

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

JULIA DE SOUZA

**Mais além dos muros: o amor, a morte e os limites do humano em  
*Rútilo nada*, de Hilda Hilst**

São Paulo  
2015

JULIA DE SOUZA

**Mais além dos muros: o amor, a morte e os limites do humano em  
*Rútilo nada*, de Hilda Hilst**

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

Orientador: Prof. Livre Docente Jaime Ginzburg

São Paulo  
2015

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

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

d719m de Souza, Julia  
Mais além dos muros: o amor, a morte e os limites do humano em Rútilo nada, de Hilda Hilst / Julia de Souza ; orientador Jaime Ginzburg. - São Paulo, 2015.  
108 f.

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

1. literatura brasileira contemporânea. 2. amor. 3. sexo. 4. morte. 5. animalidade. I. Ginzburg, Jaime, orient. II. Título.

Nome SOUZA, Julia de

Título: Mais além dos muros: o amor, a morte e os limites do humano em *Rútilo nada*, de Hilda Hilst

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

Orientador: Prof. Livre Docente Jaime Ginzburg

Aprovado em: \_\_\_\_\_

Banca examinadora:

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

## **Agradecimentos**

Ao meu orientador Jaime Ginzburg, pela generosidade, pela abertura ao diálogo e pela atenção cuidadosa ao detalhe.

À minha mãe, Adelia, pela presença constante.

Ao meu pai, pelo presente constante.

## Resumo

SOUZA, Julia de. **Mais além dos muros**: o amor, a morte e os limites do humano em *Rútilo nada*, de Hilda Hilst. 2015. 108f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Esta dissertação procura analisar as configurações do humano e de seus limites no conto *Rútilo nada*, de Hilda Hilst. A questão das fronteiras do humano foi estudada a partir de uma análise da abordagem de Hilda Hilst aos temas da morte e do amor, bem como de uma interpretação das imagens de animalidade presentes no texto.

Palavras-chave: Morte. Amor. Humano. Animal. Situação-limite.

## Abstract

SOUZA, Julia de. **Further than the walls**: love, death and human limits in *Rútilo nada*, by Hilda Hilst. 2015. 108f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This work seeks to analyse human configurations and its limits in Hilda Hilst's short story *Rútilo nada*. The issue of human boundaries was studied within an analysis of the themes of death and love, as well as from an interpretation of the animal images present within the text. The bibliographical referential employed comprehends mainly philosophy, psychoanalysis, and anthropology texts.

Palavras-chave: Death. Love. Human. Animal. Limit-situation.

## Sumário

INTRODUÇÃO .....	8
1. LUCIUS: A ABERTURA DA PAIXÃO .....	13
Oscilação e transitoriedade .....	19
A madrasta .....	26
Sexo e morte .....	27
O abismo de si, o abismo do outro.....	32
2. LUCAS: A MORTE COMO SAÍDA .....	49
Situação limite .....	49
Um só ou vários muros? .....	52
Muros intensos .....	67
Suicídio .....	69
Luz, antes do nada.....	74
3. ANIMAL, A SEGUIR.....	77
Sacrifício .....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	101
REFERÊNCIAS .....	105



*Sei também que o mundo para o qual eu tanto quis entrar é  
precisamente o mundo cuja violência exclui e não deu lugar ao  
poeta que me habitava.*

JULIANO GARCIA PESSANHA

*Lá vem o vento correndo  
montado no seu cavalo  
Nas asas do seu cavalo  
vem um mundo amanhecendo  
vem outro mundo morrendo  
Ligando um mundo a outro mundo  
vem um grito reboando  
reboando, reboando.*

JORGE DE LIMA

## INTRODUÇÃO

A extensa obra de Hilda Hilst reflete uma situação rara na produção literária brasileira, uma vez que a autora dedicou-se de maneira entrelaçada à poesia lírica, à prosa à dramaturgia.

Tendo inicialmente se lançado como poeta, Hilda publica sua primeira obra de ficção narrativa, *Fluxo-floema*, em 1970. Em prefácio à sua primeira edição, o crítico Anatol Rosenfeld alerta para o caráter híbrido e indeterminado de sua escrita:

Para Hegel o gênero épico-narrativo é o mais objetivo. A ele se contrapõe, dialeticamente, a antítese subjetiva do gênero lírico, sendo o dramático a síntese, visto reunir, segundo Hegel, a objetividade épica e a subjetividade lírica. Semelhante diferenciação perde o sentido em face dos textos em prosa de Hilda Hilst, já que neles todos os gêneros se fundem. (ROSENFELD, 1970, p. 14)

Anatol, um dos principais leitores da autora, procura afastar a prosa de Hilda Hilst de uma concepção tradicional dos gêneros literários. Sua análise toma o paradigma hegeliano como referência e afirma que tal diferenciação “perde o sentido” diante dos textos da autora. Ora, se a categorização clássica de gênero não é mais suficiente para a descrição dos textos de Hilda Hilst, parece necessário buscar definições que se pautem por diferenciações formais mais pormenorizadas entre, por exemplo, prosa e poesia.

No capítulo *Verso e prosa* do livro *O arco e a lira*, Octavio Paz defende que o ritmo “é a condição do poema, ao passo que para a prosa ele não é essencial”. Para o poeta e ensaísta mexicano, o ritmo é inerente a toda linguagem; mas a escrita em prosa, associada ao pensamento racional, resistiria à tendência rítmica da linguagem. Diz Paz (2012, p. 74): “o prosista busca a coerência e a clareza conceitual. Por isso ele resiste à corrente rítmica que, fatalmente, tende a manifestar-se em imagens, e não em conceitos”.

A afirmação soa um tanto anacrônica ou genérica, pois parte de uma ideia de prosa associada ao realismo formal e ao racionalismo. Em que polo se situaria uma narrativa como *Rútilo nada*, objeto desta pesquisa, em que há diversas imagens ambivalentes e uma linguagem que tende à hesitação, e não à clareza? Mais adiante, porém, Octavio Paz admite a ambiguidade de certas narrativas modernas e contemporâneas que contrariam as leis do pensamento racional, oscilando entre a linearidade e o ritmo, entre o conceito e a imagem.

Em tais narrativas, ainda segundo Paz, a prosa negaria a si mesma. Talvez seja esse o caso de *Rútilo nada*: o de uma prosa que desliza para a poesia, pois “as frases não se sucedem

obedecendo à ordem conceitual ou do relato, e sim presididas pelas leis da imagem e do ritmo” (PAZ, 2012, p. 78).

No ensaio *O fim do poema*, Giorgio Agamben propõe uma definição do poético a partir de critérios estritamente formais, alheios à oposição entre objetividade e subjetividade – alicerces da concepção de gêneros hegeliana. Para Agamben, seria poético o texto em que se configura uma tensão entre o som e o sentido, entre métrica e sintaxe, ou, poderíamos dizer, entre sua dimensão rítmica e visual e sua dimensão semântica. A possibilidade de *enjambement*, seria, portanto, “o único critério que permite distinguir a lírica da prosa” (AGAMBEN, 2002, p. 142). O *enjambement*, recurso estético definido pela primeira vez, segundo Agamben, por Nicolò Tibino no século XIV, consiste na continuidade semântica entre palavras separadas por uma quebra de versos. Recursos similares, que estabelecem continuidade semântica em descontinuidade sintática, supostamente restritos aos textos escritos exclusivamente em versos, estão presentes em alguns momentos do conto *Rútilo nada* e associam-se diretamente à dissolução do foco narrativo característica desse texto.

A irregularidade com que a autora emprega os sinais de pontuação na narrativa também corresponde a uma prosa que insurge contra as convenções da narrativa tradicional. O final de certos parágrafos não recebe pontuação, o que induz ao já comentado efeito semelhante ao *enjambement*, em que há continuidade semântica entre duas frases separadas por uma quebra de linha. Além disso, em inúmeros momentos da narrativa, as primeiras palavras das frases não se iniciam em caixa alta, sobretudo no caso dos diálogos – que também não recebem marcas gráficas, como travessão ou aspas, comumente empregadas para identificar o discurso direto e diferenciar uma fala da outra.

No breve ensaio *Ideia da prosa* publicado originalmente em 1985, Giorgio Agamben (1999) afirma que o *enjambement* não é possível na prosa. Todavia, o filósofo sugere que tal movimento, no qual o verso é “irresistivelmente atraído para lançar ponte para o verso seguinte, para atingir aquilo que rejeitou fora de si”, esboça uma “figura da prosa”. O *enjambement* traria à tona, portanto, o “hibridismo essencial de todo o discurso humano” (AGAMBEN, 2009, p. 32), pois seu gesto ambíguo aponta tanto para trás como para diante. Esse movimento para a frente é o que aproxima o *enjambement* da prosa. Agamben finaliza seu ensaio com uma menção à escrita platônica, que recusa as formas tradicionais da escrita e estaria localizada em algum espaço intervalar entre a poesia e a prosa. Assim, o filósofo parece dissolver ou, ao menos, abrandar sua premissa de que o *enjambement* não seria possível na prosa. Ora, o que parece estar aqui insinuado é defesa de uma escrita que não

adere a distinções rígidas de gênero e que não pode ser classificada nem como poesia, nem como prosa.

A narrativa *Rútilo nada* habita um lugar de indefinição no que diz respeito ao gênero predominante em sua escrita. Nesse sentido, o conto representa bem um dos aspectos daquilo que Alcir Pécora (2010) chamou de “a anarquia de gêneros” presente nos textos de Hilda Hilst. Esse aspecto seria, ainda segundo Pécora (2010, p. 11), a fusão e a

[...] quase colagem por meio da qual Hilda articula em um só texto todos os gêneros que pratica, como faz, por exemplo, n’*A obscena senhora D.* Encontram-se lá trechos de poesia lírica (seja pela inclusão de versos na narrativa, seja pela adoção de uma prosa ritmada), de diálogo teatral, com sucessão de réplicas (fazendo com que até o fluxo de consciência tome forma dialógica) e mesmo de crônica (ao comentar acontecimentos ou personagens históricas conhecidas).

Todos esses aspectos atribuídos por Pécora a *A obscena senhora D.* estão também presentes em *Rútilo nada*, bem como em narrativas como *Com meus olhos de cão*, *Fluxo-floema* e *Kadosh*, publicadas originalmente em 1986, 1970 e 1973, respectivamente.

Assim, se em seus livros de poesia Hilda Hilst se manteve formalmente mais vinculada a matrizes canônicas, como “os cantares bíblicos, a cantiga galaico portuguesa, a canção petrasquista, a poesia mística espanhola, o idílio árcade” (PÉCORA, 2010, p. 11), em suas narrativas em prosa a autora produziu uma obra invulgar, distanciando-se das temáticas nacionais do Modernismo e elaborando contos, novelas e romances profundamente intertextuais, fragmentários e descontínuos. Seus personagens são muitas vezes seres instáveis e incompletos que “ocupam precariamente o lugar da narração” (p. 13).

O fato de a escrita em prosa de Hilst possuir grande afinidade com linguagens de rompimento articula-se certamente aos temas e personagens predominantes em sua obra. As situações-limite, a loucura, o sexo, a morte e a exaustão da possibilidade de um Deus são temas recorrentes em suas narrativas, habitadas por personagens que se situam muitas vezes em posições periféricas: poetas, animais, loucos, desajustados e homens ou mulheres cuja condição de sujeito é marcadamente frágil são constantes em sua obra, que parece querer abrigar esses seres de exceção e promover um desequilíbrio de seus estereótipos.

Nesse sentido, considerando a produção literária brasileira, a prosa de Hilda Hilst possui pontos de aproximação com o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar (1982). No romance, publicado originalmente em 1975, o narrador André, um jovem epilético, foge

de casa após ter se envolvido amorosamente com sua irmã, Ana. O antagonismo entre André e seu pai, representante exemplar da tradição patriarcal, e a situação-limite do narrador, que foi tido como um pária e sofre de convulsões, articulam-se à narração vertiginosa, em que predomina a sintaxe coordenativa. O vocabulário do romance oscila entre o elevado e o baixo, e há na narrativa uma forte ruptura da continuidade temporal.

No caso de *Rútilo nada*, é possível apontar também semelhanças temáticas com *Lavoura arcaica*: ambas as narrativas tratam de um amor interdito em torno do qual orbitam a morte, o ciúmes e a violência.

Todos esses aspectos revelam que, ainda que muito díspares, há elementos comuns às obras de Hilst e Nassar. Ambas parecem incorporar, formal e tematicamente, os antagonismos de um tempo em que a “a permanente ameaça de catástrofe não permite mais a observação imparcial” (ADORNO, 2003, p. 61).

Sob a perspectiva do teórico alemão Theodor Adorno, as profundas transformações formais da narrativa moderna decorrem da necessidade estética de questionar a pretensão realista de, por meio de técnicas ilusionistas como o distanciamento, representar a realidade de forma ampla, clara ou plena. Tal necessidade de rompimento com a objetividade realista surge das contingências históricas do século XX, dos genocídios e das violências das guerras e do processo de globalização. A desagregação da continuidade e da coerência da experiência – questão aprofundada por Walter Benjamin em seu ensaio *O narrador* (1994) – também é apontada por Adorno como elemento desintegrador da função tradicional do narrador, que passa a ocupar uma posição de impasse: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 55). Diante de tal paradoxo, a narrativa moderna lança-se numa tendência subjetivista. Nela, o próprio narrador-personagem questiona seu estatuto de confiabilidade, desconfiando de si e explicitando a própria fragilidade do sujeito. Assim, como resume Adorno (2003, p. 60), “a nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador”.

De fato, os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopéias negativas. São testemunhas de uma condição na qual **o indivíduo liquida a si mesmo**, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia apareceu endossar o mundo pleno de sentido. (ADORNO, 2003, p.62, grifo meu)

Atentando para os casos particulares de Nassar e Hilst, pode-se observar que, em suas obras, o movimento que coloca em evidência a posição fragilizada dos sujeitos ocorre de maneira articulada à forma da narração: não apenas os sujeitos estão em posição precária e limítrofe, mas também as narrativas fragmentam-se, incorporam elipses, hipérboles e excessos que configuram linguagens de exceção.

As proposições de Susan Sontag a respeito da prosa do século XX elaboradas no ensaio *Uma prosa de poeta* são muito pertinentes à leitura da narrativa *Rútilo nada*. Sontag (2005, p. 19) elabora a noção de “prosa de poeta” para denominar uma categoria narrativa que se distingue pelo seu aspecto “impaciente, fervoroso, elíptico, [narrado] em geral na primeira pessoa, muitas vezes com formas descontínuas ou fragmentadas”. Ademais, Sontag (2005, p. 20) pontua que a prosa de poeta “é, sobretudo, sobre ser poeta”.

Em *Rútilo nada*, o desordenado fluxo de enunciação de Lucius é despertado pelo suicídio do poeta Lucas, seu amante. A morte corresponde ao ponto culminante de um episódio de ostensiva violência, em que não há conciliação possível entre as partes envolvidas. Lucius Kod, narrador primeiro, encontra-se, na cena inicial, em um estado de profunda perturbação mental diante da morte de Lucas. Como saberemos mais tarde, Lucas cometera suicídio após ter sido vítima de estupro e espancamento, numa emboscada encomendada pelo pai homofóbico de Lucius, representante exemplar da tradição patriarcal e das normatizações repressoras. Trata-se, portanto, de uma situação pautada pelo impasse.

Nesta dissertação, pretende-se analisar alguns dos motivos centrais dessa narrativa, em que despontam a luz e a escuridão, o amor e a morte, o homem e o animal.

Se a prosa de poeta é marcadamente elegíaca (SONTAG, 2005, p. 21), o caso de *Rútilo nada* parece ser exemplar. Sontag (2005, p. 20) afirmou que, em tais narrativas, “quando morre o eu do poeta, a pessoa morre”. Essa hipótese articula-se em alto grau às análises aqui elaboradas. E a morte de Lucas, um poeta, pode indicar um soluço do próprio Homem.

## 1. LUCIUS: A ABERTURA DA PAIXÃO

Em *Rútilo nada*, conto publicado por Hilda Hilst em 1993, o fluxo de consciência do narrador Lucius, um jornalista de 35 anos, recupera de forma elíptica o percurso de uma trágica história de amor. Na abertura da narrativa, Lucius encontra-se transtornado diante do caixão de seu amante Lucas, um jovem poeta que era também namorado de sua filha adolescente e havia cometido suicídio. A morte de Lucas serve de gatilho para a rememoração desordenada de Lucius, que procura restaurar a trajetória dessa relação interdita, desde *os começos*.

Em determinado momento, o fluxo entabulado pelo narrador é interrompido, dando lugar, por meio do recurso de colagem, a uma carta testamentária de Lucas, na qual ele revela ter sido vítima de uma emboscada executada pelo pai de Lucius – um banqueiro conservador que desaprovava o relacionamento homossexual de seu filho. Segundo o relato de Lucas, após dois capangas o terem estuprado, o próprio patriarca beijou sua boca ensanguentada. Lucas encerra a carta com uma série de poemas sobre muros, seguida de uma breve despedida e de uma assinatura manuscrita.

Este capítulo abordará as configurações da morte em *Rútilo nada* e suas diversas articulações com os campos do amor e da paixão, os quais se manifestam a partir de uma situação fabular que é, de partida, trágica e melancólica.

A morte, além de evento catalisador do processo mnemônico do narrador Lucius, ocupa um papel central na narrativa. O título do conto, oximoro que conjuga o caráter afirmativo da palavra *rútilo* – substantivo cuja origem é o verbo latino *rutilare*, que significa brilhar, cintilar e também revelar(-se) – à negatividade da palavra *nada*, parece inverter o mito bíblico de origem segundo o qual Deus, após criar a terra *informe e vazia*, fez a luz. O enunciado *Rútilo nada* é uma contração do enredo do conto, em que o nada e a morte sucedem inevitavelmente o brilho, a vida e a revelação do encontro amoroso.

O título do conto prenuncia um jogo lexical em que constelações de palavras orbitam em torno de dois eixos de sentido ou campos semânticos opostos: luz e trevas; vida e morte; opacidade e transparência; obscuridade e brilho. Assim, há uma grande variedade de palavras que se aproximam de um ou outro polo: cintilância, verniz, translúcido, luz, luzente, cintilante, clarão; pétreas, negras, giz, pálido, escura etc.

Coabitando o campo semântico associado à vitalidade, os nomes dos dois amantes são variações de um mesmo tema: Lucas e Lucius Kod derivam ambos da raiz *lux*, substantivo feminino latino que significa luz, vida, vista. Assim, Hilda Hilst nomeou seus personagens de modo a implicá-los numa relação antagônica com um dos motivos centrais da narrativa, a morte.

No trecho a seguir, localizado no início do conto, o narrador Lucius se encontra no velório de Lucas e, atordoado pela perda de seu amante, sente estar a ponto de desfalecer:

Mas indigno e desesperado me atiro sobre o vidro que recobre a tua cara, e várias mãos, de amigos? de minha filha adolescente? de meu pai? ou quem sabe as mãos de teus jovens amigos repuxam meu imundo blusão e eu colo a minha boca na direção da tua boca e um molhado de espuma embaça aquela cintilância que foi a tua cara. Grito. Gritos finos de marfim de uma cadela abandonada tentando enfiar a cabeça na axila de Deus. De uma cadela sim. Porque as fêmeas conhecem tudo da dor, fendem-se ou são desventradas para dar à luz e eu Lucius Kod neste agora me sei mais uma esqualida cadela, a morte e não a vida escoando de mim, musgos finos pendendo dos abismos, estou caindo e ao meu redor as caras pétreas [...]. (HILST, 2003a, p. 85-86)

O desespero de Lucius o lança a um estado alterado de consciência. Inteiramente absorto na contemplação do cadáver de Lucas, o narrador é incapaz de perceber com clareza o que ocorre em seu entorno, a quem pertencem as mãos que tentam contê-lo, como um cavalo cuja visão periférica é limitada pelos antolhos. Lucius se lança sobre o caixão de Lucas, a quem seu pensamento é endereçado, como se verifica no emprego dos pronomes *teus* e *tua*. A construção sintática “colo minha boca na direção da tua boca” pressupõe uma relação de espelhamento entre os amantes – como já se verificou pela semelhança de seus nomes –, bem como um desejo premente de união.

A impossibilidade da manutenção do vínculo amoroso após a morte é simbolizada pelo “vidro que recobre” o rosto de Lucas. O vidro é um material sólido, uma barreira, portanto. Ainda assim, o vidro não é de todo intransponível, pois permite a passagem da luz e, logo, a visão daquilo que abriga, além de ser quebradiço. Em sua ambiguidade constitutiva, o vidro é um emblema da situação de Lucius: ele pode ver seu amante, está diante de seu corpo, mas não pode tocá-lo, não pode comunicar-se com ele, não pode ver-se refletido em seus olhos, que já perderam o brilho, a *cintilância*. O vidro pode provocar uma ilusão de proximidade numa situação de isolamento. Ele é, assim, uma imagem exemplar da incerteza com relação aos sentidos.



A imagem do corpo recoberto pelo vidro causa estranhamento: a redoma de vidro impõe à cena um tom solene e contribui para o aspecto melodramático e quase grotesco do movimento de Lucius, que se atira sobre o vidro que recobre seu amante morto e o embaça com a espuma de sua saliva. A cena se aproxima de um universo fantasioso, remetendo à história da princesa Branca de Neve, que, na versão dos irmãos Grimm (GRIMM; GRIMM, 2012) do conto medieval, é colocada num caixão de vidro depois de comer a maçã enfeitada e ser tida como morta. Os anões que a abrigavam optaram por mantê-la no caixão translúcido e não enterrá-la, para poderem seguir contemplando sua beleza. O vidro que recobre o corpo da princesa proporciona um caráter de pureza à sua figura, que está como que apartada do mundo por um limite invisível. Lembremos que a Branca de Neve, por fim, não estava morta, mas apenas temporariamente desacordada. Um príncipe apaixonado decide transportar seu caixão ao castelo, e um tranco da carruagem faz Branca de Neve expelir o pedaço de maçã que a engasgava, trazendo-a, assim, de volta à vida.

O vidro, fronteira que separa Lucius de Lucas durante o velório, é, por sua qualidade translúcida, transponível e intransponível a um só tempo. Ele permite a passagem da luz – lembremos que a palavra *lux* deu origem aos nomes dos amantes, Lucas e Lucius. Como muitas fronteiras territoriais e como as linhas geográficas imaginárias, o vidro é um limite invisível. Olhar através dele é atravessá-lo e não atravessá-lo, simultaneamente. Nesse sentido, a imagem do vidro que recobre o cadáver invoca o feitiço dúbio do limite entre a vida e a morte: os vivos estão apartados dos mortos, mas até que ponto? Lucius, ao transpor com seu olhar o vidro que o separa de Lucas, aproxima-se sensivelmente da morte e confronta sua própria mortalidade. Contudo, o vidro o impede de tocar Lucas, de reunir-se de forma tátil ao seu amante morto. O vidro, como barreira e antibarreira, parece sugerir que Lucius encontre-se numa posição ambígua com relação à morte: para ele é possível acercar-se da morte, antevê-la; ainda assim, Lucius não pode ultrapassar corporeamente o limite do vidro, que o impossibilita de passar para o outro lado – o lado de Lucas, o lado dos mortos.

Mais adiante, Lucius compara seu sofrimento ao de uma cadela agonizante:

Grito. Gritos finos de marfim de uma cadela abandonada tentando enfiar a cabeça na axila de Deus. De uma cadela sim. Porque as fêmeas conhecem tudo da dor, fendem-se ou são desventradas para dar à luz e eu Lucius Kod neste agora me sei mais uma esqualida cadela, a morte e não a vida escoando de mim, musgos finos pendendo dos abismos, estou caindo e ao meu redor as caras pétreas [...] (HILST, 2003a, p. 86)

Chama a atenção o campo lexical utilizado pelo narrador ao mencionar a dor aguda do parto: “as fêmeas [...] fendem-se ou são desventradas para dar à luz”. Tanto o verbo *fender(-se)* como a expressão *dar à luz* se articulam a campos semânticos bastante explorados ao longo do conto. Entre as acepções do verbo *fender(-se)*, há as noções de cisão, rachadura, abertura, rompimento e separação. Tais palavras associam-se simbolicamente à situação-limite vivida por Lucius. Durante a narrativa, tanto o advento da paixão quanto a dor da perda e do confronto com a morte são descritos por meio de imagens polarizadas que oscilam entre a configuração de uma ligação vital e de um rompimento brusco. Como assinalou Alcir Pécora (2010, p. 16), as narrativas de Hilda Hilst, plenas de configurações polarizadas e maniqueístas, costumam, no entanto, evoluir no sentido de “implodir as duas pontas da oposição”. Em *Rútilo nada*, coexistem imagens díspares de luz e trevas, ligação e rompimento. Mas o contraste entre tais elementos cria relações de tensão cujo saldo tende não à simples dicotomia, mas sim à aporia: os signos que remetem aos campos díspares da luz e das trevas parecem não se acomodar em suas respectivas pontas da oposição, mas entrecruzam-se e contaminam-se uns aos outros.

O fato de Lucius comparar seu sofrimento à dor do parto merece atenção especial. Para descrever a dor que o acomete, Lucius recorre a uma imagem exemplar do sofrimento físico. Assim, pode-se concluir que a extensão de sua dor ultrapassa os limites do sofrimento psíquico, provocando sensações corpóreas. Ou, ainda, que sua dor psíquica é tão aguda e, por isso, indizível, que só pode ser comparada a um signo da dor física que é tão emblemático quanto inacessível, uma vez que Lucius é um homem, e jamais a dor do parto será experimentada por um homem. A dor de Lucius habita, portanto, o território dos sentimentos mais agudos e inexprimíveis. Além disso, a alusão ao parto introduz ambiguidade ao tratamento da questão da dor: diante da morte, Lucius acredita sofrer tão intensamente quanto uma mulher que traz alguém à vida. Há dor na chegada da morte assim como há dor no advento da vida.

Ao empregar a expressão *dar à luz* para se referir ao parto, Lucius reafirma a importância dos dois eixos semânticos já citados, a saber, o da luminosidade e o das trevas. Aqui fica explícita a correspondência entre luz e vida: dar à luz é o mesmo que trazer à vida. Contudo, o trecho segue: “Porque as fêmeas conhecem tudo da dor, fendem-se ou são desventradas para dar à luz e eu Lucius Kod neste agora me sei mais uma esqualida cadela, a morte e não a vida escoando de mim, musgos finos pendendo dos abismos, estou caindo e ao meu redor as caras pétreas”.

Logo após comparar seu sofrimento à dor do parto, Lucius expressa sua sensação de proximidade com a morte (“a morte e não a vida escoando de mim”). Assim, o narrador estabelece uma relação de paridade com seu amante morto, que é acentuada pelo seu estado de desfalecimento (“estou caindo”). O desmaio envolve, em maior ou menor grau, a perda temporária dos sentidos e da consciência, configurando, portanto, uma experiência transitória de aproximação com a morte.

Em seu estado de esmorecimento, Lucius está, a um só passo, presente e ausente. Seu corpo inerte é amparado pelos passantes de “caras pétreas”; e sua consciência, assim como seu poder de conduzir a narrativa, já não é constante, mas sim intermitente, como veremos no trecho a seguir:

[...] sapatos pretos de verniz movendo-se afoitados sobre as tábuas largas, babas de mim, lenços cheirando a lavanda me comprimem a boca, alguém diz o carro deve estar ali mais adiante, meus olhos olham outro chão, folhas na manhã de ventos, outros sapatos e outras vozes coitado o que foi hein? tá demais branco o homem, olha ali, saiu de um velório, quem é que morreu? foi o filho dele foi? foi a mãe? saiam da frente, a gente precisa achar o carro, mas onde é que está o carro? ele está desfigurado, olha olha Desfigurado meu pai na madrugada [...] (HILST, 2003a, p. 86-87)

De início, Lucius ainda é capaz de perceber os movimentos à sua volta, mas, na iminência do desmaio, cede seu lugar de narrador às vozes dos transeuntes anônimos. Ao longo do conto, há diversos momentos em que Lucius, a princípio a voz condutora do conto, parece sucumbir e perder o controle da narração, que passa a ser encabeçada desordenadamente por vozes alheias. Lucius, portanto, pode ser caracterizado como um sujeito dissociativo: seu discurso carece de integridade e seus sentidos inspiram incerteza.

Pronunciada por um dos passantes na saída do velório, a palavra *desfigurado* desencadeia em Lucius um processo de rememoração. O narrador recupera uma cena recém-vivida, possivelmente na véspera do velório, em que seu pai encontrava-se também *desfigurado*: “Desfigurado meu pai na madrugada, o roupão de seda, listas negras, que elegância meu pai na madrugada, o roupão creme de seda e finas listas negras, a boca trêmula apagada no giz da própria cara” (HILST, 2003a, p. 87).

O adjetivo *desfigurado*, utilizado para caracterizar Lucius no trecho anterior, atua como um liame entre a cena do velório e o *flashback*. Estabelece-se, assim, uma relação de paralelismo entre Lucius e seu pai. Os outros termos empregados na descrição do patriarca

sugerem uma relação de antagonismo entre ele e os amantes, pois remetem à ausência de brilho e de luz: “listas negras”, “boca trêmula apagada” e “giz da própria cara”.

Em seguida, há um longo monólogo do pai de Lucius, que repreende violentamente o filho por sua relação homossexual com Lucas. Ao final de sua fala, um trecho chama a atenção por sua brutalidade: “ele só pode ter sido seu macho porque teve a decência de se dar um tiro na cabeça, mate-se também seu desgraçado, mate-se”.

A frase do pai de Lucius possui uma profunda ligação com motivos religiosos. A palavra *desgraçado* tem a mesma raiz do substantivo *desgraça*, estado de miséria que, segundo os preceitos bíblicos, seria resultado de uma vida pecaminosa. Desgraçado é aquele que não pode mais contar com a graça e a benevolência divina. Ao chamá-lo de desgraçado e, em seguida, incentivá-lo a cometer suicídio, o pai de Lucius sugere que a única salvação de seu filho seria o autossacrifício. Em oposição à desgraça, há a *decência* atribuída a Lucas, cuja autoimolação carrega, aos olhos do patriarca, um senso de purificação.

Banqueiro, o pai de Lucius é um representante exemplar, quase caricato, de uma elite econômica herdeira da tradição patriarcal, que atua como agente das normatizações repressoras.

