



“Rútilo nada”: ensaio de leitura

Carlos Eduardo dos Santos Zago*

Campinas, 1993. Hilda Hilst publica “Rútilo nada”: texto em prosa que narra, com grande força poética, os percalços de um relacionamento entre Lucius Kod – jornalista de 35 anos que se dedica a temas políticos e literários – e o jovem namorado de sua filha, Lucas – estudante de história e poeta. Tal relacionamento é interrompido brutalmente pelo pai de Lucius, um velho e endinheirado banqueiro que vê na relação do filho o antagonismo de suas verdades embrutecidas, asseguradas por julgamentos alheios e por leis personalíssimas, então faz com que Lucas enfrente a barbárie imposta pelas surras e curras ditadas pelo seu capital. Não encontrando mais lugar no mundo, o jovem poeta suicida-se ao final.

I

Já no início do texto, deparamo-nos com um fluido e violento fluxo de linguagem, com um texto “incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras páginas”,¹ cuja tônica mostra alguém em

* Doutorando em Letras na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp).

1 O trecho entre aspas foi retirado de um texto em que Cortázar (2008, 152) comenta o que para ele deve haver em um bom conto.

desespero,² tomado por um sentimento caótico, mas que procurará (re)ordenar, pela linguagem, o turbilhão de sentimentos que o devora. Para isso, será necessário (re)organizar palavras, (des)montá-las e (re)compô-las a seu modo, em um processo que talvez não termine em respostas definitivas, mas que, aos poucos, revela ressonâncias: a barbárie é produto de um sistema social e de preconceitos historicamente construídos e mantidos pela elite, e não uma ação unicamente individualizada.

Trata-se do discurso de Lucius, que, frente ao cadáver do amado, tenta enfrentar o luto, nomear o que não tem nome e buscar pistas para compreender os caminhos que levam ao mais torpe ato de violência e abuso de poder.³ É de dentro de seu fluxo que algumas palavras surgem como pistas ou marcas do passado, junto às tantas vozes que, em forma de questionamento, caem como sentenças e misturam-se ao seu discurso, vozes que aparecem com a marca do presente da narrativa, como se do passado conseguissem ecoar até nós, leitores: portanto, há algo do passado que se quer presente, mesmo como espectro, fantasma.

Cria-se um movimento do individual para o social, do singular para o plural e vice-versa, pois a barbárie não é gerada apenas por torpezas de indivíduos, é também reflexo de constituições his-

2 Cf. Cortázar: “Certa gama de contos nasce de um estado de transe, anormal para os cânones da normalidade corrente, e que o autor os escreve enquanto está no que os franceses chamam um *état second*” (2008, 231).

3 Cf. Cortázar: “Em qualquer conto breve [ou narrativa curta] memorável se percebe essa polarização, como se o autor [no caso, Lucius] tivesse querido desprender-se o quanto antes possível e da maneira mais absoluta da sua criatura, exorcizando-a do único modo que lhe é dado fazê-lo: escrevendo-a” (2008, 230).

tóricas e, portanto, reflete em corpos alheios as perversidades de humanos, geradas por certa ética (im)possibilitada e (de)formada pelo capitalismo. Parecem denunciadores trechos como: “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: 2003, 85).

O tempo de vida do narrador é também o tempo em que ele está ligado ao verdugo, ao pai, que indiretamente levou o amado ao suicídio. Verdugo que se faz Humano, semelhante a tantos outros, indicados pela nossa espécie simbolizada e alegorizada na grafia da letra maiúscula e que, junto ao fato de o pai não ser nomeado, lhe confere vileza coletiva, pois o ato de barbárie é humano, plural, visto que há tantos em nosso mundo a representar as perversas instituições patriarcais.

Outras vozes aparecem em meio ao tumulto das gentes na saída do velório e ajudam-nos a compreender o trecho destacado com certas palavras pronunciadas na multidão e indicadas por Lucius, “palavras que vêm de longe, evanescentes, mas tão nítidas como fulgentes estiletas, palavras de supostos éticos Humanos: Constrangedor Louco Demente Absurdo Intolerável” (p. 86).⁴

Em meio aos julgamentos e à construção, um tanto quanto anuviada, da memória, o narrador insiste:

4 As aliterações criam um efeito de distância, pelo prolongamento que as consoantes nasais provocam nas vogais, e ao mesmo tempo de sussurros, pela repetição das sibilantes em S e os chiados provocados pela repetição das fricativas labiodentais V e F.

