

Por uma estética da resistência¹



Edson Costa Duarte²

Núcleo Permanente de Pesquisa e Performance (N3Ps)

Resumo: Entendendo resistência como o eterno retorno do tempo, a poética da resistência é aquela que não se opõe ao antigo, mas que traz em si todos os tempos, e, portanto, os problemas intemporais do ser humano. Uma poética da resistência é aquela que se realiza pelo enfoque sempre renovado da palavra e da forma de contar. Uma poética da resistência é aquela que funda, inaugura. A partir desta idéia, produzimos um ensaio que analisa o conto “Rútilo Nada” (1992), de Hilda Hilst, procurando entendê-lo num fazer literário que persistirá além da contingência de seu tempo.

Palavras-chave: Poética da resistência; tempo; Hilda Hilst.

Abstract: Understanding resistance as the eternal return on time, the poetry of resistance is one that does not oppose the ancient, but that in itself brings all time, and therefore the problems times of the human being. A poetics of resistance is one that is held by the renewed focus when the word and how to count. A poetics of resistance is the one that founded, opens. From this idea, we produce a test that analyzes the Hilda Hilst’s story called “Glittering Nothing” (1992), trying to understand it in literature that continue beyond the contingency of his time.

Keywords: Poetics of resistance; time; Hilda Hilst.

Resumen: Entendendiendo la resistencia como el eterno retorno del tiempo, la poética de la resistencia es la que no se opone a la antigua, pero reúne todo el

1. Recebido em 11 de novembro de 2010. Aprovado em 25 de maio de 2011.

2. Pós-doutorado no Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), é pesquisador-performer, desde janeiro de 2008, do Núcleo Permanente de Pesquisa e Performance (N3Ps), Casa Branca (MG).

tiempo, y por lo tanto los problemas eternos de los seres humanos. Una poética de la resistencia es la que se hace por el enfoque de renovarse continuamente, la palabra y cómo contar. Una poética de la resistencia es la que funda, inaugura. A partir de esta idea, hemos producido un ensayo que analiza el cuento “Nada Rutilo” (1992), Hilda Hilst, la lectura en una creación literaria que persisten más allá de la contingencia de su tiempo.

Palabras clave: Poética de la resistencia; el tiempo; Hilda Hilst.

Estudar o mecanismo de uma obra de arte, ver de perto suas engrenagens, seus menores detalhes, pode proporcionar certo prazer especial, mas um prazer de que não podemos gozar sem renunciar ao gozo dos efeitos pretendidos pelo artista. Na realidade, considerar as obras de arte de um ponto de vista analítico é submetê-las, de algum modo, àqueles espelhos do templo de Esmirna, que só refletem as mais belas imagens, deformando-as.

(Poe 1985:166)

Entendo *poética da resistência* como um fazer literário que persistirá além da contingência de seu tempo. Isso porque, inscrevendo-se nesta mesma contingência, apresenta suas contradições, suas tensões significativas, e aponta, no presente, para um “futuro do passado”.

Essa noção de uma circularidade temporal, de um *continuum* quebradiço do tempo será um dos alicerces conceituais mais importantes para as discussões que farei aqui.

O artista da *resistência* constrói seu “idioleto”, termo que tomo emprestado da linguística, que significa um dialeto próprio, uma língua fundante, original (de origem). Cria um estilo único, diferenciado dos modos de escrever de outros escritores. Assim, por exemplo, Hilda Hilst escreve o seu hilstiano, e essa singularização da escrita fará com que sua obra resista ao tempo, mesmo que continue sendo lida por um número restrito de leitores.

Vejamos, agora, o que nos diz Jeanne Marie Gagnebin, cuja análise do conceito benjaminiano de origem, mesmo que aplicado à superestrutura, ao

tempo histórico, cabe perfeitamente ao que estamos comentando em relação às obras artísticas da *resistência*.

