



Ao lado da ilusão mais tentadora: um breve estudo sobre a imaginação poética e o devaneio no conto *Rútilo Nada*, de Hilda Hilst
Alongside the most seductive illusion: a brief study about the poetic imagination and reverie in the short story "Rútilo Nada", by Hilda Hilst

Ivon Rabêlo RODRIGUES¹
Vilani Maria de PÁDUA²

Resumo: Este artigo tem como propósito analisar o conto "Rútilo Nada", da escritora paulistana Hilda Hilst, tomando como enfoque a linguagem poética. Além de apresentar a ótica metafísica da autora acerca da humanidade, presentificada nas figurações da sexualidade, do amor e da morte, os conflitos observados no enredo do conto questionam de maneira obstinada a visão limitada de um mundo hipócrita e, por isso mesmo, violento. A linguagem poética em "Rútilo Nada" se torna mensagem/informação de fácil absorção no caso de o leitor render-se à emotividade expressa pelas imagens do devaneio. Na escritura da autora, percebe-se que os meios para se chegar à íntima faceta do ser dos personagens narradores encontram-se no manuseio da linguagem, nos recursos explorados em um nível incomum e exigente, pois que requerem nossa cumplicidade em um pacto de adesão inconteste. Utilizamos, neste trabalho, como apoio teórico, os estudos sobre imaginação poética e devaneio presentes nos ensaios de Gaston Bachelard (1988), as premissas sobre os recursos da linguagem poética estabelecidas por Octavio Paz (2012), assim como o estudo sobre a poesia e a prosa feito por Cristóvão Tezza (2013) e as considerações de Jean-Paul Sartre (2015) sobre os meandros de elaboração estética da arte literária.

Palavras-chave: Devaneio. Narrativa. Hilda Hilst.

Abstract: This paper has the purpose of analyzing the short story "Rútilo Nada" by the Brazilian writer Hilda Hilst, taking as a focus the poetic language as well as present the author's metaphysical perspective on humanity, represented in the figurations of sexuality, love and death, the conflicts observed in the plot of the story stubbornly challenge the limited vision of a hypocritical and therefore violent world. The poetic language in "Rútilo Nada" becomes easily absorbed as a message/information in case the reader surrenders to the emotion expressed by the images of reverie. In the author's writing, we can notice that the way to reach the intimate face of being from one of the narrative characters are in the handling of the language, in the resources explored at an unusual and demanding level, since it requires our complicity in an uncontested pact of adhesion. In this paper, we used the theoretical studies about poetic imagination and reverie present in the essays by Gaston Bachelard (1988), the principles about the poetic language resources established by Octavio Paz (2012), as well as the study about poetry and prose by Cristóvão Tezza (2013) and the considerations of Jean-Paul Sartre (2015) about the aesthetic elaboration of literary art.

Keywords: Reverie. Narrative. Hilda Hilst.

<https://dx.doi.org.10.24024/2357-9897v27n2a2018p690xx>

¹ Especialista em Língua e Literatura Inglesa | FAFIRE/Recife/PE | Especialista em Literatura Brasileira | FAFIRE/Recife/PE | Mestre em Literatura e Interculturalidade | UEPB/Campina Grande/PB | E-mail: ivonrabelo@hotmail.com

² Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada | USP/São Paulo/SP | Professora | FAFIRE | Orientadora do trabalho | E-mail: vivipadua@hotmail.com

Introdução

A poeta, ficcionista, cronista e dramaturga paulistana Hilda Hilst (1930-2004) é considerada uma das maiores escritoras em língua portuguesa, sendo flagrante em sua obra, seja em prosa ou em verso, a presença de temáticas que subvertem normas e preceitos sociais já gastos e que rompem com as concepções moralistas acerca do ser humano.

Sendo assim, sua criação subverte também as formas literárias, como meio de demonstrar sua insatisfação com o mundo e com a arte, ao agir sobre a fatura das obras de forma intensa e revolucionária, dando-lhes uma configuração única e pessoal.

Este artigo tem como propósito analisar o conto “Rútilo Nada”, tomando como enfoque um elemento que confere ao texto parte substancial da sua subversão e densidade, a saber, a linguagem poética, fazendo com que a obra desta autora contemporânea receba a classificação de hermética, por parte de alguns leitores.

No trabalho, foram postas em foco as imagens do devaneio e a linguagem poética, na possibilidade de promover uma forma coerente de entendimento acerca do discurso literário. A escritora elabora o conto no recurso do “devaneio” (BACHELARD, 1988), na consciência da linguagem poetizada pelos protagonistas narradores para abrir uma fresta na ordem do caos estabelecido pela opressão, em uma tentativa de fazer-nos cientes das (des)razões dos sentimentos e ações humanas.

Destaca-se, neste artigo, a análise de um conjunto de sete pequenos poemas, inseridos no final do conto e escritos pelo personagem Lucas, um jovem aspirante a poeta. Pode-se dizer que esses poemas, por analogia, enfeixam o universo particular do personagem, representando de maneira perspicaz os temas qualificados como densos e propostos ao leitor pela escrita de Hilda Hilst.

“Rútilo Nada”: a tentativa humana de relação com o infinito

Em “Rútilo Nada”, um de seus textos em prosa mais incensados pela crítica, Hilda Hilst dá voz a duas instâncias narrativas principais e convoca outros múltiplos modos narrativos para contar a história da paixão entre dois homens, sendo um deles já maduro, casado, pai de uma filha cujo jovem namorado (chamado Lucas) torna-se o seu amante.

