

“Rútilo Nada”: Uma Cinematografia do Olhar Hilstiano

Viviane A. Aragão *
Paloma Magalhães
Universidade Federal de Pernambuco

Resumo:

O tratamento concedido à literatura de Hilda Hilst parece repousar em questões que não vão além da complexidade do estilo da autora, de suas “incurções” numa suposta banalização do erotismo e desmancham-se, por fim, em comentários sobre a personalidade “excêntrica” de Hilda. Neste ensaio, nosso olhar se fixa em “*Rútilo Nada*” e, ao tentar reconstruir uma diegese fragmentada, encontra a influência de um olhar cinematográfico para, logo depois, através dessas lentes, descobrir-se envolto numa crítica ao posicionamento do homem frente à necessidade de assumir uma existência “autêntica” diante da morte e da finitude.

A Crítica Literária, mais efusivamente depois de Roland Barthes, vem cada mais lançando mão sobre diversos recursos para conseguir uma re-identificação com o universo literário criado pelos autores. O texto hilstiano demanda bem mais do que simplesmente a aplicação metódica dos mecanismos de teoria literária, é um texto que foge aos enquadramentos e exige um olhar que percorra outros domínios. No primeiro momento deste ensaio, tal qual o próprio conto sugere, a diegese é recuperada pelo olhar de quem se posiciona atrás de uma câmera cinematográfica: são tomadas, cortes, closes, mudanças de foco. Depois, o olhar crítico repousa sobre uma questão tão cara à literatura de Hilda Hilst: a morte e a finitude humana frente ao absoluto divino.

A Reconstrução da Diegese: imagens e palavras através de uma câmera subjetiva

A Diegese, segundo Orlando Pires (1985:136), “é a projeção de um mundo considerado como real, que vai servir de *referente* à estória apresentada pela narração. Define-se pelas realidades dessa estória (intriga, personagens, objetos, espaço/ambiente...) e pela sua *substância*, isto é, as sugestões de toda natureza que dela possam emanar (apresentação ou análise crítica de problemas psicológicos, sociais, políticos, filosóficos; relatos descritivos ou históricos, etc.)”. O foco narrativo, por sua vez, pode ser definido como sendo “a relação entre o narrador e o universo diegético e ainda entre o narrador e o narratário” (Soares, 1993:52). Em *Rútilo Nada*, a reconstrução da diegese servirá de gancho para a reconstituição do foco narrativo, que se apresenta como um foco *oscilante*, fruto da justaposição de diversos pontos de vista, aproximando-se, por vezes do que poderíamos chamar de foco esterioroscópico, mas não podendo, entretanto, enquadrar-se exclusivamente nesta categoria. Há, dessa forma, no conto hilstiano uma quebra e, ao mesmo tempo, uma fuga das possibilida-

* Trabalho realizado na disciplina de Teoria da Literatura 4, do curso de Letras da UFPE, sob a orientação da professora Sônia Ramalho, no período de 2001.1.

des de um enquadramento teórico pré-estabelecido.

Rútilo Nada tem como base uma situação dramática bastante convencional na literatura: o herói transgressor (Lucius) que enfrenta um antagonista (o pai) em nome de uma paixão (Lucas). É um dos 31 sintagmas narrativos catalogados pelo formalista russo Vladimir Propp em sua obra "Morfologia do Conto" (1928, apud D'Onofrio, 1999). Mas, Hilda Hilst vai muito além do convencional: estiliza a narrativa, diversificando livremente o foco narrativo e fazendo da linguagem o próprio *cintilar* a que se refere o título do conto. A autora cria uma polifonia de temas – elegia do amor homossexual? Um canto à paixão e à poesia? Uma fábula política? - e uma multiplicidade de tempos na curta forma de um conto. Tudo para fazer falar, mais uma vez, a solidão humana, a paixão transgressora e o brilho frio da morte.