Em uma crônica intitulada *Banqueiros, editores e pinicos* – curiosamente, escrita no início de 1993, mesmo ano da publicação de *Rútilo nada* –, Hilda Hilst (2007, p. 58) se ressentida da avareza de um banqueiro que teria se negado a financiar a publicação de um de seus livros de poemas, sob a alegação de que “ninguém mais lê poesia...”. Acrescenta, ao final da mesma crônica, um trecho de um dos *Poemas aos homens do nosso tempo*, obra composta por uma série de poemas que combatem a hostilidade e a injustiça do mundo, bem como lamentam a desvalorização do olhar sensível do poeta, o “irmão do escondido das gentes” (HILST, 2003b, p. 113), que repensa “a tarefa de olhar o mundo” (p. 105). Atentemo-nos brevemente a um excerto de tais versos de Hilda Hilst: “Escuta-me. Olha-me. Enquanto vive um poeta/ O homem está vivo” (p. 113).

A morte do poeta Lucas, em *Rútilo nada*, poderia ser interpretada como um esmagamento: a intolerância e a selvageria do capital e dos dispositivos de poder derrotam a sensibilidade e a empatia, atribuídas à figura do poeta; e, no limite, aniquilam o que há de humano no homem.

Em *Rútilo nada*, no entanto, a configuração do poeta é menos unívoca e idealizada do que em *Poemas aos homens do nosso tempo*. Como veremos mais adiante, aos olhos de

Lucius, o poeta Lucas não possui a mesma pureza atribuída aos poetas nos versos mencionados. Sua morte, portanto, deve ser lida à luz de uma problematização das dicotomias que opõem mal e bem, repressão e liberdade ou humanidade e barbárie.

### Oscilação e transitoriedade

As imagens de morte e violência atravessam todo o conto, bem como os signos que remetem à noção de *transitoriedade*. A página 89 do conto, por exemplo, expõe uma coleção de imagens de destruição, violência e impermanência.

Transitório, alguém disse, tudo passa, irmão. 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  
 ah era o filho é?  
 foi o filho que morreu é?  
 Fulcros ensanguentados, sustentáculos de mim oscilam de lá para cá, pedaços de frases, a redação do jornal  
 batalhões de elite treinados, é um artigo do Chomsky  
 sim, transcreve isso:  
 mulheres penduradas pelos pés com os seios arrancados, a pele do rosto também arrancada  
 mas onde? onde?  
 El Salvador, meu chapa [...]  
 (HILST, 2003a, p. 89)

Há diversas questões importantes nesse trecho. Em primeiro lugar, o movimento de Lucius, que busca os céus com o olhar como se procurasse uma rota de fuga ou uma iluminação divina. Lucius vê um rosto desenhado nas nuvens, feito de “escuros volumosos” com a boca escancarada. Se considerarmos que a imagem do rosto no céu corresponde, em alguma medida, à imagem de Deus, deve-se considerar uma aproximação do texto com imagens apocalípticas: aqui, o rosto que se revela nas alturas é composto de escuridão e nuvens, num céu que se assemelha àquele descrito em certas passagens do *Apocalipse de João*: “e o sol tornou-se negro como saco de cilício, e a lua tornou-se como sangue” (Apocalipse 6:12); “E abriu o poço do abismo, e subiu fumaça do poço, como a fumaça de uma grande fornalha, e com a fumaça do poço escureceu-se o sol e o ar” (Apocalipse 9:2)<sup>1</sup>.

Neste ponto é essencial fazer referência à profunda relação de espelhamento que *Rútilo nada* tem com um outro conto de Hilda Hilst: *Lucas Naim*, publicado em 1977, que

<sup>1</sup> Cf. BÍBLIA SAGRADA, 2011.

parece ter sido o embrião de *Rútilo nada*. As duas narrativas possuem diversos pontos de intersecção, os quais deverão ser mais explorados no decorrer deste estudo. Cito, por ora, as principais coincidências entre os dois textos: ambos trazem como tema o envolvimento amoroso entre dois homens, sendo um deles muito jovem e o outro mais maduro; nos dois contos há um personagem de nome Lucas, que comete suicídio; além disso, a relação de paridade e interdependência entre os amantes é central nas duas narrativas.

Aqui importa a recorrência, em ambos os textos, do ato de enxergar vultos nas nuvens, de distinguir no céu o perfil de um terceiro elemento que parece desestabilizar a díade composta pelo casal – e que não se sabe ao certo a que corresponde: a Deus? À morte?

Se em *Rútilo nada* a busca e o questionamento de Deus são mais velados – apenas na segunda página há uma passagem em que Lucius se refere claramente a Deus, a saber, “Ducente Deo começo estes escritos deveria ter dito. Tendo Deus como guia, começo estes escritos deveria ter dito” –, em *Lucas, Naim* formula-se uma indagação explícita a respeito do papel do criador na morte: “há Deus na morte? Aquele que é o Novo Substancial Vida Primeira em Si Mesma, contém em Si a morte?” (HILST, 2003c, p. 47). As afinidades entre as imagens celestes de *Rútilo nada* e passagens do *Apocalipse de João* sugerem que a revelação implica uma provação. O *Apocalipse* anuncia, pois, o Juízo Final. Somente depois da consumação total haveria o advento do Reino de Deus, estância celeste em que prevaleceriam a verdade, a justiça, a fraternidade e a paz.

Em nenhum dos dois textos há qualquer presença da voz de Deus, que permanece sob os signos negativos da ausência, do vazio e do mistério. Ainda assim, seria interessante refletir, futuramente, sobre as relações da obra de Hilda Hilst com a religião, que se dão de formas variadas e incongruentes. No caso de *Rútilo nada*, as semelhanças das imagens celestes com o *Apocalipse* parecem estar associadas à esperança de um mundo purificado que se manifestará mais adiante, nos poemas de Lucas.

Voltemos à página 89 de *Rútilo nada*. O trecho, iniciado pela descrição de Lucius das formas das nuvens, estabelece uma série de relações de analogia. Em primeiro lugar, entre Lucius e o rosto que ele enxerga no céu – “uma imensa cara, a boca escancarada de nuvens pardas, abro também a minha própria boca”. Lucas se espelha no rosto que distinguiu nas nuvens e escancara também a própria boca para gritar o nome de seu amante morto, num gesto de desespero.

A seguir, Lucius descreve seu estado de instabilidade, que o lança novamente em um processo de rememoração: “Fulcros ensanguentados, sustentáculos de mim oscilam de lá para cá, pedaços de frases, a redação do jornal batalhões de elite treinados, é um artigo do Chomsky [...]”.

Os “fulcros ensanguentados” sugerem que há uma origem violenta para sua situação de profunda volubilidade: uma ferida fundamental. Os “sustentáculos” que “oscilam de lá para cá” indicam um estado de radical incerteza com relação àquilo que serve de base à existência ou à identidade do narrador; e os “pedaços de frases” corroboram o caráter fragmentário do sujeito dissociativo. Se a morte de Lucas provocou em Lucius uma tamanha desestabilização interna, pode-se inferir a intensidade do vínculo entre os amantes, bem como a relação de paridade e interdependência entre eles, já sugerida pelos seus nomes homólogos.

A sanguinolência da imagem dos “fulcros” desperta a memória de um episódio vivido por Lucius na redação do jornal. Na ocasião, discutia-se um ensaio em que o linguista norte-americano Noam Chomsky (1992) descreve e denuncia as práticas de tortura e genocídio em regimes ditatoriais subsidiados pelo governo dos Estados Unidos em países da América Latina.

Há uma correspondência entre as imagens de violência inspiradas no texto de Chomsky e aquelas usadas por Lucius para descrever-se a si mesmo. Os “sustentáculos” de Lucius “oscilam de lá para cá”, e as mulheres – vítimas da ditadura em El Salvador – estão “penduradas pelos pés<sup>2</sup>”, como pêndulos vacilantes.

Ademais, não é fortuita a escolha da autora em descrever especificamente a mutilação de mulheres, uma vez que já foi explicitada a identificação de Lucius com o sofrimento feminino, no trecho anterior em que ele se compara a uma cadela e diz que “as fêmeas conhecem tudo da dor” (HILST, 2003a, p. 86).

A configuração da morte aparece aqui atrelada a uma forma brutal de violência. A imagem das mulheres “penduradas pelos pés com os seios arrancados”, assim como as falas incidentais que comentam o episódio ao final da página (“puro excremento, diz o outro, eu tenho nojo de gente”), remete ao conceito de abjeção.

Em seu ensaio *Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo*, Márcio Seligmann-Silva recapitula as formulações do conceito de sublime pela tradição e reflete

---

<sup>2</sup> No texto de Noam Chomsky, não há a menção a mulheres penduradas pelos pés. No entanto, o linguista descreve cenas igualmente perturbadoras, tais como: “Salvadoran women are not just raped by the National Guard; their wombs are cut from their bodies and used to cover their faces” (CHOMSKY, 1992).

sobre o seu deslizamento para a estética da abjeção. Segundo o autor, ambos os conceitos lidam com uma ausência de limites e com o confronto com o inominável. O sublime estaria ligado à “manifestação de um máximo” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 33) e à dificuldade em atribuir forma e conceitos a uma realidade arrebatadora. Já o abjeto diz respeito à negatividade, ao não sentido e àquilo que se situa anteriormente ao *lógos*. O sublime aponta para o alto – aponta para o céu, como Lucius ao olhar para as nuvens em busca de um sobre-sentido –, enquanto o abjeto tende ao baixo, à queda. Sua manifestação exemplar, portanto, seria o cadáver e o excremento.

A estética do abjeto, ainda segundo Seligmann-Silva, teria se fortalecido com o advento da Segunda Guerra Mundial e com os traumas por ela desencadeados. O corpo passa a ser configurado, nas artes, como ferida e como testemunho do trauma.

O trecho da página 89 de *Rútilo nada* encerra uma movimentação emblemática: inicia-se com o olhar de Lucius para o alto, no que parece ser a procura por um sentido espiritual que lhe permita um descolamento da realidade terrena; e prossegue na direção do corpo morto e pendurado, que, submetido à gravidade, tende ao chão.

A alusão à tortura na América Latina, além de estabelecer uma mediação entre os traumas sociais e o sofrimento individual de Lucius, atua como uma imagem-presságio da tortura inferida a Lucas – evento que deflagra seu suicídio e que apenas se revela no final do conto.

Ademais, o trecho reúne as palavras *transitório*, *oscilam* e *provisórias*, que estão associadas a ideias de impermanência e de incerteza. Esses eixos de sentido permeiam todo o conto, uma vez que a consciência da inevitável finitude da vida – e da paixão – é um dos temas centrais da narrativa; a *oscilação* também está constantemente presente no texto como elemento formal, seja no alto teor de ambiguidade que algumas passagens carregam, seja na perturbação do foco narrativo.

A oscilação do foco narrativo permeia todo o conto. A voz de Lucius é repetidamente interrompida por outras vozes, muitas vezes indistintas, que tomam de assalto o fluxo de sua elocução. O confronto com o cadáver de seu amante – com o qual mantinha uma relação ambígua de desconfiança e espelhamento – acarreta em Lucius uma profunda desestabilização de sua autopercepção e da capacidade de organizar seu discurso de forma unívoca. Sua narração é habitada por diversas vozes – a voz de seu pai, a voz de Lucas, além das vozes indistintas de seus colegas de trabalho e das pessoas que o acodem à saída do velório –, como



se indicasse que os limites de seu corpo são permeáveis: trata-se de um recurso formal que sugere vulnerabilidade e abertura.

Na própria página 89 podemos observar a fragilidade da narração de Lucius. Transcrevo novamente um trecho dessa página:

Fulcros ensanguentados, sustentáculos de mim oscilam de lá para cá,  
pedaços de frases, a redação do jornal batalhões de elite treinados, é um  
artigo do Chomsky  
sim, transcreve isso:  
mulheres penduradas pelos pés com os seios arrancados, a pele do rosto  
também arrancada  
mas onde? onde?  
El Salvador, meu chapa  
batalhões de elite treinados, e quem é que treina os filhos da puta?  
os seios arrancados?  
mas quem é que treina?  
esse Chomsky é um linguista?  
Transitório, alguém diz, puro excremento diz o outro, eu tenho nojo de gente  
ah cara, são situações provisórias...  
que beleza de artigo hein? [...]  
(HILST, 2003a, p. 89)

O excerto, a princípio conduzido pelo fluxo de consciência de Lucius, sofre a interferência repentina de outras vozes, sem que haja qualquer mediação do narrador identificando-as ou ordenando-as. Há uma série de perguntas que permanecem sem resposta, o que aprofunda o senso de indeterminação e incerteza anunciado no início do trecho pela imagem dos fulcros oscilantes. Tal instabilidade do foco narrativo vai ao encontro da noção de sujeito dissociativo. Há certamente uma indicação da processualidade da constituição identitária de Lucius – um homem que, aos 35 anos, descobriu-se homossexual e entregou-se a um processo de abertura, “maturação e rompimento” (HILST, 2003a, p. 87). Além de processual, a configuração da identidade de Lucius é marcada pela fragmentação e pela precariedade: seus fulcros não são estáveis, sua autoimagem oscila e se mistura à imagem de seu amante, e, sobretudo, seu discurso é desordenado e dissociativo. No início do trecho, seu discurso é marcado pela sintaxe coordenativa assindética: “Fulcros ensanguentados, sustentáculos de mim oscilam de lá para cá, pedaços de frases, a redação do jornal batalhões de elite treinados, é um artigo do Chomsky” (HILST, 2003a, p. 89).

As frases são justapostas e entremeadas por vírgulas, sem que haja qualquer conjunção ou conectivo que estabeleça uma relação lógica entre elas. Há, decerto, uma continuidade temática entre as frases: Lucius descreve seu estado físico e psicológico cambaleante, e o

período evolui para a rememoração de uma cena ocorrida na redação do jornal em que trabalhava. O fragmento “pedaços de frases” possui forte carga metalinguística, pois se refere justamente a esse discurso fragmentário e paratático; além disso, a menção às frases despedaçadas indica uma interdependência entre tema e forma: seu discurso está desmembrado, assim como estão difusas a consciência e a identidade de Lucius – e como estão mutilados os corpos das mulheres de El Salvador descritas a seguir.

Esse mesmo trecho, além do predomínio da sintaxe coordenativa, apresenta uma série de aliterações com fonemas sibilantes [s] e [z], sobretudo nas três primeiras frases. A sonoridade deslizando das consoantes sibilantes aprofunda a atmosfera sinistra do trecho e antecipa as imagens incidentais de violência. O discurso de Lucius, portanto, carrega marcas afetivas – tanto no que diz respeito à desordenação da sintaxe coordenativa, como em seu aspecto sonoro, que aguça seu estado melancólico e soturno.

O diálogo na redação do jornal, repleto de perguntas que permanecem sem resposta, também possui um caráter desmembrado. As frases parecem soltas, como se boiassem na página sem se ligarem umas às outras. Trata-se de uma espécie de antidiálogo, em que as partes envolvidas não se distinguem entre si e cujas falas não se concatenam. Em um trecho que aborda a violência física numa manifestação extremamente abjeta (“mulheres penduradas pelos pés com os seios arrancados, a pele do rosto também arrancada”), esse caráter precário da comunicação indica a dificuldade de entendimento ou conciliação diante de situações-limite. Há perplexidade (“e quem é que treina os filhos da puta? os seios arrancados? mas quem é que treina?”), e não consenso, no tratamento do tema do extermínio, a despeito da tentativa de contemporização por parte de um dos falantes: “ah, cara, são situações provisórias...” .

Outro falante também procura abrandar a discussão, comentando: “que beleza de artigo, hein?”

As palavras *nojo* e *beleza* servem como um dispositivo de deslocamento da atividade de rememoração. A página 90 se inicia justamente com a palavra *beleza*, num novo *flashback* de Lucius, que reproduz outro diálogo pregresso, dessa vez com seu amante:

Beleza. O que era antes a beleza para mim? O que era o nojo? Beleza...  
aquele poema de Baudelaire “Une Charogne”, você conhece Lucas?  
“Alors ô ma beauté! Dites à la vermine  
Qui vous mangera de baisers,  
Que j’ai gardé la forme et l’essence divine  
Des mes amors décomposés!”

isso, isso [...]  
(HILST, 2003a, p. 90)

Lucius se questiona a respeito do que era “antes” a sua concepção de beleza. Em trechos anteriores, o narrador já havia sugerido que a paixão representou para ele um momento de abertura e revelação da beleza – “pois fui atingido pela beleza como se um tigre me lanhasse o peito” (HILST, 2003a, p. 87). Aqui, há uma reafirmação do feitiço transformador da paixão: Lucius parece dividir sua vida entre antes e depois do encontro com Lucas.

A transcrição do poema de Baudelaire, inserido em um diálogo entre os dois amantes, indica que a paixão entre Lucius e Lucas tinha um caráter de antevisão da morte. Trata-se da última estrofe do poema *Une charogne (Uma carniça)*, de *As flores do mal*. No poema, o eu-lírico relembra uma manhã em que ele e sua amada encontraram um animal morto e se puseram a observá-lo. A contemplação da carniça – as larvas que dela saíam, o cheiro pútrido que exalava – leva o sujeito lírico a uma espécie de iluminação às avessas (pois que, inversamente às revelações divinas, que vêm do alto, esse *insight* é despertado pelo que há de mais baixo, o cadáver): dá-se conta de que também ela, sua bela amada, será um dia uma carcaça, um corpo em decomposição.

Na última estrofe, antecipando a morte de sua amante, o eu-lírico faz a ela um apelo: que, aos vermes que lhe devoram com beijos, diga que ele, seu amante, preservou a forma e a essência divinas de seu amor já decomposto. O fim do poema carrega um sentido ambivalente: enfatiza a inevitabilidade do fim da vida, da degradação física, mas afirma que há algo além do corpo – uma essência – que a memória é capaz de manter ao abrigo da morte.

Ao articular imagens grotescas com a promessa de preservação mnemônica da beleza, Baudelaire constrói uma imagem ambígua da paixão: se ela é revelação da beleza, também é antevisão da morte. E é a constatação de que há morte (e nojo) na beleza. E de que há a possibilidade de preservação da beleza (pela memória) na morte.

Há, portanto, com a inclusão do poema na narrativa, a sugestão de uma relação de contiguidade entre paixão e morte. As imagens incidentais de mutilação e decomposição indicam que Lucius tinha, desde antes do suicídio de Lucas, uma intuição de morte: da morte da beleza, do amor, ou da morte propriamente dita. A paixão é configurada como um limite: um território em que a experiência radical da beleza e do prazer leva ao temor e ao

pressentimento do fim. A paixão é um máximo, o ponto culminante cuja única saída é a queda, a volta ao chão.

### **A madrasta**

Após a transcrição do poema de Baudelaire, a narrativa segue com um trecho elegíaco em que Lucius tem seu amante como interlocutor:

Hoje à noite já não serás mais meu mas dessa fina e fecunda, Essa madrasta que engole tudo, Essa que toma e transmuta, Essa escura e finíssima senhora, umidade, frescor, o grande ventre sem decoro recebendo o mundo, migalhas, excremento tripas teu adorado corpo luzente sem decoro, eu, um homem, suguei teu sexo viscoso e cintilante, deboche e clarão na lisura da boca, ajoelhado, furioso de ternura, revi como os afogados a rua do meu passo a via teu adorado corpo luzente, a boca espessa, Lucas Lucas, a madrasta não roerá teus dentes... dentes? Ah, ficam intactos... (HILST, 2003a, p. 90)

Há diversas questões a serem consideradas nesse trecho. Trata-se de uma passagem em que a morte é tratada como objeto de forma explícita e exemplar. O trecho se inicia com uma cadeia de imagens da morte e evolui para a descrição do ato sexual entre Lucius e Lucas. Num mesmo período, portanto, Lucius contempla tanto o tema da morte como o do sexo.

A morte é configurada como uma entidade feminina e malévola que abarca o mundo com seu grande ventre; é referida com o pronome demonstrativo *Essa* grafado em caixa alta, como se se tratasse de uma espécie de divindade herética. Tal descrição aponta para a criação de uma imagem profana da morte: a imagem da umidade e de seu grande ventre “sem decoro” que abarca o mundo remete ao órgão sexual feminino e implica novamente uma ligação entre a morte e a paixão carnal.

As metáforas empregadas na caracterização da morte produzem um efeito ambíguo e polissêmico: a palavra fecunda associa a morte à noção de fertilidade e ao ato de dar à luz; em seguida, no entanto, a morte é descrita como “o grande ventre sem decoro recebendo o mundo”, numa imagem que supõe um movimento oposto ao dar à luz – receber o mundo em seu ventre é guardá-lo ao abrigo da luz e, no limite, engoli-lo, consumi-lo. Nesse sentido, a morte é configurada por meio de metáforas que sugerem uma imagem obliquamente materna – ela é tanto “fecunda” quanto é também a “madrasta” (aquela que não deu à luz) “que engole tudo”. A imagem da morte, aqui associada à filiação e, ao mesmo tempo, ao ato de engolir, remete ao mito de Cronos, um dos deuses titãs da mitologia grega, cujo correspondente, para

os romanos, é Saturno. Ligado à noção de tempo cronológico, o Deus Cronos, após castrar seu pai e libertar seus irmãos que estavam aprisionados no útero de sua mãe Gaia, subiu ao trono e casou-se com Reia (Cf. WILKINSON, 2010). Temendo ser destituído por um de seus filhos, devorava-os ainda recém-nascidos. Essa imagem ambivalente do Deus que liberta seus irmãos do aprisionamento no útero da mãe e também devora seus próprios filhos pode ser lida como uma alegoria da inexorabilidade do tempo – que traz à vida, mas, cedo ou tarde, engolirá a todos.

Assim, a morte é configurada, nesse trecho de *Rútilo nada*, como uma entidade feminina e como uma espécie de imagem desviante da figura materna – é associada ao tempo (que é fecundo e “que toma e transmuta”), mas não traz consolo; é uma força que consome o mundo, que infere um movimento oposto ao trazer à luz.

Na mitologia grega, há designações distintas para a morte. Thanatos, filho da Noite (Nix) e neto do Caos, é uma configuração masculina e personificada da morte. Em seu texto *A resposta grega ao problema da morte*, o historiador e antropólogo Jean-Pierre Vernant (2009, p. 88-89) ressalta que Thanatos corresponde à “morte heroica e masculina” e que quando essa entidade é retratada nos vasos gregos, “frequentemente com seu irmão *Hypnos*, o Sono, não há nada de horrível. Ele usa um capacete, estamos na beleza da morte juvenil”. Porém, segundo Vernant, na mitologia grega há ainda as emissárias femininas da morte, as *Kères*, que sufocam e agarram os cadáveres. Tais entidades femininas estariam ligadas à agonia e ao caráter irremediável e violento da morte. Há também as *Górgonas*, cuja representante central é a Medusa, “um rosto monstruoso que nos petrifica” (VERNANT, 2009, p. 89). A monstruosidade da Medusa – que era retratada sob o signo ambíguo da beleza e do terror, com serpentes no lugar dos cabelos – e a violência das *Kères* guardam certa paridade com a morte configurada no discurso de Lucius: uma morte-mulher, irrevogável e absurda.

### **Sexo e morte**

As imagens associadas à morte possuem um forte componente sexual, não apenas por estarem ligadas às noções de filiação e fertilidade, mas também pela sua já citada analogia com o órgão sexual feminino: a morte é descrita como um “grande ventre sem decoro”, escura e dotada de “umidade”.

O ato sexual narrado no mesmo período é configurado por meio de diversas imagens que implicam a noção de luminosidade: “teu adorador corpo luzente sem decoro”; “teu sexo

viscoso e cintilante”; “deboche e clarão”. Há, portanto, o estabelecimento de uma oposição entre as imagens de morte e sexo: ao longo de toda a narrativa, a morte é associada ao universo da escuridão, e o sexo ao da luz. Essa oposição é, contudo, parcial, pois há uma relação de continuidade entre as cadeias metafóricas referentes à morte e ao sexo. Uma evidência desse cruzamento entre tais imagens é a reincidência da expressão “sem decoro”, empregada tanto na descrição da morte como na do corpo do amante de Lucius.

Observemos a seguinte passagem: “o grande ventre sem decoro recebendo o mundo, migalhas, excremento tripas teu adorado corpo luzente sem decoro”. A transição entre a descrição da morte e a descrição do ato sexual é feita pelas palavras “excremento tripas”, o que sugere que o corpo é, aqui, uma chave para a compreensão da relação entre morte e sexo.

Tradicionalmente, o sexo, experiência de realização do corpo, é encarado como diametralmente oposto à morte, que constitui a destruição do corpo. O sexo estaria ligado a um movimento afirmativo – e ao que a psicanálise denominou “pulsão de vida” –, enquanto a morte seria o exemplo máximo da negatividade. Ainda assim, ao longo de suas elaborações, Freud passou a admitir haver pontos de contato entre os instintos de vida e de morte (Cf. FREUD, 2010).

O movimento sintático de progressão da morte ao sexo e novamente à morte coloca o corpo em uma situação de antagonismo: ele é tanto território do prazer e da autopreservação, como da degradação e da morte. Ao elaborar um entrecruzamento semântico e imagético da morte e do sexo, o texto sugere uma relação de interdependência entre essas duas instâncias – a preservação e a destruição. Ambas convivem no trecho referido sem distinção hierárquica: a morte e o sexo são igualmente próprios ao corpo. E se o sexo é associado à luz e à vida, também o é às entranhas e à escuridão das concavidades do corpo.

O próprio título do conto encerra esse movimento ambivalente entre a luminosidade da vida e a negatividade da morte. O substantivo *rútilo*, nome de um minério, originou-se do verbo latino *rutilare*, que significa tomar a cor vermelha, mas também brilhar, resplandecer. O sintagma *Rútilo nada* traz uma progressão sintática em que a luz vai em direção ao nada, no que parece ser uma inversão da passagem do Gênesis em que, diante da terra “sem forma e vazia”, Deus ordenou: “haja luz”<sup>3</sup>.

Assim, o texto transmite um senso de indeterminação, pois não há clareza com relação a que movimento do corpo seria mais próprio do humano: o afirmativo ou o negativo; o

---

<sup>3</sup> Cf. BÍBLIA SAGRADA, 2011.

movimento em direção à luz, ou em direção ao nada; o investimento sexual ou o vazio da morte. Ademais, há uma sugestão de que esses movimentos – o sexo e a destruição – não seriam opostos e excludentes, mas permeáveis um ao outro.

A relação de interdependência entre sexo e morte remete à expressão francesa *la petite mort*, usada para descrever a sensação ambígua provocada pelo orgasmo, que envolve tanto arrebatamento como esmorecimento. Segundo Mariacristina Natalia Bertoli, tal expressão foi provavelmente traduzida do grego antigo e usada pela primeira vez nos tempos modernos pelo médico francês Ambroise Paré, no século XVI, em sua descrição da síncope – “Syncope est une soudaine & forte defaillance des facultez & vertus, & principalement de la vitale, & demeure le malade de sans aucun mouvement & pour cette cause les anciens l’ont appelé petite mort [...]” (apud BERTOLI, 2012, p. 68).

Mais tarde, a expressão seria adotada para indicar o estado de inconsciência semelhante à morte provocado pelo orgasmo. Trata-se de uma aceção pertinente à hipótese da interdependência entre sexo e morte: chamar o clímax sexual de *pequena morte* supõe não apenas que sexo e morte possuem um certo grau de afinidade, mas que a morte estaria, de alguma forma, contida no ato sexual. Nesse sentido, o sexo e a morte seriam dois máximos intimamente atrelados – a excitação extrema e o estado de completo desinvestimento que se segue à descarga total dessa excitação.

Neste momento parece conveniente uma digressão que pretende introduzir algumas ideias de George Bataille acerca das relações entre sexualidade e morte, já que tais elaborações oferecem importantes chaves de leitura ao conto *Rútilo nada*.

Em sua obra *O erotismo*, publicada originalmente em 1957, Georges Bataille abordou as diversas associações entre a vida sexual, a reprodução e a morte. Bataille propõe que a atividade sexual dos homens, animais e animáculos seria desencadeadora de uma crise do isolamento dos seres. Tal isolamento é, para o autor, fruto do que ele denomina “descontinuidade individual”:

Sei, não posso ter a experiência interior dos animais, menos ainda dos animáculos. Tampouco posso conjecturá-la. Mas os animáculos têm, assim como os animais complexos, uma experiência de dentro. [...] Da experiência interior que não posso ter, nem mesmo representar por hipótese, não posso entretanto ignorar que, por definição, ela implica em sua base um *sentimento de si*. [...] Mas o sentimento de si varia necessariamente na medida em que aquele que o experimenta se isola em sua descontinuidade. (BATAILLE, 2014, p. 123-124)

A descontinuidade seria aquilo que instaura limites à experiência interior ou individual dos seres. Para Bataille (2014, p. 127), “O sentimento de si, mesmo que vago, é o sentimento de um ser descontínuo. Mas a descontinuidade nunca é perfeita”. A atividade sexual implicaria, ainda segundo o filósofo, momentos de crise dessa descontinuidade dos seres e, portanto, de um maior ou menor isolamento, introduzindo o senso de uma continuidade possível entre os mesmos.

Nesse momento de sua reflexão, Bataille recorre a uma concepção muito peculiar da violência para tratar do encontro sexual. Ele entende a violência como um movimento que se opõe à razão, admitindo nesse princípio uma aproximação com a obra *Logique de la philosophie* (1950), do filósofo Eric Weil.

A violência estaria presente no ato sexual, uma vez que este pressupõe um movimento que exige um estado de ultrapassagem das fronteiras individuais e de evasão de si:

A violência de um se oferece à violência do outro: trata-se de cada lado de um movimento interno que obriga a estar *fora de si* (fora da descontinuidade individual). Ocorre assim um encontro de dois seres que [...] a pletora sexual projeta *fora de si*. [...] a bem dizer, não há união, mas dois indivíduos [que], sob o império da violência associados pelos reflexos ordenados da conexão sexual, partilham um estado de crise em que um e outro estão fora de si. Os dois seres estão ao mesmo tempo abertos à continuidade. (BATAILLE, 2014, p. 127-128)

Nesse momento, Bataille parece se referir mais especificamente à sexualidade animal, ou não-humana, ainda que utilize a noção de violência como desrazão – sendo a razão comumente associada à experiência humana – para descrevê-la. Ele advoga, por exemplo, que tal abertura à continuidade não se perpetua nos seres de “consciência vaga”, que têm sua descontinuidade restituída após a crise da pletora.

