora o reconheça como um importante traço composicional do romance. Seguimos.

Há uma reflexão de Walter Benjamin sobre a constituição do eu-lírico em Baudelaire que ajuda a pensar a construção de *Cartas de um sedutor*, principalmente quando o foco de leitura é dirigido às artimanhas, técnicas e procedimentos de Hilda Hilst para a composição de Stamatius, e deste para a fatura de seus escritos:

Os poetas encontram no lixo o seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar. Trespagam-no os traços do trapeiro que ocupou a Baudelaire tão assiduamente. Um ano antes de *Os vinhos dos trapeiros* apareceu uma descrição em prosa dessa figura: “Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente, procede como um avarento com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis”. Essa descrição é apenas uma dilatada metáfora do comportamento do poeta segundo o sentimento de Baudelaire. Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. Nadar fala do andar abrupto em Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rima, deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça. (BENJAMIN, 2000, p. 78-79)

É com tal perspectiva que pode ser encontrado o processo de produção do mendigo Stamatius, constituído por variedade de gêneros e influências. Entre seus contos, crônicas, diálogos dramáticos e relatos líricos, é possível saber alguns fatos de sua vida. O escritor renunciou a sua posição burguesa para se dedicar integralmente à arte. Vive com sua companheira Eulália, que não liga para literatura e prefere a aproximação do escritor não ao corpo das palavras, mas aos seus órgãos íntimos. Os lugares em que vivem demarcam limites sociais e espaciais, variando entre as margens urbanas e uma pobre cabana próxima à orla do mar.

Logo nas primeiras páginas, sua atual fonte de leitura aparece, são os sacos de lixo cheios de “cacos livros pedras, gente que até pôs rato e bosta dentro dos sacos” (HILST, 2005, p. 16). São neles que se encontra “gente de primeira” (HILST, 2005, p. 16):

O que jogaram de Tolstói e Filosofia não dá para acreditar! Tenho meia dúzia daquela obra-prima *A morte de Ivan Ilitch* e a obra completa de Kierkegaard. E cacos tenho alguns especiais também: um pé de Cristo do século 12, metade do rosto de Tereza Cepada e Ahumada do século 18, um pedaço da coxa de São

Sebastião (com flecha e sangue) do século 13, uma caceta de plástico cor-de-rosa, deste século, toda torcida como se estivesse sido queimada [...] duas penas de papagaio, uma barriga de Buda, três pedaços de asa de anjo, seis *Bíblías* e duzentos e dez *O capital*. (Jogaram fora muito esse último, parece que saiu de moda, creio eu.). (HILST, 2005, p. 15-16)

São esses mesmos sacos de “quinquilharias” que sugerem a forma de *Cartas de um sedutor*. Sua composição é resultante de vários gêneros e citações textuais que se somam à pornografia, misturada e colidida com imagens, referências e discursos vindos das artes plásticas, da produção literária erudita e de questionamentos filosóficos, políticos e metafísicos. Todo o “lixo” produzido e desperdiçado pelos mecanismos da indústria cultural, misturado aos dejetos, serve à escrita do *chiffonier*, que tece seus textos na tentativa de responder à sua primeira interrogação: “COMO PENSAR O GOZO envolto nestas tralhas?” (HILST, 2005, p. 15).

Tal questionamento não se restringe a Stamatius e à escritora Hilda Hilst, pois se dá como o prolongamento de uma incessante questão das artes moderna e modernista, presente entre nós pelos escritos de Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e, entre outros, Clarice Lispector. A proposta é (re)pensar a representação do pobre e da matéria marginalizada, distante da elite cultural e tão própria da nossa realidade social, com uma forma erudita chamada literatura.

No Brasil, essa ideia se dá pelo fato de o nosso Modernismo ter liberado “componentes recalçados da nacionalidade” (CANDIDO, 2011, p. 128) e, ao mesmo tempo, ter encarado “de modo indissolúvel o problema da sua expressão literária” (CANDIDO, 2011, p. 128). É assim que elementos ecléticos, vindos de variados polos culturais, serviram à experimentação de uma nova linguagem, desde a arte primitiva, o folclore, a etnografia, até as vanguardas europeias e a psicanálise, responsáveis por “plasmarem um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência [europeia] por um mergulho no detalhe brasileiro” (CANDIDO, 2011, p. 128-129).

Ao desenvolver este raciocínio, Antonio Candido afirma que no Modernismo, entendido não só como um singular movimento das letras, mas das ideias, “fundiram-se a libertação do academicismo, dos recalques históricos, do oficialismo literário; as tendências da educação política e reforma social; o ardor de conhecer o país” (CANDIDO, 2011, p. 132). Portanto houve uma “ida ao povo”, um “coroamento natural da pesquisa localista, da redefinição cultural” (CANDIDO, 2011, p. 132).