Onde os começos? Onde? Farpas pontudas emergindo do corpo dos conceitos. Antes o conceito redondo. Liso. Aquela pedra à beira do riacho, aquela que carregam para casa. Tenho que saber dos começos. Os atos não podem ficar flutuando, fiapos de paina desgarrados daquela casca tão consistente a casca era firme, abriu-se, o delicado foi-se desfazendo, círculos, volutas, assim pelos ares, desfazido (p. 87).⁵

Suas indagações apontam para o passado, sua aflição e sua procura se revelam na frase destacada pelos pontos: “Tenho que saber dos começos”. Caminham para tempos longínquos e ao mesmo tempo tão próximos, permitindo a construção de espelhos que mostram semelhanças e marcam as mais gritantes diferenças. Como no relato sobre Cartago, em que há uma tradição que ilustra e se aproxima da relação dos amantes, mas que difere de nossa sociedade, dirigida por poucos, que temem ver seus frágeis alicerces serem estilhaçados pela diferença:

Lucas, não sei se você leu sobre Cartago alguma vez, mas havia toda um tradição cartaginesa que não permitia a separação de sogro e genro, um costume que não permitia que sogro e genro vivessem afastados, e um capitão do Exército apaixonou-se por um jovem, tornaram-se amantes apesar do falatório, um era casado e tinha filhas e fez com que o amante se casasse com uma delas (pp. 90-1).

5 Novamente gostaria de chamar a atenção para a sonoridade das frases de Hilda Hilst: vemos as aliterações das nasais e das sibilantes marcando a distância, junto ao som fechado e angustiante das assonâncias de vogais como O e U.

Cria-se em seu discurso um jogo de paralelos, de diferenças, principalmente na caracterização do pai e de Lucas, pois enquanto aquele ataca, dizendo “pederastas, vadios e vadias, escritorezinhos de merda, articulistas do meu caralho, você defende essa corja de apartados” (p. 92), Lucas se faz poeta e caminha na mesma lógica de Lucius, portanto em um caminho cuja ordem é oposta à do pai, à do poder, à da empresa, antagonismos que se sustentam e se convergem na fórmula paterna:

E não me venha com discursos, com esse tipo de sensibilidade cretina, ou você pensa que a ordem se faz com choramingas, com coraçõezinhos partidos, com tremeliques, como é que você pensa que se faz uma fortuna, uma empresa de porte, um banco? Trabalho e sagacidade (p. 92).

Contra a lógica do pai está sobretudo a poesia, a linguagem fora da ordem comum, que, pelo seu trabalho e estranhamento formais, pode captar o mais fundo das estruturas e (re)organizar nossas mais instigantes, desafiadoras e perturbadoras vivências e realidades. É esse trabalho linguístico que aproxima nossos dois amantes no discurso que tenta uni-los na ausência avassaladora de um deles; é a possibilidade de um discurso sobrepor-se ao outro, no fluxo de Lucius, sem que apareçam marcas diferenciando as falas: “às vezes você fala como se tivesse raiva das mulheres é mesmo, Lucas? não tinha percebido” (p. 92).

É a mesma linguagem que marca as diferenças entre o amado e o pai, na construção da plasticidade das imagens, visto que Lucas é comparado à seda e sua maciez – “Escorpião de seda. Pulsando silencioso ali entre as frinchas. Ou eras o outro no

quase escuro do quarto. Úmido. De seda. Tua maciez rouquidão. Igualzinha à macia rouquidão de uma sonhada mulher” (p. 96) –, enquanto ao pai cabe a ruga, a aspereza e a repulsa. Lucas é seda natural, ao mesmo tempo em que o pai recebe o mesmo adjetivo do carro, da máquina, da economia: isso, se considerarmos a utilização do pronome ele, causador de ambiguidade por poder referir-se ao carro ou ao corpo de Lucas, haja vista a mistura de vozes presente no discurso narrativo:

Mas onde é que está o carro? ele está desfigurado, olha olha
Desfigurado meu pai na madrugada, o roupão de seda, listas
negras, que elegância meu pai na madrugada, o roupão creme
de seda e finas listras negras, a boca trêmula apagada no giz da
própria cara (p. 87).