O conto começa no velório de Lucas, rapaz de 20 anos, amante de Lucius Kod, jornalista de 35 anos, filho de um banqueiro. Nesta primeira seqüência – que vai à saída de Lucius do velório – a autora já situa verbalmente seu personagem e utiliza recursos da narrativa cinematográfica para dispersar o foco da narrativa literária. As palavras fluem, entrecortadas por vírgulas e raros pontos. Nas 30 primeiras linhas, a escritora introduz todos os elementos da trama: Lucius Kod era amante de Lucas, o morto. Uma paixão que acirrou um antagonismo latente entre Lucius e o pai: "*meus 35 anos de vida colados a um indescritível verdugo, alguém Humano, e há tantos indescritíveis Humanos feitos de fúria e desesperança, existindo apenas para nos fazer conhecer o nome da torpeza e da agonia*" (RN, p. 13)¹.

Hilda Hilst escreve na fala do seu personagem a palavra *Humano* com inicial maiúscula. Isso conota o desprezo que Lucius sente pelos que se assumem humanistas (como o pai deveria dizer) e são incapazes de aceitar a diferença no comportamento humano. Essa ênfase crítica ao humanismo burguês, que é uma postura política, retorna no final, sob a forma de paródia.

Depois que Lucius enuncia a aversão ao pai, a autora do conto passa a misturar narrativa de cinema e discurso literário. Lúcio se atira histericamente sobre o caixão, beijando a boca do amante através do vidro. Mãos tentam afastá-lo (o pai? a filha adolescente? amigos?). Como num filme, mas usando a câmera subjetiva (o foco da narração está na primeira pessoa) a imagem fica embaçada: "*e um molhado de espuma embaça aquela cintilância que foi a tua cara*" (RN, p.13). Nesta frase, desvela-se o título do conto: *cintilância* lembrando brilho (significado de *rútilo*) e a cara que foi é o nada da morte. Como se lembrasse que a luz do ser sempre se apaga, e todo *cintilar* é efêmero.

Na "trilha sonora" da cinematográfica seqüência, os gritos de Lucius: "*Gritos finos de marfim de uma cadela abandonada (...) De uma cadela sim. Porque as fêmeas conhecem tudo da dor, fendem-se (...) e eu Lucius Kod neste agora me sei mais uma esqualida cadela*" (RN, p. 13). Mais um aspecto de Lucius se revela neste trecho: sua paixão feminina pelo homem morto, de nome quase igual ao seu (Lucas) e que era também (saberemos depois) namorado de sua filha adolescente.

Como num filme, a "câmera" da escritora abandona o foco subjetivo (a visão de

¹ A partir deste momento, as passagens referentes a "*Rútilo Nada*" serão assinaladas com (RN).

Lucius) para assumir o tom de documentário. O foco narrativo passa para a terceira pessoa, como autêntico recurso da montagem cinematográfica: Lucius cai, é levantado, é quase carregado para o automóvel, e a “câmera” documenta folhas que o vento carrega no chão, sapatos, pessoas fora do velório, curiosas, querendo saber quem morreu para causar tanta dor num homem. Lucius pálido, desfigurado, olha. E a seqüência termina.

Na tentativa de reconstrução da diegese, percebemos que a segunda seqüência do conto está ligada à primeira pela figura retórica da *analepse* (quebra da linha temporal no enredo). Voltamos em flashback para a madrugada que antecede o velório. O rosto desfigurado de Lucius se liga ao rosto desfigurado do pai. Mas os dois focos narrativos são diferentes. No fim da primeira seqüência, que descrevemos acima, a frase final é: “*ele está desfigurado, olha*” (RN, p. 14). Nenhuma vírgula separa os dois “olha”, nenhum ponto finaliza a frase. É como se ela fosse fundamental para compreender o resto da trama. Os rostos desfigurados se sobrepõem: “*Ele está desfigurado, olha olha/ Desfigurado meu pai na madrugada, o roupão de seda, listras negras, que elegância meu pai na madrugada*” (RN, p. 14).