A relação amorosa entre os dois personagens termina em uma grande tragédia: um violento suicídio e a tentativa de refazimento desse homem mais velho (chamado Lucius Kod), através do seu relato escrito acerca dos fatos ocorridos, desde o instante do encontro até o desespero do luto diante do corpo morto do jovem rapaz.

Nesta obra, as instâncias narrativas deslocam-se entre o passado e o presente, em altos volteios linguísticos, mergulhando-nos em espaços plenos de imagens poéticas a rechaçar todos os tabus de uma relação amorosa não permitida pelo senso comum heteronormativo.

Os críticos literários são unânimes ao apontar uma singularidade no estilo de escritura elaborado por Hilda Hilst, mesmo se empenhando em relacioná-la à literatura de vanguarda surgida no Brasil em meados da década de 1950.

Para que tal afirmação adquira um maior valor persuasivo, é necessário sempre nos voltarmos ao reforço das palavras da própria escritora, nas quais ela explica em depoimentos o propósito de promover a sua arte vinculada a certos padrões de complexidade, sejam eles temáticos ou estruturais:

Meu trabalho tenta perceber o que passa, o que acontece no homem naquela porção que tem a ver com suas raízes mais profundas. Todo exterior é perecível, só a tentativa humana de relação com o infinito é que é permanência. [...] Há leitores que acham, por exemplo, que o meu texto tem uma sintomologia esquizofrênica, do *grego schiz* – quebrado, partido – e phrenós – alma, inteligência, espírito, coração, diafragma. Se você compreende a real condição do homem, isso talvez te leve à morte ou à loucura. [...] Daí então talvez erigirmos diante de nós mesmos um escudo, a viseira, a couraça: talvez seja a possibilidade de continuarmos vivos, ao lado da ilusão mais tentadora – o amor (HILST apud RIBEIRO, 1999, p. 86).

Tocar em questões relativas ao espaço mais íntimo do ser humano, perscrutar, ao modo da filosofia, os entraves, as angústias, os questionamentos surgidos ao longo do período de duração da vida, exige do escritor um mergulho intenso de encontro ao incognoscível. Tal empreitada demanda uma configuração textual igualmente profunda, tanto em seu discurso ideológico quanto em seu arranjo verbal.

Lucius Kod: o âmago cada vez mais complexo

De natureza essencialmente plurissignificante, a linguagem poética toma corpo na imaginação dos produtores do artefato literário (escritores/autores) e se intensifica na atitude dos consumidores (leitores) diante da possibilidade de imprimir inúmeros significados ao que é dito pelo texto. Entretanto, no percurso da leitura, ao longo do processo de decodificação do escrito, por vezes ficamos sempre com uma vaga sensação de impotência, tal a grandiosidade do sacrifício de desnudamento e desapego que a poesia impõe a leitores incautos.

Pode-se dizer que esse sacrifício se torna uma via de libertação das convenções linguísticas comumente adotadas por nós, desde há muito cristalizadas e que nada mais nos dizem, requerendo uma desapropriação dos nossos “instrumentos [de comunicação] que vão se desgastando pouco a pouco” e que precisam ser “jogados fora quando não servem mais” (SARTRE, 2015, p. 19).

No conto, o personagem Lucius Kod se empenha na tentativa de relatar por escrito diversos acontecimentos dos quais foi um dos protagonistas. A possibilidade de tal tarefa se torna quase inoperante. Encarando a dor provocada pela lembrança do amante que havia sido violentado e que, por essa razão, cometera suicídio, Lucius cede o espaço da sua narração a um extenso devaneio no qual se sobrepõem diversas vozes em conflito.

Para Gaston Bachelard (1988), a diferença entre um sonho e um devaneio é que no sonhar as imagens oníricas se transformam em elementos que escapam à estrutura da individualização do sonhador, apenas revelando o perfil do ser imutável e propagando a desorganização do “homem sem sujeito”. Ao passo que no devaneio existe uma consciência

(cogito, nas palavras do autor) que imprime coerência ao ser e a seu mundo, através das “imagens que ele suscita” (BACHELARD, 1988, p. 146).

Conforme o pensamento do autor, essas imagens poéticas provindas do devaneio se ampliam quando nos despertam do nosso relaxamento de “menos-ser”, expressão esta que simplifica o estado de torpor no qual nos encontramos. Ao passarmos para a condição de “mais-ser” provocada pelo devaneio, sentimos a ilusão positiva de que estamos reunindo em torno do nosso próprio eixo existencial os fragmentos vivos do mundo, concretizando a percepção de sermos de fato o alguém que nem sempre havíamos suposto ou sentíamos ser.

Após os ocorridos, para reorganizar internamente os fragmentos de todo o processo doloroso, o personagem Lucius Kod dispõe da consciência de si mesmo, revelada através de uma linguagem fartamente poetizada, recurso esse utilizado para fazer enfeixar sobre si os laços suaves que o ligariam a uma compreensão funda. Em seu devaneio, ele nos diz:

Onde os começos? Onde? Farpas pontudas emergindo do corpo dos conceitos. Antes o conceito redondo. Liso. Aquela pedra à beira do riacho, aquela que carregam para casa. Tenho que saber dos começos. Os atos não podem ficar flutuando, fiapos de paina desgarrados daquela casca tão consistente, a casca era firme, abriu-se, o delicado foi se desfazendo, círculos, volutas, assim pelos ares, desfazido. Posso deduzir que escapei da casca consistente, que eu estava encerrado ali, não, que o meu corpo era o fruto da paineira, todo fechado, e num instante abriu-se. Abriu-se por quê? Porque já era noite para mim e aquele era o meu instante de maturação e rompimento. Porque fui atingido pela beleza como se um tigre me lanhasse o peito. O salto. O pânico. O que é a beleza? Translúcida como se o marfim do jade se fizesse carne, translúcido Lucas, intacto, luz sobre os degraus ocre de uma certa escada na eloquência da tarde (HILST, 2003, p. 87-88).