Na própria utilização de recursos linguísticos a diferença se mostra mais uma vez. Como é o caso do uso do diminutivo: enquanto Lucius o utiliza com carga afetiva – “Igualzinha à macia rouquidão de uma sonhada mulher” –, o pai o tem na boca com a intenção do rebaixamento e do deboche – “coraçõezinhos partidos”; “escritorezinhos de merda” –, reafirmando a intenção estilística ao aproximar o diminutivo ao superlativo na frase seguinte: “fez-se também de mulherzinha com o moço machão?” (p. 87).

Outro recurso que aparece são os rastros deixados pelo narrador, traços que devemos perceber e que apontam para acontecimentos futuros: é como se, ao narrar, pistas fossem espalhadas, renunciando o término do caminho. Os mesmos rastros aparecem como espelhos e equivalências das vivências de Lucius. Portanto, o

narrador nos permite encontrar os começos de seus textos. É como se, ao anunciar a procura pelos começos, formalizasse o anúncio.

É assim que aparece, em sua memória, parte de um artigo de Chomsky que estava utilizando para o texto que escrevia para o jornal – “mulheres penduradas pelos pés com os seios arrancados, a pele do rosto também arrancada” (p. 89) –, como também é lembrada a passagem em que o narrador apresenta o poema “Une Charogne” ao seu amado – “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/ De mes amours décomposés !’” (p. 90) – e, desse mesmo modo, um trecho utilizado por Lucius ao se referir ao jovem poeta – “Escorpião de seda. Pulsando silencioso ali entre as frinchas” – é de um poema do próprio Lucas, que constituirá a última parte de “Rútilo nada”, como indicam os versos:

Muros escuros, tímidos:

Escorpiões de seda

No acanhado da pedra.

(p. 102)

Todos os exemplos se voltam para a figura de Lucas, ora agoniada e lacrada perante o mundo, ora carcaça que se consumará após o atentado do pai, prenúncio da morte e do cadáver em um mundo que não crê no diferente e na sensibilidade, que talvez possa ser assegurada pela forma poética.

Há um trecho que retorna, como uma espécie de estribilho, e que nos ajuda a perceber, mais uma vez, as pistas: “ajoelhado, furioso de ternura, revi como os afogados a rua do meu passo a via” (p. 90),

que retornará anunciando o fim da narrativa de Lucius, não mais seguido pelo espaço em branco, e sim pelo ponto final, como se o processo de perlaboração tivesse findado, como se o percurso rumo à organização do caos chegasse ao fim: “Ajoelhado, redondo de ternura, revi como os afogados a rua do meu passo, a via” (p. 96).

Porém, todo espelho também mostra o contrário. As diferenças saltam, pois no primeiro trecho o modo em que se encontra o narrador é “furioso de ternura” e a pontuação se ausenta: “revi como os afogados a rua do meu passo a via”. Já em seu retorno, o modo passa a ser “redondo de ternura” e a pontuação se faz presente, marcando o aposto, “revi como os afogados a rua do meu passo, a via”, indicando a finalização de um processo e aludindo à construção da linguagem, a literatura, como a possível via, como a possibilidade de organização do caos, mesmo que sem funcionalidade instrumental.

Portanto, a recuperação da memória e a tentativa de organizar e de nomear o inominado, a fúria interior, pela reflexão sensível, contrária à fórmula do pai, possui também uma função política, que extrapola o indivíduo:

O historiador atual [ou o narrador] se vê confrontado com uma tarefa também essencial, mas sem glória: ele precisa transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados. Sua “narrativa afirma que o inesquecível existe” mesmo se nós não podemos descrevê-lo. Tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente). Tarefa igualmente ética e, num sentido amplo, especificamente psíquica: as palavras do

historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro (Gagnebin: 2006, 47).

É nesse sentido que caminha Lucius, desde a afirmação inicial:

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, assim eu neste instante diante do teu corpo morto. Inventar palavras, quebrá-las, recompô-las, ajustar-me digno diante de tanta ferida (Hilst: 2003, 85).