Por isso, “A inteligência tomou finalmente consciência da presença das massas como elemento construtivo da sociedade” (CANDIDO, 2011 p. 142), e essa consciência atingiu as representações estéticas. A novidade do Modernismo não se limita, portanto, ao arcabouço temático, mas se dá, sobretudo, pela experimentação e pela inauguração de novas possibilidades de representação. A procura pelo respaldo de uma linguagem favorável a uma nova temática se estende ao ponto de Clarice Lispector, em seu derradeiro romance, *A hora da estrela* (1977), criar um narrador consciente de suas (im)possibilidades para representar a retirante nordestina Macabéa. Na obra, o narrador Rodrigo S. M. deixa clara a problemática de se escrever sobre uma personagem nutrida pelos meios da indústria cultural, tais como os mitos decaídos do cinema hollywoodiano e as informações das rádios-relógio, por meio de uma forma erudita, anunciando, portanto, um possível vaticínio da arte moderna¹.

Em *Cartas de um sedutor*, a problemática é potencializada, posto que o próprio intelectual e parte da arte e da filosofia, sustentáculos do pensamento ocidental, encontram-se às margens, como partes constituintes do lixo, do desperdício, do renegado. Nesse sentido, a perspectiva baudelairiana sobre o capitalismo avassalador que chegava a Paris é acentuada criticamente quando pensada em terras tupiniquins, em tempos nos quais o capital estrangeiro já devorava suas presas, e o tipo vulgar

¹ Gilberto Figueiredo Martins (2010) desenvolve tais ideias sobre *A hora da estrela* em seu livro *Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector*, particularmente no capítulo “O mundo dos outros – Dados preliminares para um trabalho de cartografia”.

que trespassava o poeta, nos dizeres de Benjamin, se localiza em situação ainda mais rebaixada.

Trata-se de um questionamento basilar por que passa a obra, a angústia entre o relativo e o absoluto, o alto e o baixo, a transcendência e a imanência, refletida pela (im)possibilidade de produção da arte e do pensamento em meio ao detrito, sendo que até mesmo importantes e, até então, fundamentais criações do espírito humano transformaram-se em mercadorias descartáveis. Por outro lado, a indagação recai na subjetividade e nas suas (falsas?) perspectivas de gozo, tendo em vista que o desfrute é interrompido quando lhe faltam os dentes, símbolo tantas vezes usado na literatura de Hilda Hilst como representação da proximidade da morte, indicando a carência do corpo e da alma do escritor, pois, metonimicamente, literatura é palavra, e palavra é som, portanto produzida na boca, órgão da fala, do verbo, da fome e do sexo.

As imagens das estátuas fragmentadas, do desperdício e da marginalização do pensamento propõem uma percepção e uma escrita descontínuas, diferentemente da objetividade posta na “cronologia causal” da “história habitual”, pois

Benjamin caracteriza a narração da ‘história habitual’ (Landläufig) pela sua preocupação com a continuidade e pela sua crença na ideia de uma *Narchwirkung*, de uma causalidade cronológica eficaz [...] A história habitual é, de fato, a ‘comemoração’ das façanhas dos vencedores, ela é a ‘apologia’ que tende a ‘recobrir os momentos revolucionários do curso da história’. A essa narrativa cumulativa e complacente ele opõe [...] a necessidade de atear-se tudo o que poderia interromper essa aparente coerência. (GAGNEBIN, 2013, p. 99)

A partir de tal afirmação, deve-se notar que a tradição do pensamento é descartada para ser reencontrada no lixo. O desperdício funciona como fonte para Stamatius, que o reutiliza na forma de paródia, pois, para revalorizar o pensamento jogado e misturado às ruínas, ele deve optar pela

História que se lembra do passado [mas que] também é sempre escrita no presente. A intensidade dessa volta/renovação quebra a continuidade da cronologia tranquila, imobiliza seu fluxo infinito, instaura o instante e a instância da salvação. (GAGNEBIN, 2013, p. 97)

Coincidentemente em seus escritos, o pensamento vem à tona dramaticamente com as marcas do momento da enunciação, a recorrente metalinguagem, certo distanciamento que flagra a obra como artifício e construção, os tempos que se misturam e com a imposição do presente.

Desse mesmo modo, a memória e o passado de Stamatius serão renovados, tanto nos escritos destinados a um possível mercado – as cartas de Karl, por exemplo –, quanto na invenção de seu presente e nas outras vertentes de sua escrita, produzidas a partir da reorganização dos escombros e interrupção da narrativa. Com isso desmascara qualquer naturalidade, particularmente ao evidenciar o caráter de sua fatura e a reflexão sobre a própria obra. Fato que ocorre estilisticamente por meio de um descompasso entre o ato reflexivo e a ação narrativa. Entre um acontecimento e outro da diegese, há o ato filosofante do enunciador, cujas indagações existencialistas e metalinguísticas afloram.

Tudo é “caco, cola, cloaca”, como alerta Décio Pignatari, e os estilhaços das experiências humanas universais afetam a constituição dos sujeitos. As ruínas da cultura, que deveriam ser universais e públicas, são misturadas e encontradas nas particulares, inclusive corporais. Os fragmentos universais ecoam nos cacos individuais, nos mais íntimos dos pelos: é como se um monumento espatifado viesse ao quarto: “Então seguro teus pentelhos e cona, espanco-os, teu grito é fino, duro, um relho, um osso, há destroços pelo quarto, estilhaços daquela igreja lá em Caturré” (HILST, 2005, p. 15).