A seguir, no entanto, o filósofo atenta para a questão da sexualidade propriamente humana, sugerindo que, nesse caso, a pletora sexual estaria necessariamente atrelada a uma dissolução mais profunda ou duradoura dos limites da individualidade – limites que, no pensamento de Bataille, manifestam-se sob o termo *descontinuidade*. O conhecimento da finitude da vida seria a motivação de uma sexualidade fundamentalmente ligada à morte: no encontro sexual, o rompimento momentâneo da descontinuidade dos seres, que tem no orgasmo seu ápice, levaria a uma antevisão da morte – definida por Bataille como uma “continuidade possível”, pois a morte seria a realização emblemática de um estado de dissolução da individualidade em todas as suas instâncias: corpo, consciência, alma.



A filiação do sexo com a morte se daria em dois níveis: em primeiro lugar, na já citada ruptura da descontinuidade individual que se dá no movimento pletórico de *sair de si*. Para Bataille (2014, p. 129), a vida sexual do homem se distingue da do animal pelo fato de que a descontinuidade, nos animais, é restabelecida após a pletora, enquanto, nos homens, a “violência sexual abre uma chaga”. Essa chaga corresponde a uma intuição do abismo da morte e da dissolução do ser. A tese de Bataille acerca da diferença entre a sexualidade humana e a animal baseia-se na ideia de que apenas os homens são conscientes da morte.

A afirmação de que a experiência sexual abre uma chaga no indivíduo humano possui afinidade com algumas ideias do psicanalista Jacques Lacan. Numa posição divergente da de Bataille, Lacan afirmou certa vez que “não há relação sexual”, já que o encontro na sexualidade humana é sempre marcado pelo antagonismo e pela diferença entre as duas partes. No entanto, Lacan admite que a experiência do gozo tangencia o *real*. Segundo Slavoj Žižek (2010, p. 64), estudioso da obra do psicanalista francês, para Lacan o gozo seria real pois é “algo traumático em sua assombrosa intensidade, contudo impossível no sentido de que não podemos jamais compreendê-lo”. Assim, a imagem da ferida aberta pelo gozo encontra eco na teoria lacaniana, segundo a qual o orgasmo seria traumático pelo que tem de inapreensível, abissal e excessivo. O gozo abre uma fissura em nossa rede simbólica, e essa fissura seria, para Lacan, o real.

Em segundo lugar, a morte estaria pressuposta na atividade sexual humana pelo profundo desfalecimento que sucede o orgasmo: essa *pequena morte*, também lembrada por Bataille, parece ser uma forma de apreensão ou mimetização de uma morte real.

Bataille (2014, p. 124-125) lembra ainda que o movimento paradoxal entre a superabundância e a prostração remete mutuamente à morte e à vida, principalmente no que diz respeito à sua associação com a reprodução: “Não devemos jamais esquecer que a multiplicação dos seres é solidária da morte. [...] Se a reprodução dos seres sexuados não leva à morte imediata, leva a ela a longo prazo”.

Em *Rútilo nada*, a reprodução parece ser a única questão ligada à teoria de Bataille acerca da sexualidade que não está posta de forma direta. Lucas e Lucius são ambos do sexo masculino e, sendo assim, sua relação sexual não poderia ter a reprodução como fim. O fato de a multiplicação da vida ser interdita ao casal talvez guarde alguma relação com a caracterização ambígua que Lucius faz da morte como “fecunda” e “madrasta que engole tudo”: trata-se de uma figura feminina que não é genitora, numa imagem ligada tanto à fertilidade como à infertilidade e, no limite, a um certo parasitismo. Uma madrasta se serve de

filhos que não são seus, como se aqui os filhos do Deus Cronos fossem não devorados por ele, mas restituídos à escuridão do ventre de Reia, sua madrasta.

Lucas e Lucius, privados da capacidade de gerar filhos, estariam de alguma forma também privados da totalidade do movimento erótico, em que a morte se realiza mais amplamente como ponto culminante de alguma continuidade ou perpetuação da vida: morremos, mas deixamos algo de nós em nossos filhos. A imagem da mãe-madrasta aparece apenas como metáfora da morte, pois não há filiação materna dos personagens até esse momento da narrativa: conhecemos somente o pai de Lucius, e há breves menções também à sua filha.

Porém, interessa-nos aqui a elaborada descrição que faz Bataille da indissociabilidade entre sexo e morte, uma vez que no conto de Hilda Hilst a descrição mais emblemática do ato sexual está atrelada à imaginação da morte. Nesse sentido, além de uma configuração antagônica do corpo, que é aqui receptáculo do vigor do prazer e do abatimento da morte numa mesma estrutura sintática, o discurso de Lucius prepara um movimento de *esquiva e evasão* que se verifica em muitos aspectos da narrativa.

O encontro das violências de Lucas e Lucius deixou marcas discursivas que se manifestam sob o signo da antevisão do fim. No trecho já citado da página 90, em que a descrição do sexo aparece atrelada à da morte, não há uma configuração clara do desfalecimento da *petite mort*, embora o arrebatamento do orgasmo possa ser intuído em algumas imagens, que serão analisadas a seguir.

### **O abismo de si, o abismo do outro**

A evasão e a síncope associadas à *petite mort* se fazem presentes no conto em termos formais e temáticos, se considerarmos a questão da oscilação do foco narrativo provocada pelo estado de desfalecimento intermitente em que se encontra Lucius. No parágrafo que se segue ao trecho anteriormente citado, ainda na página 90, o fluxo de consciência de Lucius é novamente interrompido por vozes indefinidas: “mas o carro não está em nenhum lugar, 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” (HILST, 2003a, p. 90).

Há uma evidente motivação temática para a forma elíptica com que a narrativa transcorre, bem como para a inconstância do foco narrativo: a enunciação de Lucius acontece

nos intervalos entre um desfalecimento e outro. O narrador, impedido de conduzir a enunciação de forma contínua, deixa lacunas ao longo de sua narração. A narração, no entanto, não deixa de avançar, a despeito das ausências do narrador: em certos momentos, ela avança sob o signo do desgoverno, como uma câmera de cinema que segue filmando depois que o diretor ordena “corta!” e bate em retirada.

Esse aspecto dissociativo do sujeito de enunciação, que tem seu discurso entrecortado pelos lapsos de consciência que o acometem, associa-se à noção de sujeito cindido – oriunda das teses de fragmentação do sujeito propostas a partir do Romantismo sobretudo por Nietzsche, Freud e Marx, que representaram um abalo sobre a expectativa de unidade e estabilidade da consciência e da razão humanas (Cf. GINZBURG, 2012, p. 164-165). O sujeito de enunciação, aqui, não é mais aquele plenamente dono de si, mas sim um narrador cuja confiança nos próprios sentidos está profundamente debilitada. Lucius perdeu também o domínio de seu próprio corpo – que tende à queda e precisa ser amparado pelos passantes.

Durante os desmaios, a voz enunciativa de Lucius é lançada a processos rememorativos, em que cenas incidentais tecem uma configuração – sempre fragmentária e instável – do passado e da história dos dois amantes.

O caráter hesitante de Lucius se manifesta de forma exemplar numa frase que se repetirá à exaustão entre as páginas 93 e 94 da narrativa. Observemos o seguinte trecho:

Eu não sou o que sou, digo para mim mesmo, como se jogasse nenúfares num tanque de águas podres. Eu não sou o que sou. Iago também disse isso. Não há nenhuma Desdêmona por aqui, mas há os desatinados finais de Otelo, o verde em mim fervilhante de larvas, de pontiaguda fereza, olho essa cintilância que é a tua cara e percebo pouco, ou será que não te vejo inteiro. Quem és, Lucas? Inteiríssimo poeta, de fiel construção – tua filha vai sofrer e eu não sou o que sou, sendo este que sou agora, devo dizer que umas cordas de sangue e plasma me amarram a ti, estou inteiro úmido de cólera porque vi que os teus olhos olharam o muito supostamente viril atravessando a rua e que teu olhar foi de cumplicidade e de desejo e que os traços do teu rosto não são mais daquele inteiríssimo poeta, são vincos pesados e solenes sim, mas de um reles prostituto tensionado, Lucas?  
por quê?  
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  
(HILST, 2003a, p. 93-94)

A primeira frase do trecho, “eu não sou o que sou” indica profundo estranhamento de si por parte do narrador. Como este ressalta, a mesma frase é dita por Iago na primeira cena de Otelo, como que num prenúncio de seu comportamento dissimulado. Deve-se lembrar que a afirmação “eu não sou o que sou” é a inversão de uma das mais célebres passagens da Torá ou do Pentateuco. Quando Moisés pergunta a Deus qual é seu nome, este lhe responde: “eu sou o que sou” (Êxodo, 3:14)<sup>4</sup>. Ao subverter o axioma sagrado, o discurso de Lucius não apenas repete uma profanação já realizada por Iago, mas instaura uma oposição ao princípio de identidade. Trata-se de uma afirmação profundamente ambígua, que pressupõe a um só passo certeza e hesitação – uma vez que Lucius nega ser aquilo que afirma ser.

Na peça de Shakespeare, Otelo profere as palavras “não sou o que sou” na primeira cena do primeiro ato. Em um diálogo com o fidalgo Rodrigo, Iago começa a tramar sua vingança ao general Otelo – que promoveu Cassio, e não ele, Iago, ao posto de tenente. Em meio a tal conversa, Iago revela a Rodrigo seu caráter inescrupuloso e dissimulado:

Só o céu é meu juiz, pois dever e amor não são nada,  
 Pois sou o que sou só para chegar onde quero:  
 E se um dia meu ilusório caráter mostrar  
 Meu real aspecto e meu âmagô pessoal,  
 Revelando quem eu sou, em pouquíssimo tempo  
 Eu mesmo arrancaria meu coração do peito  
 Para servir de carniça: **eu não sou o que sou**  
 (SHAKESPEARE, 2007, p. 204, grifos meus)

Após essa referência a Otelo, Lucius, remetendo-se a Lucas, diz: “olho essa cintilância que é a tua cara e percebo pouco, ou será que não te vejo inteiro. Quem és Lucas?”. Trata-se de uma interrogação ambivalente, uma vez que Lucius questiona, primeiramente, sua própria capacidade de percepção de Lucas e, em seguida, direciona a pergunta “quem és?” ao amante, como se o interpelasse acerca de sua integridade ou da firmeza de seu caráter. Como veremos, a imagem do “inteiríssimo poeta”, do homem “ético”, cairá por terra quando a frustração entra em cena, dando lugar à incerteza. A afirmação “eu não sou o que sou” adequa-se tanto à indeterminação interna de Lucius como à sua desconfiança com relação ao seu amante.

A palavra *cintilância*, com a qual Lucius define o rosto de Lucas, também merece atenção. Ela remete ao título do conto, *Rútilo nada*: o termo *rútilo* é originário do latim *rutilu*, que significa a cor vermelha. Hoje a palavra *rútilo* é usada para nomear um minério que, em seu estado natural, possui tom vermelho escuro. A palavra *rutilante*, em português e espanhol,

---

<sup>4</sup> Cf. BÍBLIA SAGRADA, 2011.

corresponde a brilho, resplandecência, cintilância. O título do conto une as noções de cor, brilho e, no limite, vida – indicados pela palavra *rútilo* – ao termo *nada*, que sugere ausência e morte. Essa ambiguidade pressagiada no título deverá ser analisada mais adiante, pois encontra projeção em aspectos formais e temáticos cruciais do conto.

No trecho aqui escolhido, a palavra *cintilância* pode ser lida de algumas maneiras. Ao longo do conto, as palavras ligadas à ideia de luz (às quais os nomes das personagens centrais também pertencem, pois que derivam de *lux*, luz em latim), associam-se à vitalidade e ao deslumbramento do encontro amoroso, ao vigor do sexo. Nesse contexto, em que Lucius desconfia de seu amante e sente não conseguir vê-lo por inteiro, há que se considerar que tudo aquilo que brilha pode ser também, por refletir a luz, aquilo que ofusca o olhar. Ao encarar um objeto cintilante, muitas vezes o que salta aos olhos é a luz que tal objeto reflete, antes da imagem do objeto em si. As palavras de Lucius – “olho essa cintilância que é a tua cara e percebo pouco, ou será que não te vejo inteiro” – indicam, de fato, uma percepção precária de seu objeto de contemplação. Assim, a leitura do conto deve ter em vista que palavras cujo campo semântico indica luz e brilho implicam, muitas vezes, um componente polissêmico e ambíguo: associam-se à vida, ao vigor e ao deslumbramento. Mas aquilo que deslumbra pode também provocar um arrebatamento e, assim, embotar os sentidos, comprometer a percepção.

No início do segundo parágrafo do trecho citado, o sintagma “eu não sou o que sou” repete-se e o narrador diz estar ligado por “cordas de sangue e plasma” a Lucas, seu interlocutor. O sangue é símbolo recorrente da morte e da violência. Mas, antes de tudo, é imagem de vida e movimento – tal como o plasma, que também é substância essencial à sobrevivência do corpo humano. Assim, nessa ocorrência, a afirmação “não sou o que sou” configura algo além de um estranhamento de si por parte do narrador. Ela é sucedida por uma imagem que sugere, além de um vínculo carnal, uma ligação vital entre enunciador e enunciatário. As “cordas de sangue e plasma” configuram uma relação de continuidade e interdependência entre os amantes, comparável à relação umbilical entre mãe e feto. Se aqui Lucius diz não ser o que é e, logo em seguida, alega possuir ligação corpórea e vital com Lucas, existe uma relação direta entre o estranhamento de si por parte do narrador e esse seu estado quase fusional com o amante morto.

Lucius configura em seu discurso a continuidade entre seu corpo e o de seu amante. Essa relação de continuidade não é possível senão por meio da linguagem poética que, metaforicamente, une aquilo está separado: dois corpos distintos, um vivo e um morto. Deve-se atentar para a plasticidade – abjeta – da imagem de homem vivo ligado por cordas de

sangue e plasma a um outro homem morto. Se Lucius deseja, como o faz em sua fala, unir-se ao amante morto, uma das hipóteses interpretativas para essa questão seria a de que Lucius deseja lançar-se também à morte, como o fez Lucas. Deseja igualar-se a ele – para além da semelhança de seus nomes e da paridade de seu gênero – em sua condição de defunto.

São notáveis, sobretudo no primeiro parágrafo do trecho, as aliterações em *s* (s, ss, ç) ou *z* (z, s):

[...] e eu não sou o que sou, sendo este que sou agora, devo dizer que umas cordas de sangue e plasma me amarram a ti, estou inteiro úmido de cólera porque vi que os teus olhos olharam o muito supostamente viril atravessando a rua e que teu olhar foi de cumplicidade e de desejo e que os traços do teu rosto não são mais daquele inteiríssimo poeta, são vincos pesados e solenes sim, mas de um reles prostituto [...]. (HILST, 2003a, p. 94, grifos meus)

Som e sentido apresentam-se de forma encadeada; as aliterações de fonemas sibilantes, nesse trecho, criam ritmo marcadamente agônico e articulam-se com um senso de deslizamento presente no discurso de Lucius sobre sua relação com Lucas.

Ademais, a abundância de fonemas sibilantes foi associada por Maurice Grammont (1947), em seu estudo *Le vers français*, à configuração de sentimentos de cólera, angústia e ciúmes. A cena em que Lucius vê seu amante responder com “cumplicidade” e “desejo” aos olhares de um estranho é descrita justamente de um ponto de vista extremamente abalado pela “cólera”, fruto do ciúme e da desconfiança. A fúria manifesta-se na agressividade com a qual Lucius refere-se ao seu amante no final do parágrafo, quando associa os traços de seu rosto com os de um “reles prostituto”.

Esse senso de insegurança do sujeito com relação ao seu objeto de desejo vai ao encontro da teoria de Lacan acerca do desejo, aqui entendida a partir da interpretação de Slavoj Žižek. No ensaio *De Che vuoi? à fantasia: Lacan De olhos bem fechados*, Žižek analisa a seguinte fórmula de Lacan: “o desejo do homem é o desejo do Outro”. O sujeito desejaria apenas na medida em que entra de alguma forma em contato com o Outro enquanto ser desejante e estância de “um desejo insondável” (ŽIŽEK, 2010, p. 55). Confrontar-se com a opacidade do desejo do Outro seria também confrontar-se com uma indeterminação do próprio desejo. Assim, quando Lucius olha “a cintilância” do rosto de Lucas e sente perceber pouco ou até mesmo não vê-lo por inteiro, estaria confrontando-se com a dimensão abissal e impenetrável de um outro ser humano, um enigma que se reflete – como a luz – numa indagação acerca de si próprio. Ainda que haja uma relação de espelhamento e paridade entre

pares, como há em Lucius e Lucas, aparentados desde a raiz de seus nomes, o outro sempre será em alguma medida um mistério. Diz Zizek (2010, p. 56):

[...] sob o próximo como minha imagem especular, aquele que se parece comigo, por quem posso sentir empatia, sempre se esconde o abismo insondável da Alteridade radical, de alguém sobre quem eu por fim nada sei. Posso realmente confiar nele? Quem é ele? Como posso ter certeza de que suas palavras não são mero fingimento?

Lucius, percebendo no rosto de Lucas não mais os traços “daquele inteiríssimo poeta”, mas sim os “vincos pesados e solenes [...] de um reles prostituto”, manifesta ter reconhecido o que há de monstruoso no Outro – nosso semelhante é sempre um estranho.

Lacan aplica a essa monstruosidade do Outro o termo *Coisa (das Ding)*, “usado por Freud para designar o objeto supremo de nossos desejos em sua insuportável intensidade e impenetrabilidade” (ZIZEK, 2010, p. 57). Nesse sentido, o ponto de vista de Lucius sobre Lucas parece dar conta tanto do conceito freudiano de Coisa – pois seus desejos parecem escoar todos na direção de Lucas –, como da apreensão lacaniana do termo, segundo a qual o Outro, ainda que semelhante ou familiar, poderá sempre revelar-se horrendo a nossos olhos, inspirando desconfiança e, no limite, um questionamento de nosso próprio desejo.

O trecho segue com um diálogo, que irrompe após o discurso reflexivo de Lucius sem que haja qualquer recurso narrativo de mediação. Trata-se de um recurso de variação da distância estética (cf. ADORNO, 2003, p. 61), que elabora deslocamentos do foco enunciativo por meio de procedimentos de choque. Se anteriormente o ponto de vista recaía sobre a enunciação reflexiva e rememorativa de Lucius, rompe-se de repente a continuidade desse fluxo com a inserção de um diálogo que nos lança ao presente de uma cena ocorrida no passado. Note-se ainda que não há sequer ponto final depois da palavra “prostituto”, o que indica, por outro lado, continuidade semântica entre a primeira fala do diálogo e a frase que a precede.

[...]  
 tensionado, Lucas?  
 por quê?  
 alguém atravessando a rua te olhou desejoso e perplexo, não foi?  
 não, não vi  
 (HILST, 2003a, p. 94)

O diálogo evidencia o descompasso entre os dois amantes. Lucius detecta um olhar “desejoso” que se dirige a Lucas, mas este nega tê-lo visto. Sua segunda fala é, no entanto, bastante ambígua: “não, não vi” – não viu o olhar? Não viu o passante? Sua resposta vaga parece não fazer senão reforçar a incerteza e a insegurança de Lucius.

Essa incerteza é reiterada em uma nova repetição do sintagma “eu não sou o que sou”, na abertura do parágrafo seguinte. É evidente que as progressões temáticas e formais da narrativa não ocorrem de maneira aleatória: frases e palavras, ainda que separadas por quebras de parágrafo, estão como que enganchadas por vínculos semânticos, sonoros, simbólicos:

[...]  
 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, areias negras tumultuadas, cascalhos, brilhos  
 Então não viu? Trocaram olhares e um não viu o outro?  
 não, não vi  
 (HILST, 2003a, p. 94)

Essa última parte do trecho apresenta grande densidade no que diz respeito à configuração do narrador e da forma de sua enunciação. Com ela, o diálogo é interrompido por novo discurso reflexivo, que se inicia com a frase emblemática “eu não sou o que sou”, cuja repetição implica um recuo constante de Lucius, o narrador, com relação a si mesmo. Dessa vez, contudo, a frase é seguida por “fico me repetindo”, o que aponta para dois aspectos importantes – e articulados – da narrativa: a autoconsciência do narrador, expressa pela presença da função emotiva da linguagem, na qual o enunciador não apenas questiona a si mesmo, mas também reflete sobre a forma de seu discurso; e a alta consciência da textualidade presente na escrita de Hilda Hilst, em que a linguagem dobra-se sobre si mesma, transformando-se muitas vezes em seu próprio referente.

A seguir, Lucius elabora, numa espécie de profanação, a negação de sua origem: “nem fêmea alguma e macho muito menos me colocaram aqui neste tempo onde estou, tempo desordenado, avessos de um rumo”. Ao renegar sua origem, Lucius não diz *mulher e homem*, ou *pai e mãe*, mas recorre a expressões de gênero impessoalizadas que remetem ao universo semântico da biologia e da zoologia, evidenciando o vácuo de uma figura materna, que aparece na narrativa apenas sob a forma da morte.

A recusa de sua genealogia é sucedida pela caracterização de sua percepção temporal: o tempo em que está – que é acúmulo de passado, presente e perspectivas futuras – é



desordenado. O passado não ficou realmente para trás, mas retorna como um fantasma e se faz presente como elemento residual. Daí a percepção de que o tempo é caótico: o passado não compreendido retorna; o que foi dito anteriormente continua ecoando; o presente, fruto de eventualidades trágicas e de perdas não elaboradas, é carente de perspectivas futuras. Se não há origem ou genealogia (aqui ecoa um questionamento proferido por Lucius mais ao início do conto: “Onde os começos? Onde?”), tampouco há clareza no que diz respeito a um destino, rumo, caminho ou futuro.

A resposta de Lucas acerca da suposta troca de olhares entre ele e o passante se repete. O trecho que se segue a tal resposta configura o estado de perplexidade de Lucius diante do mistério insondável que Lucas se revela ser. Há uma nova quebra crucial na narrativa, pautada pelo recurso formal da variação da distância estética:

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 a abordagem [...] a perplexidade desejosa dos homens incrível como te olham, não?  
 Viu?  
 não, não vi

quer quer? quer água, moço?  
 agora ele está abrindo os olhos  
 já foram chamar a ambulância  
 alguém morreu e ele ficou assim?  
 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 os nossos queridos  
 vamos logo depois  
 às vezes demora  
 Te seguindo sigo apenas a mim mesmo. Quem foi que disse que “o cacarejo da sua aldeia lhe parecia o murmúrio do mundo”? Te sigo, Lucas, as faces estufadas me olhando estendido na calçada.  
 (HILST, 2003a, p. 95)

A atividade rememorativa que se desenrolou enquanto Lucius estava desacordado é interrompida bruscamente. Há uma descontinuidade entre o fluxo de consciência de Lucius e as vozes dos passantes que o acodem – e esse lapso se manifesta inclusive graficamente, no espaço em branco de cerca de três linhas que marca a mudança do plano narrativo. A variação de distância estética se dá, aqui, também na composição visual elíptica do texto.

Novamente, é possível estabelecer uma analogia entre os recursos textuais e cinematográficos. A imaginação dessa passagem transposta para o cinema talvez ajude a atinar com a importância das quebras de continuidade em *Rútilo nada*, motivadas sobretudo pela oscilação da percepção do narrador. O “tempo desordenado” (p. 94) mencionado por Lucius descreve metalinguisticamente sua narração atribulada por reminiscências do passado.

O episódio pregresso narrado por Lucius sob seu ponto de vista – em que ele anda na rua atrás de Lucas para observar a reação dos transeuntes ao seu amante –assemelha-se a uma cena rodada com uma câmera subjetiva, que opera como o olhar de um dos personagens. Lucius segue Lucas pela rua: quase podemos ouvir seus passos e as batidas de seu coração enquanto a câmera repete os passos de Lucas, a alguns metros de distância dele.

O diálogo entre os amantes ocorreria em *off*, enquanto a câmera mantém sua marcha persecutória. Após a última resposta lacônica de Lucas (“não, não vi”), há um corte. Um vácuo. A imagem sofre um *fade out*: perde a cor até que o quadro escureça completamente. Isso dura alguns segundos.

Em seguida, os olhos de Lucius se abrem e o quadro novamente ganha luz. Voltamos a ouvir a voz dos transeuntes que o acudiam em seus desmaios (“quer quer? quer água, moço?”). A câmera, nesse momento, operaria novamente como os olhos de Lucius, agora recém-abertos e inertes, enfocando em contra-plongée as pessoas anônimas (“as faces estufadas”) que o acodem e dialogam entre si.

As vozes que Lucius escuta ao recobrar sua consciência do presente e a percepção de seu entorno configuram um indicativo de seu estado melancólico. Um dos falantes pergunta “alguém morreu e ele ficou assim?”, sugerindo uma ligação direta entre a perda do objeto amado e sua dificuldade em se manter desperto.

O desmaio descreve tanto uma perda temporária dos sentidos como um movimento corpóreo descendente. Esses dois aspectos da síncope se associam, portanto, a uma espécie de morte em miniatura (*petite mort*). Lucius, em sua melancolia, mimetiza a morte de seu amante, como se procurasse, dessa forma, dele se aproximar.

Na obra seminal *Luto e melancolia*, desenvolvida entre 1914 e 1915, Sigmund Freud reflete sobre as implicações psíquicas da perda – real ou ideal – de um objeto de amor. A posição melancólica é descrita por Freud como aquela em que o sujeito, diante da realidade da perda, resiste a deslocar sua ligação libidinal do objeto perdido. Essa perda pode se dar por uma morte real, mas também por um abalo na relação objetal. A libido do melancólico, em

vez de ser reinvestida na direção de um novo objeto, abate-se sobre o sujeito, produzindo “uma identificação do ego com o objeto abandonado” (FREUD, 2011, p. 61). Freud descreve a conseqüente obliteração egoica do melancólico numa imagem emblemática de fantasmagoria: “a sombra do objeto caiu sobre o ego” (p. 61). A identificação narcísica entre sujeito e objeto perdido produz um esvaziamento do ego, “até o empobrecimento total” (p. 71).

Na esteira de Freud, é possível perceber fortes marcas melancólicas no discurso e nas ações de Lucius. Ele afirma, como já foi dito, não ser o que é, ter “a morte e não a vida escoando” de si, e ainda haver “umas cordas de sangue e plasma” que o amarram a Lucas. Ao final de sua narrativa, Lucius também afirma sobre Lucas: “eras o meu eu” (HILST, 2003a, p. 96). Nesses trechos se explicita a questão da identificação com seu objeto de desejo e, sobretudo, a quase anulação de seu sentimento de si: seu ego, amarrado ainda a um morto, obscureceu-se sob o espectro dessa ausência.

Os desmaios e a precariedade com que Lucius conduz sua elocução também possuem caráter profundamente melancólico, pois trazem a insígnia de um narrador cujos alicerces oscilam, que se confunde com seu objeto e mistura-se a ele por meio da linguagem.

Também é possível pensar os desmaios de Lucius do ponto de vista da fuga. Sua perda de sentidos seria uma forma de escape à dor da perda. No célebre livro *Fragments de um discurso amoroso*, Roland Barthes reflete sobre as diversas configurações do enamoramento a partir de uma leitura de *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe. O primeiro capítulo do livro é justamente sobre a questão do *abismar-se*. Segundo a definição do próprio Barthes (2001, p. 23), o *abismar-se* seria uma “lufada de aniquilamento que atinge o sujeito apaixonado por desespero ou por excesso de satisfação”. O desfalecimento por excesso de satisfação associa-se àquela *petite mort* já citada anteriormente. Mas Barthes também se refere aqui, tendo como referência ideias de Jean Paul Sartre em *Esboço de uma teoria das emoções* (1939), a um aniquilamento temporário motivado pelo desespero:

Não será o abismo um aniquilamento oportuno? Não me seria difícil ler nele não um repouso, mas uma emoção. Disfarço meu luto sob uma fuga; me diluo, desmaio para escapar a esta compacidade, a essa obstrução, que me torna um ser responsável: saio: é o êxtase. (BARTHES, 2001, p. 26)

O abismo seria uma forma de esquivar-se ao luto, mas, ainda assim, uma emoção. Como veremos adiante, os desmaios de Lucius parecem encontrar figuração correlata nos muros de Lucas: trata-se de uma tentativa de erguer limites à dor.

Há que se fazer um contraponto a essa noção da fuga, tendo em vista a noção lacaniana de *fantasia*. Ainda segundo a interpretação de Žižek, a fantasia seria constituída, para Lacan, de uma ambiguidade fundamental. Elaboração tanto objetiva quanto subjetiva, a fantasia estrutura o que conhecemos como realidade e serve, portanto, como “crivo que nos protege, impedindo que sejamos diretamente esmagados pelo real cru” (ŽIZEK, 2010, p. 73). No entanto, para que seja uma proteção imaginária efetiva, a fantasia deve permanecer recalçada como um “saber que não se sabe”, usando as palavras de Lacan. Nesse sentido, a fantasia estaria sobretudo filiada à realidade, enquanto o sonho e o gozo seriam as estâncias em que o “real cru” e traumático se manifesta de fato. Segundo Lacan, o despertar nos restituiria uma realidade constituída pela proteção da linguagem e da fantasia; o despertar, e não o adormecer, seria a verdadeira fuga para Lacan: uma fuga do real com o qual nos deparamos com assombro durante o sonho.

Segundo essa perspectiva, as lembranças que Lucius vive durante os desmaios, se as considerarmos como algo próximas do universo onírico, configurariam o malogro de uma fuga: sua evasão da realidade o lança à crueza da cena em que se depara com a dimensão intangível de Lucas, seu objeto de desejo. Os desmaios de Lucius cumpririam, portanto, a multiplicidade dos sentidos de *abismar(-se)* – alheiar-se (da realidade), assombrar-se, mergulhar no abismo (de si e do Outro).