O foco volta, evidentemente, a ser subjetivo. Mas assim mesmo a forma da escrita levanta uma dúvida: no fim do seqüenciado velório, é mesmo Lucius que está desfigurado, na visão objetiva das pessoas? Ou é o pai, já numa visão subjetiva de Lucius? Há, no começo da seqüência, o desabafo do pai, banqueiro, moralista, escandalizado diante do romance do filho com o namorado da neta: “*anos de decência e de luta por água abaixo e eu, um banqueiro, com que cara você acha que eu vou aparecer diante de meus amigos (...)*” (RN, p. 14).

Sabemos pelas palavras do pai, que escorrem no ritmo da parataxe, que Lucas teria cometido suicídio: “*ele só pode ter sido teu macho, porque teve a decência de se dar um tiro na cabeça, mate-se também seu desgraçado, mate-se*” (RN, p. 14).

No decorrer do conto percebemos saltos descontínuos no tempo da narrativa. Do desabafo do pai, ao momento em que Lucius apresenta Lucas ao banqueiro, voltando sempre ao monólogo interior de Lucius, enunciando na descoberta da paixão o brilho que cintila no título do conto: “*Porque já era noite para mim e aquele era 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? (...) translúcido Lucas, intacto, luz sobre os degraus ocres de uma certa escada na eloqüência da tarde*” (RN, p. 15).

Há novamente um corte brusco no monólogo. E nós, leitores, somos levados outra vez ao clima de cinema documental de fora do velório. Mas, a “câmera” volta a ser subjetiva, como se estivesse manejada pelo próprio Lucius. A narrativa capta detalhes, cria uma “câmera-redemoinho” que vai parar num close da boca de Lucius: “*Escarros na calçada, dedos-garra nos meus antebraços, estico o pescoço e levanto a cabeça para os céus, escuros volumosos uma imensa cara, a boca escancarada de nuvens pardas, abro minha própria boca e grito LUCAS LUCAS*” (RN, p. 16).

É uma seqüência curta, que se mistura às lembranças de Lucius sobre sua atividade como jornalista político. Há referência sobre um artigo do lingüista norte-americano Noam Chomsky sobre tortura de mulheres por batalhões de elite treinados

pela direita em El Salvador. Essa referência, que aqui tem o tom de conversa casual, vai ressurgir mais adiante numa situação de conflito entre pai e filho. Uma discussão saturada de ódio ideológico, com o pai assumindo abertamente o discurso moral e político da extrema direita. O enfoque jornalístico do ativista norte-americano se mescla a trechos de Baudelaire e à dor de Lucius por ter perdido o amante: *“Hoje à noite já não serás mais meu mas dessa fina e fecunda, Essa madrasta que engole tudo (...) Lucas, Lucas, a madrasta não roerá teus dentes?”* (RN, p. 16).

Madrasta como metáfora da morte. Madrasta trazendo o eco de pai, também como mensageiro do rútilo nada. E de novo o corte, para fora do velório, mostrando várias vozes, anônimas, o burburinho do mundo: *“mas o carro não está em lugar algum, mas então pega o teu carro, eu vou chamar uma ambulância, ele vai cair, vai desmaiar outra vez, não dá pra gente ficar segurando, deita ele aqui na calçada, deita”* (RN, p. 17).

A autora continua mantendo a oscilação de focos para nos fazer penetrar na densidade dos sentimentos. Ora é a descrição objetiva de um diálogo entre Lucius e Lucas sobre a ética da relação, momento em que vem à tona uma das revelações mais contundentes da diegese: *“tua filha vai sofrer, Lucius (...) / E não é ético. / ético? que criterioso e maduro para os teus 20 anos, ético é descobrir-se inteiro livre como me sinto agora. minha filha, se pudesse compreender, compreenderia / nunca vai compreender. Me ama”* (RN, p. 18). A filha de Lucius (namorada de Lucas) representa um ponto de ligação e tensão na trama.