Dentro dessa dialética entre macro e micro, contexto e indivíduo, público e privado, absoluto e relativo, o questionamento sobre o gozo estende-se à recusa da posição burguesa do intelectual e se expande para a possibilidade de produzir, no Brasil, “alta” literatura e pensamento na periferia.

A integração ou a recusa ao mundo burguês é questão que ronda a intelectualidade desde o “Caso Dreyfus”, ao menos, que levou Émile Zola a publicar seu célebre artigo “J’accuse”. Isso se afirma no sentido de que para escrever algo relevante, se faz necessário contrariar a ordem e os privilégios de classe, mas, por outro lado, a necessidade do mercado existe. Dessa maneira as punições desdobram-se, desde a falta de dinheiro, necessário à sobrevivência no mundo do capital, até as ordens de proibição jurídica, sobretudo com imposições de censuras. Porém, o autor francês não sofre as exigências impostas a Stamatius, tendo em vista que o mercado do ano de 1991 é mais brutal do que o de meados do século XIX², tempo em que a literatura influenciava de forma mais direta, ao menos como entretenimento, a vida pública. Dentro dessa lógica, o mercado é muito mais impossibilidade para a produção artística de Hilda Hilst do que foi para Zola, que inclusive enriqueceu com a sua obra.

Todo despedaçamento recai como crise na escrita, junto às imposições editoriais que nivelam as produções por baixo. Stamatius persiste em uma atmosfera carregada de agonia, marcada por impossibilidades: “se ao menos eu conseguisse escrever” (HILST, 2005, p. 18) em meio a tantos “buracos pequeninos, maiores, agigantados, e outros grandes buracos cheios de excremento, e eu tentando apenas inventar palavras, eu tentando apenas dizer o impossível” (HILST, 2005, p. 123-24), então “por que continuo a sujar papéis tentando projetar meu hálito, meus sons, no corpo das palavras?” (HILST, 2005, p. 139).

Como resposta a tal crise, sua companheira Eulália sugere um viés autobiográfico, típico das contemporâneas propostas editoriais: “Escreve de mim, da minha vida antes deu te encontrar” (HILST, 2005, p. 122).

Refletir sobre os próprios cacoc, entretanto, é também refletir sobre as condições sociais que os geraram, condições que sustentam Karl e seus caprichos e, que para isso, jogam para as margens tantos trabalhadores, vozes líricas, e vocações vendidas à falta de escrúpulos de uma indústria que pretende tudo mercadoria e impõe ao valor cultural o valor do lucro. Sendo assim, o editor aparece como “principal representante” da falta de escrúpulo ou como “sua alegoria mais direta”, “descrito como inapelavelmente venal, corrupto e ignorante: um vilão ordinário” (PÉCORA, 2005, p. 8), a quem Stamatius não cansa de sorrir:

Olho minhas mãos também. Nodosas. A mão direita ainda se ressentia da muqueta certa no maxilar jumentoso do editor. (HILST, 2005, p. 121)

[...]

É assim que quer o editor. “Pode pensamentear um pouco, negão, mas sempre contornando a sacanagem”. (HILST, 2005, p. 142)

Assim dito, é inevitável, tendo em vista o lugar de onde escreve Stamatius, que a relação entre ócio, escrita, trabalho e negócio apareça, principalmente na contradição entre o escritor e Eulália, analfabeta que não vê sua condição de sujeito representada na literatura. Situação parecida é vivenciada por Macabéa, de *A hora da estrela*. A retirante nordestina também não se vê retratada na literatura, pois

um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que seu Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era “Humilhados e Ofendidos”. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera,

² Heidrun Krieger Olinto, ao comentar o “Caso Dreyfus” em seu artigo “Intelectuais de Letras fora-do-lugar. De que lugar?”, afirma: “naquele momento, uma edição de vinte mil exemplares esgotava em poucas horas, seguida por duas mil assinaturas de protesto de escritores do porte de Anatole France e Marcel Proust, e de numerosos artistas, cientistas e estudantes que se entendiam como elite espiritual do país, transformou-se em berço do nascimento do intelectual. E foi naquele momento que se iniciou de forma espetacular uma tradição do engajamento político do intelectual de esquerda a favor de causas justas contra a tirania do poder do Estado” (OLINTO, 2007, p. 65-66).

tudo o que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar? (LISPECTOR, 1998, p. 40)

Neste romance de 1977, percebe-se a preocupação e o questionamento apontados por Clarice Lispector no que tange à representação do pobre por meio da literatura, pois a mimesis é dada de forma conflitante, assumindo um realismo crítico que sempre se questiona quanto à estetização da pobreza e à representação da cultura não erudita pela literatura. Quanto ao casal conflitante de Hilda Hilst, necessidades mais básicas, como a luta pela alimentação, o trabalho, colheita e pelo preparo, se impõe à escrita:

Quero dormir um pouco. Mas penso que não é correto Eulália nos mariscos e eu abestado aqui pensando se devo ou não apanhar os cocos e os palmitos. Mas olho o toco do lápis e quando muito por isso devo apanhar os cocos. (HILST, 2005, p. 128)

Essa situação reaparece simbolizada pelo próprio Stamatius em um de seus contos, o de número VIII do capítulo intitulado “Novos antropofágicos”. Trata-se de um diálogo entre um homem desempregado, que após trinta anos consegue escrever o primeiro verso de um poema. Como interlocutora, sua mulher é ligada aos acontecimentos cotidianos, esperançosa de que o marido conquiste um novo trabalho, mas desinteressada por literatura. Assim não compreende a linguagem metafórica. A incompreensão da esposa leva o poeta ao suicídio³.