Lucius Kod estabelece uma comparação entre a imagem pontiaguda da farpa e o sofrimento penetrante que ora carrega, afirmando que, para ele, a sensação provocada pela morte do amante foi destituída de qualquer possibilidade de conceituação (“farpas pontudas emergindo do corpo dos conceitos”).

Antes do encontro e união com Lucas (“O salto. O pânico”), a experiência de vida que tinha se mostrava satisfatória, estática, uniforme, “lisa” como a pedra à beira do riacho (“aquela que carregam para casa”), ou seja, a visão de mundo petrificada que ele havia internalizado foi abalada ao se perceber diferente, atraído por um outro homem.

Constatando que, mesmo com tanto conhecimento, de nada lhe serviu a experiência, quando se percebeu já dentro de uma relação homoerótica, ele busca ajustar-se aos acontecimentos (“Onde os começos? Onde?”), procurando o ponto, o instante no qual ocorreu a grande mudança interna. É isso que ele procura em seu devaneio, ao perceber o tanto de maturidade que se esvai, “flutuando” como fiapos desgarrados.

Para conseguir o “instante de maturidade e rompimento”, Lucius Kod transmuta-se mental e emotivamente em fruto, um “mais-ser” produto do longo processo de maturação ao final do qual um ciclo se fecha e outro se avizinha.

Desvelando os sentidos metaforizados pela linguagem poetizada, o personagem se reveste de delicadeza e sensibilidade (“atingido pela beleza”), em decorrência do

sentimento amoroso que o fulmina ao conhecer Lucas (“como se um tigre me lanhasse o peito”), escapando assim de uma vivência enclausurada em relações amorosas heteronormativas (“escapei da casca consistente”), imprimindo renovação à consciência que tinha de si, como ser humano.

Os recursos linguísticos de que se serve a personagem em seu devaneio são “poderes poéticos do psiquismo”, segundo Bachelard (1988, p. 144): a percepção aguda de sua própria carne, aqui revitalizada pela paixão, torna-se essencial no momento de juntar os fatos e buscar entendimento e aceitação acerca de tudo o que sucedeu.

O rompimento com a rigidez de uma vida mecanizada pelas relações estagnadas não ocorre para Lucius Kod sem que ele possa se embrenhar em um caminho desconhecido. Por ser novidade e estranheza, de início o percurso em direção ao sentimento amoroso o assusta e provoca-lhe o pavor e o pânico.

No entanto, a visão daquilo que se encontra no início do caminho escarpado suplanta qualquer desconforto: a beleza do jovem Lucas, autêntica rutilância em meio aos afazeres enfadonhos e obrigatórios (“luz sobre os degraus ocre de uma certa escada na eloquência da tarde”).

A palavra “eloquência”, fazendo referência aqui ao sentido renovado que as coisas sem vida do cotidiano assumem, sintetiza o choque provocado pelo encontro, como se tudo, a partir daquele instante, naquele lugar, se dinamizasse, adquirindo um outro significado.

Da mesma forma, no momento exato da morte de Lucas, através de suas palavras na carta de despedida, nota-se que, para ele, passa a existir “um acúmulo de significados tomando conta das coisas neste instante” (HILST, 2003, p. 99). Os objetos ao seu redor dialogam com a sua vibração interior, se tornam eloquentes, resplandecem, “crescendo de significados”: a pedra prateada (objeto rutilante) e o livro de poemas, exibindo em sua capa o perfil do poeta que “brilha como a luz da tarde”.

Quase incrível se torna perceber o modo como a autora alinhava os elementos de significação simbólica do conto, arrematando um ciclo de nascimento, maturidade e término do relacionamento entre os dois homens, e concretizando-o na luminosidade presente desde o momento do encontro entre os dois personagens (“luz [...] na eloquência da tarde”) até o instante em que a morte impõe o desfecho sobre os amantes.

O jovem Lucas deflagra esse instante final ao devanear, em sua carta, confirmando a subsistência da consciência, mesmo durante esse processo “onírico”:

Por que tudo brilha e é mais? Apenas porque me despeço? Quando nos beijamos naquela antiquíssima tarde, a consciência de estar beijando um homem foi quase intolerável, mas foi também um sol se adentrando na boca, e na luz azulada desse sol havia uma friez de água de fonte, uma diminuta entre rochas, e beije a tua boca como qualquer homem beijaria a boca do riso, da volúpia, depois de anos de inocência e austeridade (HILST, 2003, p. 99).

Ainda de acordo com Bachelard (1988, p. 144), “o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência”, sendo essa a consciência que os protagonistas adquirem ao rememorar por escrito sua história, ao dizer-nos poeticamente no que eles haviam

se tornado e como se modificaram tanto, desde o instante em que foram surpreendidos pela paixão até o momento em que foram tragados pelo espanto da separação.

O filósofo francês Jean-Paul Sartre, em um longo ensaio intitulado *Que é literatura?*, examinou a fundo a natureza da escritura literária e as razões pelas quais os escritores se empenham em tal empreitada árdua, para, ao final das suas elucubrações, formular sem preconceitos a dura pergunta: para quem se escreve? Clamando, assim, por uma autenticidade na relação que porventura pudesse existir entre os leitores e o texto que se apresenta para ser lido.