Ora um breve diálogo parece captado na terceira pessoa, mas logo se transforma numa consciência torturada pelo ciúme: *“tensionado, Lucas? / por que? / alguém atravessando a rua te olhou desejoso e perplexo, não foi? / não, não vi / Eu não sou o que sou, fico me repetindo, nem fêmea alguma e macho muito menos me colocaram aqui neste tempo onde estou, tempo desordenado, avessos de um rumo, grandes areias negras tumultuadas, cascalhos, brilhos / então não viu? trocaram olhares e um não viu o outro? / não, não vi / Como é o rosto do cinismo? E o da leviandade? Vou andando, ele um pouco à frente e eu atrás, por quê? Para tomar distância e ver se o acreditam sozinho pela rua e tentam assim uma abordagem”* (RN, p. 21).

Na seqüência final, voltamos à movimentação anônima de fora do velório. A narrativa volta a mesclar discursos anônimos com o discurso da personagem principal: *“quem morreu? foi o filho, foi? / a gente segue sempre os queridos que se foram / como é que a senhora disse, dona? / a gente vai com eles / com quem? / com nossos queridos (...) / Te sigo, Lucas, as faces estufadas me olhando estendido na calçada”* (RN, p. 22). E a última lembrança de Lucius é a do primeiro encontro sexual entre ele e Lucas: *“Ajoelhado, redondo de ternura, reví como os afogados a rua do meu passo, a via”* (RN, p. 23).

A narrativa abandona, então, a consciência de Lucius. E termina dando voz a Lucas, com a utilização do recurso de linguagem epistolar. Numa carta ao amante, ele conta como foi torturado e violentado, a mando do pai de Lucius. O banqueiro também entra em cena, com uma participação surpreendente: *“Teu pai veio ver o serviço, Lucius (...) / posso te tocar um pouco, menino? / Eu estava de braços e suspendi a cabeça para ver. A boca do teu pai tremia. / Ele beijou minha boca ensangüentada. Eu*

sorri. *De pena da volúpia*" (RN, p. 24).

Depois, na própria carta, sete poemas de Lucas. Poemas sobre muros. E a despedida: "*Até um dia. Na noite ou na luz. Não devo sobreviver a mim mesmo. Sabes por que? Parodiando aquele outro: tudo o que é humano me foi estranho. / Lucas*" (RN, p. 28) - (assinatura do próprio punho no original do conto).

Neste Agora "Rútilo Nada": a morte no reflexo da cintilância

"Escrever para não morrer" - Afirmando ser, esta célebre frase, uma síntese do posicionamento de Gide e Proust, Maurice Blanchot, ao enfatizar sua adesão à posição de Kafka, logo a reformula: - "Escrever para poder morrer", parecendo, assim, encerrar toda uma corrente de escritores que fazem de sua literatura uma reflexão em torno de um posicionamento *autêntico* diante da existência. São aqueles que, considerando a morte o vazio que se instaura no limite da vida e "contra a qual se fala", assim como Mallarmé, ao "*cavarem o verso*", deparam-se com a morte em seu peito e extenuam-se no exercício dilacerante que define a linguagem literária.