Os desfrutes e deleites de Eulália são desejados no nível do corpo, e seu torto aprendizado parece mais ligado às livres associações possibilitadas e deformadas pela televisão, com suas imagens anestésicas e seus vastos recursos para atrair audiência. A personagem mostra-se incapaz de perceber a relação metafórica da linguagem oral presente insistentemente na fala de Stamatius, por meio do jogo criado a partir da palavra petúnia. Por outro lado, a composição televisiva recebe acolhida melhor:

Tiú! vem aqui, vá, fica aqui no quentinho, que é que tu tá fazendo aí de pé? Se achegue, vem, põe aqui dentro, vá, na petúnia.
que é que tu entende de petúnia?
no carnaval, Tiu, tu não ouvia não o homem dizendo do cheiro das petúnias?
onde isso?
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, a gente não via os rosto, só via as parte de baixo... será que o homem 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!
petúnia é uma flor, Eulália.
que jeito tem?
o jeito da tua nhaca.
o que é nhaca?
é petúnia. (HILST, 2005, p. 146)

³ “[...] consegui, Jandira! Consegui!

Ela (sentando-se na cama, desganhada) O quê? O emprego?

Ele Claro que o verso, tolinha, olha o brilho do meu olho olha!

Declamou pausado o primeiro verso: ‘Igual ao fruto ajustado ao seu redondo...’ Jandira interrompendo: peraí... redondo? Mas nem todo fruto é redondo...

Ele São metáforas, amor [...]

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 ler o bilhete) E a pêra, benzinho? E a pêra então que ninguém sabe o que é? E a carambola!!! E a carambola, amor!” (HILST, 2005, p. 170-171).

São vários os momentos em que ela pede para Stamatius interromper a escrita e dedicar-se aos seus desejos sexuais ou à alimentação; são vários os momentos em que a personagem sugere temas e comenta os escritos do escritor-mendigo, temas que ele aproveita como mote para o seu próximo conto.

Entretanto, a reflexão mais abstrata não parece exercitada conscientemente pela companheira, como acontece no conto “Sábado”, cujo narrador criado por Stamatius relata seus ciúmes provocados por sua mulher, levada, talvez, por um fino jogador de tênis, muito próximo a si mesmo. A linguagem do conto é metafórica e valoriza as possibilidades sonoras. Trata-se muito mais das percepções subjetivas do enunciador do que das ações externas que ajudam a compor o enredo. Vejamos um trecho ilustrativo das composições linguísticas de Stamatius e das percepções de Eulália. Logo em seguida, em *Cartas de um sedutor*, segue outro conto de mendigo-escritor, chamado “Triste”:

E gigantesco era o tumulto que sentia, um portentoso inominado, uma avalanche recobrando pedras e corpos, transformando o instante numa escuridão disforme, uma mancha de óleo sobre seu próprio rosto, escorrendo.

[...]

E os nós se fizeram mais apertados, o fosco mais baço, o difuso mais lacrimoso, o emaranhado mais polvo. E o suor que escorria era o melhor pretexto para mudar de ares na manhã tão azul, agora quase fria.

[...]

Eulália: num entendi nada. cê não vai pará, Tiu? Tô triste. (HILST, 2005, p. 111-112)

Como o editor é a metonímia dos perversos mandos do mercado, Eulália alegoriza o público consumidor pautado pelo senso comum. Seu olhar para o texto é superficial, sem aprofundamentos teóricos, marcando o tom da produção massificada:

[...] qué sabê, Tiú? escreve um conto horrível, todo mundo gosta de pavor, a gente sente uma coisa nos meios... um arrepião (HILST, 2005, p. 92).

[...]

Eulália: ai ai ai, Tiu, que coisa horrível, por que o homem fez isso? Num era desse pavor que eu falava! Num me pergunta mais nada, escreve qualqué besteira. (HILST, 2005, p. 99)

É flagrante, portanto, a disparidade entre os pontos de vista de Stamatius e Eulália até mesmo quando olham para o lixo. Há um melancólico olhar instaurado na consciência do intelectual. Diferentemente de sua companheira, Stamatius é capaz de revalorizar as ruínas, mesmo em meio ao rebaixamento da linguagem e à marginalização da arte e da filosofia. Afirma Gagnebin:

O *chiffonier*, anota Benjamin, é a figura provocatória da miséria humana. Também é uma nova figura do artista. Com aquilo que é jogado fora, rejeitado, esquecido, com esses rastros/restos de uma civilização do desperdício e, ao mesmo tempo, da miséria, trapeiros, poetas e artistas constroem suas coleções, montam suas “instalações”, seu “pequeno museu para o resto do mundo”. (GAGNEBIN, 2006, p. 118)