Analisando tanto a tarefa de escrever em prosa quanto a arte da criação poética e o seu papel nas sociedades ocidentais, logo na primeira parte do texto, o autor afirma que “na verdade, a poesia não se serve de palavras; eu diria antes que ela as serve” (SARTRE, 2015, p. 19), considerando uma pretensa atitude diferencial do poeta ao utilizar-se de recursos incomuns da linguagem para erigir um discurso que propõe aos leitores o ato reflexivo, a tomada de postura, a antipassividade diante daquilo que lhe diz um texto abarrotado de artifícios e estratégias linguísticas, carregado de diversos mecanismos de sedução e sentidos potencializáveis pelo ato da leitura.

Em determinado trecho da narrativa analisada aqui, Hilda Hilst nos faz intuir quem de fato é o personagem Lucius Kod, dando voz intrusa a um outro narrador que, em suas elucubrações poéticas, retoma o caminho turbulento das imagens metaforizadas, a fim de nos mostrar o âmago desse personagem tornado cada vez mais complexo:

Voltavam ao coração os cães de gelo. Ali. Postados. Guardiães. Os olhos embaçados de furor, as presas cintilando. Cães de gelo. Ou lobos de olhar formoso inundados de cio. Ou um só lobo, Lucius Kod, preso numa armadilha jamais pensada, que oco de si mesmo tentou criar-se novo? Cansado de sua própria oquidão tentou verter humores, refazer-se em lago, em luz, mas torcido de ociosidade construiu para seu corpo um barco exíguo cravejado de espinhos, verdes espinhos de um ciúme opulento, úmidos longos espinhos aguçando sua própria matéria de carne, carne de Lucius antes era mansa e tépida, brioso corpo de antes tão educado respondendo rápido a qualquer afago, de mulheres naturalmente, ah sim, naturalmente, mulheres com discursos de várias qualidades [...] (HILST, 2003, p. 91).

Por intermédio de uma troca brusca das vozes narrativas, que passa da primeira para a terceira pessoa, a autora faz irromper um Lucius Kod desprovido de sua face definitiva, no entanto já abarrotado de sentimentos a serem deslindados pela própria ação devaneante da linguagem. Lucius está “oco”, acuado por tudo o que aconteceu, mas especialmente pela patrulha social; todos o julgam e ele sofre, tem a mente embotada e em devaneio. Ele não se expressa de modo lógico, ou melhor, a lógica interna é o elemento que o guia.

Visto que a autora quis expor o funcionamento da mente perturbada pelo sofrimento, através de um discurso narrativo elaborado no caos em que se encontra o personagem, eis que se insurge essa outra voz narrativa, dizendo bem mais do que o personagem poderia. O efeito que nos causam as palavras rebuscadas deste outro narrador é o de uma vertiginosa intromissão no corpo da própria diegese (“que oco de si mesmo tentou criar-se novo?”),

para onde vão todas as novas possibilidades de compreensão das razões do outro e, deste modo, ampliando a compreensão acerca do ser humano em toda sua complexidade.

Da linguagem poética, em contraponto à prosa, podemos dizer que, conforme nos assevera Tezza (2003, p. 54) em seus estudos sobre as linguagens da prosa e da poesia, citando o norte-americano T. S. Eliot, ela “não deve ser definida por seus usos”, uma vez que pesa sobre nós, receptores da mensagem poetizada pelo devaneio, as causas de uma ruptura com os “modos convencionais de percepção e avaliação que perpetuamente se formam, levando as pessoas a ver o mundo de um modo novo” (TEZZA, 2003, p. 54).

Sabendo que a linguagem poética carrega em si a capacidade de intensificar a expressão da subjetividade, trazendo à tona suas nuances mais emotivas, ela conseqüentemente torna o homem consciencioso dos sentimentos velados no “‘substrato do nosso ser’, no qual raramente penetramos” (TEZZA, 2003, p. 54).

Lucas: o ser-imagem na totalidade da palavra

O personagem Lucas, quando surge no texto pela primeira vez, é apresentado por sua namorada ao sogro como um estudante de História e aspirante a poeta. O belo jovem escreve poemas nos quais é recorrente a figura de “muros” associados a diversas situações.

Tais imagens aparecem no final da narrativa no formato de pequenos poemas enumerados de I a VII, que, fechando o conto com devaneios nebulosos, ao mesmo tempo apresentam imagens límpidas de uma vida contada metaforicamente em detalhes, desde a infância até os obstáculos da maturidade. Percebe-se nesses poemas a arquitetura de um amplo quadro metaforizado no qual se revela a personalidade de Lucas, ao se despedir, legando à posteridade sua mais íntima natureza (“uma alma velha”).

Todo o sentido dos poemas gravita em torno da imagem dos muros, símbolos que assumem nuances variadas em situações e contextos diversos, podendo representar desde a candura de uma infância talvez nunca superada até a dura e inflexível experiência amorosa, passando pela inevitabilidade e urgência de uma vida prática, objetivada em busca de uma solidez proporcionada pela sabedoria e advinda somente com a maturidade.