Assim, tanto os muros de Lucas como os abismos de Lucius não logram o isolamento total: constituem um não-lugar, uma espécie de paradeiro intervalar entre a vida e a morte que não permite, no entanto, um repouso real. Ao abismar-se, Lucius empreenderia uma fuga falha à obstrução que a vida lhe impôs com a morte do amante. Poder-se-ia inferir, no entanto, que essa ausência constitui um ensaio da morte: de uma morte comum, em que haja a possibilidade de um segundo encontro ao abrigo da morte e da vida – os mortos estão, afinal, ao abrigo da morte?

Lucius, ao declarar que não é o que é, estaria também dizendo que não é o vivo que parece ser? Talvez o estado vacilante de Lucius seja inversamente comparável àquele dos mortos-vivos, os zumbis dos filmes de terror, que estão não-mortos (perambulam, assombram, agem) mesmo que não-vivos. Lucius, ao contrário, está não-vivo (seu corpo insiste num movimento de queda), ainda que também esteja não-morto.

O diálogo entre aqueles que amparam Lucius em seu desmaio apresenta um momento decisivo na narrativa, pois há a insinuação de que seu padecimento antecipa de fato uma passagem para a morte:

[...] a gente segue sempre os queridos que se foram como é  
 que a senhora disse, dona?  
 a gente vai com eles  
 com quem?  
 com os nossos queridos  
 vamos logo depois  
 às vezes demora  
 (HILST, 2003a, p. 95)

A fala da senhora se impõe como uma conjectura fúnebre acerca do destino de Lucius. O advento da morte de Lucas o lançaria numa existência cujo propósito é ir em seu encalço, na direção da morte – única possibilidade de um destino comum aos dois amantes, única maneira de preservar a continuidade entre ambos.

O discurso de Lucius que sucede tal diálogo corrobora a hipótese da insinuação de um deslizamento para a morte: “Te seguindo sigo apenas a mim mesmo. Quem foi que disse que ‘o cacarejo da sua aldeia lhe parecia o murmúrio do mundo’? Te sigo, Lucas, as faces estufadas me olhando estendido na calçada” (HILST, 2003a, p. 95).

Numa nova apropriação do texto de Shakespeare, Lucius ressignifica a frase proferida por Iago (“In following him, I follow but myself”), alterando seu objeto, que é, aqui, “tu” – Lucas, seu interlocutor: “Te seguindo sigo apenas a mim mesmo”.

Note-se que a frase em questão recupera a cena lembrada que antecede o despertar, na qual Lucius persegue Lucas “Para ver se o acreditam sozinho pela rua e tentam assim a abordagem”. O encalço se manifesta, portanto, como um elemento importante da relação entre Lucas e Lucius. Do ponto de vista interpretativo, trata-se de uma frase-chave, pois reúne alguns aspectos fulcrais da narrativa.

Em primeiro lugar, a frase descreve a relação de indistinção e espelhamento entre os amantes, pois, para Lucius, seguir Lucas é o mesmo que seguir a si mesmo. É importante ressaltar a ambiguidade de tal afirmação, que se associa diretamente à outra frase de Iago apropriada por Lucius, “Eu não sou o que sou”. Lucius se reconhece apenas na relação de espelhamento com Lucas. Lucius não é o que é, não encontra sentido no isolamento de seu ser, mas sim na ligação quase fusional entre ele e seu amante. Assim, seguindo-o, segue a si

mesmo, ou àquele si mesmo configurado pela identificação que caracteriza sua relação com Lucas. Lucius é Lucius na medida em que Lucius é, também, Lucas.

Em segundo lugar, a frase expressa um desejo de restaurar a continuidade perdida entre seu corpo e o de Lucas – continuidade própria da morte e do sexo, como vimos na teoria de Bataille, e que se preserva na linguagem metafórica do discurso de Lucius, como na passagem “umas cordas feitas de sangue e plasma me amarram a ti” (HILST, 2003a, p. 94). Tal desejo, no entanto, implica a configuração de um limiar: Lucius está vivo, mas não é capaz de se manter desperto, pois seu desejo de continuidade o lança num movimento de transição para a morte. Ele habita, assim, uma zona intermediária no tempo e no espaço, entre a vida e a morte. Se retornarmos às ideias de Freud, é possível estabelecer uma analogia entre essa zona intervalar e a posição melancólica – a de alguém que não pode mais retornar a uma relação anterior com seu objeto de desejo, mas não é capaz de se desprender de sua ligação libidinal com o mesmo objeto. O melancólico se debate numa espécie de entreato da vida.

O limiar, aqui, manifesta-se na própria linguagem. Lucius tem como interlocutor um morto, ao qual afirma seguir. A linguagem, portanto, atua como uma ponte, estabelecendo uma passagem entre o mundo dos vivos e o dos mortos.

Avancemos à página 95, a última em que Lucius atua como narrador.

As faces estufadas me olhando estendido na calçada. O lustroso das caras. O baço das caras. As bocas pendentes soletrando palavras. Explosão de fúria quando vi a ambiguidade agarrada aos altos pomos da tua cara, Lucas, quando vi que não sabia da tua identidade, eras aquele que me mostrava o poema?

Muros escuros, tímidos  
escorpiões de seda  
no acanhado da pedra.  
(HILST, 2003a, p. 94-95)

Ainda deitado na calçada, Lucas observa os rostos daqueles que o socorrem. Esses rostos são descritos de forma ambivalente como lustrosos e baços, dois termos opostos, sugerindo incerteza e antecipando a ambiguidade que será referida em seguida. Tal ambiguidade é atribuída a Lucas, que se revelou duvidoso aos olhos ciumentos de Lucius. Este, tomando os versos deixados por seu amante como rastros, procura encontrar neles as pistas para desvendar quem foi Lucas: um escorpião de seda, capaz de maciez e de veneno? Um animal a um só passo amável e predatório?

A seguir, Lucius retorna ao ato sexual, cuja descrição também tem a ambiguidade como mote:

Escorpião de seda. Pulsando silencioso ali entre as frinchas. Ou eras um outro no quase escuro do quarto. Úmido. De seda. Tua macia rouquidão. Igualzinha à macia rouquidão de uma sonhada mulher, só que não eras mulher, eras o meu eu pensado em muitos homens e 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, 2003a, p. 96)

Nesse trecho, há diversas expressões consonantes com a noção de ambiguidade, palavra explicitada no discurso de Lucius: “macia rouquidão”, que conjuga aspereza e suavidade; “ilógico de carne e seda”, que sugere a fusão antitética entre o tecido vivo e rugoso da carne e o tecido manufaturado e liso da seda; “conflito esculpido em harmonia”, que supõe a interdependência entre antagonismo e conformidade.

O sexo reúne movimentos de agressividade e delicadeza. Na passagem “docilidade e submissão de uma fêmea enfim subjugada, e aos poucos um macho novamente, altivo e austero, enfiando o sexo na minha boca”, a palavra *movimento*, também está pressuposta, uma vez que a cena envolve a alternância entre passividade e atividade.

A profusão desses sintagmas compostos pela união de elementos contrastantes parece evocar o aspecto disjuntivo do sexo. Se aqui não há a justaposição entre os temas do sexo e da morte, como na descrição da página 90, há uma insinuação de ausência de síntese no ato sexual, como quis Lacan em sua já citada afirmação de que “não há relação sexual”, que será mais explorada adiante.

A relação entre Lucius e Lucas tem sua disjunção problematizada pela aparente ausência de diferença sexual – trata-se de dois homens, cuja relação especular se denuncia na passagem “só que não eras uma mulher, eras o meu eu”. A premissa da paridade entre seus corpos, ambos masculinos, é, no entanto, desconstruída pelo texto. Em diversas passagens, Lucius compara Lucas a mulheres. Na descrição do ato sexual citada há pouco, configura-se uma desmontagem do clichê segundo o qual as relações entre homens homossexuais são

orientadas pela fixação dos papéis de ativo e passivo: “docilidade e submissão de uma fêmea enfim subjugada, e aos poucos um macho novamente, altivo e austero, enfiando o sexo em minha boca”. A passividade é associada ao feminino, à recepção daquela cuja posição se define, para Lacan, por um “não-todo” (LACAN, 1985, p.15). Mas logo Lucas, aquele que se submeteu a essa abertura, passa a ocupar o papel ativo, do macho penetrante. Nesse sentido, a relação sexual é descrita aqui como possibilidade de alternância de posições e afrouxamento dos limites entre gêneros. Há, portanto, diferença entre os dois homens – mas uma diferença intercambiável, em que ambos podem ocupar os dois polos de tal oposição.

Ainda assim, o ato sexual aparece aqui como evento que explicita tanto a harmonia como a incongruência. A identificação entre Lucius e Lucas apresenta alguns pontos de reflexão interessantes. A frase “não eras uma mulher, eras o meu eu” parece conduzir à ideia de que a relação sexual não envolve um acesso verdadeiro ao outro, uma vez que, no sexo, cada um está voltado para o próprio gozo e para o próprio corpo. Em *Rútilo nada*, a construção da semelhança entre Lucas e Lucius instala uma aporia: Lucius, em sua primeira relação sexual com um homem, vê-se a si mesmo nesse homem, nesse corpo semelhante ao seu. Isso sugere uma ideia de unidade entre os amantes. Porém, o que parece ser uma identificação fusional com o outro talvez seja apenas um indício de que, no sexo, o corpo do outro é uma mediação para o nosso próprio gozo, e de que a sexualidade, portanto, envolve um forte componente narcísico. Lucius, ao identificar-se em Lucas, tem uma ilusão de continuidade entre seu corpo e o de seu amante. Mas o ato sexual pressupõe, na realidade, a disjunção entre os corpos, que seriam apenas a mediação para um gozo que diz respeito ao *eu*.

A recorrência dos sintagmas e das imagens metafóricas ambíguas aponta para essa incongruência. O sexo é um “conflito esculpido em harmonia” não apenas porque envolve violência e suavidade, embate e conjunção, atividade e passividade, mas sobretudo porque é, a um só passo, encontro e solidão, estar juntos e separados.

No ensaio/entrevista *Elogio ao amor*, a propósito da afirmação de Lacan segundo a qual “não existe relação sexual”, o filósofo francês Alain Badiou (2013, p. 18) afirma que, no sexo, o sujeito “está, no fim das contas, em relação consigo mesmo”, e que o outro seria, para esse sujeito, uma mediação para a descoberta do gozo.

No entanto, é inegável que a noção de continuidade, tomada do pensamento de Bataille, está presente no discurso de Lucius. Imaginária ou não, a sensação de continuidade e identificação fusional entre ele e Lucas se coloca por meio da linguagem, em frases já citadas anteriormente, a exemplo da emblemática “te seguindo sigo apenas a mim mesmo”.



A descrição do ato sexual da página 96 repete tal e qual algumas frases da descrição do sexo da página 90. Em ambas as passagens, as palavras *viscoso* e *cintilante* são usadas para descrever o órgão sexual de Lucas. A experiência da felação é, também em ambas as passagens, referida como “deboche e clarão na lisura da boca”. A frase “ajoelhado, furioso de ternura, revi como os afogados a rua do meu passo, a via” (HILST, 2003a, p. 90) é repetida com uma pequena alteração na página 96: “Ajoelhado, redondo de ternura, revi como os afogados a rua do meu passo, a via” (HILST, 2003a, p. 96).

Na página 90, a frase não é interrompida com um ponto final, mas há uma elipse gráfica, um espaço em branco de cerca de cinco toques que a separa da frase seguinte. Esse espaço em branco, que instala um vazio após a palavra *via*, de certa forma antecipa o fato de que, na página 96, ela será a última palavra proferida por Lucius, antes que o ponto de vista da narrativa seja tomado pela voz de Lucas.

A frase articula a imagem do afogamento à felação, como se a ejaculação de Lucas dentro de sua boca provocasse uma sensação de asfixia semelhante à dos afogados. A relação entre sexo e morte – ou sensação de morte – está mais uma vez presente, e o verbo *rever* parece estar associado à ideia de que, antes de morrer, revemos, como num filme, a trajetória de nossas vidas – a *via*.

Se na descrição da página 90 Lucius se refere a si mesmo com a expressão ambígua “furioso de ternura”, na página 96 ele se encontra “redondo de ternura”. Há um senso de perfeição e circularidade nesse sintagma, e se insinua um esgotamento da tensão característica da excitação sexual: já não há mais fúria e arrebatamento, mas sim a imagem perfeita da esfera fechada em si mesma. Lembremos que a palavra *redondo* também é utilizada na página 87, quando Lucius procura identificar “os começos”, a origem de seu enamoramento:

Onde os começos? Onde? Farpas pontudas emergindo do corpo dos conceitos. Antes o conceito **redondo**. Liso. [...] 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 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 com se um tigre me lanhasse o peito.  
(HILST, 2003a, p. 87-88, grifo meu)

Há uma oposição entre a imagem do corpo redondo e fechado e o corpo aberto – ao corpo do outro e ao entorno. Nesse sentido, a expressão “redondo de ternura” alude à

separação dos corpos e à diluição da tensão após o coito. Lucius está fechado em si, como o fruto da paineira. Essa segunda descrição do ato sexual é finalizada, portanto, com uma imagem que remete tanto ao isolamento da esfera encerrada em si mesma, como à circularidade. Também a recorrência da rememoração do ato sexual, lembrada inclusive a partir da repetição de certas frases e expressões, associa-se à noção de circularidade.

Ainda no volume *Elogio ao amor*, Badiou (2013, p. 19) comenta que a sexualidade “termina numa espécie de vazio. É por isso que ela se encontra sob a lei da repetição”. A repetição – o recomeço – seria o recurso para tentar sanar esse vazio, essa pequena morte que sucede o ato sexual.

Impossibilitado de repetir na realidade o sexo com Lucas, Lucius lembra (ou sonha?) repetidamente a cena da cópula, que retorna somente por meio da linguagem e da memória. Para ele, não há outra saída além de reviver o passado ou lançar-se ao futuro comum da morte. Há, em seu discurso, a oscilação entre uma tendência ao deslizamento para o futuro-morte e ao retrocesso pela repetição mnemônica do passado: a escapatória para o presente da falta é o refúgio melancólico na memória ou a passagem (a *via*) em direção ao nada.

A palavra *via*, substantivo que significa caminho, rumo ou meio, é também uma forma flexionada (na primeira pessoa do singular do pretérito imperfeito) do verbo *ver* – e, nesse sentido, articula-se ao verbo *rever*, também presente na mesma frase. Esse movimento do *rever* - *ver* está associado à imagem circular da necessidade constante de renovação ligada à atividade sexual. Por outro lado, o substantivo *via* sugere um direcionamento, um meio para a transposição e o deslocamento.

Com esse signo aberto e polissêmico, o discurso de Lucius é interrompido para dar lugar à carta testamentária de Lucas.

## 2. LUCAS: A MORTE COMO SAÍDA

### Situação limite

No artigo *Nada, mas rútilo*, publicado na revista *Cult*, o crítico Alcir Pécora (2013, p. 51) afirma que, em *Rútilo nada*, “o amor compõe uma situação existencial sem saída, o que também se traduz por uma experiência de consciência ou de antecipação da morte”. A proposição de Pécora, ao utilizar a expressão “sem saída”, remete à noção de situação-limite, conceito de múltiplas acepções incorporado por diversas linhas de pensamento.

No contexto de *Rútilo nada*, o limite diz respeito, primeiramente, ao caráter inconciliável do envolvimento amoroso: há, em tal relacionamento, um antagonismo entre uma ética da liberdade, defendida por Lucius, e a interdição do relacionamento entre ele e Lucas – interdição imposta em vários níveis: pelo pai homofóbico e pelo fato de Lucas ser o namorado da filha de Lucius. Além disso, a própria paixão se manifesta, na narrativa, como situação-limite. Para Lucius, a paixão se apresentou como um momento de maturação, rompimento, abertura e, sobretudo, revelação da beleza.

A noção de situação-limite como momento de revelação encontra ressonâncias naquela concebida pelo historiador e filósofo romeno Mircea Eliade. Em um ensaio sobre o simbolismo dos mitos, Eliade (2012, p. 30) define a situação-limite como “aquela que o homem descobre tomando consciência de seu lugar no Universo”. No que diz respeito ao simbolismo das situações-limite, a pesquisa de Eliade constata que há uma prevalência de mitos que envolvem símbolos referentes à noção de *amarração*: “Realmente, ‘o fio da vida’ simboliza em inúmeras culturas o destino humano” (p. 112). Assim, de maneira polissêmica, as imagens do *amarrar* podem simbolizar tanto a libertação (pelo rompimento das amarras), como o aprisionamento; a amarração pode indicar o pertencimento ao tecido da vida, mas também a vinculação a deuses e demônios mortíferos. Eliade atenta para o fato de que, em diversas línguas, as palavras que designam a *amarração*, também possuem um sentido de *enfeitiçamento*. Na própria cultura afro-brasileira da umbanda e do candomblé, a palavra *amarração* designa uma prática específica entre uma série de rituais mágico-religiosos que envolvem oferendas e sacrifícios e têm como objetivo a união de casais.

As práticas comumente qualificadas como trabalhos de amor podem ser reunidas, em resumo, em cinco subcategorias: *arrasta*, *amarração*, *união*, *capação* e *separação*. Todas possuem idiossincrasias e propósitos bem definidos. A *amarração* [...] se destina a fazer com que a pessoa desejada se

apaixone perdidamente por quem solicitou o trabalho. (CHAVES; QUEIROZ, 2013, p. 2)

Na página 94 do conto, num trecho já analisado anteriormente, Lucius utiliza a imagem da amarração para descrever sua ligação com seu interlocutor morto: “devo dizer que umas cordas feitas de sangue e plasma me amarram a ti” (HILST, 2003a, p. 94). Se considerarmos a ideia de Eliade segundo a qual as imagens de fios e amarras dizem respeito a situações ligadas aos limites da vida e ao destino humano, a afirmação de Lucius indica um atrelamento de seu destino ao destino de Lucas. Assim, o limite se manifesta aqui numa configuração de ligação ambivalente com a morte e também com a vida. Trata-se da configuração, como já foi sugerido, de um estado-liminar, pois as cordas que o atam à negatividade da morte são feitas “de sangue e plasma”, substâncias ligadas às funções vitais do corpo humano.

A situação-limite, como “situação existencial sem saída” a que se refere Alcir Pécora, remete simbolicamente à imagem do muro. Uma das imagens fundamentais da narrativa, os muros são o motivo central dos poemas de Lucas que constam em sua carta-testamentária com a qual o conto é concluído.

Na carta remetida a Lucius, antes de transcrever seus poemas sobre muros, Lucas descreve seu martírio. Numa emboscada encomendada pelo pai de Lucius, Lucas fora espancado e estuprado primeiramente por dois de seus capangas e, em seguida, pelo próprio banqueiro.

Na narrativa de Lucas, as imagens de amarração aparecem como configurações do avesso da liberdade. Durante a emboscada, Lucas tem seus “pulsos amarrados atrás das costas” (HILST, 2003a, p. 97). E, antes de dar cabo à própria vida, observa desenhos formados por manchas na parede do quarto. Entre as imagens, vê um “pássaro com fios enrodilhados no bico” e se pergunta: “O pássaro que minha alma pretendia?” (p. 99).

Se na voz de Lucius as amarrações apresentam um componente ambíguo de dupla ligação com a vida e a morte, no discurso de Lucas elas simbolizam a armadilha e o impedimento.

Em sua despedida, Lucas vive uma espécie de epifania. Diz ele:

Há um acúmulo de significados tomando conta das coisas neste instante, as coisas estão crescendo de significado. A pedra prateada em cima da mesa... um amigo me trouxe lá dos Andes... não é só a pedra prateada que um

amigo me trouxe lá dos Andes, é um mais sem nome, impossível de decodificar para você. Um livro de poemas que eu comprei numa livraria perto da universidade, não é mais um livro de poemas de Petrarca, ele pulsa, e o perfil do poeta no centro da capa brilha como a luz da tarde. Por que tudo brilha e é mais? Apenas porque me despeço? (HILST, 2003a, p. 99)

Aos olhos de Lucas, as coisas à sua volta sofrem um processo de intumescência semântica: parecem inflar-se em significados, como se alimentadas por um excesso de afeto na iminência da morte. Os significados transbordam os limites da própria coisa/objeto (a pedra não é só a pedra, é “um mais sem nome”). Lucas sente que esse “mais”, esse elemento excedente, não é, no entanto, decodificável ao outro, mas reverbera apenas para ele próprio, na solidão que antecede o suicídio.

A luz e o brilho a que Lucas se refere (o perfil do poeta que cintila na capa do livro, a claridade da tarde) apontam para a ideia de revelação e de iluminação. Nesse sentido, o estado de Lucas se associa à noção de situação-limite proposta por Eliade, que pressupõe uma espécie de tomada de consciência com relação ao seu lugar no mundo.

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 adentrando na boca, e na luz azulada desse sol havia uma friez de água de fonte, uma diminuta entre rochas, e beijei tua boca como qualquer homem beijaria a boca do riso, da volúpia, depois de anos de inocência e austeridade. (HILST, 2003a, p. 99)

A iluminação da tarde derradeira se associa à iluminação da tarde “antiquíssima” do primeiro beijo de Lucas e Lucius, momento em que a “consciência de estar beijando um homem” foi para ele também uma abertura para a luz. A iluminação da experiência do primeiro beijo possui um aspecto de frescor: “um sol adentrando na boca, e na luz azulada desse sol havia uma friez de água da fonte”. A experiência homossexual é, assim, vivenciada a um só passo pelo prisma do calor – que sugere a excitação sexual – e do frescor da novidade.

É importante notar que a “volúpia” que Lucas atribui ao seu amante (“beijei tua boca como qualquer homem beijaria a boca do riso, da volúpia”) será, logo em seguida, reputada ao pai homofóbico de Lucius: “A boca do teu pai tremia. Ele beijou minha boca ensanguentada. Eu sorri. De pena da volúpia” (HILST, 2003a, p. 99).

Configura-se, portanto, uma nova relação de paralelismo entre os personagens da narrativa: não apenas Lucas e Lucius se aparentam pela homologia de seu gênero e de seus

nomes, mas também Lucius e seu pai se equiparam na volúpia que direcionam ao mesmo homem, Lucas. A homofobia do patriarca seria, para além de uma impostura, uma forma de dissimular sua atração pelo jovem Lucas e o ciúme que sentiria da relação entre ele e seu filho. O pai de Lucius, assim como o filho, é um ciumento. Sua volúpia, assim como a de Lucius, talvez habite a raiz cintilante do conto – o brilho que antecede a morte trágica de Lucas, que conduz ao nada.

Há um transbordamento expresso no discurso testamentário de Lucas. As coisas que vê trazem um sentido a mais, um alto teor semântico, algo que as excede. O elemento excedente, aquilo que ultrapassa em significado o próprio objeto e seu significante, manifesta-se sob a forma da luz – a pedra prateada, o brilho da capa de um livro e a luz da tarde. “Por que tudo brilha e é mais? Apenas porque me despeço?”, pergunta Lucas. A rutilância, evocativa de tudo aquilo que se refere à vida, inunda a despedida que antecede o nada.

### **Um só ou vários muros?**

A narração de Lucas é interrompida por uma série de sete poemas cujo motivo central são os muros.

Nos poemas, os muros são descritos de maneira polissêmica e multiforme. A eles são atribuídas características as mais diversas, as quais, como veremos, dizem respeito sobretudo aos universos da falta e do desejo.

O muro, diferentemente do limiar, que envolve as noções de movimento e passagem, pressupõe a princípio as ideias de estagnação e de fronteira. Nesse sentido, como já foi dito, o muro instaura um limite e, assim, uma determinação. Porém, como veremos mais adiante, os muros são aqui concebidos de forma mais complexa e abrangente. Não se erguem apenas como limites, mas também como estruturas permeáveis que recuperam a densidade da trajetória de uma vida.

Nos dois primeiros poemas, os muros são configurados de forma mais afirmativa. Alguns dos adjetivos que os definem apontam, em diversos sentidos, para a noção de amplitude.

(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.

(II)

Muros dilatados de doçura:  
 Romãs. Dálías púrpuras.  
 Irmãos adultos  
 Recostados na manhã de chuvas.

Muros do encantado da luxúria.  
 Fendas. Nesgas de maciez.  
 (HILST, 2003a, p. 100)

As noções de distância, altura e vastidão se manifestam, respectivamente, nas palavras *longínquos*, *altos*, e *anchos*. Nos versos “Muros de como te amei: Brindisi./ Altamura”, o amor é configurado como algo cujo acontecimento se deu alhures e, portanto, na distância – *Brindisi* e *Altamura* são ambas localidades da região italiana da Apúria.

Em seguida, os muros são caracterizados pelo desejo do calor do encontro (“Muros de chegada. De querença./ Aquecidos. Anchos.”). E os dois últimos versos do poema trazem a imagem nostálgica de um muro da infância, período também longínquo, em que a percepção do tempo costuma ser marcada pela amplitude.

O segundo poema marca a passagem da infância à idade adulta e à erotização das relações. Os “Muros dilatados” remetem à excitação do órgão sexual masculino; as imagens voluptuosas de flores e frutos também sugerem o advento da sexualidade, que se confirma no verso “Muros do encantado da luxúria”. As “Fendas. Nesgas de maciez” evocam as reentrâncias do corpo e as zonas erógenas.

Nos dois primeiros poemas, a configuração dos muros se dá por meio de elementos afirmativos: os muros estão atrelados a imagens que envolvem grandeza – distância, altura, vastidão, dilatação – ou a sentimentos e sensações corpóreas tidas a princípio como positivas – amor, desejo, calor, maciez, doçura.

Há, no entanto, uma virada no que diz respeito ao caráter das imagens associadas aos muros. Se até então os muros, ainda que longínquos e altos, remetiam e davam acesso à ternura da infância e à sensualidade do jovem adulto, a partir do terceiro poema estarão

vinculados sobretudo a imagens ambíguas ou absolutamente negativas. Ao listar adjetivos e conjunções adjetivas usados para descrever os muros nos poemas III, IV, V, VI e VII, é possível evidenciar uma prevalência de termos que expressam negatividade.

Vejamos o terceiro poema:

(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 rosto altivo.  
Devo me permitir te repensar?  
(HILST, 2003a, p. 101)

O primeiro verso propõe uma imagem complexa, na qual o muro, responsável pela imposição do limite, é também vítima – *prisioneiro* – desse cerceamento. Assim, o muro aparece aqui como carrasco de si mesmo. A interdição fixada pelo muro se converte em limites ao próprio muro – que é, assim, tanto agente como objeto do “murar”.

O verso seguinte (“Campos de morte./ Muros de medo”) aproxima o objeto muro de seu simbolismo histórico: o muro como emblema do aprisionamento dos campos de extermínio e da perseguição às minorias. O muro é, portanto, configurado como elemento estrutural do cativo.

É possível estabelecer um paralelo entre essa configuração do muro e um célebre conto de Jean-Paul Sartre. Em *O muro*, o filósofo e ficcionista francês constrói uma narrativa em primeira pessoa sob o ponto de vista de um prisioneiro político durante a Guerra Civil Espanhola. O protagonista Pablo Ibbieta e seus dois companheiros de cela passam a noite à espera da execução de sua sentença – foram todos condenados à morte por fuzilamento. Pela manhã, seriam levados a um muro, onde encostariam para receber a pena final.

O destino do protagonista do conto é bastante irônico – conformado com sua morte, ele tenta pregar uma peça nos falangistas, mentindo sobre o paradeiro de um guerrilheiro procurado. Porém, por um acaso, o dito guerrilheiro se encontrava justamente no paradeiro apontado por Ibbieta, que é absolvido da pena capital. Ainda assim, há alguns elementos comuns entre *Rútilo nada* e *O muro*. Em ambas as narrativas, estão presentes o riso diante da



desgraça e o desprezo pelos carrascos (lembramos da frase de Lucas após seu estupro: “Eu sorri. De pena da volúpia.”).

A oposição entre luz e escuridão, que permeia toda a narrativa de Hilda Hilst, aparece em *O muro* de forma distinta: os prisioneiros vivem seus últimos momentos de vida no escuro da noite, iluminados somente pela chama de um lampião a querosene cuja “luz era fraca, mas era melhor que nada” (SARTRE, 2009, p. 27). É interessante pensar essa passagem em comparação com o título *Rútilo nada*, da autora brasileira. A luz, tanto em Hilda como em Sartre, opõe-se ao nada; em Sartre, a luz, por menor que seja, é também *melhor* que nada. Contudo, para os prisioneiros de *O muro*, a luz da manhã significaria, a princípio, a chegada do momento de sua morte – e do confronto com o nada. Além disso, estão descritos nos dois contos momentos em que os personagens, na iminência da morte, contemplam seu entorno. Em *Rútilo nada*, como já dito, as coisas parecem ter ganhado brilho e volume aos olhos de Lucas, que se despedem. Já em *O muro*, Ibbieta as vê mais opacas e empobrecidas enquanto espera por seu fuzilamento: “eu também achava que os objetos tinham um ar esquisito, estavam mais apagados, menos densos que de costume” (SARTRE, 2009, p. 33).

Ainda que no conto de Sartre o protagonista se livre da execução, o muro não deixa de ser símbolo de uma situação-limite e de um estado de coisas pautado pela violência e pelo antagonismo. O muro é configurado como destino final daqueles que se recusaram a aceitar o golpe fascista na Espanha, que contou com campos de concentração onde foram internados e exterminados não apenas opositores ao totalitarismo, como homossexuais e outras minorias (Cf. MOYA, 2013). Estar diante do muro, no conto de Sartre, seria o mesmo que estar diante da morte.

No terceiro poema de Lucas, estão presentes as imagens de morte, medo e aprisionamento, como se esses muros do poeta homossexual e recém-violentado fossem também um confronto com uma espécie de extermínio. Os muros longínquos “da infância” estão, nesse poema, “Esfacelados”: não há mais a ilusão de ser eterno e nem a vastidão do tempo de criança.

Os três versos finais deste poema apontam para o anuviamento de alguma clareza: “Muros de água. Escuros. Tua palavra:/ Um mosaico de vidro sobre o rosto altivo./ Devo permitir te repensar?”. A transparência da água é prejudicada por sua escuridão. A palavra (de Lucius, interlocutor da carta testamentária) é de vidro, porém fragmentária. “Um mosaico de vidro” – a palavra esconde ou distorce o rosto sobre o qual se apresenta e é, portanto, configurada sob o prisma da opacidade, e não da clareza e da inteligibilidade.