Hilda Hilst parece conhecer bem o significado da reformulação proposta por Blanchot; sua literatura reflete o conhecimento da diferença fundamental que existe entre o "escrever para não morrer" e o "escrever para poder morrer". *Rútilo Nada* é fruto do conhecimento desta distinção. Ao narrar a dor, a perda, o anonimato da vastidão dos sentimentos de *Lucius Kod* frente à morte de *Lucas*; ao confrontá-lo com esta morte, a morte alheia, a de todos os homens – lembra-lhe o significado de sua própria morte. Não é de outra forma que logo compreendemos o posicionamento da escritora de Hilda, ao criar este confronto ela nos coloca frente à possibilidade de assumir a morte, numa vivência autêntica, fazendo-nos compreender que sua literatura não constitui uma batalha "inocente" pela vida – um "*escrever para não morrer*" –, mas sim, uma escritura que se pauta na necessidade de assumir o caráter finito da existência, promovendo uma vivência da morte não apenas na esfera da narrativa, mas principalmente encerrando-a no espaço e no vazio que sua linguagem instaura, é o "*escrever para poder morrer*", é *Lucius* diante do corpo morto de *Lucas*, lançando-se na vastidão dos sentimentos sem nome, nas "*perdas, deslumbramentos, catástrofes do espírito, pesadelos da carne*", num lugar onde estes "*sentimentos vastos não tem boca*", são "*fundo de soturnez, mudo desvario, escuros enigmas habitados de vida mas sem sons (...)*" (RN, p.13).

Com este início, Hilda já começa o conto criando uma duração; suas palavras, tomadas enquanto língua literária, "estrangeira" em seu sentido proustiano, cria uma interdição no real, estabelecendo um novo e único encontro entre o espaço e o tempo em forma de narrativa ficcional. Quem diz que "os sentimentos vastos não têm nome" (?). *Lucius* diante do corpo morto de *Lucas*, como um discurso desenvolvido no interior de sua consciência (?), ou este instante narrativo efetiva-se como o próprio tempo discursivo que subverte o tempo diegético, criando um espaço próprio e contínuo na narrativa (?). Esta subversão do tempo diegético instaura um espaço discursivo no qual *Lucius* vê-se "*instante*" no reflexo da cintilância que era a imagem de *Lucas* e, utilizando uma terminologia heideggeriana, é *atravessado* pelos dois vieses

que norteiam a questão da finitude: o instante e a morte.

A morte como denúncia universal da finitude humana anuncia ao homem o caráter fundamental de sua existência: a temporalidade. O homem é aquele para quem o tempo “passa” e só seguindo esse fio, percorrendo a avenida do tempo, é que se torna possível existir. O tempo em que o homem se move não pode ser então o tempo calculável, mensurável, que tudo arrasta com indistinta violência, mas “o presente que subitamente assume sentido, é a própria existência de súbito mobilizada”: o *instante* (Beaufret, 1976:160). Para Kierkegaard, esta categoria representa a possibilidade especificamente humana de emancipar-se do caráter de objeto que todas as coisas assumem frente ao tempo; pois lhe é possível, num relance do olhar, posicionar uma situação e nela manter-se independente do transcorrer do tempo e “nem mesmo o ponteiro das horas pode-(r)- segui-lo”. Diante da impossibilidade de mergulhar na amplidão divina e escapar definitivamente *aos ponteiros das horas*, ouvimos “*Gritos. Gritos finos de marfim de uma cadela abandonada tentando enfiar a cabeça na axila de Deus*” (RN, p.13), os gritos de *Lucius*, seu apelo, saber-se instante no limite da morte.

Assumir a morte no que ela possui de particular, a *minha morte*, é ponto de partida para uma ampla compreensão da existência; isto é o que pensa Heidegger, que tem como objetivo principal esclarecer o sentido do ser. Esta tarefa pressupõe uma experiência que revele o ser em seu sentido originário, uma *experiência de ser* que se dê num âmbito anterior a reflexão e que revele de modo mais imediato o ser ao existente. Tal tipo de experiência é expressa exemplarmente na literatura hilstiana, num espaço onde as personagens são atravessadas pelo ser da linguagem. Desta forma, somos levados, juntamente com *Lucius*, a uma compreensão Heideggeriana da morte, não devendo ser encarada como um limite da vida, um ponto onde a existência humana encontra o seu término. Ao contrário, a morte em *Rútilo Nada* é pensada em sua função dentro da própria vida. Essa função seria justamente a de fazer o homem, *Lucius diante do limite, da finitude*, tomar consciência de sua própria existência em seu caráter individual, singular. É, exatamente, com esta singularidade que Hilda revela-nos uma literatura tal qual concebe Bichat a propósito de Raymond Roussel, habilitando-nos a enxergar a vida do ponto de vista da morte, uma literatura que nos ensina a morrer e, por isso, viver.