Falando do livro de Benjamin sobre o Barroco e das *Teses*, a autora comenta:

A noção de origem [...] deve dar conta de duas exigências distintas, porém ligadas: de um lado, estabelecer uma temporalidade intensiva do evento histórico em oposição à extensividade arbitrária do tempo cronológico, de tal modo que a própria estrutura do presente permite a atualização/intensificação de um evento passado (daí a importância do conceito de mônada); de outro lado, quebrar a linha do tempo cronológico, operar cortes no discurso ronronante e nivelador da historiografia tradicional. Nas *Teses*, Benjamin utiliza o conceito de origem no sentido literal – o que não deixa de ser irônico em relação a qualquer metafísica das origens – de *Ur-sprung* (salto primeiro), notadamente na famosa *Tese XIV* onde o *Ursprung* está ligado ao *Tiger-sprung* (salto do tigre no passado) e ao *Sprung* (salto) dialético da revolução. Trata-se sempre de saltos e de recortes inovadores que fazem explodir a cronologia tranquila da história oficial; interrupções que querem, igualmente, parar este tempo indefinido e infinito (anedota dos franco-atiradores que destróem os relógios na noite da revolução, *tese XV*) para permitir ao passado esquecido ou recalçado, de surgir novamente [...] de ser assim retomado e salvo no atual. (Gagnebin 1989:287-288)

Essa longa citação constituirá o fundamento da discussão que farei aqui em relação à prosa de Hilda Hilst, e também à poética de Baudelaire, pois em ambas as obras o tempo tem um papel preponderante.

Resistência, por outro viés, pode ser entendida como um fazer artístico que vai contra, ou que interpela, discute, relativiza o que se faz em seu próprio tempo. Ir contra a maré, neste caso, significa fugir das pressões do mercado, por exemplo, do bom gosto literário, do beletismo etc.; e também ir contra os “modismos”, “vanguardismos” e afins.

Não existe, numa *poética da resistência*, uma ânsia da novidade. Esse eterno deslumbramento que muitos artistas têm de fazer algo que “choque”, que “desestruture” os padrões. Acredito que essa necessidade de ser “diferente”, de ser sempre “novo” se instaura, na quase totalidade das obras deste tipo, na superfície da obra.

Nestes casos, de pseudos pós-modernismos, pós-vanguardismos e outros ismos, o artista, antes de encontrar seu “estilo”, sua “marca” própria, anseia o ser “diferente” só por si só, apenas como um fim, e não como um meio de chegar a si mesmo, a sua estética própria, o que só acontece quando ele alcança uma “diferenciação” ou uma “individuação”, para usar uma formulação junguiana.

Desse modo, essa ânsia de ser “novo”, “diferente” geralmente deságua numa corrente de obras outras que também se pretendem diferentes, mas que acabam sendo a mesma coisa: uma simples estetização de procedimentos ditos vanguardistas, inovadores, mas que morrem em si mesmos, não alcançando uma extensão significativa, não havendo a projeção da obra além de seu tempo.

Para esse problema da estetização e aceitação institucional (institucionalização) das vanguardas consultar Hans Magnus Enzensberger. Falando das vanguardas da época em que escreve o texto (1962), o autor diz o seguinte:

Todas as vanguardas de hoje não são senão repetição, embuste para com as outras e para consigo mesmas. O movimento (o surrealismo), que como grupo unido a uma doutrina, nascido há cinquenta ou trinta anos com o *propósito de romper a resistência* que uma sociedade compacta oferecia à arte moderna, não sobreviveu às condições históricas que o tornaram possível. Conspirar em nome das artes não é possível senão onde elas sofrem opressão. Uma vanguarda a que os poderes oficiais favorecem é uma vanguarda que perdeu o direito de sê-lo. [...] Ela faz comércio de um futuro que não lhe pertence. *Seu movimento não é senão regressão. A vanguarda se transformou no seu oposto, ela se tornou anacronismo. O risco pouco visível mas infinito, em que vive o futuro das artes, ela recusa assumir.* (Enzensberger 1971:112 grifos meus)