O último verso constitui a única interrogação presente nos poemas. Não há certeza com relação a quem a pergunta, formulada na segunda pessoa do singular: tanto pode se dirigir a Lucius, o interlocutor da carta testamentária de Lucas, quanto à “palavra” referida no quinto verso do poema. De uma forma ou de outra, a possibilidade de “repensar” – o amante deturpado pela palavra ou a própria palavra – sugere um desejo de ressignificação daquilo que é caro a Lucas. O verso configura uma reflexão acerca do sentido de (re)atribuir valor às coisas quando se está prestes a morrer. Que valor tem a vida quando se sabe que ela está a ponto de acabar?

No quarto poema, os muros adquirem ares humanos:

(IV)

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

Esses versos confirmam que há uma multiplicidade de muros sendo configurados pelo poeta. Não se trata do muro como estrutura simbólica unívoca – o muro que simplesmente retém e impõe limite. Os muros pensados por Lucas são muitos e assumem as feições mais diversas, como o próprio homem em sua trajetória instável. Nesse poema, há muros intensos e há muros vazios. Há muros enfermos e “outros de luto”. No quinto verso, “Como o todo de mim”, o poeta sugere que seu ser, no momento da escrita, constitui-se dessa pluralidade de estados: intensidade, oquidão, doença e luto. Na clausura da tarde derradeira, Lucas “repensa” os muros que o acompanham, os muros de antes os de então.

Sim, o simbolismo mais corrente do muro – o de barreira e limite – tem uma importância na narrativa e em seus poemas. O suicídio de Lucas configura, afinal, a ultrapassagem de um limite invisível entre a vida e a morte. Mas os muros de Lucas parecem ser, para além disso, algo permeáveis e reflexivos: mimetizam os sentimentos daquele que os “repensa”, deixam-se penetrar pelos antagonismos do mundo e refletem a polissemia da linguagem. São muitos muros, e não um só Muro – inequívoco e monolítico.

Os últimos dois versos são centrais: neles, sim, o muro se impõe como barreira. O poeta, apartado de seu amante e interlocutor, anuncia a ultrapassagem do muro – o salto com o qual vai transpor o limite entre a vida e a morte. Há dois bloqueios configurados nesses últimos versos. O primeiro, aquele que se impõe entre Lucas e Lucius – “A alma separada de ti”. Pode-se inferir que esse limite que os separa pressupõe o campo das normatizações e, portanto, a figura paterna, seu maior representante. Retomando Freud, Lacan partiu da noção de função paterna para elaborar o conceito de Nome-do-Pai. O Nome-do-Pai cumpriria um papel a um só passo arbitrário e lógico de inscrição da Lei no sujeito, um princípio organizador que estabelece um corte na relação caprichosa e indistinta entre mãe e filho. É a partir desse gume da função paterna que o sujeito se reconhece como ser sexuado e mortal (Cf. STRAUSS, 1989).

Em *Rútilo nada*, a presença paterna se manifesta não sob a forma de direcionamento do sujeito ao campo do desejo e da ética, mas sim sob o prisma daquilo que Christian Dunker (2015, p. 67) chama de “impostura da lei”, que tem como sintomas o cinismo, o desrespeito e o ressentimento, encontrando no muro, como estrutura obstrutiva, sua maior configuração.

Cabe ao pai de Lucius o papel de repressor do amor que excede aquilo que é socialmente aceito. E há, ironicamente, um elo sinistro entre o patriarca e o jovem Lucas, já que esse último também tenta resistir à paixão em nome da ética (pois era também namorado da filha de seu amante). Por outro lado, se o patriarca pretende se impor como representante do campo da ordem, ele também é o principal promotor da violência – física e verbal – que se abate sobre os dois amantes. E a violência, se tomarmos a definição de Bataille, é justamente aquilo que foge ao controle e à ordem.

A segunda barreira parece ser configurada pelo poeta como consequência dessa primeira – que contém, de forma ambivalente, a ordem e a violência. Trata-se, como já foi sugerido, da fronteira entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Isolado de seu amante pela força violenta e normatizadora daquele primeiro muro, Lucas escolhe ultrapassar esse último obstáculo e saltar à morte.

No entanto, se recorrermos a uma abordagem lacaniana das relações amorosas, os muros de Lucas se problematizam. Lacan recorreu diversas vezes à imagem dos muros em suas elaborações teóricas. No *Seminário 2*, de 1954-55, o psicanalista se refere ao *muro da linguagem*, sugerindo que a linguagem humana seria aquilo que se ergue entre o sujeito e o Outro, entre o sujeito e o mundo. Como meio para a comunicação entre os sujeitos, ela

implicaria invariavelmente uma perda, já que em sua teia simbólica não prevalece a univocidade, mas sim o antagonismo e a dissonância.

Muitos anos depois, em 1975, na conferência *Estou falando com as paredes*, Lacan reproduz o seguinte poema de Aintoine Tudal (apud LACAN, 2011, p. 90):

Entre o homem e a mulher, há o amor  
 Entre o homem e o amor, há um mundo  
 Entre o homem e o mundo, há o muro

O segundo verso do poema estabelece uma relação de distanciamento entre o homem e o amor: entre eles, “há um mundo”. O amor seria, portanto, algo que habita o campo do inacessível ou dos lugares míticos de cuja existência nunca estaremos certos. Lembremos do primeiro poema de Lucas, em que ele fala dos muros “longínquos/ Na polidora esgarçada dos sonhos”. Há algo de inatingível nesses muros que, de tão altos, residem numa trama em que os sonhos já estão esgarçados.

No terceiro verso do poema de Tudal, em lugar da distância, há a manifestação de um corte, uma barreira: entre o homem e o mundo, há o muro. O que seria esse mundo? A alteridade radical, a já mencionada *Das Ding*, ou Coisa? O mundo seria aquilo que o homem pensa conhecer – seus amigos, parentes, os objetos, as paisagens –, mas que, no fundo, não pode acessar de todo? E o que seria esse muro que obstrui o contato do homem com o mundo? A própria linguagem, em sua opacidade?

Segundo Lacan (apud LONGO, 2011, p. 9), “há um logro estrutural da linguagem humana”. Assim, o discurso de Lacan desenvolve, ao longo dos anos, uma configuração ambígua da linguagem: ela se manifestaria tanto na coesão da muralha – estrutura rígida, saliente e vertical –, quanto como *logro*, e portanto engano, ardil e impostura. A própria imagem do muro guarda, em si, alguma instabilidade, uma vez que o muro conjuga algo de confiabilidade e solidez com um caráter monolítico de austeridade e obstrução.

É importante não perder de vista o fato de que a conceituação, em Lacan, guarda uma forte marca de esquiva. Suas elaborações conceituais parecem se construir a partir de mecanismos de deslizamento e de aproximações: há uma sutil contiguidade entre um conceito e outro, e estes se transmutam ou inflam-se ao longo do fluir de seu discurso na passagem do tempo; resistem a uma delimitação precisa, e manifestam-se muitas vezes por meio de códigos, imagens ou neologismos que fundem uma noção às outras. É o caso do vago conceito de *amur*, traduzido em português por *amuro*, que surge da condensação do *objeto a*

com as palavras *amour* (amor) e *mur* (muro). O amuro interessa aqui não apenas por conjugar em um termo o muro e o amor, mas também pelo fato de trazer em si, ainda que de forma elíptica, a questão da morte.

No *Seminário 20*, na sessão sobre o gozo, Lacan (1985, p. 13) se refere ao *amuro* – neologismo que usara pela primeira vez no ano anterior, numa conferência na capela do Hospital Psiquiátrico de Sainte-Anne – da seguinte forma:

O amuro é o que aparece em signos bizarros no corpo. São esses caracteres sexuais que vêm do além, desse local que temos acreditado podermosocular no microscópio sob a forma de gérmen – a respeito do qual farei vocês notarem que não se pode dizer que seja a vida, pois aquilo também porta a morte, a morte do corpo, por repeti-lo.

O objeto a, para Lacan, também possui acepções diversas. Se num primeiro momento o *pequeno objeto a* fora definido como aquilo que provoca o desejo, ou como o objeto-causa do desejo, mais tarde Lacan associa tal neologismo à noção de resto: o objeto a seria aquilo que, no desejo, sempre permanece insatisfeito e, portanto, promove a repetição. O amuro, que flexiona o objeto a com o amor e o muro, deixaria “signos bizarros no corpo”, um “a mais” que resiste à síntese e gera, assim, a necessidade de repetição do gozo. Mas nessa repetição residiria justamente a morte do corpo – a repetição do corpo, que demanda *mais, ainda*, traz em si a morte. Nesse sentido, há afinidade entre Lacan e Bataille no que diz respeito às suas teorias da sexualidade. Seja por meio da fissura na descontinuidade individual, seja por meio da repetição do corpo, a sexualidade tem, para ambos, filiação direta com a morte.

Já na lição de 18 de dezembro do *Seminário 21*, realizado em 1973-74, Lacan se refere ao amuro como “aquilo que limita [o amor]”<sup>5</sup>. O amuro seria algo que se interpõe entre o desejo e o amor, limitando-o. Relembremos o quarto poema de Lucas, do qual tratávamos há pouco:

Muros intensos  
E outros vazios, como furos.  
Muros enfermos  
E outros de luto  
Como o todo de mim  
Na tarde encarcerada  
Repensando muros.  
A alma separada de ti  
Vai conquistar a chaga de saltar.

<sup>5</sup> No original: “... puisque l’(a)mur c’est ce qui limite”. Disponível em: <<http://staferla.free.fr/S21/S21%20NON-DUPES....pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2015.

(HILST, 2003a, p. 101)

Os muros e as paredes que envolvem Lucas se manifestam, nesse poema, como aquilo que o separa de seu amante – de seu objeto de desejo. Esses muros talvez se aproximem do amuro de Lacan, pois são uma obstrução ao amor e trazem consigo os signos da finitude (o luto, a enfermidade), direcionando um salto rumo à morte.

Deve-se atentar também para os versos “Na tarde encarcerada/ repensando muros”. Antes de seu suicídio, Lucas encontra-se fechado no cômodo da sala, entre paredes. Ainda que, como vimos em sua carta testamentária, o momento que antecede a morte se caracterize por uma ampliação do olhar sobre as coisas (“Por que tudo brilha e é mais?”), Lucas não escapa ao emparedamento. Repensa os muros em toda a sua polissemia, mas está na verdade contido por paredes reais, que o separam do mundo e de Lucius.

Em sua conferência na capela do Hospital de Sainte-Anne, em 1971-72, pouco antes do *Seminário 20*, Lacan ressaltara o fato de estar falando, naquela ocasião, de um lugar entre muros. Não por acaso, denominou a conferência *Falando com as paredes*. Como ressalta Christian Dunker (2015, p. 65),

[...] esse seminário se realiza [...] no contexto da antipsiquiatria e da reforma italiana, que originam um novo modelo de saúde mental. A ironia contida na ideia de falar com as paredes [...] recupera a ideia de que nas paredes há uma demanda e uma modalidade de sofrimento que foi esquecida. Falar com as paredes não é só falar para quem não vai nos escutar, mas reconhecer que nas paredes e nos muros há um mal-estar cujo nome não lembramos mais e um tipo de sofrimento que exprime aspiração de reconhecimento. Novamente, o muro aparece como figura da indiferença, da exclusão e da segregação [...].

O muro como imagem depositária da segregação e de um mal-estar sem nome vai ao encontro daqueles muros descritos por Lucas no terceiro poema: “Muros prisioneiros do seu próprio murar./ Campos de morte. Muros de medo”. Os muros como expressão de um sofrimento indistinto também ecoam no quarto poema, em que o “todo” de Lucas hesita entre a intensidade e o vazio, entre a enfermidade e o luto, como se o poeta não soubesse localizar a origem e o feitiço de sua dor, dessa dor fragmentária como um “mosaico de vidro” que o conduzirá à morte.

As afinidades entre *Rútilo nada* e as formulações de Lacan acerca do amor e da sexualidade são muitas, mas sobretudo se justificam por sua comum heterogeneidade. No

conto de Hilda Hilst, o amor e a paixão são configurados de maneiras diversas, ainda que tais palavras – amor e paixão – não constem em nenhum momento do texto. Tais estados emocionais, para Lucius, levariam à revelação da beleza, numa espécie de vínculo com a filosofia platônica segundo a qual o amor seria a busca do belo. A sexualidade, no entanto, manifesta-se no conto sob o prisma da perda e da relação de contiguidade com a morte e o sofrimento. Em Lacan, o amor também é elaborado de forma plural e a partir de construções metamórficas e enigmáticas. Como lembram Sonia Borges e Sheila Abramovitch (2011, p. 8), na apresentação do livro *O amor e suas letras*, “[Lacan] nos atordoia apresentando suas ideias sobre o amor com adjetivações, ditos carregados de ambiguidade, fórmulas enigmáticas, semidizeres que cortam qualquer possibilidade de um pensamento unívoco quanto ao amor”.

Alguns aforismos de Lacan acerca do amor serão ainda aproveitados nesta leitura do conto *Rútilo nada*, sem que se oblitere o caráter processual e elíptico de suas elaborações.

No quinto poema de Lucas, os muros oscilam entre o desespero e a idealização:

(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 lúcidos pensadores  
 De um sonhado mundo.  
 (HILST, 2003a, p. 102)

Há uma dicotomia colocada no poema. Os muros, nos primeiros versos, aproximam-se da destemperança: agudos, loucos e desabados. Já no final do poema, adquirem características associadas à sobriedade: taciturnos, lúcidos e severos. No entanto, todos esses muros têm parte na imaginação de um mundo ideal. Como poetas verborrágicos ou pensadores introspectivos, os muros fantasiam<sup>6</sup> com uma realidade outra, talvez *num tempo da*

<sup>6</sup> Em 1995, a banda de rock inglesa Oasis chegou ao topo das paradas de sucesso com a canção *Wonderwall*. Interessa aqui, sobretudo, o título da canção, um neologismo que conjuga as palavras *wall* (muro) e *wonder* (de diversas acepções, tais como *espanto*, *assombro*, *milagre*, mas sobretudo *maravilha*). Segundo o dicionário colaborativo [urbandictionary.com](http://urbandictionary.com), a palavra *wonderwall* é utilizada na linguagem jovem para designar metaforicamente um objeto de fascinação; um limite entre a realidade mundana e o transcendental; e também alguém que inspira segurança e oferece proteção. Ainda assim, uma tradução literal de tal neologismo parece ser mais oportuna a esta reflexão: *muro das maravilhas* ou *muro dos milagres* – tal como os muros do quinto poema

*delicadeza*, como cantou Chico Buarque, em que os muros sejam também outros: não mais os muros que aprisionam a diferença e tolgem o amor, mas muros abertos, penetráveis.

A imagem do “Muro máscara disfarçado de heras” reflete o discurso de Lucius sobre Lucas: seria o que sei do outro uma máscara? O que haverá do outro sob as heras? E, ainda, os muros “acetinados” guardam uma paridade com o “escorpião de seda”, pois são ambos oximoros que conjugam suavidade e aspereza (um muro, ainda que acetinado, é intransigente enquanto estrutura obstrutiva).

Passaremos ao sexto e penúltimo poema de Lucas:

(VI)

Muros castos e tristes  
Cativos de si mesmos

Como criaturas que envelhecem  
Sem conhecer a boca  
De homens 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.  
(HILST, 2003a, p. 102-103)

O poema configura sobretudo a privação do desejo. Novamente os muros assumem características de um ser vivo – que sente, que sofre. A imagem do muro como prisioneiro de si, que já aparecera no terceiro poema (“Muros prisioneiros do próprio murar”), retorna nesse poema: “Muros castos e tristes/ Cativos de si mesmos”. Aqui, no entanto, o aprisionamento está associado à situação existencial de Lucas, cujo desejo entrou em conflito com seus princípios, com aquilo que ele chama de “ética” (HILST, 2003a, p. 91). Diante de tal impasse e da represália infringida pelo pai de Lucius, o poeta se inibe e, numa espécie de autocastração, tolhe os próprios desejos. Há uma violação do direito ao corpo expressa no poema: ao próprio corpo e ao corpo do outro. Os muros quase especulares de Lucas refletem

---

de Lucas, que sonham um mundo quimérico. Também é possível estabelecer uma analogia entre o *wonderwall* e o Muro das Lamentações, último resquício do Templo de Salomão e atualmente o sítio mais sagrado para os judeus, que têm por hábito introduzir em suas frinchas pedaços de papel com súplicas que amiúde envolvem a chegada de uma era messiânica: a chegada do Messias traria a redenção da sociedade e de seus males, dando início a um tempo de mudanças sociais positivas, a uma realidade sonhada.



sua coibição: “Muros escuros, tímidos”. A imagem dos “escorpiões de seda/ no acanhado da pedra” merece atenção. Os três últimos versos desse poema, aliás, haviam sido citados por Lucius na página 96, precedendo uma passagem que descreve o ato sexual, já analisada anteriormente. O escorpião de seda, oximoro que conjuga suavidade à natureza predatória, fora aproveitado por Lucius para descrever seu amante, autor desses versos. Agora, porém, o escorpião e sua potencial agressividade – elemento fundamental da sexualidade – estão escondidos no “acanhado da pedra”, uma vez que os muros aqui retratados são castos e tristes, apartados de seu desejo – ou de seu objeto de desejo.

No já citado seminário *Estou falando com as paredes*, Lacan parte do poema de Tual para falar mais especificamente do muro como imagem poética. O psicanalista pontua que o muro é “o lugar da castração” e que “está em toda parte” (LACAN, 2011, p. 94). A instância da castração, ligada a um corte inferido pelo pai na ligação narcísica entre mãe e filho, reflete-se em todas as relações amorosas e parece se manifestar de forma aguda no caso da configuração da relação de Lucas e Lucius. Se a ligação entre os dois amantes possuía um forte componente de espelhamento e continuidade, a intervenção violenta da figura paterna incidiu um corte abissal que obstruiu qualquer possibilidade de realização do desejo. Diante desse corte, instala-se a falta: os muros de Lucas são “castos e tristes”, “tímidos”, refletem sua própria situação de sofrimento.

Lembremos que Lacan (2011, p. 99) sugere, ainda na conferência da capela de Sainte-Anne, que os “as paredes [*le mur*] sempre podem servir de espelho [*muroir*]”. Ao elaborar esse trocadilho com as palavras francesas *mur* e *miroir*, produzindo mais um neologismo, *muroir*, Lacan expande ainda mais o leque de sentidos associados à noção de muro: os muros são limites, cortes, fronteiras, mas também refletem aquilo que abrigam ou apartam – produzem reverberações. A percepção de Lacan desse caráter ambíguo das paredes vai ao encontro das configurações dos muros presentes nos poemas de Lucas, que envolvem tanto seu caráter segregador como suas possibilidades reflexivas.

Os muros prisioneiros de si mesmos, imagem que incide tanto no terceiro como no sexto poema da série, associam-se diretamente à última frase do conto, que será analisada mais adiante. Por enquanto, vale assinalar que se trata da inversão de uma frase extraída de uma comédia de Terêncio – cujo nome é, não por acaso, *Heautontimoroumenos*, ou, em português, *O carrasco de si próprio*<sup>7</sup>. A imagem dos muros que se vitimam pelo seu próprio

---

<sup>7</sup> A premissa da obra de Terêncio possui pontos de afinidade com as de *Rútilo nada*: na comédia, Menedemo, um senhor de terras, resolve se submeter a uma autopunição que envolvia trabalho pesado e privações. O motivo

poder de aprisionamento é extremamente simétrica à do “carrasco de si próprio”: trata-se de uma espécie de circuito fechado, em que o mesmo elemento faz as vezes de presa e predador, como uma cobra que morde o próprio rabo.

Há também que se citar uma curiosa correspondência entre tais imagens e uma passagem célebre do romance *Rayuela*, de Julio Cortázar (CORTÁZAR, apud ARRIGUCCI JR., 1995, p. 5): “El alacrán clavándose el aguijón, hartado de ser un alacrán pero necesitado de alacranidad para acabar con el alacrán”. Tal passagem se converteu no motivo central do longo estudo de Davi Arrigucci Jr. sobre a obra do escritor argentino, intitulado *O escorpião encalacrado* e publicado originalmente em 1973. O escorpião está farto de ser escorpião – de ser venenoso? –, mas para deixar de sê-lo precisa usar, uma última vez, o seu veneno, a sua escorpiandade – contra si mesmo.

Independentemente de Hilda Hilst ter ou não lido Cortázar ou o ensaio de Arrigucci, trata-se de uma coincidência entre os autores: tanto em Cortázar e Arrigucci como em Hilst estão presentes as imagens do escorpião e a do ser (ou muro) que vitima a si próprio. No conto de Hilda Hilst, entretanto, o escorpião, ainda que potencialmente peçonhento, tem sua agressividade amainada pela sua parte “de seda”. Ademais, o alvo de seu veneno parece ser sempre o outro, e não o próprio escorpião – ainda que ele, aqui, não chegue a dar o bote, mas esteja sempre à espreita, “pulsando silencioso entre as frinchas” (HILST, 2003a, p. 96).

A propósito da configuração do amor no romance de Cortázar e da imagem do escorpião encalacrado, Davi Arrigucci (1995, p. 297) escreve:

[...] como o escorpião que, no círculo do próprio ferrão, encalacrado, de dentro de si lança sobre si mesmo o duplo, lacrau enfurecido; assim também o amor se fere a si próprio [...]. E o que era amor, desejo de enlaçar, firme impulso para a forma, se liquefaz, então, na crueldade, se dissolve nas águas caóticas e informes da destruição e da morte. Eros e Thanatos, de novo enlaçados.

Ainda que as situações fabulares sejam muito distintas no romance argentino e no conto de Hilda Hilst, o comentário de Arrigucci sobre *Rayuela* apresenta algumas ideias pertinentes à leitura de *Rútilo nada*. O amor e o desejo que acabam por se dissolver na morte e na crueldade são, pois, questões prementes do texto de Hilda Hilst. A imagem da união de Eros e Thanatos, deuses gregos do amor e da morte, respectivamente, tornou-se exemplar da

---

disso era a culpa pelo afastamento de seu filho Clínia, que partiu após ter seu amor por uma mulher pobre proibido pelo pai. Os temas da intransigência, das censuras e interdições ao amor, bem como do antagonismo entre pai e filho, são comuns às obras de Hilst e Terêncio (Cf. TERÊNCIO, 1992).

inseparabilidade entre o desejo e a destruição, orientando as teorias de Freud acerca da libido e dos instintos de autopreservação e de morte.

De todo modo, interessa aqui a coincidência da imagem daquele que tolhe a si mesmo com seus próprios recursos: o muro que se aprisiona, o escorpião que se ferroa, o homem que se priva de seu desejo e, por fim, da própria vida – o carrasco de si mesmo.

O escorpião, em *Rútilo nada*, é a configuração de dois movimentos opostos e complementares da experiência libidinal, a saber, a fruição como forma de preservação da vida – lembremos que o escorpião é, aqui, “de seda” – e a tendência à (auto)aniquilação que advém da tendência do desejo à repetição.

Na estrofe final, esse duplo movimento do desejo se manifesta de forma explícita. A realização do desejo é associada ao perigo e adquire imagem daninha: “Há alturas soberbas/ Danosas, se tocadas./ Como a tua boca, amor,/ Quando me toca”. Novamente se insinua uma ligação entre sexo e morte: a atividade sexual constituiria uma abertura perigosa e implicaria um estado de vulnerabilidade dos amantes. A imagem da verticalidade, presente no primeiro poema da série, retorna aqui para caracterizar a extensão do desejo de que Lucas é vítima. As “alturas soberbas” do muro, da paixão, impõem o destino da queda: um retorno à realidade antagônica ou um salto em direção ao nada.

No último poema da série, o poeta pensa o que há para além do muro. Aqui se configura, pela primeira vez, o interior de um território delimitado pelo muro:

(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, 2003a, p. 103)

Ainda que haja a caracterização de um espaço demarcado pelos limites do muro, sua clausura é “equívoca” e, portanto, incerta. Novamente, há a incidência da ambiguidade na narrativa: o muro cerca um território, mas seu isolamento é questionável. O contato com o

além-muro, portanto, exige e não exige a transposição de uma barreira. Nesse sentido, o muro parece ser configurado, aqui, ora como fronteira, ora como passagem – como já foi observado, os muros de Lucas são algo permeáveis. A ideia do muro que impõe a um só passo o bloqueio e a passagem remete à imagem do vidro, recorrente na narrativa. Também o vidro se apresenta sob a forma de uma equívoca barreira: podemos e não podemos atravessá-lo. Pode-se ver, através do vidro, o que há além dele; contudo, aquilo que está depois do vidro não pode ser tocado por quem está atrás dele. Na abertura do conto, o corpo de Lucas está sob uma redoma de vidro – está, portanto, além de uma barreira que é, como seus muros, transponível e intransponível. O vidro permite que Lucius contemple o cadáver de seu amante, mas o priva da possibilidade de tocá-lo uma última vez.

Lucas, prestes a atravessar a fronteira que limita a vida, medita no que há além dos muros que se ergueram diante dele: “Lá dentro um fluxo voraz/ De sentimentos, um tecido/ De escamas. Sangue escuro./ Lá. Depois do muro”. O “fluxo voraz de sentimentos” está associado à paixão da qual Lucas se privou. Nesse sentido, seus muros são, em parte, uma tentativa de proteção à torrente irreprímível de sentimentos que a paixão detona. Uma proteção ao descontrole e à desrazão – à violência de Bataille – da paixão. Em seu mais recente livro, *Mal-estar, sofrimento e sintoma*, o psicanalista Christian Dunker analisa as implicações políticas, psíquicas e sociais de um Brasil entre muros, atendo-se à questão dos condomínios fechados. Na seção *Muros e demandas*, Dunker (2015, p. 59) define o muro como “uma estrutura de defesa, uma forma de determinação do espaço como território”. Na concepção psicanalítica, a defesa diz respeito às “maneiras como a indeterminação, gerada pelo desejo, pela angústia, pelo trauma e pela pulsão, pode ser concernida em estruturas de determinação” (p. 59).

Os muros de Lucas parecem se erguer como tentativas simbólicas de isolamento e defesa. A indeterminação acarretada pelo desejo proibido – lembremos do lamento de Lucas: “quero dizer da dor mas não sei dizer” (HILST, 2003a, p. 98) – produziu uma necessidade de enclausuramento. Lucas ergue poeticamente os muros com os quais pretende se isolar de sua paixão e do mundo que o sufoca. No entanto, os muros de Lucas, que não são feitos de pedras, mas de palavras, não logram isolá-lo por completo do mundo e do desejo, mas, como esponjas, embebem-se de ambos. Seus muros são habitados por demandas e pelo sofrimento. Nas palavras de Dunker (2015, p. 60), a demanda é “um estado de excesso de determinação do desejo”, enquanto o sofrimento é “um estado de excesso de determinação do mal-estar”. Os muros de Lucas, portanto, são falhos enquanto estruturas de defesa: eles mesmos desejam

e sofrem, pois são como extensões ou espelhos de sua história. A clausura equívoca dos muros não o protege absolutamente do mundo. Lucas antevê o que há depois do muro, o “fluxo voraz de sentimentos”, que remete ao desejo, e o “sangue escuro”, que sugere o sofrimento e a ferida.

Da última estrofe do poema se deduz que esses muros – múltiplos e polimorfos – acompanham Lucas desde a infância:

Criança me debrucei  
Sobre a tua cinzenta solidez.  
E até hoje me queima  
A carne da cintura  
(HILST, 2003a, p. 103)

Nessa estrofe se manifesta uma compressão temporal. Lucas, diante da morte, percebe sua trajetória como uma corda cujas duas pontas enfim se tocam: a curiosidade e a vivacidade da criança que se debruça sobre o muro encontram o adulto sôfrego que está prestes a interromper a vida. A queimadura incutida pelo muro da infância reverbera no corpo do poeta cujos desejos foram tolhidos.

### **Muros intensos**

Numa primeira análise, os muros de Lucas podem ser tomados como símbolos explícitos de uma interdição normatizadora ao amor, ligada à intervenção castradora da figura paterna.

Porém, uma vez que se atenta à diversidade com que os muros se apresentam nos poemas, entende-se que os muros manifestam não apenas a impostura da lei paterna ou das repressões históricas às minorias, mas também a situação existencial sem saída do poeta que se depara com a violência da paixão. Os muros versados por Lucas são, para além de emblemas da impossibilidade de seu amor com Lucas, estruturas porosas e transfiguráveis: assumem os impasses entre a dor e o desejo, entre a esperança e a consideração da morte, entre a altura e a queda. Em sua porosidade, os muros mimetizam tanto os antagonismos do mundo como os da subjetividade do poeta; configuram-se enquanto zonas de contato com aquilo que foge ao controle, pois não são suficientemente firmes em sua intenção de barreira. Lucas ergueu seus muros como quem percorre um labirinto de espelhos: os muros não o

impedem de ver a si mesmo e àquilo que o fere, mas insistem em replicar uma série de imagens fragmentárias de si e de sua história.

De certa forma, os muros se realizam como passagens, como túneis que permitem entrar em contato com aquilo que foge ao controle: a violência da paixão e do mundo, os desejos e as faltas. E, por fim, veremos que os muros constituem-se como passagens para a morte.

No documentário experimental *Sans soleil* (1983), do realizador francês Chris Marker, uma voz em *off* narra os relatos epistolares do cinegrafista viajante Sandor Krasna, personagem fictício e espécie de alter ego do próprio diretor. Grande parte das cenas se passa no Japão e na Guiné Bissau, de onde Sandor Krasna envia cartas com suas reflexões sobre a cultura local. Ao presenciar, no Japão, uma cerimônia em memória dos animais de um zoológico que haviam morrido (especialmente um panda, já morto havia dois anos) e observar que os japoneses têm o hábito de ofertar crisântemos para homenagear tanto homens como animais, o cinegrafista escreve:

[...] eu escutei essa frase: ‘a parede que separa a vida da morte não nos parece tão espessa quanto a um ocidental.’ O que mais vi nos olhos daqueles que iam morrer era a surpresa. Hoje o que vejo nos olhos das crianças japonesas é a curiosidade. Elas tentam, para entender a morte de um animal, enxergar através da parede. Eu volto de um país onde a morte não é um muro a atravessar, mas um caminho a seguir.<sup>8</sup>

As impressões do mensageiro Sandor Krasna sobre a relação dos japoneses com a morte guardam alguma ressonância com os muros de Lucas e a maneira com que eles se configuram como pontes. Também os muros de Lucas não parecem tão espessos: mesmo antes de atravessar a barreira que separa a vida da morte, Lucas pode antever o que há além. E o que há para além do muro, como vimos no último poema, não é apenas a morte, mas também a torrente irrefreável de sentimentos que o levou a optar pelo suicídio.