(I)
Muros longínquos
Na polidora esgarçada dos sonhos.
Tão altos. Fulgindo iluminuras.
Muros de como te amei: Brindisi.
Altamura
E muros de chegada. De querença.
Aquecidos. Anchos.
O tenro entrelaçado à tua fala:
Teu muro de criança.
(HILST, 2003, p. 100)

No primeiro poema, a voz lírica ecoa a fase inicial da vida de todo ser humano, numa referência à infância distante (“muros longínquos”), a um mundo onírico não mais existente,

difícil de ser transposto (“tão altos”) e impossível de ser revivido. A voz de Lucas, no poema, tendo ansiado pela chegada da maturidade e, ao mesmo tempo, sonhando a infância perdida (“teu muro de criança”), rememora a experiência amorosa e a intensidade elevada de tal paixão (“muros de como te amei”).

Para simbolizar o percurso de peregrinação da idade mais tenra ao amadurecimento, a voz do poema faz referência a duas antigas cidades da Itália (“Muros de como te amei: Brindisi. / Altamura”), cujas posições geográficas estratégicas no sul do país, projetadas em direção ao Mar Mediterrâneo, permitiam que fossem consideradas pórticos de passagem para uma conexão direta com o continente africano, com a Grécia e o Oriente, espaços esses de conquista e expansão para o antigo e já civilizado povo romano.

(II)
 Muros dilatados de doçura:
 Romãs. Dálias purpúreas.
 Irmãos adultos
 Recostados na manhã de chuvas.
 Muros do encantado da luxúria.
 Fendas. Nesgas de maciez.
 (HILST, 2003, p. 100)

Nas duas estrofes seguintes, acima citadas, o poeta “dilata” a sisudez da imagem de contenção do muro na vida do ser humano, abrindo fendas na crispação (“nesgas de maciez”), através dos elementos da natureza, frutos e flores, em um processo precioso de abrandamento das relações amorosas que se prenunciam logo nos seus primórdios, de modo fraterno, no decorrer das etapas subsequentes da vida (“irmãos adultos / recostados na manhã de chuvas”). Entretanto não há aqui apenas candura e cumplicidade fraterna, mas também a lascividade, uma carnalidade latente a unir os corpos irmanados no desejo (“muros encantados da luxúria”).

(III)
 Muros prisioneiros de seu próprio murar.
 Campos de morte. Muros de medo.
 Muros silvestres, de ramagens e ninhos:
 Os meus muros da infância. Esfacelados.
 Muros de água. Escuros. Tua palavra:
 Um mosaico de vidro sobre o teu rosto altivo.
 Devo me permitir te repensar?
 (HILST, 2003, p. 101)

No terceiro poema se retomam os dilemas e as incertezas do contrato amoroso, quando os amantes se apercebem reféns de seus próprios sentimentos (“muros prisioneiros de seu próprio murar”), gerando neles o medo do incognoscível (“Campos de morte. Muros de medo”). Os engodos a que estão sujeitos todos os amantes surgem ao longo da relação amorosa e no poema eles têm como representação o verso “Muros silvestres, de ramagens e

ninhos”, em uma metáfora dos desenredos e complicações a que são submetidos os sujeitos quando aninhados no seio do medo que a paixão provoca: medo por não saberem, ao certo, por quais caminhos escuros a paixão poderá conduzi-los e nem para onde ela poderá levá-los.

Nessa estrofe única se destaca uma imagem enigmática, a de um vitral: “Tua palavra: / Um mosaico de vidro sobre o rosto altivo”, fazendo-nos refletir acerca da clareza de uma linguagem consciente que pudesse justificar e legitimar a emoção em detrimento da translucidez de um sentimento amoroso abrupto e não permitido.

O mosaico de vidro construiria a imagem que vemos nos vitrais, uma cena que se embeleza e se perpetua no instante em que a luz a toca. A luminosidade seria essa tomada de consciência que a tudo esclarece, lançando entendimento e compreensão sobre os espaços ocultos e situações mais obscuras que, por conta de nosso orgulho (“o rosto altivo”) não enxergamos de modo claro, promovendo inclusive a resolução nítida dos dilemas e contradições.

Em determinado momento da narrativa, Lucius Kod diz que “ético é descobrir-se inteiro livre como me sinto agora” (HILST, 2003, p. 91), equacionando os termos da questão em prol da solução mais emotiva nesse instante, quando questionado por Lucas sobre as consequências dessa relação (“tua filha vai sofrer, Lucius”), caso fosse descoberta pela filha de Lucius e namorada de Lucas.

Sem emitir julgamentos acerca do que se impõe como moral ajustada ao contrato social, nos perguntamos, afinal: quem poderia dizer qual contexto se assume como mais “ético”: o pensar e ponderar sobre os prejuízos da transgressão operada pela relação homossexual ou o legitimar e ser conivente com a situação na qual os dois homens devam se beneficiar com a grande liberdade proporcionada pela relação amorosa vivida?

(IV)
Muros intensos
E outros vazios, como furos.
Muros enfermos
E outros de luto
Como o todo em mim
Na tarde encarcerada
Repensando muros.
A alma separada de ti
Vai conquistar a chaga de saltar.
(HILST, 2003, p. 101)

O quarto poema nos indica a intensidade das experiências ao longo da vida do poeta, com todas as dores e deleites que isso pode implicar. “Muros intensos”, “Muros enfermos”, “repensando muros”: são todas expressões a indicar a dubiedade e o paradoxo de que são constituídos os alicerces da existência, justapostos e suturados pela reflexão, esse ato de repensar as práticas adotadas e cultivadas ao longo do tempo de uma vida.