Para elucidar um pouco mais esta questão, cito Gore Vidal, num comentário sobre as obras de Dostoievski, Conrad e Tolstoi:

[...] embora seja verdade que eles alteraram a forma do romance, sua arte tampouco foi produto de experiências intencionais com a forma: foi, antes, o resultado de sua capacidade de transfigurar o trivial e de torná-lo único, e isso devido ao que eles eram: homens geniais que não estavam obcecados pelo que Goethe uma vez chamou de “desejo excêntrico de originalidade”. Ou, nas palavras de Saul Bellow: “O gênio, sem fazer força, é sempre vanguarda. Se se afasta da tradição, não é por capricho ou porque segue um plano, mas por necessidade íntima. (Vidal 1987:169)

Resistência, num último enfoque, é esse eterno retorno do tempo, é toda poética que não se opõe ao antigo, ao velho, que não se pretende pós-vanguarda (um novo que se gruda apenas à superfície da obra), mas que traz em si todos os tempos (esse presente que instaura “o futuro do passado”, como escrevi acima), os problemas intemporais do ser humano de um modo vital, essencial e sempre renovado pelo enfoque da palavra e pela forma de contar. Uma *poética da resistência* funda, inaugura.

À guisa de introdução

Partindo da leitura de alguns textos de Walter Benjamin, discutirei algumas questões relacionadas à literatura moderna e pós-moderna, que considero fundamentais para analisar a obra narrativa da escritora Hilda Hilst como uma *poética da resistência*.

A parte de análise, propriamente dita, para não alongar demais este ensaio, ficará restrita ao conto “Rútilo nada”, publicado em 1993.

Começo, retomando algumas formulações de Walter Benjamim sobre Brecht e sobre Baudelaire, cuja obra pode ser vista como uma ponte entre a modernidade e a pós-modernidade.

A fugacidade e o transitório marcam a contingência da experiência cotidiana, que se deve principalmente pela aceleração temporal e proliferação das experiências possíveis, que é o principal traço da modernidade presente na obra de Baudelaire.

Na prosa da escritora Hilda Hilst, além dessa contingência temporal, ressalto a “barroquiação” da narrativa, gerada, dentre outras coisas, na camada mais aparente do texto, por uma estrutura semelhante à montagem cinematográfica³ e por uma proliferação imagética em cascatas.

Sobre a “barroquiação”, cito um trecho de Michel Maffesoli:

O concreto e a retórica, a imagem e o verbo são expressões do *barroco* cotidiano em que o *menor fato anódino se torna suntuoso e teatral*. Também aí encontramos a predominância da *imagem*, do aparecer, do insignificante. O ritual social culmina nessa retórica pictural que exprime, por atalho, o trajeto da gesta humana. O jogo teatral que se esgota em seu próprio ato. É nesse sentido, pelo seu *afrontamento da finitude, que ele é trágico*. Mas se trata de um trágico visual, um trágico de ópera, em que, numa conjunção de imagens e palavras, é todo um espaço público que se desenha, espaço de troca, *espaço de circulação sem fim dos afetos e das paixões*.” (Maffesoli 2001:214)

Digressão necessária: primeira cena

Uma comentário feito por Benjamin sobre Brecht, cabe perfeitamente à obra narrativa de Hilst. Ele fala que as canções (no teatro de Brecht):

[...] têm por principal função interromper a ação. Aqui o teatro épico assume, portanto – exatamente o princípio da interrupção [...] um procedimento que lhes é, nos últimos anos, corrente a partir do cinema e do rádio, da imprensa e da fotografia. Falo do procedimento

3. Para uma descrição mais pormenorizada sobre a montagem no cinema, consultar Eisentein (1949).

da montagem: o que é montado interrompe o contexto em que está montado. (Benjamin 1895:198)

Benjamin fala sobre a interrupção, fato pelo qual Brecht chama seu teatro de épico, vemos que o mesmo acontece com os textos narrativos de Hilda Hilst. Eles geralmente começam, como na epopéia, no meio da coisa (*in media res*), e a cada interrupção há uma mudança de ritmo, como em Brecht (canção em Brecht = poemas em Hilst). Por esse procedimento, a cada corte, entramos num novo movimento da fábula/história, somos jogados em espirais de núcleos narrativos. Daí decorre o fluxo da narrativa hilstiana.