Em *Rútilo nada*, como no relato de Krasna sobre o Japão, a morte é para Lucas um caminho, um rumo elegido. Após o suicídio de Lucas, Lucius parece estar a ponto de seguir involuntariamente esse mesmo rumo: nos desmaios, seu corpo mimetiza uma fuga para o abandono da morte; em seu discurso, Lucius se vê amarrado a Lucas por “umas cordas de sangue e plasma”. Nessa frase também se observa uma relação de continuidade entre a vida e

---

<sup>8</sup> SANS SOLEIL. Direção: Chris Marker. França: Argos Films, 1983.

a morte: há cordas que ligam o vivo ao morto, cordas feitas de matéria orgânica que guiam o vivo à morte, cordas que traçam uma ponte entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

Há, portanto, uma simetria imperfeita entre as caracterizações e trajetórias de Lucas e Lucius. Como já dito, tal simetria tem seu ponto de partida nos nomes dos dois amantes, ambos derivados da mesma raiz latina, *lux* – luz. Seus caminhos se cruzam no encontro passional, também dotado de alguma simetria: são ambos homens, e a ambos a paixão abalou como violenta revelação de si e como confronto com limites. Diante da interdição ao encontro amoroso, Lucius se colocou em defesa daquilo que Alcir Pécora (2013, p. 51) chamou de “ética da liberdade”, enquanto Lucas se viu acuado por uma “ética da lealdade” e temeroso da indeterminação que habita a entrega amorosa.

A epígrafe do conto merece atenção. Trata-se de uma citação de Teresa Cepeda y Ahumada, mais conhecida como Santa Teresa de Jesus, poeta e freira carmelita canonizada em 1622: “O amor é duro e inflexível como o inferno”.

A dureza atribuída ao amor e ao inferno se refere às agruras inevitáveis do envolvimento passional e o configura como suplício: aqueles que se entregam à paixão sofrerão dores agudas, como os pecadores no castigo eterno. O amor seria inflexível pois, na intensidade máxima da paixão, acomete-nos de forma imperativa e irremediável. Não há escape possível à rigidez da paixão, e ela representa, na narrativa, a dureza inequívoca de que carecem os muros de Lucas. O amor é duro, mas os muros que estabelecem a passagem para a morte são ora permeáveis, ora translúcidos ou especulares: refletem imagens, permitem a transposição e o contato, configuram caminhos.

## **Suicídio**

Mas há, afinal, escape para a dureza da paixão? O repouso da morte parece ser a única rota de fuga para um amor que é tão imperativo quanto proibido.

Em *Rútilo nada*, o discurso de Lucius configura um estado quase fusional de sua relação amorosa com Lucas. Mas a morte de Lucas insere um corte – uma castração – na indiferenciação e na simetria entre os amantes: ele se foi e Lucius ficou, ainda que precariamente vivo.

A morte de Lucas não é qualquer morte. Trata-se de uma morte autoinfligida. Poder-se-ia arguir que, de forma sinistra, Lucas completou o trabalho iniciado pelo pai de Lucius.

Porém, o suicídio de Lucas pode ser lido também como uma forma de resistência à intimidação física e moral: eliminar-se seria uma forma de proteger seu próprio corpo da violência do mundo e dos outros, bem como uma tentativa de preservar intacta alguma parte da beleza que se revelou a ele no encontro com Lucius.

O suicídio, nesse sentido, associa-se a uma possibilidade de assumir algum controle e se opõe, portanto, à desrazão: trata-se de uma espécie de blindagem contra a violência espasmódica da paixão e a intolerância do mundo.

O livro *Bolaño por si mismo*, organizado por Andrés Braithwaite, traz uma série de entrevistas com o escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003). Ao final do volume, há uma seção cujas citações são selecionadas a partir de uma orientação temática. Não por acaso, Bolaño fez várias declarações sobre o suicídio, já que este é o destino de muitos de seus personagens. O romancista faz uma espécie de elogio do suicídio, afirmando que se trata de uma maneira de “escapar a la muerte o de engañar a la muerte” (BOLAÑO apud BRAITHWAITE, 2011, p. 132).

Segundo essa perspectiva, a morte do suicida seria uma outra morte: não a morte inexorável que nos acomete a todos sem que possamos prever ou nos defender; não a morte agônica que chegava nos mitos gregos pelas mãos das Kères ou da Medusa; mas uma morte de eleição, que engana ou dribla aquela outra morte severa, a “madrasta que engole tudo” (HILST, 2003a, p. 90).

Bolaño ainda afirma:

Descreo por principio de los callejones sin salida. No existen los callejones sin salida. El suicidio es una salida. Y además es una salida, si bien extrema, muy civilizada. El asesino en masa o el asesino serial o el asesino pasional plantean básicamente un problema de salud pública. Un suicida, sea o no sea discreto, lo único que plantea son unas pocas (pero interesantes) preguntas, y en algunos casos hasta alguna respuesta. (BOLAÑO apud BRAITHWAITE, 2011, p. 132)

Há algumas questões importantes nessa passagem. Em primeiro lugar, a menção às ruas sem saída, que guardam grande afinidade com o tema da situação-limite e com o signo do muro, ambos fundamentais para a narrativa de Hilda Hilst. Bolaño afirma não acreditar em ruas sem saída. Em *Rútilo nada*, a situação sem saída em que se encontram Lucas e Lucius levou o primeiro ao suicídio: seus muros, como já foi dito, configuram-se também como estruturas de passagem; seu suicídio cava uma saída possível diante da dureza desse amor



proibido. Seu suicídio pode ser lido como uma morte autoral, “la posibilidad de ser uno mismo quien escriba o intente escribir la última línea” (BOLAÑO apud BRAITHWAITE, 2011, p. 132).

Em segundo lugar, é notável o fato de Bolaño classificar o suicídio como uma saída “civilizada”, em oposição aos assassinatos. Ao comparar o suicídio ao assassinato, Bolaño atenta para o caráter de imolação dessas práticas: ambas envolvem a violência contra um corpo. No suicídio, porém, o sujeito da violação é também seu objeto. Assim, o suicídio é, para o romancista chileno, além de uma expressão do livre-arbítrio, uma saída que estabelece uma economia da violência: talvez o suicida violenta a si mesmo para não violentar aos outros, para amortecer seu choque com o mundo, para não provocar o problema de saúde pública de que fala Bolaño, numa espécie de autossacrifício (mato a mim mesmo em lugar de um outro). E é nesse sentido que, para ele, o suicídio é uma saída civilizada.

Por fim, Bolaño defende que o suicídio é uma morte que formula perguntas. Diferentemente daquele que morre por causas naturais ou acidentais, o suicida decide encerrar a própria vida com seus próprios recursos, deixando um rastro de interrogações: o que o levou a tomar tal decisão? Qual seria seu desalinho com relação ao mundo? Por que decidiu jogar-se da janela e não tomar veneno? Por que se matou agora e não antes ou depois? Sentia-se fracassado ou superior aos outros? Por que não pôde enxergar outra saída?

As cartas-testamento são, amiúde, o último índice das emoções dos suicidas. Tais cartas são a materialização da dita possibilidade de alguém escrever sua última linha pelas próprias mãos. No caso de *Rútilo nada*, a carta de suicídio é finalizada com uma assinatura manuscrita, numa espécie de incorporação do gesto do personagem por parte da autora. Ao assinar o nome *Lucas* com sua própria grafia, Hilda Hilst estabelece um jogo em que a noção de autoria se problematiza: Hilda é o sujeito do ato da escrita, mas, no ato da grafia do nome *Lucas*, esse sujeito se fragmenta e complexifica. A assinatura manuscrita põe em evidência o gesto vivo do escritor, mas também como que instaura uma materialidade à existência do personagem Lucas. O nome *Lucas* grafado ao final da narrativa se aproxima de uma hipótese levantada por Alcir Pécora na apresentação do volume *Por que ler Hilda Hilst*. Ao analisar o caráter dialógico da prosa de Hilst, em que muitas vezes os narradores são interrompidos ou tomados por vozes alheias, Pécora (2010, p. 13-14) faz uso da ideia de possessão e sugere que seus narradores seriam como o “cavalo” das religiões afro-brasileiras: um ser mediúnico que incorpora (recebe) entidades espirituais.

Assinando o nome de Lucas, a autora mimetiza um gesto de incorporação: empresta seu corpo à expressão de um ente imaterial, o personagem. Ademais, a assinatura de um morto constitui, além de um rastro, uma forma de contato com um traço vivo daquele corpo que já se foi.

Em livro acerca do conjunto da obra de Giorgio Agamben, o estudioso Edgardo Castro recupera uma citação em que o filósofo italiano compara os gestos performativos à assinatura:

[...] o enunciado performativo não é um signo, mas uma assinatura, que assinala o dictum para suspender seu valor e deslocá-lo em uma nova esfera não denotativa, que vale em lugar da primeira. [os gestos performativos] são assinaturas, que se referem a outros signos e objetos e lhes conferem uma eficácia particular. (AGAMBEN apud CASTRO, 2012, p. 131)

Se a proposição de Agamben for tomada de forma inversa, pode-se inferir que uma assinatura manuscrita inserida num texto ficcional constitui uma espécie de nova potencialidade à narrativa: trata-se de um elemento que descola o texto do âmbito da intangibilidade e dilui a ilusão dos limites entre literatura e vida. Talvez a assinatura seja o gesto performativo exemplar, o que Žižek (2010, p. 59) chamou de “compromisso simbólico”. Hilda Hilst parece querer deixar, na inserção de sua caligrafia, a marca de sua expressão pessoal, como quem joga ao leitor a seguinte pergunta: o sujeito dessa escrita é também seu objeto? Nesse sentido, Hilda se aproxima de procedimentos empregados pela poeta carioca Ana Cristina César, que, com versos como “Sou fiel a acontecimentos biográficos”, estabelecia uma quebra da ilusão de objetividade realista para instalar uma nova ilusão, que poderia ser chamada de ilusão de subjetividade (Cf. CESAR, 2013, p. 79).

A carta testamentária de Lucas consta de algumas poucas frases interrogativas. Por outro lado, os sete poemas sobre muros manifestam, pela opacidade de sua linguagem, um forte aspecto de suspensão semântica: se não possuem interrogações *stricto sensu*, apresentam sentidos oscilantes, em que imagens díspares convivem numa construção antitética.

As noções de rastro e de resíduo encontram ressonância na proposição de Bolaño acerca das perguntas. Deixar como legado questionamentos irresolutos é, em última instância, deixar atrás de si elementos e objetos residuais essencialmente ambíguos, pois estão a um só passo presentes – já que possuem uma materialidade – e ausentes – pois que são restos pertencentes a uma vida que já findou. Ao introduzir em sua narrativa a carta de suicídio de um dos personagens, Hilda Hilst envolve o que Jaime Ginzburg (2012, p. 109) chamou de um “esforço de pensar a existência à luz das perdas”. No mesmo ensaio, que aborda a

interpretação do conceito de rastro na obra de Walter Benjamin, Ginzburg defende que, quando atentamos para os rastros, empenhamo-nos em “elaborar um passado que nunca poderá ser configurado como uma unidade perfeita. [...] A observação dos rastros leva a incertezas” (p. 126).

Nesse sentido, os rastros são elementos duplamente residuais, pois 1) constituem-se de resquícios de algo que já foi; e 2) sua análise não conduz a interpretações unívocas ou sintéticas, mas sim a proposições ambíguas, em que algo não se resolve e, portanto, resta inexplicado ou resiste à síntese.

Curiosamente, a carta testamentária de Lucas é finalizada com uma resposta: “Até um dia. Na noite ou na luz. Não devo sobreviver a mim mesmo. Sabes por quê? Parodiando aquele outro: tudo o que é humano me foi estranho” (HILST, 2003a, p. 103). Lucas se despede de Lucius expressando o desejo de um encontro póstumo com seu amante, “na noite ou na luz”: na escuridão da morte ou no brilho de uma existência futura. Em seguida, Lucas afirma que não deve sobreviver a si mesmo. Essa frase engendra uma espécie de profunda permeabilidade por parte de Lucas, como se estivesse repetindo um verso dos *Poemas aos homens do nosso tempo* em que o eu-lírico afirma, sobre a condição do poeta: “Tudo vive em mim. Tudo se entranha/ Na minha tumultuada vida” (HILST, 2003b, p. 113). O poeta, amiúde configurado de forma idealizada na obra de Hilda Hilst, é aquele que acolhe no próprio cerne as agruras do mundo.

O enredo do conto expõe um estado de coisas pautado por antagonismos que levaram a uma situação-limite. Lucas não se permitia amar Lucius livremente, mas tal interdição não partia apenas dele: um pai homofóbico e sádico o acossou violentamente, tolhendo ainda mais seus desejos. Mas Lucas incorpora – e também em seus muros – até mesmo os antagonismos alheios e, assim, vê-se a si mesmo como um carrasco da própria existência. Embebido da violência do mundo, Lucas responde à própria questão afirmando que se sente estranho à humanidade: “tudo o que é humano me foi estranho”<sup>9</sup>.

Tal afirmação deverá ser analisada levando-se em conta a ambiguidade da posição ocupada por Lucas, bem como uma investigação acerca das noções de humanidade e animalidade configuradas no conto.

---

<sup>9</sup> Trata-se de uma inversão do aforismo “Homo sum; humani nihil a me alienum puto/ Sou um homem: nada do que é humano me é estranho”, atribuído ao poeta e dramaturgo romano Terêncio (185? a.C.-159 a.C.), em sua peça *Heautontimorumenos* (O carrasco de si mesmo).

De que humanidade Lucas se sente apartado? Tratar-se-ia daquela humanidade repressora e violenta que não o permitiu ser “o pássaro que [sua] alma pretendia?”. Talvez seja essa a concepção negativa de humanidade expressa por Albert Camus em seu célebre texto *Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*, publicado originalmente em 1941, em que o escritor e filósofo examina a questão do suicídio. Nesse texto, traçando hipóteses para explicar a motivação dos suicidas, Camus afirma que, “num universo subitamente privado de ilusões e de luzes, o homem sente-se um estrangeiro” (CAMUS, 1977).

Ou, pelo contrário, Lucas se referiria a uma noção de humanidade afirmativa, associada a uma confiança no pensamento humanista? Estaria ele, ainda, ao afirmar sua condição de estrangeiro em meio aos homens, aproximando-se à condição da animalidade, cujas imagens permeiam toda a narrativa? Seria a concepção de humanidade aqui delineada uma concepção dicotômica que opõe homem e animal, homem e divino, homem e anti-homem?

A última frase de Lucas, “tudo o que é humano me foi estranho”, engatilha uma série de novas perguntas acerca dos descompassos do homem na relação com o mundo, das intempéries do convívio entre humanos – e não-humanos – e da própria noção de humanidade. No capítulo seguinte, a análise das imagens de animalidade presentes em *Rútilo nada* será o ponto de partida para uma reflexão sobre as concepções de humanidade e animalidade delineadas no conto, tendo no horizonte as ideias de Jacques Lacan, Giorgio Agamben e Georges Bataille, entre outros.

### **Luz, antes do nada**

Os muros de Lucas se impõem enquanto meios de ultrapassagem. Em seu ensaio sobre *O erotismo*, Bataille (2014, p. 122) sugere que a “descontinuidade individual procede um mundo pesado, opaco, onde a separação individual está fundada no que há de mais pavoroso; a angústia da morte e da dor deram ao muro dessa separação a solidez e a tristeza de um muro de prisão”. O filósofo propõe que a fusão da fecundação seria a possibilidade de realizar a continuidade fundamental que liga os seres libidinalmente.

Lacan, por sua vez, além de defender que “não há relação sexual”, afirmara anteriormente que a beleza teria a função de “franquear as passagens difíceis”. Lacan (apud MAURANO, 2001, p. 17) disse, ainda: “[a beleza] é um modo de uma espécie de parturição, não sem dor, mas com o mínimo de dor possível, da penosa condução de tudo o que é mortal

em direção ao que ele aspira, isto é, a imortalidade. O belo tem efeito de barreira frente à morte”. Se, para Lacan, a relação sexual é um engodo, o amor enquanto manifestação de uma beleza inapreensível – e não a reprodução, como para Bataille – ocuparia a posição de uma ponte atravessável rumo a alguma forma de permanência.

Quando Lucius afirma “pois fui atingido pela beleza como se um tigre me lanhasse o peito”, há uma insinuação de que a beleza ensejada pela paixão envolve sofrimento, dor e impacto. Mas somente por meio do contato com essa beleza aterradora alguma transfiguração é possível, ainda que a custo de alguma perturbação. Lucius associa o advento da beleza a um momento de “maturação e rompimento” (HILST, 2003a, p. 87).

Também Lucas, nos seus últimos instantes de vida, parece estar em contato com uma forma solar de beleza, que ele associa à iluminação de ter beijado Lucius pela primeira vez: “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 adentrando na boca” (HILST, 2003a, p. 99).

O aspecto “intolerável” do amor – que aqui está ligado a uma dificuldade de aceitação da própria homossexualidade – conjuga-se à imagem de uma invasão luminosa: o enamoramento tem algo de iluminação quase epifânica. Em sua despedida, Lucas revê o brilho da tarde em que beijou Lucius pela primeira vez. A luz, que é embrião de seus nomes, reflete-se nos anteparos da sala: nos livros, numa pedra prateada. E a luz é também aquilo que pode atravessar o que há de vítreo ou poroso nos muros de Lucas. Sua “clausura” é equívoca, pois que o que brilha – a beleza – pode transpô-la. A beleza da tarde pregressa e a beleza da última tarde se impõem como um prolongamento possível da luz.

O sol, que Lucas sentiu adentrar em sua boca, é a principal estrela de nosso sistema planetário. A luz emitida por ele é a principal fonte de energia da Terra. Estima-se que o sol possui combustível suficiente para continuar em atividade por mais cinco bilhões de anos (Cf. HAMILTON, 1997).

A morte de uma estrela começa a ocorrer quando seu principal combustível, o hidrogênio, consome-se de todo. A partir desse momento, a estrela não é mais capaz de suportar o peso de suas camadas próximas ao seu núcleo. Essas camadas passam a desabar sobre o centro da estrela, fazendo com que o calor e a produção de energia estelar aumente. E é justamente nessa fase moribunda que as estrelas brilham mais: no limite, ocorre uma enorme

explosão, a *supernova*, em que as camadas externas da estrela são violentamente expulsas para o espaço.

Porém, a morte de uma estrela também pode gerar aquilo que conhecemos por buraco negro: quando uma estrela possui um peso imenso, o fim de seu combustível leva suas camadas externas a caírem sobre seu núcleo de forma brutal. O núcleo possui uma força de atração tão forte, que nada pode escapar dele, nem mesmo a luz. Assim, forma-se um corpo escuro, em que a luz permanece encarcerada (Cf. MACIEL, 1991).

Lucas se despede com a perspectiva de um novo encontro com Lucius, “na noite ou na luz”, deixando em aberto a possibilidade de que o brilho de sua ligação se expanda e reverbere como uma morte explosiva da supernova, ou mantenha-se aprisionado, na densidade escura e inencontrável de um buraco negro.

Em 1993 – ano de publicação de *Rútilo nada* –, Hilda Hilst travou o seguinte diálogo com a entrevistadora Inês Mafra:

N – A morte é definitiva? Qual a sua concepção sobre a morte?

HH – [...] eu não acredito que o fenômeno da vida finde com a morte. No fundo, eu sempre desejei que alguma coisa sobre-existisse do homem, que ficasse alguma coisa, e essa descoberta de estar viva veio me mostrar que tudo continua. Eu acho que o homem tem dentro de si uma necessidade muito grande de luz. Digo luz porque não sei como dizer de outra forma. É uma necessidade de transmutação fincada no íntimo e pode [ser] que seja a ressurreição do corpo, não sei. (DINIZ, 2013, p. 150-151)

Ao enfatizar sua vontade de transcendência, o discurso pessoal de Hilda se constrói em continuidade temática e formal com sua obra: aqui estão presentes os motivos do desejo de permanência e da luz enquanto símbolo da vida e da vontade de prolongá-la; além disso, a fala de Hilda é finalizada com a exposição de uma incerteza quanto à possibilidade de ultrapassagem da morte: “Digo luz porque não sei como dizer de outra forma. É uma necessidade de transmutação fincada no íntimo e pode [ser] que seja a ressurreição do corpo, não sei”. Repetindo a hesitação de seu personagem Lucas e a ambiguidade do oxímoro que dá título ao conto, Hilda não sabe o que há depois – da vida e da morte: luz ou trevas, corpo ou abstração, imanência ou nada. Ou, ainda, se seria possível a convivência de dois desses polos, num além-muro feito de brilho e obscuridade, elementos que se atraem e se irmanam como as extremidades negativa e positiva de um par de ímãs.

### 3. ANIMAL, A SEGUIR

Neste capítulo, as imagens de animalidade presentes no conto *Rútilo nada* serão analisadas a fim de que se possa elaborar algumas hipóteses acerca das concepções de *humano* e de *animal* configuradas no texto de Hilda Hilst.

A primeira e a última páginas da narrativa contêm menções explícitas à noção de *humano*. No início do conto, Lucius se encontra diante do corpo morto de seu amante Lucas, e sua torrente enunciativa é marcada pela dor da perda e por uma profunda depreciação daquilo que ele chama de *Humano*: “Lucas meu amor, 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” (HILST, 2003a, p. 85).

A morte de Lucas, motivada pelo estupro sofrido a mando do pai de Lucius, desperta neste último um juízo extremamente negativo do homem – do humano. A essa impressão negativa emitida por Lucius soma-se a frase final do conto, com a qual Lucas finaliza sua carta testamentária: “tudo o que é humano me foi estranho” (HILST, 2003a, p. 103). Trata-se da inversão de uma das mais célebres passagens da comédia *Heautontimoroumenos*, do dramaturgo romano Terêncio, nascido em meados do ano 185 a.C. O título da peça pode ser traduzido para o português como *O carrasco de si mesmo* ou, como preferiu uma edição lusitana de 1993, *O homem que puniu a si mesmo*. “Sou um homem: e nada do que é humano eu considero estranho à minha natureza”, diz o trecho original subvertido por Hilda Hilst (TERÊNCIO, 1992, p. 40).

A declaração de Lucas, que expressa uma posição de alheamento com relação àquilo que é humano, será analisada à luz da situação antagônica que conduziu tal o personagem ao suicídio. Tal sensação de alheamento será interpretada a partir de um cotejo com as demais configurações do humano presentes no texto.

As múltiplas e distintas imagens de animalidade serão lidas segundo a perspectiva da transversalidade das relações entre o homem e o animal, relações estas que foram tangenciadas de diversas maneiras pela filosofia e pela antropologia a fim não apenas de estabelecer hipóteses para a demarcação dos limites entre a humanidade e animalidade, mas também de apontar em que âmbitos a animalidade se manifesta como faceta ou como horizonte da experiência do homem. Em que medida as configurações do animal no conto de Hilda Hilst constituem uma contraposição ao homem? De que forma as imagens de

animalidade se relacionam com as configurações da morte e da paixão, analisadas no capítulo anterior? E, ainda, estariam tais imagens estabelecendo a possibilidade de uma ultrapassagem de certa noção do humano?

A primeira passagem que configura uma imagem animal no conto ocorre sob o signo da expressão do sofrimento. Lucius inicia seu discurso manifestando a insuficiência da linguagem quando se trata de transmitir a amplitude de sua dor: “Os sentimentos vastos não têm nome. Perdas, deslumbramentos, catástrofes do espírito, pesadelos da carne, os sentimentos vastos não têm boca, fundo de soturnez, mudo desvario, escuros enigmas habitados de vida mas sem sons” (HILST, 2003a, p. 85).

Um pouco adiante, Lucius compara seu estado ao de uma cadela abandonada:

Grito. Gritos finos de marfim de uma cadela abandonada tentando enfiar a cabeça na axila de Deus. De uma cadela sim. Porque as fêmeas conhecem tudo da dor, fendem-se ou são desventradas para dar à luz e eu Lucius Kod neste agora me sei mais uma esqualida cadela [...]. (HILST, 2003a, p. 86)

Para configurar seu sofrimento, o narrador recorre à imagem de um animal abandonado. Mas não qualquer animal: um mamífero, uma fêmea, uma cadela que uiva. Com a imagem dos gritos da cadela, Lucius expressa a incomensurabilidade de sua própria dor; ao especificar o gênero e a espécie do animal que habita tal imagem, aproxima-se de uma linha de pensamento que, como veremos mais adiante, procura atentar para a diversidade dos corpos viventes.

Em seu último filme, *Adieu au langage*, o cineasta francês Jean-Luc Godard coloca em cena uma narrativa fragmentária, rodada em 3D, em que um dos personagens centrais é um cão. Dividido entre duas partes que se alternam repetidamente – *natureza* e *metáfora* –, o longa-metragem conta com uma narração em *off* repleta de citações e de cunho marcadamente ensaístico. Os principais temas que perpassam a narrativa são a barbárie e a guerra – especificamente o nazismo alemão –, a falência da linguagem, o fim da civilização, as desigualdades de gênero, a possibilidade de um outro mundo. Há ainda outro tema central, que parece servir como uma espécie de pedra de toque às demais questões que se enviam pela narrativa: as relações entre o homem e o animal.

Entre as cenas protagonizadas por atores e atrizes humanos e outras imagens incidentais de guerra e catástrofes, há inúmeras passagens dedicadas ao cão: ele aparece sempre sozinho, caminhando por um bosque, contemplando o correr de um rio ou mesmo



nadando em suas águas. As estações do ano passam e o cão segue sozinho, muitas vezes focado em *closes* que trazem seus olhos à frente da imagem, num procedimento formal que se articula ao protagonismo que a figura canina adquire na narrativa.

Por volta da metade do filme, o cão aparece novamente, e sua imagem é acompanhada de uma sequência de frases proferidas pela voz em *off* que abordam a questão do confronto entre animalidade e humanidade:

Não é o animal que é cego. Mas o homem, cego pela consciência e incapaz de olhar o mundo. Aquilo que está fora, escreveu Rilke, nós só o sabemos pelo olhar do animal. E Darwin, citando Buffon, afirma que o cão é o único ente na Terra que nos ama mais do que a si mesmo.<sup>10</sup>

Há uma série de elementos a serem considerados nessa passagem. Contudo, por ora é necessário ressaltar o elogio da animalidade que se estabelece em tal discurso. O trecho de Rilke citado é um excerto da oitava *Elegia de Duíno*, que serviu de ponto de partida para o conceito de *aberto*, elaborado por Martin Heidegger.

Atentemos para a configuração do cão exposta por Godard a partir de uma citação de segunda mão: Darwin, responsável por combater as teorias criacionistas e situar a espécie humana dentro da cadeia animal (Cf. SELIGMANN-SILVA, 2011), vale-se das palavras do conde de Buffon (naturalista francês) para descrever um dos hiatos que separam a animalidade da humanidade.

A frase confere ao cão uma característica que, a um só passo, aproxima-o e o diferencia do homem – o cão seria o único ser vivo capaz de amar ao outro (e este outro, aqui, é o homem) mais do que a si próprio. Atribuir ao cão a competência de amar configura um movimento de antropomorfização do animal, pois o amor, ainda que possa ser considerado um sentimento instintivo, é fruto de uma longa construção humana que compreende campos linguísticos, históricos, sociológicos, filosóficos etc. A passagem dá um salto surpreendente, uma vez que afirma que os cães não seriam apenas passíveis de amor, mas, no limite, seriam os únicos entes verdadeiramente capazes de abnegação. A noção de sacrifício habita o horizonte de tal citação e incita algumas perguntas, tais como: o que faz de um ser suscetível ao sacrifício?

A justaposição da imagem da cadela agonizante, presente no texto de Hilst, à passagem citada por Darwin conduz a uma possibilidade elaborativa: talvez a cadela tenha

---

<sup>10</sup> ADIEU AU LANGAGE. Direção: Jean-Luc Godard. Suíça/França: Wild Bunch, 2014.

sido eleita pelo narrador como símbolo de uma dor aguda justamente pelo fato de o cão ser o ente mais apto a existir em detrimento do outro; nesse sentido, aqui, a cadela se dá esteticamente à dor do outro – de Lucius –, oferece seu corpo a um sofrimento que não lhe pertence, mas que é capaz de acolher. A própria metáfora, do ponto de vista estético, pode ser comparada de forma oblíqua ao sacrifício: uma imagem que se oferece à expressão de uma ideia, como o corpo da cadela que habita o texto para sofrer uma dor estrangeira. E, no entanto, essa hipótese conduz a um enigma: acaso o fato de o homem, no texto de Hilda Hilst, não ser capaz de transmitir plenamente sua dor sem o recurso à animalidade implicaria um juízo segundo o qual o fracasso do humano é de empatia – como afirmou Susan Sontag no ensaio *Diante da dor dos outros?* Ainda: por que o corpo do animal teria sido eleito, em tal imagem, como receptáculo exemplar da dor? Apenas porque o cão é tido como aquele em que a abnegação ocorre de forma privilegiada? Voltaremos a tais questões mais adiante.

A imagem da cadela uivando associa-se à abertura do conto. Os nomes e as palavras não são capazes de transmitir plenamente a dor. Mas o grito, som esvaziado de sentido objetivo, poderia comunicar de alguma forma a agonia inominável que o domina.