Mas como seria esta vivência? Como *Lucius* assume sua existência? Heidegger entende que a existência pode ser assumida tanto de um modo *autêntico* quanto de um modo inautêntico. A inautenticidade é o modo de existir em que o homem está totalmente absorvido na cotidianidade, na massa, imerso na repetição apartada de qualquer individualidade: *Lucius antes do encontro com Lucas, cansado de sua própria oquidão*. Por outro lado, é o modo de existência autêntica que, assumindo a morte, recupera a individualidade e a singularidade, já que a morte não pode ser assumida senão unicamente por aquele que morre. Entretanto, *Lucius* parece começar a assumir a autenticidade de sua existência, antes mesmo da morte de *Lucas*, no momento da escolha, no momento em que emerge do mundo dos conceitos, aparta-se dos *supostos éticos “humanos feitos de fúria e desesperança”* (RN, p. 13) e encontra-se com o translúcido Lucas.

Em sua palestra "*Linguagem e Literatura*", Michel Foucault traça um panorama, quase um roteiro, em torno das especificidades que norteiam o espaço literário. Em primeiro lugar, ele, sem incorrer em uma profusão de aprofundamentos teóricos, traça uma importante relação entre a linguagem, a obra e a literatura. Foucault sintetiza a linguagem como sendo uma espécie de "murmúrio de tudo que é pronunciado e, ao mesmo tempo, um sistema transparente que faz com que, quando falamos, sejamos compreendidos" (Foucault In: Machado, 2000:140), seria uma espécie de malha significante que leva o signo ao desvelamento. Com relação à obra, o autor salienta que "há essa coisa estranha no interior da linguagem, essa configuração da linguagem que se detém em si própria, se imobiliza e constrói um espaço que lhe é próprio, retendo nesse espaço o fluxo do murmúrio que dá espessura à transparência dos signos e das palavras. Erige-se, desse modo, o volume opaco, provavelmente enigmático, que constitui a obra" (op. cit.). É, desta forma, no interstício da linguagem e da obra, que Michel Foucault concebe a literatura, situando-a nem exatamente na obra e nem exatamente na linguagem. A literatura seria "o vértice de um triângulo por onde passa a relação da linguagem com a obra e da obra com a linguagem" (op. cit.), dirá mais tarde: "uma brancura essencial".

Nesse ponto onde Foucault repousa a literatura, nessa relação da obra com a linguagem, perpassam as questões essenciais do simulacro, da transgressão, do interdito, da linguagem e a realidade, do espaço e do tempo na obra e, acima de tudo do re-encontro deste homem fraturado pela linguagem cotidiana, perdido num processo ininterrupto de significação. E são nestes pontos que repousam as considerações acerca da escritura de Hilda Hilst. Concebe-se, assim, que a literatura hilstiana trabalha a linguagem como o lugar do sujeito, o espaço da criação, da singularização. E, se "a identidade do sujeito recai neste ultrapassamento dos limites do objeto e do sujeito que o deseja" (Bataille, 1994:113), a linguagem será este lugar de re-encontro, de re-significação entre sujeito e objeto, dando a ver a realidade que ela própria criou enquanto linguagem. Neste sentido, compreende-se o caráter decisivo, no que tange a relação que se estabelece entre a literatura e a linguagem, da afirmação de Michel Foucault quando aponta para o fato que pertencemos sempre a uma formação discursiva.