Cabem aqui duas ressalvas.

Primeira:

Se a função desta técnica de montagem serve, segundo Benjamin para “despojar o palco de seu sensacionalismo temático” (é o que Brecht chama “efeito de distanciamento”), em Hilda Hilst tem uma função diametralmente oposta, servindo para manter a tensão dramática do texto, para fazer o leitor se emocionar, “sentir” com o personagem.

Segunda:

A análise benjaminiana insere o teatro de Brecht numa corrente da produção, e do consumo de massa (por isso a equivalência com o cinema, fotografia e rádio), próprio da intenção do crítico que procura, em alguns de seus textos, ver como essas manifestações de massa interferiram no conceito de representação, na *mimese*.

Se a análise de Benjamin cabe para a obra de Brecht, para a obra de Hilst, e de outros autores da época do crítico, como Joyce, vale apenas a relação de interferência entre os procedimentos de expressão da matéria ficcional na literatura e no cinema, a confluência destas duas artes, quanto ao conceito de representação.

O uso que autores como Joyce e Hilst farão da técnica da montagem é que se diferencia, pois eles querem mergulhar o leitor no fluxo narrativo, a partir de cortes bruscos, e da alteração do ritmo narrativo, enquanto a intenção de Brecht é distanciar o espectador.

Estamos falando, portanto, de um traço estilístico mais estrito, singular, que se traduz enquanto uma *poética da resistência*, como uma forma de representar a experiência.

Voltando a Baudelaire: segunda cena

[...] tirar o eterno do transitório.
A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável
Charles Baudelaire

A forma de relatar a experiência também será a preocupação de Benjamin quanto a Baudelaire. Temos que ressaltar que o poeta “pensa” de um modo peculiar, embora sua obra ainda esteja inscrita na tradição, quanto à forma de representação.

Baudelaire não ousa formas novas de representação, mas sim apresenta questões pertinentes a esse novo modo de organização da experiência vivencial no tempo. Os temas, em Baudelaire, é que são realmente a marca de sua *poética da resistência*.

Quanto à forma, autores como Rimbaud e Lautréamont, contemporâneos do poeta, foram muito além de Baudelaire, no que se refere à ousadia da representação.

Agora retomo um pouco da análise de Benjamin da obra de Baudelaire. Vou me deter num único aspecto da análise de Benjamin que será de suma importância para o que me proponho discutir neste ensaio. Trata-se do problema do *tempo*.

Benjamin vê em Baudelaire, essencialmente, um poeta da cidade que se multiplica feito um organismo vivo. Um poeta que vê o tempo passar diante

de teus olhos, e sente a impossibilidade de parar este tempo, como vemos na famosa análise do poema “A uma passante”.

Além disso, podemos citar a grande admiração de Baudelaire pela obra de Edgar Allan Poe, onde o problema da aceleração temporal, gerada pelo crescimento das cidades, também entra em questão, como no conto “O homem das multidões”.

Na contramão disso tudo, penso que existe um reverso da medalha em relação a esse problema do conceito do *tempo*, como é comum acontecer em Baudelaire.

Refiro-me à preocupação de Baudelaire com o *tempo*, relacionado com a *alteração da consciência*, presente, por exemplo, nos estudos sobre o haxixe e o ópio e em alguns textos de poesia e prosa em que o poeta fala sobre a bebida, geralmente o vinho.