Desse modo, resta a Stamatius recolher as obras e os cacos encontrados em meio aos dejetos – ruínas que podem guardar uma aura e conter uma totalidade perdida. Dos sacos de lixo, junto às obras literárias e filosóficas, ele também coleciona: “um pé de Cristo do século 12, metade do rosto de Tereza Cepada e Ahumada do século 18, um pedaço de coxa de São Sebastião (com flecha e sangue) do século 13” (HILST, 2005, p. 16). Trata-se de relíquias em sentido amplo. Tais peças podem ser reconhecidas como “o que resta do corpo, [...] o nome dado aos objetos que pertenceram a um santo ou que tiveram contato com o seu corpo [...] coisa preciosa e mais ou menos antiga, à qual

se dedica grande estima” (HOUAISS, 2009, p. 1.640). Em *Cartas de um sedutor*, o próprio sentido etimológico da palavra é manipulado e salta aos olhos, pois relíquia vem do latim “relíquia.ae ‘migalha’ (que fica entre os dentes depois de comer)” (HOUAISS, 2009, p. 1.640), ou seja, obras do passado, ou o que delas restou, são dadas como sobras, como fragmentos que permanecem testemunhas de um mundo que não é mais mas é ainda, resistindo como provas em estilhaços. Nesse sentido, aparece a coxa de São Sebastião marcada pelo sangue do martírio, que em grego significa testemunho.

Relíquias e ruínas se aproximam, ligam duplamente o passado e o presente⁴. Há nas primeiras “uma dialética do visível e do invisível que faz com o que é visto não seja de fato totalmente o que é, [...] [elas] reenviam sempre a um outro, o santo que está vivo no céu e do qual são apenas vestígios ou garantias” (SCHMITT, 2007, p. 284). Como as ruínas, são partes em que se pode reconhecer um mundo passado: “A empena requebrada, as colunas em pedaços têm a função de testemunhar o milagre da sobrevivência do edifício em si às mais elementares forças de destruição” (BENJAMIN, 2011, 189)⁵.

Em *Cartas de um sedutor*, tanto as ruínas quanto as relíquias podem não estar investidas de prestígio por Eulália e por parte do público consumidor, gerando o caráter melancólico da consciência organizadora. A tradição posta na obra está aclimatada ao nosso chão histórico, à periferia da periferia. As obras, importantes para Stamatius, são partes constituintes do lixo. Entretanto, a presença delas é possibilidade de reviver o encantamento. Mais uma vez, sua pergunta inicial, “Como gozar em meio às tralhas?”, é repostada como mote central para a reflexão.

Em “Experiência e pobreza”, Walter Benjamin questiona-se sobre o valor do patrimônio cultural da humanidade, pois percebe que não há mais uma experiência que o vincula aos homens. É necessário, portanto, assumir nossa pobreza externa e interna, como uma espécie de nova barbárie, para que, assim, “algo de decente possa resultar disso” (BENJAMIN, 1994, p. 118). Pouco mais à frente, afirma: “Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-los muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’” (BENJAMIN, 1994, p. 119).

Os novos bárbaros, conceituados positivamente pelo filósofo, passam a exercer papel fundamental para a cultura, pois são eles (somos nós) que, “a concentrarem-se com pouco, a construir com pouco” (BENJAMIN, 1994, p. 116), caminham para frente:

São solidários dos homens que fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. (BENJAMIN, 1994, p. 119)

O próprio romance de Hilda Hilst se dá a partir de fragmentos, do que é arruinado. Assim radicaliza o que há de precário nas considerações de Walter Benjamin. Em *Cartas de um sedutor*, as ruínas se misturam ao lixo, ao desperdício, e a tradição cultural não é nossa. Portanto, cabe ao alegorista reconhecê-las, prestigiá-las e, sobretudo, reutilizá-las ao seu modo.

Dentro desta perspectiva, a obra projeta uma leitura alegórica do processo de produção dos bens simbólicos em nossa sociedade contemporânea, exigindo dos leitores um olhar para além do significado literal e do simples simbolismo, porque sua significação está atrelada à História, tanto

⁴ Na peça teatral *A morte do patriarca* (1969), Hilda Hilst já misturava os dois conceitos ao colocar em cena bustos de líderes políticos, como Mao, Marx e Lênin, juntos ao de Ulisses, a uma estátua de Cristo e a toda indumentária e ícones católicos. Postos no mesmo plano, santos, políticos, relíquias e heróis se misturam, tornam-se estilhaços, fragmentos e ruínas que podem ser rearranjados e ressignificados para a construção da História sob um novo ponto de vista, o do *chiffonnier*.