No conto, a narrativa continua: "(...) *Inventar palavras, quebrá-las, recompô-las, ajustar-me digno diante tanta ferida* (...)" (RN,p.13). A autora constrói uma metalinguagem. Agora Lucius depara-se com este jogo da linguagem, deixando transparecer, então, a ligação que existe entre a palavra e a relação do homem com o outro: o gozo do outro. A morte de Lucas é para Lucius a perda da cintilância, de uma possibilidade do reencontro com o paraíso perdido. Novamente ele terá de se haver com o jogo das palavras, sua existência voltará a ser um lugar, um espaço do gozo da linguagem. Em seu dicionário de psicanálise, Roland Chemama salienta que "Lacan efetuou um deslocamento da perspectiva filosófica e transforma a relação tradicional do sujeito com o gozo, fazendo do sujeito nem essência, nem substância, e sim um lugar" (Chemama,1995:92). E acrescenta que "se a linguagem é um defeito da pureza do não ser, o gozo intrincado a linguagem é marcado pela falta e não pela plenitude do ser. E essa falta assinala o fato de que o tecido do gozo é a textura da linguagem"

(op.cit.). Lucius perde Lucas, seu *Paraíso*, o *Absoluto*. É forçado a reconhecer a incapacidade da linguagem de dar conta do *Real* e da necessidade de ser "*digno diante de tanta ferida*" (RN, p. 13).

A linguagem em "*Rútilo Nada*" é trabalhada enquanto simulacro desta "*ferida*" que é a existência, fazendo re-significar a outra linguagem, a linguagem cotidiana. Na literatura de Hilda Hilst, através desta ficção simbolizada que "desloca, condensa, metaforiza o inconsciente" (Willemart, 1997:60), há uma flutuação tal do significante que processa no texto um desencadeamento de múltiplas possibilidades de articulação de significações: "*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 (...) Os atos não podem ficar flutuando, fiapos de paina desgarrados daquela casca tão consistente (...) posso deduzir que escapei da casca consistente(...)*" (RN,p.15)

Um fator decisivo na construção literária de Hilda Hilst é a sua técnica de bricolagem textual. Enxerga-se no conto uma profusão de registros, as falas aparecem como numa espécie de turbilhão caótico: coladas, intercaladas umas nas outras sem marcação de quem está falando, espaçadas pelo vazio, assinaladas com passagens poéticas. Foucault acerca de Diderot aponta que: "o mais importante, o que me parece bem característico nesta escritura não é exatamente o encaixe das narrativas e sim o fato de que, a cada momento, Diderot as faz voltar atrás e lhes impõe espécies de figuras retrógradas que levam incessantemente para uma espécie de realidade neutra, da linguagem primeira, que seria a linguagem cotidiana" (Foucault In:Machado,2000:150). Não é de outra forma que se ouve em "*R N*" este infinito do murmúrio da linguagem do mundo, este amontoamento das palavras já ditas. E, apropriando-me mais uma vez de Foucault, este fragmento da literatura, no nosso caso a hilstiana, constitui-se "uma escritura que só precisa falar como uma linguagem que repete o que já foi dito e, ao mesmo tempo, o aproxima o mais possível de si mesma para recuperar a essência da literatura" (op. cit.,153).

Quando conseguimos destrinchar as palavras, quando o murmúrio começa a ficar tão alto a ponto do ensurdecimento, emana do texto (RN) a voz contundente da transgressão como um exercício de profanação: "fruto de um universo que não mais concede sentido ao sagrado" (Machado, 2000:65). Num primeiro momento, enganosamente, esta profanação poderia afigurar-se como uma profanação sem objeto, vazia, pois não restaria mais nada no mundo a ser negado. Entretanto, é com a transgressão que, ao apaixonar-se pelo namorado da filha, ao envolver-se numa relação homossexual e sugar o sexo de um homem, ao desafiar o pai (numa visão psicanalítica, "a Lei") e a sociedade, Lucius estabelece e testa os limites de seu ser, cindindo-se entre o desejo e sua experiência ética e moral: "*posso deduzir que escapei daquela casca tão consistente, a casca era firme, abriu-se, o delicado foi se desfazendo, círculos, volutas, assim pelos ares desfazido. Abriu-se por que? Porque já era noite para mim e aquele que era meu instante de maturação e rompimento*" (RN,p.15).