Gostaria de chamar atenção para o fato de como esse *tempo exterior*, acelerado ou dilatado, é *interiorizado* pelo poeta. Aqui temos o que penso ser um traço realmente revolucionário da obra de Baudelaire, pois ele está fazendo, em última instância, uma discussão sobre a *percepção do tempo*, do modo como ele é apreendido pelo ser humano.

As drogas, como as emoções fortes, as sensações etc. alteram a noção do *continuum temporal*, de modo que não temos mais uma *sucessão*, mas sim um amálgama, uma sobreposição de tempos.

Essa questão presente na obra de Baudelaire, será a questão inaugural, fundante do conto “Rútilo nada”, de Hilda Hilst. É o motor a partir do qual a narrativa se desenrola: o flash da morte do amado, Lucas, cegando a consciência temporal do narrador, Lucius. E será justamente essa experiência que desestruturará a linearidade da narrativa.

Aqui vejo realmente o salto mais importante presente na obra de Baudelaire. A marca de sua *poética da resistência*, porque neste movimento o poeta se funde ao mundo, à realidade, deixando de ser observador passivo e frio.

Que Benjamin, Adorno e outros tenham chamado atenção para o fato de que o poeta francês, enquanto sujeito que observa, captar esse movimento de aceleração temporal das cidades acho louvável, mas penso que a real

singularidade da obra de Baudelaire, singularidade essa que a projeta para o futuro, esteja justamente no fato de apontar esse amálgama entre os vários *tempos* em nossa consciência.

Estou falando, em última instância, do patético e da compaixão, do movimento para o outro. Quando fala da passante, do albatroz/poeta, da velha que de tão feia assusta uma criança, Baudelaire está nos legando a identificação com o objeto poético, e portanto interiorizando a experiência do trânsito temporal.

A discussão sobre a alteração da consciência, presente nos “Paraisos artificiais”, nos poemas se dá metaforicamente. Tudo relacionado ao problema da *percepção do tempo*.

Nos escritos em que fala sobre a alteração da consciência, vejo o poeta preocupado, em primeiro lugar, com a perda da consciência, e com os malefícios e benefícios que isto pode trazer; mas num sentido menos restrito, vemos uma preocupação com uma “letargia” temporal gerada pelo próprio “ir vivendo”.

“Tuer les temps”, como escreve Baudelaire, neste caso, pode ter uma dupla significação: perder tempo, vencer o tempo. Penso que o problema que se coloca aqui é o cerne de algumas anotações que o escritor faz sobre as figuras do *flâneur* e do *dandy*, que são seres que acreditam estar “livres do tempo”.

Mais do que simples alegorias de seres à parte de uma sociedade que massifica o homem, essas duas *personas* criadas por Baudelaire são metáfora deste possível estar à margem da contingência temporal, considerando-se mais diretores/observadores do espetáculo da vida, do que propriamente atores.

A questão me interessa porque esses seres, alegorias de um tempo imóvel, participam do excesso (alegóric: visual, verbal etc.) no sentido em que estão livres das amarras da vida cotidiana. Eles pairam sobre o tempo, mas podem cair, pela compaixão, nesse mesmo fluxo temporal.

Os vários desdobramentos dessa questão, o tempo acelerado (exterior) e o tempo dilatado (interior) remetem num único movimento ao estrato social (a massa) e ao indivíduo (particular), enquanto consciência singular de sua própria finitude. Assim, tudo o que seja choque e sentimento leva o ser humano a uma dilatação temporal.

É exatamente essa a questão mais importante para compreendermos a obra de Hilst, e principalmente o conto que será aqui analisado. Primeiro, porque seus personagens são apartados do mundo (como as personagens alegóricas de Baudelaire), no sentido de serem diferenciados dos homens, e ao mesmo tempo mergulham em experiências-limite, no choque dos sentimentos fundos, e por isso participam dessas duas experiências temporais que citamos acima.