Os dois últimos versos do poema de número quatro quebram todas as lógicas levantadas no percurso de uma existência coerente. Eles tomam o aspecto de uma firme voz emotiva que decreta: na ausência do ser amado, há apenas a incerteza que no fundo é a

grande ferida da alma, a solidão imensa e o caminho vazio por onde se vai, compelido em um rompante em direção ao nada (“a chaga de saltar”).

Os três últimos poemas trazem imagens diversas de muros, sempre qualificados, a indicarem os estágios peculiares por onde se esgueira a vivência (“muros agudos”, “muros loucos, desabados”, “muro máscara”, “muros acetinados”, “muros devassos”, “muros taciturnos”, “muros castos e tristes”, “muros escuros, tímidos”, “muros cendrados”):

(V)

Muros agudos
Iguais à fome de certos pássaros
Descendo das alturas.
Muros loucos, desabados:
Poetas da Utopia e da Quimera.
Muro máscara disfarçado de heras.
Muros acetinados iguais a frutos.
Muros devassos vomitando palavras.
Muros taciturnos. Severos.
Como os lúcidos pensadores
De um sonhado mundo.

(VI)

Muros castos e tristes
Cativos de si mesmos
Como criaturas que envelhecem
Sem conhecer a boca
De homem e mulheres.
Muros escuros, tímidos:
Escorpiões de seda
No acanhado da pedra.
Há alturas soberbas
Danosas, se tocadas.
Como a tua própria boca, amor,
Quando me toca.

(VII)

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.

(HILST, 2003, p. 102-103)

Os muros representariam não apenas as situações adversas, mas espelhariam a complexidade do próprio ser que se depara com as inúmeras situações da existência. Dentre

essas situações, está a paixão que acomete todos os seres humanos em um dado momento dessa existência. E aqui, de maneira mais avassaladora, a paixão homoerótica, surgida como um dos grandes interditos da vida.

Por intermédio das imagens devaneantes, o poeta nos fala da urgência aguda provocada pela necessidade que o desejo impõe, da grande ilusão de perpetuidade em que se transforma o amor e a liberdade que o acompanha, quando sentidos, como também nos fala dos disfarces com que o amor se apresenta e com que também devemos nos apresentar, em contextos de repressão, para proteger a delicadeza do sentimento vivido (“muro máscara disfarçado de hera”).

O poeta nos diz também da pobreza de espírito dos homens tristes, desde há muito oprimidos por seus próprios preceitos (“cativos de si mesmos”), criaturas que não se deram ao conhecimento proporcionado pela união carnal (“sem conhecer a boca / de homem e mulheres”), bem como nos fala o poeta do grande e sedutor perigo envolto nas sombras da dúvida, da timidez em ousar, quando o ser já aquiesce à zona de conforto onde se prostrou.

Há, nos últimos versos do sexto poema, uma quadra de extrema beleza poética direcionada a flagrar o contato e a união, para além de carnal, entre os dois homens:

Há alturas soberbas
Danosas, se tocadas.
Como a tua própria boca, amor,
Quando me toca.
(HILST, 2003, p. 103)

Cremos que a sensação descrita nessa quadra não se dirige apenas aos dois protagonistas do conto, mas também aos amantes de qualquer tempo, envolvidos em relações íntimas de cunho subversivo para os padrões sociais mais ínfimos.

A bem da verdade, a carga de intencionalidade de que se reveste o conto escrito por Hilda Hilst foi muitíssimo bem dosada. Tudo converge para explorar a beleza erótica e a atração sensual de uma relação livre, porque íntima e consentida pelo mais nobre e elevado dos sentimentos, o amor.

No texto inteiro, não há um instante sequer de concessão aos sentidos que não os trague como a um turbilhão, em direção a uma dignificação do ser na sua totalidade, especialmente nas referências feitas aos sentidos da visão, do paladar e do tato, como podemos constatar nos versos da quadra citada acima.

De acordo com as imagens presentes no sétimo e último dos poemas, no “fluxo voraz / De sentimentos” em rebuliço no interior do ser emotivo, existe a crua sensação de confinamento (“equivoca clausura”) provocada pela ligação estabelecida entre os amantes. Equivocada por não haver sido imposta, mas estabelecida com o consentimento de cada um, portanto não se configurando como prisão, mas sim liame reforçado (“sangue escuro”) e por isso mesmo inviolável e talvez perpétuo.

Os muros acinzentados (“cendrados”) que separam o mundo dos amantes do território do heterossexismo repressor foram transpostos pela inocência e candura do poeta, em

uma tentativa curiosa de vislumbrar o que haveria do outro lado daquela solidez (“Criança me debrucei / Sobre a tua cinzenta solidez”). No entanto, as consequências do ato desfecharam um castigo doloroso sobre o poeta, passível de cicatrização impossível: a morte, não física, mas a ideia de interrupção irreversível representada nos versos finais: “E até hoje me queima / A carne da cintura”.

Por sua configuração em sete partes versificadas, os excertos finais do conto elaboram a simbologia que o numeral sete carrega, representando “a conclusão do mundo e a plenitude dos tempos”, conforme Santo Agostinho (apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 828). Nessa totalidade, o numeral mede o tempo histórico do homem sobre a terra, sua peregrinação em direção à divindade.

Segundo os autores do Dicionário de símbolos, associando o numeral quatro (a representação da terra) ao numeral três (simbolizando o céu), o sete irá representar a totalidade do universo em movimento. No entanto, para os autores Chevalier e Gheerbrant (2007), o sete encerra uma expectativa ansiosa, já que indica a passagem do conhecido ao desconhecido: “um ciclo concluído, qual será o próximo?” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 828).