No ensaio *Francis Bacon: lógica da sensação*, o filósofo Gilles Deleuze analisa as técnicas pictóricas e os sentidos da deformidade na obra do britânico Francis Bacon. Em dado momento, Deleuze se detém sobre a questão da configuração do grito, que é um motivo central em Bacon:

Quando se grita, é sempre graças a forças invisíveis e insensíveis que embaralham todo o espetáculo, que transbordam até mesmo a dor e a sensação. O que Bacon exprime dizendo: “Pintar o grito mais do que o horror.” Se fosse possível exprimi-lo num dilema, se diria: ou pinto o horror e não pinto o grito, já que figuro o horrível; ou pinto o grito e não pinto o horror visível, e pintarei assim cada vez menos o horror visível, pois o grito é como a captura ou a detecção de uma força invisível. [...] Esse grito é expresso na fórmula “gritar para...”. Não gritar *diante...*, nem *de...*, mas gritar *para* a morte etc. [...]. (DELEUZE, 2007, p. 66)

No conto de Hilda Hilst não estamos diante de uma pintura, mas de imagens, muitas vezes metafóricas, elaboradas textualmente. Ainda assim, a escolha pela configuração de um grito vai ao encontro da hipótese proposta por Deleuze: o grito se manifesta em lugar da configuração do horror do entorno, do horror visível. O grito da cadela opera como uma espécie de signo transbordante de uma dor invisível. E deve-se atentar para o fato de que a cadela uiva como quem tenta “enfiar a cabeça na axila de Deus”. A cadela, portanto, grita *para Deus, em direção a Deus*.

Os animais não compartilham da linguagem humana – orientada pelas palavras e pelas línguas –, mas possuem capacidade vocálica e comunicativa. O grito é comum ao homem e ao animal (ou a certos animais, como os cães). Como expressão do sofrimento, o grito traz à tona uma questão levantada por diversos autores modernos e contemporâneos, a saber, que a dor configura um ponto comum entre o homem e o animal.

No ensaio *O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura*, Benedito Nunes afirma que as relações entre homens e animais se dão de maneira transversal: o animal, ainda que seja um oposto do homem, é também explorado imagetivamente como simbolização do homem. Até a Antiguidade, homem e animal aproximavam-se por meio da noção aristotélica de alma. Ainda assim, de acordo com Nunes, nossa cultura cristã sempre associou o animal àquilo que há de mais baixo, primitivo, instintivo ou irascível no homem. O pensamento cartesiano, que propunha a identidade entre pensamento, linguagem e consciência, representou uma grande quebra na associação entre homens e animais. O animal, corpo sem alma, seria o grande Outro de nossa cultura. Hegel, no início do século XIX, reiteraria esse corte na identidade entre homem e animal, associando novamente a consciência ao espírito.

No entanto, segundo Benedito Nunes (2011, p. 14), há, de Schopenhauer até hoje, um louvável esforço da filosofia e da literatura em “reconquistar a proximidade perdida desde a Antiguidade entre homem e animal”. Tal tendência se pautaria na premissa de que a dor é um ponto de aproximação incontestável entre homem e animais.

Os estudos de Wittgenstein sobre as relações entre linguagem e sofrimento propuseram que a dor, enquanto referente interno, subjetivo e impreciso, nunca pode ser plenamente contemplada por palavras. Ainda que a palavra *dor* indique sofrimento, ela não equivale a um grito e não é a dor mesma (Cf. GINZBURG, 2012, p. 154-157). Jaime Ginzburg, refletindo sobre as ideias de Wittgenstein, aponta que, entre seus aforismo, uma das questões centrais é a distinção entre a *minha dor* e a *dor dos outros*, e a dificuldade de expressar um sofrimento que não nos pertence. Ginzburg cita Wittgenstein: “Se precisamos representar-nos a dor dos outros segundo o modelo da nossa própria dor, então isto não é uma coisa fácil: pois devo representar-me dores que não sinto, segundo dores que sinto” (WITTGENSTEIN apud GINZBURG, 2012, p. 155).

Mas seria o sofrimento o principal ponto de aproximação entre o homem e o animal? No livro *O aberto: o homem e o animal*, o filósofo italiano Giorgio Agamben parte de algumas ilustrações encontradas numa Bíblia hebraica do século XIII para elaborar uma extensa análise das relações e tensões entre animalidade e humanidade, além de suas

configurações, ao longo dos séculos. As imagens encontradas no códice trazem a cena do banquete messiânico dos justos no último dia. Há, porém, uma especificidade em tal representação: os justos aparecem não com semblantes humanos, mas “com uma cabeça inconfundivelmente animal” (AGAMBEN, 2013, p. 10). Daí parte uma indagação por parte do filósofo: por que os justos, representantes últimos da humanidade, teriam sido figurados por tal artista com rostos animais?

No final do primeiro capítulo de seu livro, a partir da interrogação incitada por tais imagens, Agamben já formula uma hipótese interpretativa, que orientará o decorrer de suas investigações: a atribuição de uma cabeça animal aos remanescentes de Israel poderia sugerir que, “no último dia, as relações entre os animais e os homens se realizarão de uma nova forma e o próprio homem se reconciliará com sua natureza animal” (AGAMBEN, 2013, p. 13).

Seguiremos com a análise do texto de Hilda Hilst a fim de estabelecer quais são as noções de humanidade nele inscritas, sem perder de vista as considerações de Agamben e de outros teóricos ou escritores que, entre outras coisas, pensaram a caracterização do homem como uma construção mutável e permanente, à luz do animal e de seus mútuos confrontamentos.

\*

Em *Rútilo nada*, a segunda imagem que contém a presença animal é perturbadora e ambígua. Trata-se de uma passagem em que Lucius descreve o caráter revelatório e transformador de seu encontro amoroso com Lucas: “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**” (HILST, 2003a, p. 87-88, grifos meus).

A paixão por Lucas e a realização de sua homossexualidade são abordadas como eventos catalisadores de uma abertura que proporcionou um contato intenso com a beleza. Há, porém, uma associação entre tal abertura para o belo e a dor: o narrador diz ter sido “atingido pela beleza como se um tigre” lhe “lanhasse o peito”. A beleza lhe chegou, portanto, como uma espécie de golpe violento. A imagem, que conjuga dor e contentamento, remete ao território do sublime, relacionado às paixões intensas e ao confronto com objetos de grandeza inapreensível.

Sobretudo no sublime teorizado por Edmund Burke na obra *Uma investigação filosófica acerca das origens das nossas ideias do sublime e do belo* (1757), estamos no campo dos sentimentos mistos, associados à perda de controle, ao arrebatamento, ao assombro e à antevisão da morte. “Tudo o que de algum modo seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo”, diz Burke, “é uma fonte de sublime” (BURKE, 2013, p. 58). Burke defende haver um grande contraste entre o que é sublime e o que é belo. Os objetos capazes de despertar o sublime seriam vastos e obscuros, enquanto a beleza seria própria daquilo que é pequeno e delicado. Haveria, porém, a possibilidade de associação do belo e do sublime, da beleza e do terror. O sublime seria, assim, capaz de despertar um “horror delicioso” (BURKE, 2013, p. 95) e poderia ser motivado inclusive pela dor física.

É fundamental ressaltar que a animalidade serve de referência a Burke no desenvolvimento de sua teoria do sublime. Há trechos da obra que se atêm exclusivamente à grandiosidade das sensações provocadas pelo contato com manifestações do animal, como é o caso da seção sobre o horror provocado pelos gritos dos animais: “porque os gritos naturais de todos os animais, mesmo os daqueles que não conhecemos, nunca deixam de se fazer compreender suficientemente; o mesmo não pode ser dito acerca da linguagem” (BURKE, 2013, p. 108).

Se considerarmos que a linguagem a que Burke se refere é a linguagem propriamente humana, é possível reconhecer uma afinidade entre tal passagem e aquela ideia de Wittgenstein segundo a qual a dor não poderia ser plenamente transmitida pelas palavras: o grito, e também o grito animal – som informe e espécie de refúgio da língua –, seria, tanto para Burke como para Wittgenstein, a expressão privilegiada do sofrimento.

A comparação do contato com a beleza à dor provocada pelo ataque de um tigre se aproxima do campo do sublime pela sua afinidade com os sentimentos de terror e de autopreservação: “as paixões que dizem respeito à preservação do indivíduo têm principalmente a ver com a *dor* e o *perigo*, e são as paixões mais poderosas de todas” (BURKE, 2013, p. 58). O sublime se manifesta, ainda segundo Burke, como um emissário da morte. Nesse sentido, a hipótese desenvolvida no capítulo anterior, segundo a qual Lucius estaria, na esteira de seu amante, num estado intervalar entre a vida e a morte, encontra uma correspondência pertinente na noção de sublime, pois que esta está associada ao assombro da intuição de um princípio de morte (Cf. SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 34).

Deve-se atentar, ademais, para a particularidade da imagem da beleza que chega pelas garras de um tigre. O animal eleito pela autora para configurar a emissão da dor é um tigre,

um mamífero, felino de grande porte e predador. Na teoria do *perspectivismo ameríndio* elaborada pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro a partir de uma análise do pensamento cosmológico dos povos indígenas do continente americano, a relação de predação tem um caráter central.

Viveiros de Castro descreveu, no pensamento ameríndio, uma qualidade perspectiva e relacional que se opõe ao pensamento multiculturalista moderno: enquanto este se basearia na unicidade da natureza e na diversidade da cultura, o pensamento ameríndio “suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 116) A natureza seria, assim, para os povos ameríndios, o campo do particular, enquanto a universalidade seria reservada ao espírito. Haveria, nos seres animados, uma “essência antropomorfa de tipo espiritual, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 117). Haveria, enfim, uma condição de humanidade espiritual comum tanto aos homens como aos animais, enquanto o corpo desses seres seria o espaço da manifestação da identidade e da diferença.

A qualidade perspectiva do pensamento ameríndio se deve ao fato de que tal cosmologia compreende, numa inversão do célebre aforismo de Saussure, que *o ponto de vista cria o sujeito*. Onde há um ponto de vista, há alma, e onde há alma, há um sujeito.

Há também um caráter “altamente transformacional” (RIVIÈRE apud VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 117) no universo ameríndio. Isso implica que, na cosmologia ameríndia, que coloca em prática uma profunda lógica relacional, tais pontos de vista – e tais sujeitos – estariam sempre predispostos à transfiguração. Tal aspecto do perspectivismo será retomado e aprofundado mais adiante.

Entre os seres extra-humanos, os predadores são aqueles em que o antropomorfismo espiritual se manifesta de forma privilegiada: “a ênfase [do perspectivismo] parece ser naquelas espécies que desempenham um papel simbólico e prático de destaque, como os grandes predadores, rivais dos humanos” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 118).

Em conferência que integrou o seminário *Variações do corpo selvagem – em torno do pensamento de Eduardo Viveiros de Castro* (SESC Ipiranga, 27 e 28 de outubro de 2015), o antropólogo Pedro Cesarino destacou o fato de que, no pensamento ameríndio, há uma relação de interdependência entre predador e presa. Ademais, Cesarino apontou para a potencial fusão de pontos de vista que as relações de predação implicariam.

Diante da imagem do corpo humano (de Lucius) que recebe a beleza como o corpo da presa recebe o golpe do ataque ferino, pode-se fazer as seguintes perguntas: estaria o texto de Hilst algo próximo de um pensamento cosmológico que admite a interdependência entre as posições de predador e vítima? E, ainda, poderia tal imagem – que especifica o corpo do animal predador – possuir alguma afinidade com o perspectivismo ameríndio, que tem no corpo o local da diferença e supõe que a alma seria comum aos humanos e extra-humanos? Ou o tigre ocuparia aqui o lugar do grande Outro, do estrangeiro e do inapreensível?

No ensaio *A imanência do inimigo*, Eduardo Viveiros de Castro descreve a recíproca determinação presente nas relações entre matadores e vítimas no pensamento dos Araweté. Segundo o autor, haveria semelhança e continuidade entre as relações de guerra e as de caça dos Araweté.

Tanto o confronto de um matador com seu inimigo humano quanto aquele que ocorre entre um caçador e sua vítima compreendem um movimento que vai “da alteridade radical à identidade fusional” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 273). Isso ocorre pois, entre os Araweté, um matador, após ter matado um inimigo, é também abatido pela morte: passa por um processo ritual de reclusão, inanição e privação, pois está profundamente ligado ao cadáver daquele que matou. O final desse processo é marcado pela entoação de cantos que o matador recebe do espírito de sua vítima.

A complexidade essencial dessas canções reside em seu regime enunciativo, marcado pelo ponto de vista do inimigo. O sujeito de enunciação é sempre a vítima, que pode estar falando em seu próprio nome, mas pode também estar citando a palavra de terceiros. [Cria-se] um jogo intrincado de identificações entre os dois cantores, a vítima e seu matador. (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 275-276)

Em sua construção enunciativa polifônica, esses cantos elaboram um movimento de reverberação a partir do qual matador e inimigo se fundem, passando a ser indistintos.

Nas relações de caça, dá-se a mesma fusão de pontos de vista, baseada num princípio de humanização do animal: tanto homens como animais são sujeitos, pois possuem pontos de vista; ambos são, portanto, seres sociais. Na caça, ou no simples encontro do olhar do homem com o de um animal, há um confronto de sujeitos “que trocam pontos de vista e que alternam momentos de objetivação e subjetivação” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 291).

É possível estabelecer uma analogia entre a polifonia dos cantos ameríndios e o caráter dissociativo do discurso de Lucius, que se deixa impregnar constantemente por outras vozes.

Como no caso dos matadores indígenas descritos por Viveiros de Castro, a enunciação de Lucius parece ser permeável à influência dos seres com os quais se confronta. Seja nos ecos da fala do pai, nas vozes dos passantes que se sobrepõem à de Lucius, ou no fato de sua narrativa, em certo momento, interromper-se para dar lugar à carta de Lucas, há em *Rútilo nada* um aspecto profundamente instável na constituição do foco narrativo.

Na canção *O império da lei*, presente no álbum *Abraço*, Caetano Veloso apreende de forma exemplar o pensamento ameríndio. A letra, marcada num primeiro momento pela distinção entre natureza e cultura, desemboca em dois versos muito possivelmente inspirados nas relações de predação descritas por Viveiros de Castro: “ter o olho no olho do jaguar/ virar jaguar”.

O confronto com o olhar do animal acarreta uma transfiguração: o homem encara os olhos do felino e se converte nele, seu inimigo. Trata-se precisamente daquilo que Viveiros de Castro (2014, p. 293) definiu como um modo de subjetivação pautado na fusão de pontos de vista:

A relação é criada precisamente pela supressão de um de seus termos, que é introjetado pelo outro; a dependência recíproca que liga e constitui os sujeitos da troca atinge aqui o seu ponto de fusão – a fusão dos pontos de vista –, onde a distância extensiva e extrínseca entre as duas partes converte-se em diferença intensiva, imanente a uma singularidade dividida. A relação de predação constitui-se em modo de subjetivação.

Interessam-nos aqui tanto a estética relacional presente no pensamento ameríndio – fundada na unidade de espírito entre homem e animal –, como a configuração múltipla do sujeito e seus desdobramentos enunciativos.

Na imagem em que o sujeito enunciativo se vê atingido pela beleza “como se um tigre” lhe “lanhasse o peito”, o papel do predador cabe, a princípio, ao tigre, pois é este quem fere. Se tal imagem for interpretada a partir das premissas do perspectivismo ameríndio, poder-se-ia inferir que o tigre, uma vez que é aqui o predador, vê a si mesmo como humano, e vê ao homem – o narrador – como animal. No entanto, considerando a inversão de perspectivas que o pensamento ameríndio pressupõe nas relações de predação, haveria um movimento de fusão de tais elementos: o tigre, como agressor, ocuparia primeiramente a posição humana, enquanto o homem, a presa, seria encarado pelo predador como animal; tal confronto implicaria, pois, aquilo que Viveiros de Castro (2014, p. 287) chamou de “ponto de fusão”, ou “catástrofe fusional”: o processo de identificação instável entre os dois polos do



confronto produz um resultado de “englobamento metonímico da vítima pelo matador”. Viveiros de Castro (2014, p. 288) se serve do mesmo jaguar cantado por Caetano para exemplificar tal processo:

O espírito de um jaguar morto fica junto a seu matador [...]. O canto tradicional que comemora a morte de um jaguar obedece à mesma reverberação dos cantares do inimigo; o nome desse canto é “futura vítima da onça”, e põe em cena um jaguar falando dos humanos que comerá.

Voltemos à imagem cunhada por Hilst. O tigre, em sua posição predatória e, assim, enxergando-se como humano, terminaria por incorporar metonimicamente sua vítima – Lucius, o narrador animalizado pelos olhos da fera. Ocorreria nesse confronto, portanto, uma dupla inversão: Lucius, antes animalizado pelo ponto de vista do tigre, ao ser por ele introjetado como presa, adquiriria um caráter de inimigo potencial – de predador potencial, de humano potencial.

Diante desse aspecto transformacional do perspectivismo ameríndio, é oportuno analisarmos uma outra imagem de animalidade presente no conto. Trata-se de uma imagem recorrente no texto, que figura tanto no discurso de Lucius como nos poemas de Lucas: “escorpiões de seda” e, no singular, “escorpião de seda”. Em sua primeira ocorrência, a imagem situa-se num ponto da elocução em que Lucius cita o poema de Lucas, para em seguida narrar um encontro sexual entre os dois:

Muros escuros, tímidos  
 escorpiões de seda  
 no acanhado da pedra.  
 Escorpião de seda. Pulsando silencioso ali entre as frinchas. Ou eras um  
 outro no quase escuro do quarto. Úmido. De seda. Tua macia rouquidão.  
 [...] docilidade e submissão de uma fêmea enfim subjugada, e aos poucos  
 um macho novamente, altivo e austero, enfiando o sexo em minha boca.  
 (HILST, 2003a, p. 96)

Embora essa passagem já tenha sido analisada anteriormente, ela agora deve ser pensada também a partir de um outro aspecto. A imagem do escorpião de seda serve de metáfora para a ambiguidade constitutiva do sexo, que reúne aspectos de fúria e suavidade. Mas, para além disso, a ambiguidade de tal imagem parece ter uma forte relação com a alternância de papéis que é descrita na cena: Lucas, aos olhos de Lucius, ora é submisso e passivo, ora dominador.

Escorpiões são aracnídeos carnívoros de hábitos noturnos que, em sua maioria, realizam reprodução sexuada. Têm um comprimento médio de 10 a 12 cm. Algumas espécies possuem veneno mortal aos humanos. Um escorpião é, assim, tanto uma presa do homem – que pode facilmente esmagá-lo com um golpe – quanto seu predador – já que, ainda que de proporções diminutas, é um animal mortalmente peçonhento.

Escorpião é também uma constelação celeste e um dos signos do zodíaco – os quais são, em sua quase totalidade, representados por figuras animais. O signo de escorpião, segundo o pensamento astrológico, é associado a uma alta voltagem sexual e a um senso de dominação.

A transa narrada por Lucius – além de estabelecer uma desmontagem do clichê segundo o qual na sexualidade homoerótica há sempre papéis demarcados e estáticos de passivo e ativo, como já foi mencionado anteriormente – parece ter alguma afinidade com o pensamento do perspectivismo ameríndio: há, no ato sexual descrito por Lucius, um caráter também variável, em que o confronto com o outro implica movimento e desestabilização de papéis.

Chama a atenção o fato de a narrativa trazer duas formas de inscrição da imagem do escorpião: uma no plural e outra no singular. Os “escorpiões de seda”, vários, parecem remeter ao campo da natureza, em que prevalecem – também no pensamento ameríndio – a multiplicidade e a diversidade dos seres. Já na ocorrência seguinte, em que há apenas um “escorpião de seda”, esse sintagma é utilizado por Lucius numa referência específica a Lucas – um homem, um homem a quem ele ama.

No ensaio *Um só ou vários lobos*, Gilles Deleuze e Félix Guattari formulam uma dura crítica a uma interpretação que Freud elaborou acerca do sonho de um de seus pacientes. Numa defesa da atenção à multiplicidade e às características específicas dos seres, Deleuze e Guattari condenam a equação de Freud que o levou a expurgar os “seis ou sete lobos” com os quais seu paciente sonhara, reduzindo-os a um, numa associação com a história d’*O lobo e os sete cabritinhos* e com a figura paterna. “Quem ignora efetivamente que os lobos andam em matilha? Ninguém, exceto Freud”, escrevem os filósofos (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 41).

Deleuze e Guattari (1995, p. 45) atentam para o caráter *intensivo* dos elementos de uma configuração de multiplicidade: “O lobo como apreensão instantânea de uma

multiplicidade [...] não é um representante, um substituto, é um *eu sinto*. [...] O lobo, os lobos são intensidades, velocidades, temperaturas”.

Identificando a matilha como uma forma de coletivo em que as distâncias entre as partículas são variáveis e em que há a impossibilidade de totalização definitiva, a dupla de filósofos propõe que é pelo deixar-se atravessar por tais multiplicidades – num devir-lobo, devir-inumano – que um indivíduo pode adquirir seu verdadeiro nome próprio. Porém, Deleuze e Guattari (1995, p. 49) associam o amor a um movimento de pinçagem ou destacamento do outro por parte de quem ama: “O que significa amar alguém? É sempre apreendê-lo numa massa, extraí-lo de um grupo”. Essa definição de amor se aproxima do discurso de Lucius, que destaca um escorpião entre múltiplos para referir-se a Lucas – e talvez assim deixar-se penetrar por sua ambiguidade de lacrau.

O mesmo movimento de progressão do múltiplo ao individual se verifica numa passagem em que Lucius fala justamente de lobos e de um processo de transformação pessoal:

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? (HILST, 2003a, p. 91)

A passagem traz novamente a imagem do cão, dessa vez de forma mais enigmática e afastada do caráter domesticado de tal espécie. Os cães são de gelo, frios, endurecidos, e o atingem no peito. Desembocam na imagem dos lobos, de uma matilha de lobos no cio, o que novamente alude a uma relação de filiação entre o predadorismo e a sexualidade. O lobo se individualiza no momento em que Lucius se refere à sua própria tentativa de reinvenção de si, que lhe parece uma armadilha diante da ferocidade do movimento amoroso, que envolve o ciúmes e a dor da perda. Lucius, oco de si – como o corpo sem órgãos povoado de multiplicidades que Deleuze e Guattari descrevem –, viu-se atravessado por intensidades movediças, por cães, lobos, tigres e feras que ameaçam sua integridade e o despersonalizam, mas que talvez sejam, em seu discurso, a manifestação de um contato decisivo com alteridades e devires.

Ao utilizar imagens de animais específicos, atentando para suas potencialidades e, muitas vezes, sob o signo da multiplicidade, Hilda Hilst parece ir ao encontro de um esforço da filosofia contemporânea em acessar a complexidade do mundo não humano. Jacques Derrida, em *O animal que logo sou*, procurou definir dois tipos de discursos ou saberes sobre

o animal: o primeiro deles diz respeito àqueles signatários que produzem textos acerca do animal tendo-o analisado e observado, mas sem nunca terem se *vido vistos* pelo olhar do animal. Esses autores, diz Derrida (2002, p. 32), “jamais cruzaram o olhar de um animal pousado sobre eles (para não dizer sobre sua nudez). [...] absolutamente não tomaram em consideração o fato de o que chamam de ‘animal’ pudesse *olhá-las e dirigir-se* a elas lá de baixo”.

A outra “situação de saber” com relação ao animal seria, segundo Derrida (2002, p. 34), própria ao terreno da poesia ou da profecia – embora o filósofo não se diga capaz de apontar um representante dessa vertente discursiva que toma “para si a destinação que o animal lhes endereça” e que não se furta ao confronto com o olhar do animal.

As afinidades de Hilda Hilst com o universo animal se manifestam em diversos momentos de sua obra. Alguns exemplos notáveis disso são a novela *Com meus olhos de cão* (HILST, 2006), na qual o matemático e professor Amós Kéres, procurando voltar a um momento epifânico outrora vivido, despoja-se de toda a vida civilizada, na direção de um convívio com o universo animal; e o conto *Gestalt*, em que o personagem Isaiiah, também um matemático, descobre um porco em sua casa e se põe a observá-lo e a “pensá-lo” (HILST, 2003d, p. 21). Percebendo a tristeza nos olhos do porco, Isaiiah lembrou-se de si mesmo quando menino e da tristeza com que seu pai o olhava.

Também em entrevistas Hilda expressava seu interesse pelos animais. Em 1993, mesmo ano da publicação de *Rútilo nada*, a escritora respondeu da seguinte forma à pergunta acerca do motivo de abrigar cães vira-latas em sua casa:

Vinte e sete cães. São cachorrinhos vira-latas. No fundo eu tenho a impressão de que eu mesma, como eles, me sinto desamparada diante desse turbilhão dentro e fora de mim, que não se resolve. E o cão representa muito bem esse desamparo. Me identifico muito com a figura da vítima, do animal vítima. Me identifico com cavalos nas carroças, fico muito emocionada quando os vejo ali, sozinhos, presos. Acho que o homem habita esse mistério, e não consegue explicar esse mistério do desamparo que o cão simboliza de forma exata. (HILST apud DINIZ, 2013, p. 148-149)

Em tal fala, Hilda Hilst se prontifica a especificar a quantidade de cães que vivem consigo. Trata-se, mais uma vez, de uma atenção à questão do múltiplo e, no limite, de uma forma de atribuir a cada um deles um estatuto de sujeito: Hilda não se refere aos cães como uma massa, mas sim como um grupo composto por 27 seres distintos. Ademais, a resposta da

escritora expressa um reconhecimento da posição subjugada e sofrida em que se encontram os animais.

Jacques Derrida (2002, p. 51) também se mostra empático à questão do sofrimento do animal, denunciando a violência do seu *assujeitamento* pelas mãos do homem:

[...] pela criação e adestramento [...] pela experimentação genética, pela industrialização do que se pode chamar a produção alimentar da carne animal, pela inseminação artificial maciça, pelas manipulações cada vez mais audaciosas do genoma, pela redução do animal não apenas à produção e à reprodução superestimulada [...] de carne alimentícia mas a todas as outras finalidades a serviço de um certo estar e suposto bem-estar humano e do homem. [...] Esse assujeitamento [...] podemos chamá-lo de violência [...].

Além de ressaltar paridades entre o pensamento de Derrida e o discurso de Hilda Hilst, é fundamental apontar que o reconhecimento dessa posição de desamparo e assujeitamento do animal – note-se que a escritora faz menção aos cavalos de carga – implica uma problematização do estatuto da *dor animal*. Como já mencionado, a dor é um ponto de intersecção entre a humanidade e a animalidade; porém, diante do estado de coisas contemporâneo, é preciso repensar as qualidades da dor que acomete os não-humanos: nesse sentido, pode-se inferir que grande parte do sofrimento dos animais, atualmente, chegue-lhes pelas mãos dos homens – que os aprisionam, matam, objetificam.

A partir da tese de Derrida segundo a qual a experiência animal encontraria no discurso poético um espaço privilegiado de reverberação, as imagens de animalidade em *Rútilo nada* se abrem a um novo horizonte interpretativo: lembremos, pois, que o objeto de desejo de Lucius é Lucas, um poeta; que a enunciação do primeiro se interrompe em determinado momento para dar voz a tal poeta; e que o conto é encerrado com as palavras e a assinatura manuscrita de Lucas. Cabe ao poeta, portanto, a última palavra da narrativa.

A carta testamentária de Lucas também contém imagens de animais. Se na narrativa conduzida por Lucius há uma prevalência de imagens de mamíferos – cães, lobos e tigre –, os pássaros se apresentam de forma recorrente no discurso do poeta Lucius.

Ainda que já tenham sido mencionadas, é importante voltar a citar tais imagens ornitológicas: “Um pássaro com fios enrodilhados no bico. Um menino sem cabelos olhando um quase-rio. O velho que eu seria se não escolhesse a morte? O pássaro que minha alma pretendia?” (HILST, 2003a, p. 99).

O excerto, iniciado pela imagem de um pássaro que tem o bico amarrado, evolui para uma configuração da passagem do tempo: a infância do menino deságua na imaginação de um impossível velho Lucas – que não chegará à maturidade, pois optou pela morte. Por fim, há o retorno da figura do pássaro, que serve de metáfora àquilo que o poeta almejou.

O fato de, nessa passagem, as aves serem tratadas de forma genérica e sem espécie definida talvez indique a vocação simbólica ou arquetípica de tais imagens. Para Mircea Eliade (2012, p. 9), “as imagens, os símbolos e os mitos” correspondem a uma necessidade de “revelar as mais secretas modalidades do ser”. O estudioso alerta, porém, que o pensamento simbolista deve evitar a universalização, pois toda imagem envolve um conjunto de significações e planos de referência.

De todo modo, em sua leitura mais corrente, a imagem do pássaro está ligada às noções de liberdade, ascensão. Gilbert Durant (2012, p. 133), antropólogo dedicado ao estudo das estruturas do imaginário, ressalta: “As imagens ornitológicas remetem todas a um desejo dinâmico de elevação, de sublimação”.

Um pássaro com “fios enrodilhados no bico” (HILST, 2003a, p. 99) sugere, no entanto, o impedimento de uma pretensa liberdade. Lucas, após ter sido violentado pelo pai de seu amante, sentiu cair por terra qualquer possibilidade de realização plena de seus desejos. Quando ele pensa sobre o velho que jamais chegaria a ser, o universo do sonho e da projeção estão presentes em seu discurso, ainda que sob um prisma negativo: Lucas recupera o menino que foi, contemplando as águas, e faz conjecturas sobre o velho que poderia ser. Mas sua situação presente é simbolizada por um pássaro entrevado, proibido – se não do voo, ao menos do canto, pelos fios que amarram seu bico. Curiosamente, o canto dos pássaros já foi, segundo Agamben (2013, p. 47), um dos aspectos que dificultavam a distinção do humano pela linguagem, pois “até o século XVIII [...] acreditava-se que também as aves falassem”. Na metáfora do pássaro com o bico amarrado, portanto, opera-se uma configuração da privação humana por meio de uma imagem que priva a ave de seu principal ponto de aproximação com o homem: o canto, a voz.

Em um dos poemas de *Amavisse*, lançado originalmente em 1989, Hilda Hilst (2004, p. 42) empreende uma ligação direta entre a imagem do pássaro e a ideia da poesia:

Carrega-me contigo, Pássaro-Poesia  
Quando cruzares o Amanhã, a luz, o impossível  
Porque de barro e palha tem sido esta viagem  
Que faço a sós comigo. Isenta de traçado

Ou de complicada geografia, sem nenhuma bagagem  
 Hei de levar apenas a vertigem e a fé:  
 Para teu corpo de luz, dois fardos breves.  
 Deixarei palavras e cantigas. E movediças  
 Embaçadas vias de Ilusão.  
 Não cantei cotidianos. Só cantei a ti  
 Pássaro-Poesia  
 E a paisagem-limite: o fosso, o extremo  
 A convulsão do Homem.

Carrega-me contigo.  
 No Amanhã.