Breve notícia de uma ausência

Na obra de Hilst vemos um progressivo “excesso” da linguagem e das estruturas narrativas. O primeiro livro em prosa da autora só foi escrito aos 40 anos, depois de vinte anos dedicados à poesia e ao teatro (oito peças), escrito entre 67-69. Quando começa a fazer prosa, a autora incorpora muitos elementos expressivos poéticos e dramáticos à narrativa.

Daí, advém, dentre outras coisas, um ritmo peculiar da narrativa hilstiana, entrecortada por diálogos dramáticos ágeis, uma aceleração – no corte cinematográfico – e uma lentidão/desaceleração do ritmo narrativo por causa das passagens altamente lírico-poéticas, chegando, muitas vezes, como é o caso de “Rútilo nada”, a uma completa re-espacialização do texto, quando da inserção de vários poemas.

Isso gera a necessidade de uma forma peculiaríssima de leitura, ora devemos acelerar o ritmo da leitura, pela tensão dramática do texto, ora desacelerá-lo para entrarmos no fluxo poético, quando estamos diante do monólogo interior ou de poemas propriamente ditos.

Talvez essa seja a principal dificuldade de leitura da narrativa de Hilst, o que para muitos é uma complexidade “metafísica” enorme, um intransponível labirinto de pensamentos, a meu ver pode ser entendido como uma confusão/perda do fio e do ritmo narrativos, gerada por essa brusca mudança de ritmo.

No fim de tudo, a problema é mais uma questão de “como” ler o que se está lendo. Ler o texto de Hilst em voz alta, acredito, é a melhor forma de contato com ele. As citações, a linguagem rebuscada às vezes, a complexidade

podem ser vencidas se conseguirmos recuperar a “respiração” do texto, o seu ritmo, o seu fluxo. E isso só é possível se o lemos em voz alta, se nos aderimos à fala, à respiração dos narradores.

“Rútilo nada”: para uma poética do instante

O BÊBADO – Não se esquecer que a embriaguez é a negação do tempo, como todo estado violento do espírito, e conseqüentemente todos os resultados da perda do tempo devem desfilar diante dos olhos do bêbado, sem destruir nele o hábito de adiar para o amanhã sua conversão, até a completa perversão de todos os sentimentos e a catástrofe final.

Charles Baudelaire

Entendamos o texto literário enquanto matéria artística como um amálgama de recortes de leituras feitas pelo escritor e sua expansão no tempo e espaço a partir do desdobramento em discursos que se interpenetram e se redimensionam em outras interpretações possíveis. Este seria o campo minado no qual o crítico recolhe os fragmentos da experiência e procura lhes dar as significações possíveis.

Aí, naquilo que chamarei de *expansão textual*, a imaginação do crítico se alarga, prescreve caminhos percorridos pelo escritor, tenciona o arco do tempo mirando, no presente, o futuro do passado. Recolhe leituras e experiências, confrontando-as.

Depois, menos regrados pela memória, nos defrontamos com o texto, agora, caudaloso e real como matéria da palavra. Estamos diante de nós e do mundo, diante da palavra que cria um mundo. Inexato, breve e talvez morto. Mas há a respiração ainda, há a possibilidade de mergulharmos inteiros no fluxo da palavra.

Então o texto é nele uma fonte de identificação com a intensidade primeira da experiência reconstruída. E se refaz nele enquanto se distende na obra do escritor e suas infinitas multiplicações de sentidos. A expansão

significativa do texto está na ausência de um fechamento interpretativo da palavra. Ela se expande e se refaz da cinza de seu próprio corpo.

Pensemos, agora, num texto e vejamos como ele se expande e se reelabora em outros numa dinâmica própria; ao mesmo tempo em que refaz o percurso de uma escrita que se relê.

Falemos, então, de “Rútilo Nada”,⁴ que começou a ser escrito pela escritora Hilda Hilst em 1986, tendo sido terminado depois de longos anos de espera, em 1993.

Afora o dado de a escritora ter rasgado as tantas páginas de palavras que pensou não se coadunarem com a sua concepção de integridade do texto, devemos pensar na potência desestruturante de um texto curto como esse (15 páginas).