⁵ Os conceitos de ruína e de alegoria são, inicialmente, utilizados por Walter Benjamin para pensar o Barroco. Posteriormente, o filósofo os estende para suas reflexões a respeito da alta modernidade.

social quanto pessoal de Hilda Hilst, que anunciava em 1990 sua indignação perante o mercado literário por meio da experimentação da linguagem pornográfica, testando os limites da literatura e dialogando com a possibilidade de morte de sua “alta” produção. Por isso a condição radical de Stamatius e sua tentativa de romper com as engrenagens do sistema, em uma constante investigação radiográfica das estruturas em que está inserido, Tateando uma compreensão que detone a superficialidade e a aparência, buscando restituir as ruínas, devolvendo seus prestígios.

Há, portanto, a necessidade de apreender uma visão histórica, e nesse sentido a alegoria é mais eficiente que o símbolo, pois tem como especificidade a historicidade e a arbitrariedade: “o símbolo é, a alegoria significa; o primeiro faz fundir-se significante e significado, a segunda os separa” (GAGNEBIN, 2013, p. 33).

É na separação, na tentativa de dizer o outro, pela abertura da obra à negatividade e à morte, que a alegoria, por meio das ruínas e das relíquias, se faz necessária, abandonando “uma definição exclusiva da arte como ideal de beleza e de reconciliação” (GAGNEBIN, 2013, p. 35), pois: “a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (BENJAMIN apud GAGNEBIN, 2013, p. 189). Opta-se, portanto, pelo choque, pelo curto-circuito provocado aqui entre a tradição da arte e da filosofia e a (re)produção mercadológica, entre literatura erudita e pornografia mercantil.

Seguindo o raciocínio, a visão da alegoria, na modernidade retratada aqui, é melancólica e anuncia a perda da tradição – ao menos a recortada e encontrada no lixo por Stamatius. A ideia de totalidade se perdeu, e sentido e história estão intimamente ligados. Portanto, só há significação na temporalidade. Entretanto, a chave de leitura está também no fato de que:

a interpretação alegórica não é mera fruição melancólica que só produz sofrimento e vaidade; ela também é desestruturação crítica e redutora [...]. A fragmentação do real manifestada pela alegoria também é a denúncia da “falsa aparência da totalidade” de um mundo iluminado por uma lucidez divina (GAGNEBIN, 2013, p. 42-43)⁶.

A crítica de Stamatius, performatizada em suas constantes trocas de máscaras, se pauta na afirmação de que “não há mais sujeito soberano num mundo onde as leis do mercado regem a vida de cada um, mesmo daquele que pareceria poder-lhes escapar: o poeta” (GAGNEBIN, 2013, p. 39).

Do alegorista melancólico, exige-se a (re)criação frente à desvalorização do humano e dos objetos da cultura. Transformados em mercadorias e escombros, estão face a face com o que “quebra a relação de imediaticidade do sujeito poético com as coisas e com as palavras que as dizem” (GAGNEBIN, 2013, p. 51). Resta a visão alegórica, pois “a verdade da [sua] interpretação consiste neste movimento de fragmentação e desestruturação da enganosa totalidade histórica” (GAGNEBIN, 2013, p. 43).

Pela condição de quase ausência de comunicação em que se encontra o intelectual na sociedade brasileira, a morte sempre ronda seus pensamentos. Isso faz com que a palavra escatologia atinja seu duplo significado em *Cartas de um sedutor*: o físico, ligado ao corpo e ao excremento, e o metafísico, unido à finitude dos tempos. Com a mesma complexidade, a pornografia aparece na obra, pois, além de ser matéria mercadológica e expressão explícita de práticas sexuais, é também uma postura expressiva do olhar e da maneira com que o escritor existe e se coloca no mundo. Sendo assim, é poderoso engenho reflexivo quando indaga os limites criativos humanos, invadindo lugares onde o erótico não é imaginado costumeiramente, quebrando rígidos modelos e clichês cristalizados pela indústria cultural. Mais do que isso:

⁶ Mais uma vez, gostaria de lembrar que o ponto de partida de Walter Benjamin é o Barroco, depois seus desdobramentos na modernidade. Há, por isso, muitas vezes, um léxico de palavras ligadas ao campo semântico religioso, ao se tratar de alegorias.

a pornografia é também manifestação irreprimível, vertiginosa e anárquica dos interditos básicos, costumeiramente ideologizados em imperativos morais e de ordem pública. Isso significa que a pornografia, aqui, atuando como imaginação do mal, da desordem, do destempero, da incontinência ou da mais radical amoralidade, é sobretudo uma aposta existencial, desde o início meio perdida, contra a naturalização moralista da boçalidade. (PÉCORRA, 2005, p. 8)

Por esta ótica, o que deveria estar fora de cena passa a ser, também e radicalmente, a situação marginal do intelectual, cuja obra corre o risco de se perder em meio ao desperdício mercadológico, e o seu uso excessivo passa a ser a tentativa de subverter a ordem indicada:

Como será isso de não permitir mais lembranças, nem abraços, nem coitos, como será isso de morrer antes de estar morto? Aí vem A manhosa, A meretriz, A rascoa, A morte, querendo que eu prove do bacalhau dela. (HILST, 2005, p. 125)