O poema encerra em um só termo o pássaro e a poesia: esta, fazer propriamente humano, dotada de asas, seria aquilo que é capaz de realizar ultrapassagens, ir além do “Amanhã”, “Luz”, do “Impossível”. Acompanhando o “Pássaro-Poesia”, o sujeito-lírico atingiria uma espécie de transcendência após a morte, que está no horizonte desses versos. Numa revisão dos temas que lhe foram caros, a poeta sublinha aquilo que mais pensou: a própria poesia, as situações-limite e “A convulsão do Homem”. Fica evidente aqui que a questão dos confins da humanidade era central para Hilst, tanto na associação do homem com a animalidade – por exemplo, na imagem afirmativa do pássaro que guia o poeta numa viagem de confronto com categorias de fronteira –, como na abordagem dos motivos que levam a uma desestabilização daquilo que se entende por humano.

No quinto poema presente na carta testamentária de Lucas, que trata da desilusão dos sonhos quiméricos do poeta, há uma reincidência da imagem do pássaro:

Muros agudos  
 Iguais à fome de certos pássaros  
 Descendo das alturas. [...]  
 (HILST, 2003a, p. 102)

O pássaro retorna nos versos de Lucas num movimento descendente, que contraria a simbologia positiva e elevada das aves: os pássaros, aqui, não ascendem às alturas, mas traçam um caminho de volta ao chão. Trata-se, portanto, de uma configuração da frustração da liberdade e, no limite, da catástrofe de uma sonhada possibilidade de transcendência.

Considerando o imaginário de Hilda Hilst, Lucas, personagem-poeta, encerraria um potencial feito de elevação. Em *Rútilo nada*, no entanto, a potencial sublimação do Pássaro-

Poeta foi tolhida pela violência e pela intolerância – dos homens. No verso de Lucas, parece ser a fome – a falta – que motiva a descendência dos pássaros.

Tendo isso em vista, abre-se possibilidade de esboçar uma resposta à pergunta aqui elaborada anteriormente, a saber: por que o corpo do animal teria sido eleito por Hilda Hilst – sobretudo na imagem da cadela agonizante, mas também no caso das imagens em que a liberdade e a ascensão próprias aos pássaros são negativas e invertidas – como receptáculo exemplar da dor?

A resposta deve superar uma simples reprodução da incontestada ideia de que sim, os animais sofrem – pois reconhecê-lo é muito pouco. Derrida (2002, p. 53) aponta o caráter inegável do sofrimento dos animais e reivindica uma atenção aos esforços daqueles que lutam por uma ética da compaixão: “diante da negação organizada dessa tortura, algumas vezes se levantam [...] para nos acordar para nossas responsabilidades e nossas obrigações em relação ao vivente em geral”.

Ademais, o filósofo – que, não se esqueça, denomina *tortura* o sofrimento que os homens imprimem ao animal – propõe uma problematização da nomeação generalizante do animal. Englobar todos os animais em um singular universal “O Animal” seria, para Derrida (2002, p. 61), “dizer uma bobagem”. Os humanos se dariam o direito de tal denominação para reservarem-se a si mesmos “o direito à palavra, ao nome, ao verbo, ao atributo, à linguagem de palavras, enfim àquilo de que seriam privados os outros em questão, aqueles que se coloca no grande território dos bichos: O Animal” (DERRIDA, 2002, p. 62).

Assim, Derrida cria uma palavra quimérica que designaria os animais de forma mais empática: *animot*. Na pronúncia francesa, a palavra remete à sonoridade do plural *animaux*, fazendo ecoar a noção de multiplicidade que o genérico singular oblitera; além disso, o sufixo *mot*, que significa, em francês, *palavra*, coloca em evidência a palavra como limite que separaria o homem do animal. Dessa forma, abrir-se-ia a possibilidade de repensar, no que concerne ao animal, “a ausência do nome ou da palavra, e de uma outra maneira que uma privação” (DERRIDA, 2002, p. 89).

Ainda que no conto *Rútilo nada*, e tampouco no pensamento de Derrida, insinue-se uma pretensão de restituir a palavra ao animal, ou de imprimir esteticamente seu ponto de



vista – que permanece inacessível<sup>11</sup> –, talvez haja, nesses discursos que ensaiam uma adesão ao universo animal, a presença de uma ética que privilegia a compaixão e a alteridade.

Se o animal – seja configurado como múltiplo ou de forma mais totalizada – atua no texto de Hilda Hilst como um horizonte simbólico do homem, isso possivelmente indica que o animal não é apenas uma presença portadora de sentidos que servem à caracterização do próprio humano, por exemplo quando se trata de configurar, no homem, uma ausência – a precariedade da linguagem, o fracasso das conceitualizações. Antes, o recurso às imagens de animais talvez indique, na escrita de Hilda Hilst, o desejo do nascimento de um mundo em que os limites entre humanidade e animalidade não tenham de ser definidos também pela inegável violência do homem – que se dirige tanto aos animais quanto a outros homens.

Considerar o olhar do animal, considerar o corpo do animal como receptáculo da dor e configurar a dor humana por meio do corpo do animal é também se perguntar: que humanidade é essa em que o animal serve tão exemplarmente de símbolo à dor? Que humanidade é essa que sufoca e tortura não só os animais em si, mas também a liberdade e o voo de certos homens?

Essa hipótese interpretativa exige um retorno ao início do conto, em que Lucius coloca em conflito a posição do Humano: “Lucas meu amor, 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” (HILST, 2003a, p. 85).

No trecho, o narrador se espanta com o fato de ter sua vida atrelada a um carrasco – seu pai – e, sobretudo, mostra-se perplexo com o fato de esse carrasco ser um Humano. Aqui entra em cena um importante aspecto da narrativa: a passagem expressa afinidade com correntes filosóficas anti-humanistas que irromperam após o advento do nazismo e se baseiam numa ética que confronta o caráter monstruoso e terrível do humano, contemplando uma noção descentrada e fragmentária de sujeito.

Lucius insere o Humano – que no pensamento cartesiano é associado à razão – no campo do horror e da violência. Deve-se ter em mente, portanto, que o texto de Hilda Hilst traz, de partida, uma configuração antagônica do homem. Assim, o emprego de imagens que guardam em si a animalidade deve ser considerado também do ponto de vista ético: de que

---

<sup>11</sup> A respeito da inacessibilidade da experiência animal, conferir o ensaio *Como é ser um morcego*, de Thomas Nagel (2005).

maneira se articulam as imagens do “verdugo” humano e a do tigre que fere o peito do narrador?

No já citado ensaio *O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura* (2011), Benedito Nunes cita uma passagem da obra *Libertação animal*, de Peter Singer:

Nós consideramos os leões e os lobos como selvagens porque eles matam, mas ou eles matam ou morrem de fome. Os humanos matam outros animais por esporte, para satisfazer a sua curiosidade, para embelezar o corpo e para agradar o paladar. Os seres humanos matam, além disso, membros da sua própria espécie, por cupidez ou por desejo de poder. [...] Além do mais, os seres humanos não se contentam simplesmente em matar, além disso, através de toda a história, eles mostraram uma tendência para atormentar e torturar tanto seus semelhantes humanos quanto seus semelhantes animais, antes de fazê-los morrer. Nenhum animal se interessa muito por isso, isto é, pela tortura. (SINGER apud NUNES, 2011, p. 17)

O trecho de Singer estabelece uma distinção entre o humano e o animal pautada pela noção de crueldade. Note-se que, assim como o fez Derrida, ele utiliza a palavra *tortura* para designar a violência humana – para com homens ou animais. Tal caracterização do humano vai ao encontro daquela cunhada pelo narrador Lucius, para quem tantos “Humanos” existem apenas “para nos fazer conhecer o nome da torpeza e da agonia” (HILST, 2003a, p. 85).

A questão da imolação dos animais pelo homem exige um retorno à noção de sacrifício, já evocada anteriormente a propósito da frase de Buffon que levou à interpretação de que o cão seria um ente capaz de existir em detrimento do homem.

Em artigo em torno da obra *Sobre o sacrifício*, célebre ensaio de Marcel Mauss e Henri Hubert publicado em 1899, o antropólogo Renato Sztutman ressalta que, segundo os autores, o sacrifício seria uma forma de produção de “comunicação e continuidade entre os homens e o mundo divino” (SZTUTMAN, 2005).

## **Sacrifício**

Georges Bataille dedicou grande parte de sua obra à reflexão sobre as fronteiras entre o homem e o animal, alegando que o trabalho, a arte, o jogo, o erotismo, as práticas funerárias e as interdições são alguns dos principais critérios distintivos do humano. A partir da análise de pinturas rupestres nas quais há uma abundância de figuras animais e, por outro lado, a ausência da imagem humana, Bataille propõe que os homens pré-históricos teriam uma visão

positiva da animalidade e tentariam fugir da humanidade. No entanto, segundo o autor, ao atribuir ao animal uma imagem poética, o homem teria deixado de pertencer à animalidade.

Bataille ressalta que as configurações do animal se deram em diversos momentos sob o signo do divino. Os deuses mais antigos, diz ele, eram retratados como animais (Cf. BATAILLE, 2014, p. 106). Lembremos dos deuses do Antigo Egito, que possuíam ora um caráter marcadamente híbrido, com corpos humanos e cabeças animais, ora corpos exclusivamente animais. O filósofo defende que o sacrifício de animais, em sua origem, estaria ligado ao seu caráter divino.

Segundo Bataille, tanto o animal como o divino habitariam um limite explosivo do humano – um território que, após o advento da hominização, só pode ser experimentado por nós, homens, em experiências de transgressão e fuga de si.

Bataille estabelece ainda uma associação entre o sacrifício e a experiência sexual, pelo que ela tem de abertura e violência. Como foi comentado no capítulo anterior desta dissertação, Bataille descreve o ato sexual como experiência capaz de alçar os sujeitos para fora de si – em direção a uma abertura que os aproxima da continuidade da morte e da violência convulsiva da vida animal. Para ele, o sacrifício se aproxima do ato sexual na medida em que ambos implicam experiências *desagregadoras* que colocam em evidência *a carne* e a animalidade.

Haveria também um aspecto transformacional e fusional no sacrifício. Segundo Renato Sztutman, Marcel Mauss e Henri Hubert propunham que “no sacrifício pessoas e coisas, sacrificante e vítima se emaranham, transferindo propriedades (sagradas e profanas) uns aos outros” (SZTUTMAN, 2005).

Tal caráter de contaminação transversal de propriedades sagradas ou profanas possui uma certa afinidade com as relações de predação no pensamento ameríndio descrito por Viveiros de Castro (2014, p. 286), nas quais se observa uma “recíproca pressuposição, ou determinação, entre matador e vítima”. Segundo Viveiros de Castro (1996, p. 120), o xamanismo amazônico estaria diretamente ligado ao sacrifício, “na medida em que são os xamãs que administram as relações dos humanos com o componente espiritual dos extra-humanos”.

Considerando a forte presença de imagens de animalidade nas diversas cadeias metafóricas do conto de Hilda Hilst, bem como o fato de algumas delas servirem à configuração da dor, da privação ou da ambiguidade da experiência sexual, voltaremos a uma

hipótese elaborada anteriormente. Se há um caráter sacrificial na própria metáfora, como foi proposto no início deste capítulo, as metáforas em que o corpo do animal serve de anteparo à expressão do homem talvez indiquem uma negação do humano em prol de algo divino.

A hipótese de que há um caráter sacrificial na linguagem marcadamente metafórica de *Rútilo nada* se deve ao fato de que, na metáfora, há um duplo movimento em que uma expressão ou palavra se doa à configuração de um elemento outro que, por sua vez, é suprimido do sintagma. Em diversos casos da narrativa, esse elemento suprimido da enunciação, mas nela intuído, é o próprio homem – Lucius ou Lucas –, e a expressão que se oferece à sua expressão é um animal.

Esse movimento de substituição do homem pelo animal remete ao mito de Isaac e Abraão. Prestes a sacrificar Isaac a pedido de Deus, Abraão é impedido por um anjo de fazê-lo. Em lugar de Isaac, Abraão sacrifica um carneiro em oferenda divina.

Eleger imagens animais em lugar de imagens humanas pode indicar que, no texto de Hilda Hilst, o humano é abordado de forma ambivalente: há os homens que almejam uma forma de transcendência que lhes permitiria superar as violências terrenas e comunicar-se, muitas vezes por meio do animal, com uma esfera do *impossível*, quiçá divina. É o caso do poeta Lucas, que simboliza a si mesmo pela imagem de um pássaro pretendido. Mircea Eliade, citado por Gilbert Durant, propõe que “O alto é uma categoria inacessível ao homem, como tal pertence por direito aos seres sobre-humanos” (ELIADE apud DURANT, 2012, p. 135). Nesse sentido, o desejo de ser pássaro, expresso por Lucas, indica uma ambição de ultrapassagem dos limites do humano em direção a algo divino. Como vimos no pássaro que aparece mais adiante, em seus poemas sobre muros, “descendo das alturas”, esse movimento de ascensão frustrou-se: o pássaro de Lucas não canta, não foi capaz de elevação e parece ter sucumbido a habitar o chão, o mundano – o humano?

Mas há também outros homens no conto: são aqueles que, no discurso de Lucius, existem para propagar a violência e a ferida; aqueles que executam e torturam, como no caso do genocídio de El Salvador, citado no conto; aqueles que fazem com que uma das vozes indistintas presentes no conto diga: “tenho nojo de gente” (HILST, 2003a, p. 89); aqueles que estupram, que esmagam, que fazem calar.

A abjeção da frase “tenho nojo de gente” implica também uma complexificação da configuração do humano, uma vez que o abjeto, aquilo que provoca repulsa e náuseas, remete aos estados de fragilização e fragmentação do sujeito. Como escreveu Márcio Seligmann-

Silva (2005, p. 39-40), a manifestação privilegiada do abjeto é o cadáver; o abjeto “nos remete para baixo – cadáver, vem do latim *cadere*, cair”.

Os movimentos de tentativa de elevação, em *Rútilo nada*, parecem ser sempre malogrados em proveito de imagens de queda. O conto se inicia com a contemplação de Lucius do cadáver de Lucas. O primeiro, ainda que contemple as formações de nuvens no céu, é amiúde acometido por desmaios, caindo ao chão. O pássaro dos poemas de Lucas desce das alturas, ao invés de elevar-se. A própria morte de Lucas é pautada por uma queda – um salto em direção à morte.

Nesse sentido, há, na narrativa, uma oscilação entre tendências de transcendência e imanência. Se o encontro amoroso de Lucas e Lucius é configurado sobretudo por imagens ligadas à iluminação – começando por seus nomes, derivados de *lux* – e se tais translucidez e abertura permitiram que o discurso de ambos fosse atravessado por múltiplas imagens de animalidade, talvez atreladas a uma ambição de ultrapassagem do terreno, a imanência tem um peso central na narrativa. Lucas, afinal, pretendia-se nas alturas e reproduziu o movimento descendente do pássaro, tornando-se cadáver.

Ainda assim, certas questões permanecem irresolutas no conto. No que diz respeito às configurações do humano e do animal, a narrativa elabora a produção de enunciados díspares que, quando equacionados, resultam num senso de indeterminação com relação ao que é próprio do humano e do animal.

O parágrafo final do conto é, nesse sentido, perturbador e enigmático, pois coloca em evidência essa hesitação do conceito de humano que o texto elabora: “Até um dia. Na noite ou na luz. Não devo sobreviver a mim mesmo. Sabes por quê? Parodiando aquele outro: tudo o que é humano me foi estranho” (HILST, 2003a, p. 103).

A última frase, muito ambígua, possui duas possíveis leituras, que se sobrepõem. Segundo a primeira delas, Lucas escolheu o suicídio pois não se considera alheio a uma humanidade que pratica a intolerância e a violência, a mesma que Lucius descreveu no início da narrativa, uma humanidade cujos representantes servem “apenas para nos fazer conhecer o nome da torpeza e da agonia” (HILST, 2003a, p. 85); uma humanidade cujo maior símbolo, na narrativa, é o pai de Lucius, homem capaz de promover um estupro coletivo e também de sugerir ao próprio filho que se mate por ser homossexual. Lucas se sentiria, de acordo com a primeira leitura, antagonista e estrangeiro dessa humanidade bárbara.

A segunda leitura supõe que a humanidade a que Lucas se refere é aquela que se aproxima do humanismo e dos direitos humanos – uma humanidade que se baseia no respeito, no convívio e, ainda, naquela ética da liberdade que Lucius pregava (Cf. PÉCORA, 2013). Sentindo-se apartado dessa humanidade quimérica por ter apenas se confrontado com o seu oposto, Lucas opta pela morte.

Permanece em suspenso, portanto, se a concepção preponderante do humano no conto diz respeito a um aspecto positivo ou negativo da humanidade. Essa vacilação no que diz respeito ao humano remete a uma das frases repetidas por Lucius: “eu não sou o que sou.” Da mesma forma que Lucius nega ser aquilo que é, Lucas empreende uma dupla negação do humano: nega ou sente-se alheio tanto a uma humanidade genocida e violenta, como a uma humanidade pretendida – em que se poderia exercer, por exemplo, a liberdade sexual. E, sendo um humano, Lucas leva a negação de si ao um limite incontornável: o suicídio.

Se o suicídio de Lucas é realização radical de seu alheamento com relação ao que é humano, há em sua despedida a insinuação de uma crença em alguma continuidade após a morte: “Até um dia”, diz ele, “Na noite ou na luz”. Lucas escreve ao seu amante na esperança de encontrá-lo – além dos muros, além da morte, além daquilo que é e não é o humano. O reencontro é garantido; mas permanece indeterminado se ocorrerá sob a luz que originou seus nomes, ou na obscuridade de uma noite que a vida não pôde evitar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, foi possível identificar alguns dos principais aspectos temáticos e formais do conto *Rútilo nada*.

Partindo de uma análise das configurações da morte e de suas articulações com os motivos do amor e do sexo, constatou-se que o conto de Hilda Hilst possui uma forte afinidade com as situações-limite: sobretudo no discurso de Lucius, o sexo e o amor se manifestam como experiências de abertura, revelação e arrebatamento que provocam uma antevisão da morte.

Após o suicídio de seu amante, Lucius se encontra num estado liminar e dissociativo. Sua enunciação é remetida a Lucas, um morto, na expressão de seu desejo de manutenção de uma continuidade perdida. Tal relação de continuidade apenas se restabelece por meio da linguagem, que, na narrativa, é marcada por um excesso de cadeias metafóricas.

Se Lucius, de antemão, revela sentir que a linguagem é insuficiente para comunicar seus “sentimentos vastos”, a alta carga imagética de sua narração contempla de forma eficaz as dimensões de sua dor. Abalado pela ruptura da paixão e pela perda recente de seu amante, Lucius não é, contudo, capaz de sustentar de forma contínua e estável sua enunciação: seu ponto de vista é intermitente e permeável, amiúde tomado por vozes alheias e por lembranças que se manifestam de forma irruptiva.

A narrativa é dividida em duas partes, ambas marcadas pela enunciação em segunda pessoa. Na primeira parte, Lucius se remete a Lucas, e na segunda, Lucas se remete a Lucius. Trata-se de uma condição discursiva em que se opera um movimento em direção ao outro, articulado a um desejo mútuo de correspondência. Ainda que haja semelhança entre o fluxo narrativo de um e de outro, além da paridade de seus nomes, trata-se de uma simetria imprecisa – a começar pela condição fundamental que os separa: um está vivo; o outro, morto.

A análise das diversas imagens de animais presentes no conto permitiu a formulação de algumas hipóteses interpretativas. Considerando-se as imagens em que o corpo do animal serve à configuração da dor humana, foi proposto que, na escrita de Hilda Hilst, verifica-se não apenas uma adesão ao mundo animal, mas também um tipo de discurso que, ao dar à vista o sofrimento dos extra-humanos, aproxima-se de uma ética da compaixão e da alteridade.

Por outro lado, o fato de o corpo do animal ser eleito como anteparo privilegiado da dor e servir metaforicamente à expressão do humano levou à asserção de que talvez haja, no

texto de Hilda Hilst, o que se poderia chamar de um *regime sacrificial da linguagem*: se há correspondências entre sacrifício e metáfora, e entre sacrifício e animalidade, o excesso de cadeias metafóricas e a reincidência de imagens que têm em seu seio o animal poderia indicar um regime discursivo que faz ecoar um questionamento: o que é sacrificável?

Ademais, a alta prevalência de imagens animais insinua que a supressão do figura humana pode significar, em *Rútilo nada*, a busca ou o anseio por algo divino: não um encontro com um Deus uno e inequívoco, mas um alçar-se à elevação de um pássaro, a um confronto com o poder grandioso de um tigre.

A aspiração de alcance de um plano transcendental se articula ao desejo de Lucius de restabelecer o contato perdido com seu amante. Para se unir a Lucas, teria sido preciso transpor os limites entre vida e morte. Nesse sentido, e retomando o pensamento de Eduardo Viveiros de Castro, há uma ambição xamânica no discurso de Lucius: os xamãs, dentro do universo cosmológico ameríndio, seriam aqueles capazes de transitar e estabelecer o contato entre o mundo dos vivos e dos mortos. Lucius, que tem em Lucas seu *tu* – seu destinatário morto –, parece querer irmanar-se dos poderes dos xamãs, que logram uma comunicação com o universo espiritual dos mortos a partir de um discurso também pautado na segunda pessoa, “tuteando e sendo tuteados pelas subjetividades extra-humanas” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 135).

A questão das fronteiras entre o humano e o extra-humano, ou entre a vida e a morte, remete ao tema dos muros. Em sua carta suicida, Lucas transcreve sete poemas cujo tema central são muros. Trata-se, como já foi dito, não de um muro configurado de maneira unívoca ou arquetípica, mas de diversos muros que se erguem sob o prisma da multiplicidade. Os muros de Lucas são, além disso, mais porosos do que se esperaria de uma estrutura sólida que impõe barreiras: refletem e simbolizam interdições, castrações e temores, mas também desejos, lembranças e percursos.

O desejo mútuo de correspondência e interlocução se manifesta na frase final da carta de Lucas. Este espera ainda um encontro com Lucius, “Na noite ou na luz” (HILST, 2003a, p. 103). A frase retoma a recorrente oscilação entre os campos da luminosidade e da escuridão, presente desde o título da narrativa.

A esse respeito, é pertinente retomar uma imagem cunhada por Walter Benjamin e lembrada por Giorgio Agamben na obra *O aberto: o homem e o animal*. Em uma carta de 1923 a Christian Rang, Benjamin estabelece uma oposição entre, de um lado, a abertura e o



desvelamento da história e, de outro, o fechamento e a escuridão da natureza. Numa espécie de conformidade ou aceitação dos mistérios da noite, Benjamin aproxima também desse campo fechado as ideias e as obras de arte, nos quais haveria, portanto, um aspecto enigmático e insolúvel. O filósofo denomina “noite salva” a esse território obscuro “que não espera nenhum dia” (BENJAMIN apud AGAMBEN, 2013) e onde prevalecem a perda e o esquecimento.

O parágrafo final da carta do poeta Lucas pode ser lido de forma especular às proposições de Benjamin: o campo semântico da luminosidade esteve, tanto para Lucas como para Lucius, na maior parte da narrativa, atrelado não à história e ao conhecimento, mas à revelação do encontro amoroso e também à epifania que antecedeu uma morte elegida. No entanto, a noção de *noite salva* parece muito oportuna a uma interpretação do suicídio: a opção por deixar-se ir, por abandonar, esquecer e ir em direção a um *nada* irresoluto.

Se Lucius expressou uma concepção antagônica e negativa do humano, o discurso de Lucas se aproxima mais de uma suspensão da noção de humano: ao dizer-se alheio tanto a uma humanidade quimérica como àquela humanidade bárbara e violenta que o acossou, o poeta sugere se identificar com “alguma coisa que não denominamos e que não é mais animal nem homem [e que] instala-se entre natureza e humanidade [...], na noite salva” (AGAMBEN, 2013, p. 137).

Se considerarmos o suicídio de Lucas a partir das proposições de Roberto Bolaño mencionadas anteriormente, sua morte pode ser interpretada não apenas como uma saída pacífica de um mundo hostil, mas sobretudo como a possibilidade de semear, ainda que postumamente, algumas perguntas acerca dos estados de *convulsão do homem*, como diz o verso de Hilda Hilst. Salvo na noite, Lucas pulverizou na escuridão as inquietações que o esgotaram: como estrelas, os soluços de Lucas perfuram o céu escuro.

Que humanidade é essa que promove o esmagamento daqueles que se sonharam pássaros?, parece interrogar Lucas, além dos muros. Que humanidade é essa que assujeita os animais em nome do bem-estar humano? Que humanidade é essa que faz com que os loucos vivam sob o vão de uma escada?, talvez perguntasse Hilda Hilst. Quão humanos somos nós?

Talvez haja, em *Rútilo nada*, um esforço para que percebamos o “facho de trevas que provém de nosso tempo”, como escreveu Agamben (2009, p. 64) em *O que é o contemporâneo?*. E, ainda, para que enxerguemos, em meio à escuridão que nos concerne, a possibilidade de luz e abertura.

No horizonte de *Rútilo nada*, é possível antever o *Impossível* que o *Pássaro-Poema* de *Amavisse* atinge: um homem que é e não é o que é; um homem que se desvia do que é hoje o humano; que prioriza a empatia, a transfiguração e os diálogos. Um homem-ponte, como quis Jean-Pierre Vernant (2009, p. 198), que se deixa atravessar pelo estrangeiro. Um homem que, como o errante caçador Graco, de Kafka, torna-se porventura borboleta. Um homem que vê o mundo com olhos ternos de um cão.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. Ideia da prosa. In: \_\_\_\_\_. *Ideia da prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999.
- \_\_\_\_\_. O fim do poema. In: \_\_\_\_\_. *Cacto I*. São Paulo: 2002.
- \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O aberto: o homem e o animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BADIOU, Alain; TRUONG, Nicolas. *Elogio ao amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alvez Editora, 2001.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERTOLI, Mariacristina Natalia. The Taming of the Creole: The (Little) Death of Otherness in *Wide Sargasso Sea*. In: RUIZ, Maria Isabel Romero. *Women's Identities and Bodies in Colonial and Postcolonial History and Literature*. Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Santo André: Geográfica Editora, 2011.
- BORGES, Sonia; ABRAMOVITCH, Sheila. *O amor e suas letras*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- BRAITHWAITE, Andrés (org.). *Bolaño por sí mismo*. Entrevistas escogidas. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo*. Lisboa: Edições 70, 2013.
- CAMUS, Albert. trecho de “O mito de sísifo”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Banco de dados da Folha, 21 out. 1977. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/filosofia/camus.htm>>. Acesso em 23 nov. 2015.

CASTRO, Edgardo. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CHAVES, Kélon Gérison Oliveira; QUEIROZ, Marcos Alexandre de Souza. Dilemas morais de amor: controle, conflitos e negociações em terreiros de umbanda. *Dilemas: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 4, 2013. Disponível em: <<http://revistadil.dominiotemporario.com/doc/DILEMAS-6-4-Art3.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2015.

CHOMSKY, Noam. *What Uncle Sam Really Wants*. Berkeley: Odonian Press, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. São Paulo: UNESP, 2002.

DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

DURANT, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: \_\_\_\_\_. *“O homem dos lobos” e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: EDUSP, 2012.

GRAMMONT, Maurice. *Le vers français: Ses moyens d’expression, son harmonie*. Paris: Delagrave, 1947.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HAMILTON, Calvin J. *O sol*. 1997. Disponível em: <<http://www.if.ufrgs.br/ast/solar/portug/sun.htm>>. Acesso em 23 nov. 2015.

HILST, Hilda. Rútilo nada. In: \_\_\_\_\_. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003a.

\_\_\_\_\_. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2003b.

\_\_\_\_\_. Lucas, Naim. In: \_\_\_\_\_. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003c.

\_\_\_\_\_. Gestalt. In: \_\_\_\_\_. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003d.

\_\_\_\_\_. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.

\_\_\_\_\_. *Com meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cascos & carícias & outras crônicas*. São Paulo: Globo, 2007.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. *Estou falando com as paredes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LONGO, Leila. *Linguagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MACIEL, Walter J. *As três mortes das estrelas*. 1991. Disponível em: <<http://www.astro.iag.usp.br/~maciel/teaching/artigos/mortes/mortes.html>>. Acesso em: 23 nov. 2015.

MAURANO, Denise. *A face oculta do amor: a tragédia à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

MOYA, Manuel García. Las purgas silenciadas del franquismo y estalinismo. *Hispania Nova: Revista de História Contemporânea*, n. 11, 2013. Disponível em: <<http://hispanianova.rediris.es/11/articulos/11a003.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2015.

NAGEL, Thomas. Como é ser um morcego. Trad. Paulo Abrantes e Juliana Orione. *Cadernos de História e Filosofia da Ciência*, Campinas, série 3, v. 15, jan./jun., 2005.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

PAZ, Octavio. Verso e prosa. In: \_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PÉCORA, Alcir. *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

\_\_\_\_\_. Nada, mas rútilo. *Revista Cult*, São Paulo, n. 182, 2013.

ROSENFELD, Anatol. Prefácio. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

SARTRE, Jean-Paul. O muro. *Arte e Letra: Estórias*, Curitiba, edição E, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Marcos. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

SHAKESPEARE, William. *Otelo, o mouro de Veneza*. Trad. Enéias Farias Tavares. In: TAVARES, Enéias. *Otelo, o mouro de Veneza: crítica e tradução literária*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria, 2007. Disponível em: <[http://cascavel.cpd.ufsm.br/tede/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=1835](http://cascavel.cpd.ufsm.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1835)>. Acesso em: 23 nov. 2015.

SONTAG, Susan. Uma prosa de poeta. In: \_\_\_\_\_. *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

STRAUSS, Marc. A verdadeira função do pai é unir o desejo à lei. In: MILLER, Gérard (org.). *Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

SZTUTMAN, Renato. O sacrifício, ontem e hoje. *Trópico*, 10 dez. 2005.

TERÊNCIO. *O homem que se puniu a si mesmo*. Trad. Walter de Medeiros. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1992.

VERNANT, Jean-Pierre. *A travessia das fronteiras*. São Paulo: EDUSP, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WILKINSON, Philip. *Mitos e lendas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ZIZEK, Slavov. *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.