Sendo o sete “o número da conclusão cíclica e da sua renovação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 827), as unidades menores que o constituem somam-se harmoniosamente em uma representação dos quatro elementos vitais (fogo, terra, água e ar) e dos três princípios da ciência secreta (a análise, a tese e a síntese), formalizando, assim, o “signo da realização” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 831).

Ainda de acordo com a compreensão trazida pelo dicionário dos símbolos proposto pelos autores nos contos e lendas antigos, é fácil perceber que este número (“sete”) expressa também, de modo sequencial, as etapas da evolução, “os sete degraus da consciência”: o número “um” seria a consciência do corpo físico (os desejos e sua satisfação); o “dois” representaria a consciência da emoção (as pulsões mais complexas); o “três”, a consciência da inteligência (a organização do raciocínio); o “quatro”, a consciência da intuição (o inconsciente); o “cinco”, a consciência da espiritualidade (desprendimento da vida material); o “seis”, a consciência da vontade (o conhecimento que passa para a ação); e o “sete” representaria a consciência da vida, dirigindo a atividade humana para o eterno e a salvação.

Aplicando a ideia de haver uma simbologia velada em relação ao numeral sete e relacionando cada uma das sete etapas da evolução a cada um dos sete poemas, constatando que o conjunto de poemas representa o trajeto de vida do personagem Lucas, chega-se à conclusão de que eles são o seu testamento pessoal, a cartografia do seu íntimo deixada ao mundo, elencando nele os bens preciosos de um espólio afetivo, suas experiências particulares, seu medos e desejos, conquistas e derrotas, sua história de vida, pois que o homem nada leva como posse material após finda sua existência carnal, a não ser a lembrança das inúmeras e impalpáveis sensações que o assolaram em vida.

Assumindo a voz do jovem poeta Lucas, a autora do conto condensa em linguagem poética – e, portanto, devaneante – a significação fundamental da imagem pétrea do muro: “a comunicação cortada, com a sua dupla incidência psicológica: segurança, sufocação;

defesa, mas prisão” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 626). Os muros são os impedimentos, tanto erguidos pelo próprio ser, como pelos outros. Barreiras de medo, inseguranças, tristezas, doenças, depressão e, enfim, sofrimento.

Tudo isso afasta o ser, um do outro, as alteridades que deveriam conviver em harmonia. Desse modo, o outro também passa a ser um muro, no qual se esbarra e a convivência fica impossível, insuportável. O humano torna-se um estranho a si mesmo e o outro configura-se como um empecilho. A convivência dos seres humanos como inimigos tem gerado guerras, o mundo fica impossível, intolerante, ainda que todos queiram a mesma coisa, ou talvez até por isso mesmo.

A paródia que Lucas faz (“Parodiando aquele outro: tudo o que é humano me foi estranho”), antes de imprimir sua assinatura à carta suicida, nas últimas linhas do conto, remete a uma frase do poeta e dramaturgo romano Públio Terêncio, nascido em Cartago no século II a. C.: “Sou um homem: nada do que é humano me é estranho”. Diferentemente de seu contemporâneo Plauto, comediógrafo que foi, em seu tempo, bem mais apreciado por suas farsas ágeis e alegres, Terêncio foi mais apreciado na Idade Média e na Renascença, sendo muito imitado até os tempos de Molière.

O uso que Hilda Hilst faz da remissão ao poeta e dramaturgo latino representa o resultado frustrado da busca empreendida pela trajetória de uma vida que se encerra, ao alcance do entendimento e compreensão acerca das impossibilidades existentes na vida breve do ser, como limitações impostas pelos próprios humanos, além de indicar o grau elevado de erudição do jovem poeta Lucas, uma vez que os personagens criados pelo dramaturgo, em suas obras escritas em versos, pertenciam em sua maioria às classes sociais mais altas e cultas do mundo latino.

Por meio de tais recursos estilísticos de elaboração literária, percebe-se que a autora envolve toda a narrativa, por mais fragmentada, polifônica e violenta que seja, em um halo de lirismo talvez nada cândido, como se buscasse no nível da linguagem (em turbulência poética) um contraponto ao turbilhão de eventos ocorridos entre os dois protagonistas.

Sendo a palavra o item que reflete e agudiza a experiência de liberdade proporcionada pela paixão, é nela que os personagens se envergam e se enxergam por completo, uma vez que:

A experiência poética é irreduzível à palavra e, não obstante, só a palavra a expressa. A imagem reconcilia os opostos, mas essa reconciliação não pode ser explicada com palavras – exceto as da imagem [...]. Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade toda vez que tentamos exprimir a experiência terrível daquilo que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas para as próprias vísceras [...] (PAZ, 2012, p. 117).

No mesmo sistema simbólico em que Lucas se desvela, servindo-se da imagem dos muros contra o silêncio da morte que o assombra e o leva embora, o personagem Lucius Kod também se organiza para poder refazer-se da tragédia através do “recurso desesperado” da escrita devaneante, da palavra poetizada, do sentido metaforizado: “Inventar palavras, quebrá-las, recompô-las, ajustar-me digno diante de tanta ferida” (HILST, 2003, p. 85).