É nesse sentido que a morte, destacada com o artigo definido, renomeada em uma clara intenção de torná-la terrena, simboliza a situação do escritor e se faz tão presente, ao ponto de se misturar entre sonho, imaginação, escrita e realidade. Até mesmo o sexo com seus fluidos de Eros parece incorporá-la. O gozo antecipa-a no momento em que o sujeito quase se perde de si. O corpo é via para o estilhaçamento, e o enunciador tenta substituir a reflexão pelo orgasmo:

Sorrimos os dois e monto-a na praia vazia, nos meus vazios, nos meus medos. medo do quê, Tiu? de tudo... olha aí... do caranguejo (imito-o), uai. Não vou conversar com Eulália dos meus medos. Então chupo-lhe os peitos, o buraco das orelhas, as narinas estreitas, passo a língua nos olhos, lambo-lhe toda a cara, salivo na sua boca e vou metendo, morrendo, encharcado de luz e suor. (HILST, 2005, p. 123)

Para compreender como a morte torna-se presente e é simbolizada no nível corporal, um trecho de entrevista da própria Hilda Hilst parece ajudar:

É verdade. Acho que eu tenho pavor dessa coisa de perder os dentes, que eu associo muito à ideia da morte. [...] Mas são deslumbrantes as vantagens de ser banguela. O chato é que a gente não pode rir nunca. Só que, no meu caso, a perda dos dentes veio um pouco tarde: agora eu não chupo mais o pau de ninguém. (HILST apud DINIZ, 2013, p. 222)

Com esta passagem, é notável a postura irônica da escritora em suas respostas ao fundir os dois sentidos já apontados da palavra escatologia.

A morte torna-se tema obsessivo para Stamatius e, em seus escritos, vai tomando forma entre sua imaginação e seu cotidiano, confundida com acontecimentos banais, revelando-se aos poucos na vida comum. Logo impera a consciência da impossibilidade de retratar a própria experiência final e, entre questionamentos da forma física daquela com que se faz a maior das fusões, para perder-se inteiramente, surge uma possível figura de menino: “Que palavras devo dizer à Dona quando chegar? E se não for uma mulher e for um menino? Esguiozinho, dolente, maneiroso... A morte: uma bichinha triste, delgada” (HILST, 2005, p. 139-140).

No mesmo instante em que a forma da morte é imaginada pueril e possibilidade erótica pela fantasia do escritor, Eulália anuncia a chegada de um menino vindo do Bar do Boi para lhe trazer uma encomenda e agradece-o após o comentário de Stamatius: “Ensopado de susto, eu é que repito sem parar obrigado meu Deus, é apenas um menino magro entregando uma lata de massa pra macarronada” (HILST, 2005, p. 140).

Frente à presença da morte, o que resta ao escritor é inventar, pois há a “Consciência de estar

aqui na Terra, e não ter sido santo nem suficiente crápula. De inventar, para me salvar. [de] Enganar a morte inventando que este não sou eu” (HILST, 2005, p. 142).

Com tais afirmações, o que é narrado e mostrado parece um grande simulacro: tudo é cópia da criação, todos são máscaras sobrepostas no mesmo rosto. Conseqüentemente, uma personalidade torna-se obscena, enquanto a outra é explicitada em um desempenho teatral de Stamatius, que relativiza mercadoria, arte e intelectualidade.

O trapeiro denuncia a possível criação demitindo-se dela. É assim que na última carta de Karl, sua face mercadológica e aristocrata, Stamatius se revela linhas abaixo, como se arrancasse a máscara ou simplesmente a substituísse: “Eu, Stamatius, digo: vou engolindo, Eulália, vou me demitindo desse Karl nojoso” (HILST, 2005, p. 89). A denúncia de Eulália como criação é feita ao mendigo pelo Demônio e segue, novamente, com o verbo demitir e com a supressão da vírgula, anteriormente usada como indicativo de aposto:

[...] me disse que você não existe Eulália, que você é minha invenção [...] Penso: verdade que construí meu ganido-mulher-diante-da-vida de um jeito pungente e delicado, submisso e paciente. Vou engolindo Eulália. Vou me demitindo. E vou ficando muito mais sozinho. Restarão meus ossos. Devo polir meus ossos antes de sumir? (HILST, 2005, p. 148)

Mas antes já anunciada pelo próprio narrador: “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 de lhe ouvir a fala” (HILST, 2005, p. 133).

Nesse sentido, a utilização de máscaras aproxima-se muito ao que pensava Georges Bataille a respeito delas, como informa Moraes:

as máscaras representam “uma obscura representação do caos”: são formas “inorgânicas” que se impõem aos rostos, não para ocultá-los, mas para acrescentar-lhes um sentido profundo. Na qualidade de artifícios que se sobrepõem à face humana, com o objetivo de torná-la inumana, essas representações “fazem de cada forma noturna um espelho ameaçador do enigma insolúvel que o ser mortal vislumbra diante de si mesmo”. Por essa razão, conclui o escritor, “a máscara comunica a incerteza e a ameaça de mudanças súbitas, imprevisíveis e tão impossíveis de suportar quanto a morte”. (MORAES, 2013, p. 12-13)

A morte, portanto, está presente na condição do escritor que encontra “a solidão irreversível de seus desejos de autocriação” (PÉCORA, 2005, p. 10), tendo em vista que, se obediente aos imperativos do mercado, é reduzida sua capacidade inventiva, jamais chegando a sua maior potência. Por outro lado, ao abdicar das vitrines, não alcança público e cai no esquecimento.