E temos que pensar, mais ainda, nessa INTENSIDADE maiúscula e múltipla onde ele desliza.

Que tempo é esse o da experiência nesse texto?

Ele é todos e nenhum, pois é inteiro espiral da consciência.

Hilda Hilst, em “Rútilo Nada”, joga os personagens neste redemoinho do sentimento, que faz com que Lucius Kod, o narrador, sempre esteja no limite de seu corpo, no limite de sua dimensão humana da consciência que empurra o ser humano, que o faz alçar outros vôos.

Daí a dimensão da *hybris* trágica do texto. “Rútilo Nada” é uma fotografia, uma radiografia de um ser humano no limite de seu corpo, de sua consciência, de seus sentimentos. Um homem, Lucius, que é lúcido demais. Um homem que luta com sua própria consciência, com o desespero do amor-paixão rasgando seu corpo feito a lâmina de uma faca.

Por isso, podemos dizer que neste texto, eleva-se o homem – ao entendimento extremo de si mesmo. Por isso, no fim do texto, Hilda Hilst parodia um outro, o filósofo grego Terêncio, que escreveu *Homo sum; humani nihil a me alienum puto*, “Sou um homem; nada do que é humano me foi estranho”. *Tudo o que é humano me foi estranho*.

4. Conto publicado no volume intitulado *Rútilo Nada/Obscena senhora D/Qadós*. Campinas: Pontes, 1993. Apenas “Rútilo Nada” é inédito, os dois outros textos já tinham sido publicados.

Hilst reverte, dessa forma, qualquer coerência possível daquele que se alça ao insabido de si.

Ele, *Lucius Kod*, é ao mesmo tempo *excremento do corpo* (em alemão, em gíria bem vulgar, “kod” significa “bosta, merda”) e *lúcido da consciência/ da alma*. Neste personagem a escritora retoma um conceito muito caro a ela, que é a escatologia: o tratado sobre os excrementos, e, sem sentido bíblico, o tratado acerca do fim dos tempos/do homem.

Lucius é arremedo de si, imagem desfigurada refletida na boca trêmula de seu genitor. A voz de Lucius é o pai as pessoas do enterro a filha e Lucas, o seu amado que lhe conta, numa carta antes do suicídio, a crueza de seu destino humano.

E além, os muros dos poemas de Lucas, essa tentativa de compreender a possível ventura de possuir um corpo. “Há um acúmulo de significados tomando conta das coisas neste instante, as coisas estão crescendo de significado.” (Hilst 1993:25)

A consciência de Lucius é múltipla: ela abarca a ancoragem significativa do mundo. Os discursos sobrepostos da realidade, o pai banqueiro, a guerra do Vietnã, o desejo da carne de homens e mulheres. Mas não entende a si mesmo sobretudo, por isso descasca a linguagem, saboreia significados e os acha amargos.

Só a morte de Lucas o faz reintegrar-se em si mesmo:

Hoje à noite já não serás mais meu mas dessa fina e fecunda, Essa madrastra 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. (Hilst 1993:17)

A morte do amado é atada a essa carniça descrita pelo poeta Baudelaire em um de seus poemas sobre o amor. Ao mesmo tempo a morte é a transmutação da experiência em pura intensidade do instante.

Transitório, alguém disse, tudo passa, irmão, Hilst escreve neste texto que é um denso e intenso poema em prosa. Essa é a baça verdade de Lucius que sustenta sua memória terrena do mundo.

O desespero de Lucius diante da morte de Lucas, a sua catástrofe do espírito, é a ferida mais funda de onde ele olha o mundo, e é ao mesmo tempo seu rosto refletido no vidro do caixão. Imagem de abertura do conto.

Ele é imagem da ruína do Nada, mas ainda se lança no brilhante olho do amado. Seria essa, a metáfora do título “Rútilo Nada”? Ou a escuridão final da consciência intensa e dilacerada?