II

Além da narrativa de Lucius, “Rútilo nada” é formado também pelo discurso de Lucas, que relata a agressão sofrida e se despede antes do ato final, antes de seu suicídio. Seu interlocutor é Lucius, amado e correspondente que tenta organizar seu caos interno e manter a memória do amado viva.

O castigo imposto e relatado pelo jovem poeta diz muito das sombrias configurações da modernidade, que escondem um rito de dor ensaiado, compassado e sustentado pela técnica, revertida para a instituição da submissão alheia e para o sadismo do capital, simbolizado pelo banqueiro e seus capachos:

Lucius,
 os dois homens me tomaram como duas fomes, duas mandíbulas. Um clarão de dentes. Sorriam enquanto tiravam as camisas. Vagarosamente desabotoaram os botões. Cheguei a sorrir porque os gestos eram como que ensaiados, lentos... lentos... idênticos. Depois os cintos escuros, as fivelas de metal. Depois as calças. Imagine, dobraram as calças, acertaram os vincos, colocaram as calças no espaldar das poltronas. Pensei: eles estão brincando. E disse: vocês estão brincando. Sorriam. O olhar era afável. Meus pulsos amarrados atrás das costas (p. 97).

Chama a atenção a oposição marcada pela adjetivação dos agressores, “duas fomes”, indicando suas violências instintivas, animais, metonimicamente representadas pelos dentes, pelas mandíbulas e contrapostos aos seus atos tão rigorosamente marcados, ensaiados, regidos pela frieza técnica e opostos aos “sentimentos vastos”; diferente ainda do sorriso do jovem poeta.

A oposição também está presente em fortes imagens que registram o corpo machucado do poeta, seu despedaçamento: marcas da violência, do abuso, mas que ao mesmo tempo possibilitam, perversamente, o prazer dos agressores, simbolizando, mais uma vez, as regras do capital, que confortam uma minoria à custa da defasagem do outro, sustentadas pelo lucro que se estende às relações humanas:

Bateram-me na boca também e beijaram minha boca esfacelada
 [...]
 Fizemos como o velho mandou: um pouco arrebitado mas nem tanto
 disse ele não morre

gostoso o garotão
até que posso entender o filho doutor.

(p. 98)

Ao contrário das regras e leis paternas, responsáveis pela aniquilação de sensibilidades e práticas que fogem às suas normas, o discurso e o registro de Lucas se abrem e permitem a presença das vozes dos algozes. Pela linguagem ele se torna maior e mais vivo, pois a poesia e a linguagem trabalhada, literária, permitem sua expressão e sua afirmação na construção da memória em uma forma livre e aberta. Por isso, em seus momentos finais, Petrarca aparece iluminado na capa de um livro: é a aura reacendendo frente às imposições do extermínio, é a poesia viva: “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?” (p. 99).

“Há um acúmulo de significados tomando conta das coisas nesse instante, as coisas estão crescendo de significados” (p. 99). Pela escrita, Lucas vai recompondo e registrando sua memória, misturada à denúncia da (im)potência do agressor, corrompido pelos seus medos, escravizado por aquilo que demonstra como poder: a masculinidade exacerbada, somada ao acúmulo do capital, recalca qualquer possibilidade de sensibilidade outra, fazendo com que se reverta ferozmente em torpeza, brutalidade e profunda ignorância. No ato final do deboche, o pai se autodenuncia:

Posso te tocar um pouco, menino?

Eu estava de braços e suspendi a cabeça para ver.

A boca do teu pai tremia.

Ele beijou minha boca ensanguentada. Eu sorri. De pena da volúpia.

(p. 99)

A literatura passa a ser uma possibilidade de salvação para Lucas, pois é com ela que se dá o registro e a recuperação da memória perante a eliminação, é a literatura que possibilita um lugar ao sol frente à aniquilação e à tentativa de apagamento vindas da prática do pai. É por isso que o título aparece grafado com letras manuscritas, e não com a marca da impressão. São essas mesmas letras que aparecerão no final da obra, para compor a assinatura de Lucas.

A construção da palavra se ergue como as pedras e os tijolos da morada final, pois ambos trabalham para a preservação da memória. Assim, Lucas ergue suas sete construções posicionando os muros como temática central: sete poemas, que são deixados junto ao relato endereçado a Lucius:

E muros são ali, na verdade, o tema-metáfora central, não apenas da bestialidade humana sob forma de preconceito, que impede a aragem do amor e da vida, mas do isolamento e morte a que estão condenados os sujeitos que se afastam do senso comum (Queiroz: 2000, 18).