Por isso, o escritor parece ser também a máscara do “herói ridículo por vocação” (PÉCORA, 2005, p. 9), ao mesmo tempo em que trilha caminhos trágicos. Stamatius vivencia a agonia, o *agón*, entre a vocação e o mercado, conflito que se estende ao constatar a possível morte simbólica da alta modernidade, a situação em que se encontra e o local a que se destina a projeção de sua voz. O *sparagmós* é outro traço trágico, visto o corpo careado e a boca vazia de dentes, assim como o reconhecimento – espécie de *anagnólises* – da necessidade de escrever para se salvar da morte que o ameaça a todo instante⁷:

⁷ Gostaria de citar uma passagem de Frye sobre o mito da procura no herói trágico para explicitar o diálogo: “Há, assim, não três mas quatro aspectos discerníveis no mito da procura. Primeiro, o *agón* ou conflito em si mesmo. Segundo, o *phátos* ou morte, amiúde a morte mútua, do herói e do monstro. Terceiro, o desaparecimento do herói, um tema que adota amiúde a forma do *sparagmós* ou despedaçamento [...]. Quarto, o reaparecimento e reconhecimento do herói” (FRYE, s/d, p. 190).

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. (HILST, 2005, p. 172)

É desse modo que Stamatius entra na linhagem das figuras melancólicas de nossas letras modernas. Dentre os vários motivos que possibilitaram a chegada de Saturno aos trópicos, Moacyr Scliar sugere a nossa modernidade postiça, que tanto levou a uma irresponsável e chula imitação de costumes e métodos estrangeiros até uma perversa e má distribuição de riquezas. Esta modernidade em falsete, que joga o intelectual para as margens e lhe impossibilita o gozo, é um dos motes de sua tristeza tropical, vinda das tralhas, da pobreza, do desamparo que o rodeiam.

Recuperando a tradição, Scliar começa por apontar, em Brás Cubas, personagem ambíguo, tal qual o nosso processo de modernização, sua pretensão megalomaniaca de criar, com “a pena da galhofa e as tintas da melancolia” (ASSIS, 2008, p. 39), um emplasto que curasse nossa hipocondria e aliviasse nossa melancólica humanidade. Em seguida, lembra que Lima Barreto, por meio do seu romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, também “se inscreve numa ‘linha melancólica’ que faz uma análise crítica, contundente, de uma modernidade que emerge distorcida” (SCLIAR, 2003, p. 226). Por outra chave, “Macunaíma, inválido, cansado de sofrer, aborrece-se de tudo e sai fora. Não se refugiou na biblioteca, como Montaigne, ele ‘banza solitário’” (SCLIAR, 2003, p. 235) e distante, em um céu mitológico.

A mesma impossibilidade encontra Stamatius, sem refúgio, em meio às tralhas constituídas pela cultura, desperdiçadas pela lógica do mercado. A biblioteca é e está em meio aos dejetos, em um mundo que prefere:

a extroversão à introversão, a ação à inação, o raciocínio rápido e objetivo à lenta e difusa meditação. Saturno é um planeta lento demais para os tempos do Prozac. Uma lição que os “tristes trópicos”, na expressão de Lévi-Strauss, estão aprendendo à custa de seu sofrimento. Marginalizadas, populações confiam num futuro melhor, como a rejeitada Macabéa confiou nas previsões da vidente; e, como Macabéa, são atropeladas por um luxuoso automóvel. Se a melancolia foi o “sol negro” da modernidade, resta saber quando chegará a hora da estrela. (SCLIAR, 2013, p. 244-245)

É o noturno céu estrelado que o nosso escritor velho e embriagado observa. Esse mesmo céu não se faz refúgio mitológico, como se fez para o herói sem nenhum caráter. Stamatius está posto em um chão histórico triste e ambíguo, em que, por isso mesmo, um brilho fugaz às vezes é permitido. O escritor, portanto, tenta seu último ato, semear suas palavras em um jogo arriscado, cuja literatura já não é certeza de gozo e transcendência. O intelectual salta rumo ao abismo da indústria cultural e incorpora as “baixeiras” à sua linguagem para, talvez, ver suas asas florescerem.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Globo, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- _____. *Obras escolhidas: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.
- DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Pérciles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, s/d.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

- _____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2005.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MARTINS, Gilberto Figueiredo. *Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo: Nankin; EDUSP, 2010.
- MORAES, Eliane Robert. Um olho sem rosto. In: BATAILLE, George. *História do olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 7-20.
- OLINTO, Heidrun Krieger. Intelectuais de Letras fora-do-lugar. De que lugar? In: HELENA, Lucia (Org.). *Literatura, intelectuais e a crise da cultura*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2007. p. 65-79.
- PÉCORA, Alcir. Notas do organizador. In: HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2005.
- SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Trad. José Rivair Macedo. Bauru: EDUSC, 2007.
- SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Recebido em: 28 ago. 2020.

Aprovado em: 29 out. 2020.