Mas voltemos às sombras, onde aquele outro, o amado, se move. A fala de Lucas é pautada por uma agonia dura e ressentida. Ele descreve, numa carta a Lucius, a experiência da dor e o refinamento a que pode chegar a crueldade. Os homens, que o estupram, são profissionais sadios e assépticos, fazem direito o serviço, a mando do pai de Lucius. Diante do sangue, da dor e do medo, a imagem do pai de Lucius é enorme e tosca paisagem:

Eu estava de bruços e suspendi a cabeça para ver. A boca do teu tremia. / Ele beijou minha boca ensanguentada. Eu sorri. De pena da volúpia.

(Hilst 1993: 25)

A Lucius resta a vastidão do sentimento, o começo de um outro “eu” intenso e devastado. A Lucas, resta o revólver sobre a mesa, a conversa definitiva com a *dama escura* (p.24), e o estranho legado de tentar entender a dureza dos muros:

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 1993:26-27)

Referência bibliográfica

BACHELARD, Gaston. 1988. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática

BAUDELAIRE, Charles. 1968. *Ouvres complètes*. Paris: Seuil.

_____. 1985. *As flores do mal* (trad. Ivan Junqueira). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____. 1996. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Dorothee de Bruchard. Florianópolis: Editora da UFSC.

_____. 1988. *Fogachos/ O meu coração a nu*. Lisboa: Guimarães.

_____. 1991. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Edusp.

_____. 1996. *O poema do haxixe*. Rio de Janeiro: Newton Compton Brasil Ltda.

_____. 1996. *Um comedor de ópio*. Rio de Janeiro: Newton Compton Brasil Ltda.

BENJAMIN, Walter. 1985. *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática.

_____. 1983. *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. São Paulo: Abril Cultural. (Os pensadores)

_____. 1986. *Documentos de cultura/Documentos de barbárie (escritos escolhidos)*. São Paulo: Cultrix/Edusp.

BOLLE, Willi. S/d. O amuleto de Theodor W. Adorno. In: *Revista Discurso* (ano VII, n° 7). São Paulo: Departamento de Filosofia da FFLCH da USP, p. 221-230.

BOLZ, Norbert W. Teoria da mídia em Walter Benjamin. Trad. George Bernard Sperber. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/n15/numero15.html>>. Acesso em 10 outubro 2003.

EISENSTEIN, Sergei. 1949. *Film form*. New York: Harcourt, Brace & World.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. 1989. Notas sobre as noções de origem e original em Walter Benjamin. In: _____. *Revista 34 Letras (n° 5/6)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/34 Literatura S/C Ltda, p. 285-296.

_____. 1982. *Walter Benjamin*. São Paulo: Brasiliense.

_____. Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano? Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/n15/numero15.html>>. Acesso em 23 setembro 2003.

HILST, Hilda. 1993. *Rútilo nada/A obscena senhora D/Qadós*. Campinas: Pontes.

MAFFESOLI, Michael. 2001. *A conquista do presente*. Natal: Argos.

POE, Edgar Allan. 1985. *Poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: Globo.

QUEIROZ, Vera. 2000. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Editora Mulheres.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. 1998. Ferocidade das fêmeas. In: *Tais superfícies (estética e semiologia)*. Rio de Janeiro: Otti Editor, p. 49-52.

SARTRE, Jean-Paul. 1984. *Baudelaire*. Buenos Aires: Losada/Madrid: Alianza Editorial.

STEINER, George. 1991. *No castelo do Barba Azul*. São Paulo: Companhia da Letras.

TROYAT, Henri. 1995. *Baudelaire*. Trad. Renata Cordeiro. São Paulo: Scritta.

SEVCENKO, Nicolau. 1995. O enigma pós-moderno. In: _____. *Pós-modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, p. 43-55.

VIDAL, Gore. 1987. Letras francesas: teorias do novo romance. In: _____. *De fato e de ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 157-188.