Surge, nesta passagem, uma das questões cruciais do texto hilstiano: o que provoca o rompimento, a cisão, a transgressão pela profanação? Como a consciência da morte, conceito redondo, atua na construção da linguagem hilstiana e nos permite

vislumbrar um encontro com uma literatura que nos “ensina a morrer” e, num anseio talvez mais hipotético, partindo ainda deste conceito redondo de “escrever para poder morrer”, o que poderia vir a ser a essência desta literatura? Sem nenhuma pretensão de responder exaustivamente estas questões, tendo consciência de que seria necessário bem mais “pena”, penso que as respostas poder-se-iam iniciar-se com outro questionamento: o que seduz Lucius (?), o que o leva ao rompimento e a maturação (?), o que o cinde (?), o que o coloca no limiar desta transgressão pela profanação (?). O próprio texto responde: “*Abriu-se por que? Por que fui atingido pela beleza como se o tigre me lanhasse o peito. O salto. O pânico*” (RN,p.15).

A beleza. O belo. O homem, confrontado com sua finitude – Lucius à morte de Lucas - angustiado ao se saber *Instante*, pedindo Deus como guia e ao mesmo tempo sendo expulso da eternidade divina. Lucius: tendo de se portar como um “ético humano” diante de infinitas possibilidades de fazer-se homem. Lucius angustiado. Frente sua angústia surge uma solução: ascender ao Belo. “*O que é a beleza? Translúcida como se o marfim de jade se fizesse carne, translúcido Lucas, intacto, luz sobre os degraus ocres de uma certa escada na eloqüência da tarde*” (RN,p15). Lucius se deixou seduzir pela beleza. Entretanto, a beleza “translúcida”, afigurada no texto, transcende a beleza humana. É o Belo como entidade divina. Não será um outro mero “humano feito de fúria e desesperança” que salvará Lucius do vazio do mundo, mas uma espécie de Homem-Deus, “intacto”, plantando no altar “sobre os degraus” de uma tarde. Na literatura de Hilda Hilst, em *Rútilo Nada*, o homem anseia fazer “amor” com Deus, quer alcança-Lo, embriagar-se em Sua eternidade. Morre duplamente por este crime, jamais poderia O ter desejado. Para o homem, Lucius, NESTE AGORA: RÚTILO NADA.

Referências Bibliográficas

- BATAILLE, George (1994). *A literatura e o mal*. Porto Alegre, L&PM.
- BEAUFRET, Jean (1976). *Introdução às filosofias da existência*. São Paulo, Duas Cidades.
- BLANCHOT, Maurice (1997). *Aparte do fogo*. Rio de Janeiro, Rocco.
- CHEMAMA, Roland (1995). *Dicionário de Psicanálise*. Porto Alegre, Artes médicas.
- D’ONOFRIO, Salvatore (1999). *Teoria do texto 1: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo, Ática.
- GENETTE, Gerard (1972). *Figuras*. São Paulo, Perspectiva.
- HILST, Hilda (1993). *Rútilo Nada*. Campinas, Pontes.
- KIERKEGAARD, Soren A (1968). *O conceito de Angústia*. 1.ed. São Paulo, Ed. Hemus.
- MACHADO, Roberto (2000). *Foucault, a filosofia e a literatura*. ANEXO: FOUCAULT, Michel. *Linguagem e literatura*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- PIRES, Orlando (1985). *Manual de teoria e técnica literária*. Rio de Janeiro, Presença.
- SOARES, Angélica (1993). *Gêneros literários*. São Paulo, Ática.
- WILLEMART, Philippe (1997). *A pequena letra em teoria literária*. São Paulo, Ed. Annablume.