A linguagem aqui comunicando tanto a agonia da perda quanto o êxtase da descoberta insuspeitada do corpo amoroso do amante, sabendo ser o “eu” dele próprio (Lucius Kod) a mais visceral das descobertas:

Escorpião de seda. Pulsando silencioso ali entre as frinchas. Ou eras o outro no quase escuro do quarto. Úmido. De seda. Tua macia rouquidão. Igualzinha à macia rouquidão de uma sonhada mulher, só que não eras uma mulher, eras o meu eu pensado em muitos homens e em muitas mulheres, um ilógico de carne e seda, um conflito esculpido em harmonia, luz dorida sobre as ancas estreitas, o dorso deslizante e rijo, a nuca sumarenta, omoplatas lisas como a superfície esquecida de um grande lago nas alturas, docilidade e submissão de uma fêmea enfim subjugada, e aos poucos um macho novamente, altivo e austero, enfiando o sexo na minha boca. Viscoso. Cintilante. Pela primeira vez o meu olhar encontrava a junção do nojo e da beleza. Pela primeira vez, em toda a minha vida, eu, Lucius Kod, 35 anos, suguei o sexo de um homem. Deboche e clarão na lisura da boca. Ajoelhado, redondo de ternura, revi como os afogados a rua do meu passo, a via (HILST, 2003, p. 96).

Analisando o trecho acima, chega-se à conclusão de que o homem vivencia o desejo homoerótico pela primeira vez e convoca a linguagem poética para legitimar essa concretização, como se, ao dizer explicitamente sobre si mesmo, ele assim afirma-se sem culpas como amante do próprio gênero. Do instante no tempo que levou ambos os homens a se encontrarem e unirem-se em situações extremas (“nojo” e “beleza”) aos atos consumados que trazem à consciência a aceitação do fim do romance entre os dois, esses protagonistas do conto provam pela primeira e única vez em suas vidas a mais nobre das sensações: o amor, esse tal sentimento sem rastro medido.

Pela vertigem do devaneio, a aventura da vida para os dois tornou-se lúcida e ilógica. A transformação operada de um ser circunstancial para um outro ser agora totalizado, a passagem de um extremo a outro de ambas as vidas se tornou viável devido às ferramentas de uma linguagem carregada de possibilidades: as imagens poéticas, “extremos da palavra”, de acordo com Octavio Paz (2012).

Considerações finais

Para leitores desavisados, a obra de Hilda Hilst representa um desafio gritante e, ao mesmo tempo, um libelo contra injustiças e opressões, individuais e coletivas. Faz-se necessário, durante a leitura dos seus textos, ter em mente que o mundo é hostil e cruel, inflexível com todos que ousam praticar uma distinção radical do senso comum da vida socialmente ajustada.

Além de apresentar a ótica metafísica da autora acerca da humanidade, presentificada nas figurações da sexualidade, do amor e da morte, os conflitos observados no enredo do conto “Rútilo Nada” são de caráter recalcitrante, pois questionam de maneira obstinada a visão limitada de um mundo hipócrita e, por isso mesmo, violento: na agonia em que se veem os amantes, as possibilidades de salvação são obscuras e distantes.

Como o reverso de um prazer intenso e imenso, o conto exige do leitor um sacrifício: o desprendimento de suas acomodações, para que a linguagem complexa, porque

metafórica, possa surtir o efeito adequado, no momento em que os relatos de Lucius Kod e de Lucas se apresentam para decifração, numa aventura ávida em direção ao incomum.

Em se tratando de sentimentos vastos, tem-se a linguagem poética como representação da natureza do homem e como legitimação de suas emoções. Pode-se, inclusive, admitir a querela acerca da funcionalidade e utilidade de um texto abarrotado de recursos de linguagem ambíguos e complexos, tais como metáforas e imagens de ordens várias que, na maioria das vezes, torna bem mais confusa a atribuição dos significados acerca do todo expressamente enunciado.

Entretanto, temos como definitiva a certeza de que a linguagem poética em “*Rútilo Nada*” se torna mensagem/informação de fácil absorção no caso de o leitor render-se à emotividade expressa pelo devaneio. Essa é a estratégia para se conceber o sentido do texto analisado aqui, a via de acesso ao conhecimento acerca da mais íntima natureza do sujeito.

Percebe-se que na escrita de Hilda Hilst os meios para se abrir essa íntima faceta do ser dos personagens narradores encontram-se encerrados no manuseio dessa linguagem, nos recursos explorados em um nível incomum e exigente, pois que requerem nossa cumplidade de alma em um pacto de total adesão inconteste. Por conseguinte, o vasto universo do sentido se revela em magnitude.

Desta forma é que acontece no conto “*Rútilo Nada*”, uma obra arquitetada com a poética do devaneio e cujo conflito universal, na arena de brutalidade em que se viram enredadas as vozes da narração, reveste de intensidade uma saga breve e densa de amor e de morte a nos contar do próprio destino da humanidade, de uma árdua trajetória rumo ao fim, perpetuando, no requinte das imagens, a vida dos sentimentos que se escoam e se refazem em linguagem poética.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 21. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2007.
- HILST, Hilda. **Rútilos**. São Paulo: Globo, 2003.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- RIBEIRO, Leo Gilson. Da ficção. **Cadernos de literatura brasileira**. Hilda Hilst. n. 8, out. 1999. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1999.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Petrópolis: Vozes, 2015.
- TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia**: Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Recebido em: 25.06.2018

Aprovado em: 06.07.2018

Para referenciar este texto:

RODRIGUES, Ivon Rabêlo; PÁDUA, Vilani Maria de. Ao lado da ilusão mais tentadora: um breve estudo sobre a imaginação poética e o devaneio no conto *Rútilo Nada*, de Hilda Hilst. **Lumen**, Recife, v. 27, n. 2, p. 69-83, jul./dez. 2018.