Dessa maneira:

Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reco-

nhecimento do poder da morte. O fato de a palavra grega *sêma* significar, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte (Gagnebin: 2006, 45).

III

O que temos nessa obra é a construção de dois relatos que se completam e rumam para pontos semelhantes, pois encontramos, de um lado, Lucius organizando pela palavra os sentimentos caóticos que o habitam frente à perda do amado: fato que permite flagrar um perverso modo de organização social, que faz com que repressões explodam em tortura e barbárie. De outro lado, encontramos Lucas, jovem poeta que encontra na palavra a resistência: tanto da morte, haja vista a construção da memória, quanto das imposições do mundo que o sufoca e o tortura, pois sua lírica

implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais esta situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônimo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis (Adorno: 2003, 69).

Em ambos os “caos”, a literatura aparece como processo humanizador, já que “a organização da palavra comunica-se ao nosso

espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo” (Candido: 2011, 179). É por intermédio da literatura que nossos dois personagens se tornam vivos e podem compreender suas travessias, ao menos como exercício de reflexão e tentativa de organização do caos pela forma, pois “toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido” (idem, 180). É assim que a literatura, composta e presente nos dois relatos, “pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de localizar as situações de restrições dos direitos, ou de negação deles, como [...] a servidão [e] a mutilação espiritual” (idem, 188).

Parecem ser flagrantes no texto as imagens construídas por contrários, como já nos anunciavam os espelhos. São exemplos frases como:

(os antagonicos tentando semelhança) (Hilst: 2003, 91);

Eu não sou o que sou (p. 93);

[...] um conflito esculpido em harmonia (p. 96);

Pela primeira vez o meu olhar encontrava a junção do nojo e da beleza (p. 96).

Estas, entre outras frases, parecem rastros de um questionamento maior da obra de Hilda Hilst, reflexão que parece estar na base de seu estilo e que nos leva a pensar como retratar e representar a barbárie pela forma literária, ou como seria possível representar a barbárie através da beleza. Tal reflexão toma conta do próprio Lucius, que afirma e indaga: “fui atingido pela beleza como se um tigre me

lanhasse o peito. O salto. O pânico. O que é a beleza?” (pp. 87-8).
Contradições impostas pelo processo de modernização:

Em comparação a eras passadas chegamos a um máximo de racionalidade técnica e de domínio sobre a natureza. Isso permite imaginar a possibilidade de resolver grande número de problemas materiais do homem, quem sabe inclusive o da alimentação. No entanto, a irracionalidade do comportamento é também máxima, servida frequentemente pelos mesmos meios que deveriam realizar os desígnios da racionalidade (Candido: 2011, 171).

Acrescente-se que “em certos países, como o Brasil, quanto mais cresce a riqueza, mais aumenta a péssima distribuição dos bens. Portanto podemos dizer que os mesmos meios que permitem o progresso podem provocar a degradação da maioria” (idem, 171), como bem percebemos na figura paterna, tendo em vista o acúmulo de capital revertido em mando, perversão e deboche, sustentados pela (anti)ética do capital, do patrão e da violência.

Restam-nos a reflexão e a poesia, pois “a configuração lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de antagonismo social” (Adorno: 2003, 76) em face das contradições que arrastam a barbárie junto ao progresso, a brutalidade junto à beleza, o fundo baixo da tortura frente à forma estética, elevada e artística chamada literatura. É por intermédio dos nossos dois narradores que a “fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana” (Cortázar: 2008, 155) acontece. Somos levados a um “sequestro momentâneo” (p. 157) que, mesmo em meio a tanta brutalidade, coloca-nos “em contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda

e mais bela” (p. 157). Pois, como afirma Walter Benjamin: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo” (apud Gagnebin: 2006, 40).

É esse o “Rútilo nada”!

Referências

- ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade” In: _____.
Notas de literatura I. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura” In: _____. *Vários escritos*.
Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CORTÁZAR, Julio. “Do conto breve e seus arredores” e “Alguns aspectos do conto”. In: _____. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HILST, Hilda. “Rútilo nada”. In: _____. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003.
- QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Mulheres, 2000.